Las novelas del siglo XXI de Mario Vargas LLosa

Luis Quintana Tejera

colección Letra Hechizada

Nació en Maldonado, Uruguay y radica en México desde 1984. Es doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1 desde 1997, al mismo tiempo que Perfil Promep del Investigador otorgado por la SEP a partir de 1999. Se desempeña como Investigador y Catedrático de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades de la UAEMEX. En el marco de los libros publicados destacan: *El pensamiento filosófico de Goethe* (1997), *Nihilismo y demonios* (1998), *Práctica de la ortografía* (1996, 1997) y *Práctica de la ortografía actualizada* (1999, 2001), publicados por la UAEMEX.

Además, *Lírica y narrativa latinoamericana en el siglo XX* (2000), *Las máscaras en el Quijote* (2006, 2007), *El hombre en la literatura* (2009), *El universo de la tortura y la miseria humana* (2010) y *El buen decir de la palabra* (2011), editados por Ediciones Eón y la Universidad de El Paso, Texas.

Entre los libros publicados en coautoría destacan: *Tres perspectivas de análisis en la obra de García Márquez* (2000), Plaza y Valdés; *Santa, Santa nuestra* (2005), Colmex; *En busca de Jorge Volpi* (2004) Verbum de Madrid; *Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa* (2006), Antípodas de Australia; *Actas del Congreso "El siglo de Oro" en el nuevo milenio, tomo II*, Eunsa, Pamplona.

Asimismo publicó en Cuarto Propio de Chile *El infinito olvido en la poética neruduana del amor.*

Ortografía por el camino de la lengua (2004, 2005), *Taller de Lectura y Redacción I y II* (2005, 2006), *Métodos y Técnicas de Investigación* (2006), *Metodología de la investigación* (2009) fueron publicados por Mc Graw-Hill Interamericana.

Literatura I (2006) y *Literatura latinoamericana II* (2007) fueron editados por Patria Cultural de México.

En el terreno de la creación personal ha publicado: *Desde el espacio ilimitado de la soledad* (2000), *UAEMor; Juegos de amor y muerte* (2000, 2006), *Lecciones de mitomanía* (2006), *Espejos y palabras* (2011) y *Los olvidados* (2011) por la editorial Miguel Ángel Porrúa.

Las novelas del siglo XXI de Mario Vargas Llosa

Luis Quintana Tejera

Ediciones Eón

Pensares y Quehaceres
Revista de políticas de la filosofía

The University of Texas at El Paso

colección Letra Hechizada

Diseño, cuidado y producción editorial: *Ediciones Eón*

Primera edición: agosto de 2011

ISBN: 978-607-9124-39-7

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán núm. 421
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez
México, D.F., C.P. 03330
Tel.: 56 04 12 04, 56 88 91 12
administracion@edicioneseon.com.mx
www.edicioneseon.com.mx

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Índice

Introducción 11

Primera parte
El paraíso en la otra esquina

Capítulo 1
Algunos aspectos críticos de las novelas estudiadas 15

Capítulo 2
Flora Tristán: su ser social y su ser individual 21

Capítulo 3
Paul Gauguin: el enemigo de Dios 29

Capítulo 4
El Paraíso buscado y la valentía de los personajes centrales en *El Paraíso en la otra esquina* 47

Segunda parte
Travesuras de la niña mala

Capítulo 5
Título. Ricardo y Otilia 59

Capítulo 6
Apariencia y verdad en la niña mala 65

Tercera parte
El sueño del celta

Capítulo 7
El equilibrio imposible en la vida de Roger Casement 119

Capítulo 8
Monólogo de un condenado a muerte 139

Conclusiones 151

Bibliografía 155

A Yessi, porque el amor nos une hoy más que nunca y nos permite interactuar en nuestras vidas.

A Eloy Urroz, por su amistad sin reservas.

Introducción

El planteamiento que ofrecemos en este volumen tiene como finalidad revisar críticamente las novelas del siglo XXI del Nobel Latinoamericano de 2010, al mismo tiempo que se trata de efectuar un recorrido por temas recurrentes en la producción del peruano.

Mario Vargas Llosa nos entregó tres novelas que consideramos geniales en su estilo, en sus motivos y en sus búsquedas constantes.

El libro comienza con la revisión crítica de *El Paraíso en la otra esquina* (2003) enfocando el modo de ser y el procedimiento personal de dos seres opuestos y complementarios al mismo tiempo: Flora Tristán y Paul Gauguin. Ellos representan un hallazgo intertextual en donde abuela y nieto se iluminan mutuamente. El relato binario será explicado y analizado no sólo por sus alcances en el terreno del estilo, sino también por su permanente presencia en las tres novelas que analizaremos.

En segundo lugar, al estudiar *Travesuras de la niña mala (2006)* seguiremos el sentido lúdico que la novela proyecta en todo momento. Otilia o como se la quiera llamar a través de los numerosos nombres que adopta, representa la búsqueda incansable de su propia felicidad; sabemos que ella como protagonista y Ricardo Somocurcio como antagonista no están de acuerdo con la mayoría de los conceptos que los unen y separan al mismo tiempo.

Pero entre ambos surge el amor como una noción conflictiva en donde el único que tiene la certeza de amar es Ricardo, mientras la niña mala llega a decir que aquello que los ha mantenido unidos durante tanto tiempo no puede llamarse amor, pero probablemente sea algo parecido que ella le entrega, no sin cierto temor, al amante reiterado de tantos momentos vitales.

Recurriremos a la concepción dionisiaca asociada con el planteamiento heracliteano del devenir para explicar el carácter cíclico de la relación entre estos dos profundos amantes.

En tercer término, examinaremos la última novela de Vargas Llosa: *El sueño del celta (2010)* en donde nos concentramos en la figura central que es Roger Casement analizando su problemática personal y su vida. Hay, lo reconocemos desde ya, una falta de equilibrio en la vida de este irlandés al servicio de la Corona británica, al mismo tiempo que el personaje entabla un diálogo consigo mismo desde la cárcel en donde se halla confinado en espera de que se cumpla la condena que la ley le ha señalado.

Primera parte

El Paraíso en la otra esquina

Capítulo 1

Algunos aspectos críticos de las novelas estudiadas

Introducción

Existen escritores latinoamericanos que no requieren presentación, Mario Vargas Llosa es uno de ellos; reconocer no haberlo leído implica asumir la inopia sobre un trozo de nuestra historia, de nuestra cultura, de nuestro panorama literario. En contraste, pocos serán quienes puedan preciarse de haberse acercado a la totalidad de la obra del peruano.

Los cachorros, *La ciudad y los perros*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* son sólo algunas obras de Vargas Llosa; hablar de cada una de ellas –y las demás– resultaría un trabajo exhaustivo e imposible de efectuar aquí; sin embargo, sí puedo decir que todas dan fe del talento de su autor: ello es innegable.

Las novelas del siglo XXI

Son objeto de este trabajo de investigación *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta (2010)* novelas del siglo XXI de Vargas Llosa; destacan no sólo por lo reciente de su aparición, sino por las disimilitudes que guardan respecto a su antecedente inmediato, esto es, la última obra del peruano en la centuria anterior: *La fiesta del Chivo* (2000),

cuyas connotaciones eminentemente históricas, políticas e ideológicas resultan evidentes; *El paraíso...*, *Travesuras...* y *El sueño...*, abordan una temática distinta, algo más ligada a la individualidad del ser que a la colectividad. Además, pocos textos críticos amplios existen hoy en torno a las novelas referidas y, menos aún, en lo que tiene que ver con la última de ellas que apenas hace un año de su publicación.

Desde el punto de vista de la sexualidad humana, tema tantas veces abordado por los escritores y pocas veces profundizado con acierto, éste es encarado por el peruano desde las diversas facetas que tal motivo conlleva, por lo cual aludiré a las novelas en el orden de aparición de éstas; en la primera, prevalece la bisexualidad de Flora Tristán y de Paul Gauguin. Abuela y nieto descubren que su mundo interior se siente atraído no sólo por personas del otro sexo, sino también por seres humanos del mismo sexo como lo comentaremos *infra* y, viven en silencio su problemática la cual no deja de atormentar sus conciencias.

En la segunda novela, tanto Ricardo Somocurzio como la niña mala se entregan plenamente a la heterosexualidad aunque con diferente intensidad. En Ricardo esta manifestación está conectada con el amor y en la niña mala está relacionada con el poder y el dinero.

En la última, el tema de la homosexualidad es abordado con delicadeza y resulta peculiarmente postergado a lo largo del relato para que no llegue a entorpecer las dignas acciones que Roger Casement lleva a cabo en bien de sus semejantes. Porque Roger es un filántropo en el sentido amplio y auténtico de la palabra, pero un humanista gay, lo que lo convierte en un ser reprobable a pesar de las excelentes acciones que emprende en defensa de los derechos individuales de las minorías oprimidas.

Con lo expresado anteriormente estoy muy lejos de sostener que el erotismo y el sexo sean temas centrales en las novelas aquí estudiados. Se trata tan sólo de elementos complementarios que vienen en apoyo de otros motivos mayormente trascendentes.

En *El Paraíso* la lucha social en bien del obrero que lleva a cabo Flora Tristán empaña casi totalmente su vida privada y su sexualidad. En su nieto, el erotismo tiene un mayor ámbito de realización, pero prepondera la búsqueda de la felicidad, la entrega febril a su arte, el desprecio por la civilización que resulta sustituida por la vida natural cual nuevo discípulo inconsciente de Jean Jacques Rousseau.

En *Travesuras* da la impresión de que el sexo lo es todo; pero es una afirmación definitivamente falsa porque ambos personajes están tras la búsqueda de algo superior; para Ricardo lo sexual es el camino que lo conduce al amor y, para la Niña, lo erótico es el puente hacia una vida mejor. Si lo consiguen o no es un tema que abordaremos más adelante.

En *El sueño* Roger Casement es un hombre solitario que ha visto a la mujer como amiga, madre, prima, confidente, pero no ha ido más allá de esta apreciación. Él se compromete en el Congo primero, en la Amazonía después con la causa del otro, con ese otro generalmente olvidado por la colectividad y que requiere de la ayuda de alguien propenso a entenderlo y a defenderlo; y, por último, en Irlanda ya la causa no le es ajena; se trata ahora de defender a su patria y lo hace con honestidad aunque con cierta inocencia que lo convierte en culpable del grave delito de alta traición.

Mientras lleva a cabo estas acciones, una profunda soledad se va adueñando de su ser, poco a poco se vacía de amor para llegar a comprender que el universo no le ha reservado una pareja con la que hubiera querido ser feliz.

Características del relato en las tres novelas

1. El relato es binario. Se organiza de acuerdo con la temporalidad y no con la importancia cultural que sus personajes hayan alcanzado.

   Desde hace ya mucho tiempo se habla del relato binario en el marco de la literatura. El término se toma prestado de las matemáticas y refiere a una forma de narrar en donde dos historias paralelas o no se desarrollan primero individualmente y luego se van identificando de manera sucesiva hasta trans-

formarse en una sola historia con fines mancomunados.

Al respecto dice José Miguel Oviedo:

> Las novelas del autor son montajes de múltiples historias, cuyo patrón mínimo es binario: son historias que primero corren paralelas, pero luego convergen y se intersectan (sic). Ese patrón binario es la base estructural indispensable o ideal para que su imaginación despliegue un juego contrapuntístico mediante desplazamientos y transiciones de espacios, tiempos, tonos y estilos narrativos. (Oviedo, 2007: 185)

2. El narrador omnisciente mantiene un constante diálogo con sus protagonistas. Él conoce no sólo el sufrimiento humano, sino también la condición particular de sus dos personajes.
3. El relato es heterodiegético en la medida en que el narrador conoce los pormenores de la diégesis que cuenta y si bien no es involucra en ella como personaje sí le otorga a los interlocutores su propio punto de vista, les recrimina, los acosa para demostrarles que de un modo u otro están haciendo mal el papel que la vida o el destino les ha encomendado y, sobre todo, valiéndose de interrogaciones precisas y adecuadas con las que el protagonista interviene con un relativo acierto para tratar de hacerle ver cuáles han sido sus errores.
4. Por la tanto la cesión de la voz narrativa por parte del narrador omnisciente es constante en las tres novelas.
5. Los comienzos de las novelas son *in medias res* teniendo en cuenta las razones siguientes:
   5.1 En *Travesuras* el narrador comienza narrando sus años de adolescencia en el barrio de Miraflores, pero prácticamente no alude a su niñez o, si lo hace lo lleva a cabo de manera muy *sui generis*. Por lo tanto esa forma de narrar se ubica en un punto intermedio en el que al lector le faltan conocer datos del pasado y muchos otros del porvenir.
   5.2 En *El paraíso* las historias contadas corresponden a Flora Tristán, la abuela de Paul Gauguin y al propio Paul Gauguin. De ambos se nos narran sus existencias cuando ya

son mayores de edad y cuando han decidido el derrotero que sus vidas deberían llevar. El lector deberá ir completando con sus intervenciones los hiatos que el narrador se complace en introducir.

La primera historia contada es la de Flora Tristán despertándose a las cuatro de la madrugada con una intención presumiblemente pretenciosa para sus flacos recursos y condición.

El segundo capítulo comienza a narrar la historia del pintor refiriéndose a su apodo: Koke y a quien se lo había endilgado. En ambos casos faltan elementos argumentales que correspondan al pasado de ambos que, si bien se irán introduciendo algunos de ellos en el devenir del relato, no forman parte de un planteamiento organizado que nos permita pensar en un relato otorgado desde el comienzo de los hechos.

5.3 En *El sueño del celta*, ambas historias binarias se enmarcan en un comienzo que si bien parece anunciar el final no lo es tan así en la medida en que se irán sembrando en el lector esperanzas de vida para el condenado a muerte que conocemos desde el principio: Roger Casement. "Cuando abrieron la puerta de la celda (...) entró también el ruido de la calle" (Vargas Llosa, 2010:13).

Y si bien los capítulos pares arrancan desde el nacimiento de Roger faltan muchos elementos como para poder considerar este relato según el esquema *ab ovo*, es decir "desde el principio". El narrador prefiere moverse con fragmentos de la historia que al irse reuniendo constituirán la totalidad de la diégesis; pero para que esto suceda será necesario leer toda la novela partiendo de la premisa de que el relato comenzó *in medias res*.

Capítulo 2

Flora Tristán: Su ser social y su ser individual

Una mujer en un mundo de hombres

La novela comienza con el despertar de Flora Tristán; son las cuatro de la mañana y un pensamiento la asalta cuando el narrador le dice: "Hoy comienzas a cambiar el mundo Florita" (Vargas Llosa, 2003: 11).

Ella conoce que le toca cumplir un papel peligroso y al mismo tiempo renovador; sabe que la vida está llena de injusticias que deberán corregirse o al menos atenuarse. Pero el pequeño gran problema que enfrenta es que ella es una mujer en un mundo de hombres. La misoginia imperante en el siglo XIX era un factor que la dejaba prácticamente desarmada ante el avance del hombre prepotente. Y sabe también que le corresponde defenderse de este macho intolerante, pero aún así su condición de mujer le hace la tarea muy difícil.

Todos los hombres y mujeres en mayor o menor medida desean dejar una huella, por mínima que sea, de sus acciones en la tierra; todos aspiran a cambiar al mundo. Flora lo quiere hacer desde una perspectiva excesivamente optimista cuando se propone apoyar al obrero para que se libere de la explotación de sus patrones.

Mediante breve metadiégesis el narrador recuerda:

> Aquella tarde en Saint-Germain, diez años atrás en la primera reunión de los sansimonianos, cuando escuchando a Prosper Enfantin describir a la pareja-mesías que redimiría al mundo, se prometió a sí misma, con fuerza: "La mujer mesías serás tú". ¡Pobres sansimonianos, con sus jerarquías enloquecidas, su fanático amor a la ciencia y su idea de que bastaba poner en el gobierno a los industriales y administrar la sociedad como una empresa para alcanzar el progreso! Los habías dejado muy atrás, Andaluza. (Vargas Llosa, 2003: 11)

Nos interesa resaltar el modo en que interviene el narrador que será una característica común a estas tres novelas que estamos analizando en el libro; quien cuenta la historia lleva a cabo un diálogo permanente con sus personajes: reprochándoles, recordándoles, sugiriéndoles, proponiéndoles situaciones y hechos que estos mismos personajes ya conocen, pero que el narrador desea actualizárselos actuando como una especie de conciencia personal que no deja en paz a sus protagonistas.

Y Flora Tristán se yergue a través de las palabras de su narrador en una suerte de heroína insólita que al luchar por la causa del obrero, está peleando también por la mujer y dudando del matrimonio y de la Iglesia como dos instituciones que los hombres –me refiero a los machos– han echado a perder. Su propia experiencia le permitió comprender que el hombre es instintivo y perverso; que el hombre busca tan solo su satisfacción y no se detiene a pensar en las necesidades de la mujer. Surge de este modo la idea de una fémina abandonada en una sociedad que la explota y la maltrata y que ni siquiera recuerda su esencia divina de madre.

Pero Flora es una libre pensadora que parece no entenderse ni siquiera con los movimientos que aparentemente estaban de su lado y en especial nos referimos a Saint Simon y al socialismo utópico creado por él y continuado por sus seguidores más fieles. Esta forma del pensamiento social pecó por inocente llegando a creer que la forma de organización del hombre en sociedad se podía llevar a cabo tan solo con reglas que dirigieran el comportamiento de los nuevos gobernantes. Esto no aconteció así y Flora intenta encontrar el camino que la conduzca al encuentro de una sociedad más real, menos conformista y más justa.

Precisamente al defender estos ideales se hizo de muchos enemigos quienes vieron en ella una amenaza no solo potencial, sino también real y presente en el momento en que la efervescencia obrera comenzaba a manifestarse al menos de un modo *sui generis* que presagiaba mejores épocas.

Siempre hemos pensado que la importancia de un reformador social no radica solamente en los logros adquiridos, sino más bien en la trascendencia de sus búsquedas que van abriendo caminos que otros en el futuro podrán continuar.

Ahora bien, mientras Florita se preparaba para una de sus tantas reuniones de trabajo, el narrador interviene de una forma bastante extensa para actualizarle algunos aspectos trascendentes de su vida inicial, cuando apenas era una niña, casi adolescente y cuando su futuro pudo haber sido otro completamente distinto al que le tocó vivir. Veamos uno y otro de ellos.

En cuanto al primero, su padre –Mariano Tristán y Moscoso– era un recuerdo borrado en su mente, y los rasgos físicos que le venían a la memoria se reducían tan solo a los que nos permitimos dejar constancia a través de la cita:

> No eran los del padre de carne y hueso que te llevaba en brazos a revolotear las mariposas entre las flores del jardín de Vaugirard, y, a veces, se comedía a darte el biberón, ese señor que pasaba horas en su estudio leyendo crónicas de viajeros franceses por el Perú, el don Mariano al que venía a visitar el joven Simón Bolívar (...). Eran los del retrato que tu madre lucía en su velador en el pisito de la rue du Fouarre. Eran los de los óleos de don Mariano que poseía la familia Tristán en la casa de Santo Domingo, en Arequipa y que pasaste horas contemplando hasta convencerte de que ese señor apuesto, elegante y próspero, era tu progenitor. (Vargas Llosa, 2003: 14)

El recuerdo de la niña es difuso; no está en su memoria el padre que la llevaba a pasear al jardín ni el que le daba el biberón, sino eran los retratos que tenía la madre y los óleos de don Mariano los que le traían remembranzas mucho más vivas, pero no tan ajustadas a la realidad.

Florita crecería con la idea de un padre que no era exactamente el real, sino tan solo una aproximación que sus vivencias le permitían reproducir.

Si el coronel don Mariano hubiera vivido unos años más, la joven no habría conocido la pobreza y se habría casado probablemente con un burgués y viviría en una casa muy grande.

"Serías un bello parásito enquistado en tu buen matrimonio" (Vargas Llosa, 2003: 15)

El oxímoron "bello parásito" ubica la situación personal de esta mujer –su belleza– y la condición social expresada a través de una metáfora muy violenta que deja transparentar el criterio sobre el matrimonio, no tanto del escritor, como del personaje femenino. El juego de contrastes continúa cuando dice: "enquistado en tu buen matrimonio".

El destino marca la ruta de Flora Tristán y si no hubiera sido la que es en el presente del relato, la hubiéramos visto como:

> Máquina de parir, esclava feliz, irías a misa los domingos, comulgarías los primeros viernes y serías, a tus cuarenta y un años, una matrona rolliza con una pasión irresistible por las novenas (Vargas Llosa, 2003: 15).

El estilo es irónico, lúdico y sugerente. Véase la metáfora "máquina de parir" que las conocidas defensoras de los supuestos derechos de la mujer habrían defenestrado, pero que en el siglo XIX y por qué no en el XX también funcionaba de una manera tan cruel e inhumana. En estos contextos, la mujer era "esclava feliz" –bello oxímoron– porque no tenía aún conciencia del papel que le tocaba vivir en la nueva sociedad. Y sería también un engranaje más al servicio de la corrupta iglesia católica; asistiría al rito vacío de la misa y sería una apasionada irresistible de las novenas.

Todo lo anterior lo hubiera sido si su existencia no cambiara radicalmente a partir del matrimonio que las circunstancias y la propia sociedad llegaron a imponerle.

El juego del Paraíso es reconocido en sus respectivos momentos por los dos personajes centrales de esta novela. En primer término, Flora, cuando regresaba al albergue después de la reunión con unos obreros, vio en una pequeña plaza a un grupo de niñas que jugaban al Paraíso. Las referencias que tienen que ver con el posible origen francés o peruano de este divertimento son poco importantes comparadas con el sentido metafórico que posee el mencionado esparcimiento de acuerdo con lo que explicaremos *infra*.

Como deja constancia el narrador "es una aspiración universal llegar al paraíso" y esa indagación sin fin que el propio juego prolonga hasta el infinito constituye una manera de aludir a la prolongación de la permanente búsqueda del hombre que corre tras la felicidad y que cree hallarla en un universo escatológico en donde las privaciones y las necesidades estarían ausentes.

En la historia de la literatura ha habido muchas maneras de concebir al Paraíso; no es nuestro objetivo recrearlas en este momento, pero sí diremos que las religiones, sobre todo, se han encargado de materializar el dichoso lugar y pretendido convencer a sus fieles que deben actuar en la tierra con miras a alcanzar la beatitud y la paz que este lugar proporciona de acuerdo con lo que explicaremos en el capítulo siguiente.

Flora ve ahora a las niñas jugando y Paul Gauguin verá a otras niñas y en otro espacio entregadas al mismo divertimento cuando en las postrimerías de la novela, al observar la emoción que embarga al pintor por recordar días gratos de su niñez, una monja le dice, haciendo gala de un dogmatismo aberrante y ciego: "–Un lugar en donde usted nunca entrará" (Vargas Llosa, 2003: 466). *(Cfr. Infra capítulo 3)*

Desde el punto de vista de la narración, esta referencia mencionada dos veces en alusión al paraíso y el juego que lo representa, es uno de los factores que unen el relato binario dado que las identidades que encontramos nos hablan de una búsqueda común. Estamos seguros que el padre Fortin hubiera pensado de Flora lo mismo que la pobre monja aplicaba al genio famoso de la pintura francesa.

Casamiento y violación

Cuatro años de matrimonio con André Chazal fueron más que suficientes para odiar a los hombres y para considerar al casamiento como una solapada esclavitud a la cual la mujer estaba irremediablemente sometida.

Dice el narrador omnisciente quien continúa en constante diálogo con su personaje:

> ¡André Chazal! Vaya pobre diablo que te deparó el azar, o acaso Dios, para que le ofrendaras tu virginidad, Florita. Un hombre alto, algo encorvado, de pelos pajizos, frente muy ancha, unos ojos atrevidos y canallas, una nariz protuberante en permanente auscultación de los olores circundantes. Lo sedujiste a primera vista, con tus grandes ojos profundos y tu rizada cabellera negra, Andaluza. (¿Fue André Chazal el primero en apodarte así?) (Vargas Llosa, 2003: 47).

La interpretación de la voz que cuenta los hechos no tiene un buen recuerdo del horrible Chazal. El azar o quizás Dios mismo se encargaron de reservarle a este hombre para que fuera su esposo. El sentido fatalista permea en esta última frase en donde se habla –en igualdad de condiciones– del azar y de Dios. Parecen ser fuerzas intercambiables; es un dios semejante al del Antiguo Testamento que es capaz de castigar a sus fieles con penas enormes e inimaginables.

A Florita le ha tocado este hombre como su marido; este hombre para ofrendarle su virginidad; mejor dicho, para permitir que él mismo la arrebatara en una fiesta de lujuria a la que ninguno de los dos había sido convocado. André se siente atrapado por esos grandes ojos profundos y por esa rizada cabellera negra y, acostumbrado como estaba a tomar lo que creía corresponderle, se adueñó de ella, penetró con violencia en su cuerpo y provocó asco en todo su ser; la amó a su manera o, mejor dicho, la vejó de una forma tan indigna que la pobre Flora no llegó ni siquiera a entender lo que estaba pasando.

Lo cierto es que de un día para otro se vio unida en matrimonio con él y en esos cuatro años engendró tres hijos. La tercera fue Aline, futura esposa de Clovis Gauguin y, por ende, madre del pintor.

Aline Chazal nace el 16 de octubre de 1825 y en ese mismo año, la Andaluza abandona para siempre al temible Chazal. Comenta el narrador:

> Ser inculta además de pobre era ser doblemente pobre, Florita. Se lo dijo a sí misma muchas veces aquel año de la liberación del yugo de André Chazal –1825–, cuando, con su hijo mayor enfermo, el segundo con una nodriza en el campo, y Aline recién nacida, se enfrentó a una circunstancia que no había previsto (...). A esos niños había que darles de comer. ¿Cómo si no tenías ni un centavo? (Vargas Llosa, 2003: 60).

Son éstas las verdaderas situaciones límites para Flora Tristán. Con arrojo ha decidido no regresar nunca más con André Chazal, pero tiene tres bocas que alimentar y para hacerlo necesita valerse de sus propios medios. Saldrá adelante, pero todo ello irá ocurriendo con el riesgo de su propia salud. La entereza, la fuerza espiritual de esta mujer es una herencia que deja a su nieto, al otro de esta historia; y se la deja porque Gauguin también aprenderá a vivir de espaldas a la sociedad de su época; aprenderá a sobrevivir por sus propios medios sin importarle lo opinión de la sociedad decadente que lo rodeaba.

Los amores prohibidos de Flora Tristán

El rechazo y el asco por Chazal y, de alguna manera, por todos los hombres, la llevaron a los brazos de Olimpia; esta mujer se enamoró perdidamente de Flora y le enseñó a gozar del verdadero sexo; le enseñó que el amor no discrimina géneros y le abrió las puertas para que fueran felices. Pero la Andaluza no supo entender y un día la abandonó para continuar con su prédica basada en *La Unión*

Obrera. Ella creía que su permanencia junto a Olimpia la alejaba de su verdadero apostolado en bien del humilde.

Muerte de Flora Tristán

En el contexto de la novela Flora Tristán muere en el capítulo XXI titulado "La última batalla" y Paul Gauguin deja de existir en el capítulo XXII: "Caballos rosados".

La proximidad narrativa de ambos sucesos permiten que los términos del relato binario se cumplan a la perfección cuando en el año 1903 –cincuenta y nueve años después– rinde su vida uno de los creadores que mayor gloria darían a Francia.

En relación con la muerte de Flora Tristán, dice el narrador:

> En vista de que los dolores, pese al opio, la tenían rugiendo y retorciéndose, el 12 de noviembre de 1844 los médicos le hicieron poner cataplasmas en el vientre y ventosas en la espalda. No la aliviaron lo más mínimo. El día 14 anunciaron que estaba agonizando. Después de gemir y aullar durante media hora, en estado de afiebrada exaltación –la última batalla, Madame–la–Colère–, cayó en coma. A las diez de la noche era cadáver. Tenía cuarenta y un años y parecía una viejecita (Vargas Llosa, 2003: 460).

Su muerte se produce entonces el jueves 14 de noviembre de 1844. Sufre mucho y con esto la vida parece transmitirnos una nueva enseñanza. De la misma manera que padeció en vida, sufre también en la muerte. Vivió una vida de privaciones y violencia y murió una muerte que al terror de padecerla se agregaban los insoportables dolores de los últimos momentos.

Capítulo 3

Paul Gauguin: el enemigo de Dios

El intertexto pictórico

El escritor recupera no sólo la figura histórica de Paul Gauguin, sino también la imagen del hombre y –esto es lo más importante– la representación de su pintura. El narrador ha pretendido hurgar mediante esta curiosa forma de intertexto no literario, en la creación del artista francés; pero para alcanzar esta meta fue necesario primero observar en el Gauguin de carne y hueso sus pasiones, sus búsquedas, sus miedos.

El intertexto se ha puesto de moda en los últimos siglos, pero ya desde Esquilo, el dramaturgo griego había dicho que sus obras "eran migajas del gran banquete homérico". Se estaba refiriendo con ello a la perennidad de la producción artística y a un hecho insoslayable: la reiteración de personajes, temas y costumbres será una nueva manera de ver al hombre y de reinterpretar sus pasiones.

Vargas Llosa se ha propuesto recrear una forma curiosa de intertexto que es aquel que está conformado por la observación y explicación de la pintura de Gauguin. Algunos momentos de la novela nos parecen un recorrido por una galería de arte en donde podemos ver y revelar los distintos ángulos que un cuadro de este artista podía llegar a darnos. Desde su obra *Manao tupapau* hasta la pintura del retrato de Aline, su madre, Paul se esmera en

plasmar, por un lado, el extraño mundo endemoniado en el cual él se había refugiado y, por otro, en recuperar la figura de su madre con quien, a pesar de tantas discrepancias, parecía que lo seguía uniendo la fuerza de la sangre.

La capacidad de Gauguin para pintar no puede ponerse en tela de juicio; posiblemente la explicación de sus obras iniciales que luego llegarían a ser verdaderas manifestaciones de arte sea lo único que puede discutirse y que el narrador de esta novela atempera y ubica en su justo lugar mediante los juicios que otorga no sólo sobre la pintura de este genio, sino también sobre el fundamento conceptual del que Paul arranca.

Vincent Van Gogh, el Holandés loco fue uno de los primeros en reconocer la obra de Gauguin. Ambos se encontraron en el invierno de 1887 y fueron grandes amigos al menos por un tiempo.

Esa noche Vincent no permitió que Paul lo felicitara por los cuadros que exhibía. Y afirmó emocionado:

> "Soy yo el que debo felicitarte", le dijo, apretándole la mano con fuerza. "He visto en casa de Daniel de Monfreid tus cuadros de la Martinica. ¡Formidables! No fueron pintados con pincel, sino con el falo. Cuadros que al mismo tiempo que arte son pecados (Vargas Llosa, 2003: 81).

Es la opinión profana de un gran artista lo que permite que Gauguin destaque a través de una obra que nació más de la pasión que de la razón. Esa enorme felicitación va directo del espíritu de un hombre genial a los oídos de otro individuo superior. La expresión metafórica relativa a que esos cuadros no fueron pintados con pincel, sino con el falo revela de qué manera la impronta del sexo arraiga en la creación de Paul; y revela también el grado de entrega y la forma en que Gauguin derramaba esperma vital en cada cuadro. Van Gogh está excitado y, al mismo tiempo, espiritualmente motivado al contemplar la obra de su amigo y por ello le dice también:

> Ésta es la gran pintura, sale de las entrañas, de la sangre, como la esperma del sexo". Abrazó a Paul y le rogó: "Yo también quiero pintar mis cuadros con mi falo. Enséñame, hermano" (Vargas Llosa, 2003: 81).

El personaje citado retoma el *leit motiv* del sexo llevado al terreno de la pintura y le ruega a su amigo que lo enseñe a él también a pintar sus cuadros con el falo y no con el pincel. Se pone en primer plano el profundo carisma de Koke –este apodo se lo había puesto su primera mujer en estas tierras, Teha'amana–, carisma que ilumina la totalidad de su obra y que lo ubica por encima de muchos de sus contemporáneos. Ese ruego de Vincent probablemente sea la misma súplica que muchos le hacen al destino y a la vida cuando imploran para alcanzar mejores dotes que aquellos que la existencia les ha dado. Por supuesto que en el caso de Van Gogh pedir semejante cosa no hace más que resaltar el modo en que un genio le pide a otro que comparta con él la sutileza de su creación profunda.

Y Gauguin no es un hombre de Dios, por el contrario es –como lo decimos en el título de este apartado y como reza en su epitafio– "un enemigo de Dios" y, podríamos agregar, un amigo del demonio, a pesar de que este juicio tiene atenuantes como lo comentaremos *infra*.

Sólo queremos detenernos en la explicación que el propio narrador da de otro cuadro famoso: *Pape moe*. Afirma al respecto:

> Muy pocos adivinarían el enigma, la incertidumbre sexual de aquella personita que encarnaba un sexo distinto, una opción que la moral y la religión habían combatido, perseguido, negado y exterminado hasta creerla desaparecida. ¡Se equivocaban! *Pape moe* era la prueba. En esas "aguas misteriosas" sobre las que se inclinaba el andrógino del cuadro flotabas tú también, Paul. Lo acababas de descubrir, luego de un largo proceso que comenzó con el hechizo que ejerció sobre ti, en la Exposición Universal de 1889, la fotografía de Charles Spitz, y terminó en aquel arroyo, sintiendo en tu espalda la verga de

> Jotefa, y tú, aceptando ser su taata vahine en aquellas soledades sin tiempo ni historia. Nadie sabría nunca que *Pape moe* era también tu autorretrato Koke (Vargas Llosa, 2003: 74-75).

El cuadro constituye la representación de una sociedad diferente en donde emerge la figura del andrógino como un elemento nuevo que brota de las costumbres más arraigadas de esos pueblos. Constituye una opción sexual diferente: ya no es ni el hombre ni la mujer concebidos aisladamente, sino integrados en un solo ser que dibuja la imagen de un mañana. Y, por supuesto, todo ello está ubicado de espaldas a la moral y a la religión. Esa cultura hipócrita de ambas tendencias –recuérdese al *Tartufo* de Molière– les hace rechazar a un ser humano diferente y los lleva a pensar también que ya han conseguido desterrar tan aberrantes costumbres de estos pueblos. Por supuesto, se equivocan, porque ese cuadro es la prueba viviente de lo que había ocurrido en esas "aguas misteriosas" sobre las que se inclina el andrógino para alcanzar el vital elemento. Pero en esas mismas aguas –continúa diciendo el narrador– flotaba el espíritu de Paul. Éste lo acababa de descubrir después de un largo proceso que se iniciara en 1889 y que concluyera en aquel arroyo entre los brazos de Jotefa. El pene del andrógino contra su espalda convertía al personaje en su taata vahine, en su hembra integrada a la esencia misma de su propio ser. Y llega el narrador a la conclusión que a modo de una anagnórisis desvela el misterio de ese paisaje atemporal y ahistórico: *Pape moe* era el autorretrato del empecinado pintor. Y esto nadie lo sabría aunque aparezca revelado en el contexto aparentemente secreto de esta novela.

Los acontecimientos posteriores se desarrollan de este modo y el narrador llega a la siguiente conclusión:

> Una nubecilla empañó la luz de la luna y Paul regresó a la cabaña, llevando *Pape moe* con extremo cuidado, como si se pudiera trizar. Lástima que el Holandés loco no pudiera ver esta tela. La hubiera perforado con la mirada alucinada que ponía en las grandes ocasiones, y, después, te hubiera abrazado y besado, exclamando con su voz convulsionada: "¡Has fornicado con el diablo, hermano!" (Vargas Llosa, 2003: 84)

El exilio de Gauguin

La patria de los grandes hombres se encuentra en donde pueden llegar a ser medianamente felices. Paul Gauguin abandona París para irse a otras tierras y lo hace porque ya no tiene fe en la civilización y quiere creer que la Barbarie le traerá mejores resultados que la organización social que ya peca por ser decadente y feroz. Dice al narrador al respecto:

> Cuando pisó, por fin, Tahití acababa de cumplir cuarenta y tres años. Traía consigo todas sus pertenencias, como para dejar claro que había acabado para siempre con Europa y París: cien yardas de tela para pintar, pinturas, aceites y pinceles, un cuerno de cacería, dos mandolinas, una guitarra, varias pipas bretonas, una vieja pistola y un puñadito de ropas usadas. Era un hombre que parecía fuerte –pero tu salud ya estaba secretamente minada, Paul– (Vargas Llosa, 2003: 23).

El arribo a Tahití representa la ruptura con la civilización europea y expresa también una gran confianza hacia la tierra nueva; es el lugar en donde se ha propuesto volver a empezar a pesar de su deplorable estado de salud; el narrador alude a la condición física del personaje en términos eufemísticos cuando dice que era un hombre aparentemente fuerte pero con una salud secretamente minada. El tema de la enfermedad de Paul Gauguin se transforma poco a poco en un *leit motiv* recurrente al cual llamará también más adelante "la enfermedad de nombre impronunciable" como lo veremos *infra*.

Tiene cuarenta y tres años, pero al mismo tiempo posee ya la conciencia clara de lo que desea ser: un gran pintor que exprese a su mundo, a sus miserias, a su lujuria, a sus alegrías a medias. La vocación de Gauguin no estuvo claramente manifiesta en términos artísticos en los primeros años de su existencia adulta. Primero

navegó mucho tiempo como marinero mercenario al servicio de una causa que él había querido abrazar; luego se dedicó a una actividad liberal y comercial para abandonarla finalmente y sustituirla por el arte de su pintura. Comentábamos *supra* de qué manera el Holandés Loco le abrió los ojos y le hizo ver que su destino era el de un hombre entregado a su arte. Posiblemente las palabras de su amigo de aquel entonces hayan constituido el empujón final para aventurarse plenamente a su "apostolado" que estaba constituido por la expresión pictórica. Y, a pesar de ser un "enemigo de Dios" igual se yergue como un "santo ateo" como llamaba García Márquez a Jeremiah de Saint Amour en *El amor en los tiempos del cólera* (*Cfr.* García Márquez, 1990). Un santo ateo que supo profesar la única religión que su conciencia inquieta aceptaba: la de su arte profano, mediante el cual llegaba a Dios mucho mejor que sus contemporáneos religiosos.

Traía consigo todas sus pertenencias para dejar explícitamente manifiesto que ya nada quería saber ni con su país –Francia–, ni con su continente –Europa–. Esta doble ruptura se expresa en una sola en realidad; es la separación de toda la hipocresía, la envidia, la falta de amor de un continente desgastado por sus búsquedas inútiles.

La enumeración de los objetos que lo acompañaban es particularmente interesante y nos permite interpretar la esencia del universo personal de Paul, de su microcosmos. Podríamos organizar estos objetos en los siguientes rubros que nos llevan a los contextos tan especiales en que se movía el personaje:

1. Tela para pintar, pinturas, aceites y pinceles. Estos elementos refieren a su condición artística y son –definitivamente lo digo– lo más importante.
2. Un cuerno de cacería que era más bien la expresión de sus nostalgias aferradas aún al sitio en donde el hombre se divertía con futilidades inútiles, espacio que había quedado atrás, pero que ese cuerno de caza representa tibiamente.
3. Dos mandolinas, una guitarra. El espíritu de la música acompaña en Gauguin al sentimiento de la pintura. Una no puede ser sin la otra y, en la primera se apoya para sacarle a la segunda el mejor provecho artístico posible.
4. Varias pipas bretonas que aluden a uno de los vicios de Gauguin, quizás el que menos daño le hizo, pero que lo entretenía en las noches solitarias y lo motivaba para continuar a pesar de las dificultades tan diversas que debió enfrentar.
5. Una vieja pistola y un puñadito de ropas usadas. La precaución del personaje lo lleva a aferrarse a un arma que ya no sirve para casi nada, pero que le da cierta seguridad en este nuevo mundo desconocido, pero igualmente prometedor. Y la ropa usada constituye prácticamente el único arraigo material que le pertenece sólo a él y que cubren su cuerpo desgastado por los años y la enfermedad.

En fin, el exilio es más un estado de conciencia que una realidad; lo decimos porque el exiliado se adapta a la nueva patria y deja atrás a la antigua. El mérito mayor de todos los hombres no consiste en que hayan nacido en determinado lugar de la tierra, su auténtico mérito estriba en elegir la nueva patria en la que quiere empezar a vivir algo diferente a lo que había dejado atrás. El hombre es un ser que constantemente está eligiendo y es más valiosa la patria que conscientemente abrazamos que aquella en la que hemos nacido por un capricho del destino.

El propio narrador lo expresa así: "Donde se nacía era un accidente; la verdadera patria uno la elegía, con su cuerpo y su alma" (Vargas Llosa, 2003: 151)

Son las dos antípodas en la vida de Koke: París–Tahití. El esplendor de la ciudad luz no puede compararse con las prometedoras tinieblas de este nuevo espacio geográfico en donde debe continuar viviendo y, por qué no, continuar muriendo.

La aterrada lujuria de Teha'amana

Veamos ahora el marco en que nace uno de los cuadros más representativos de Gauguin: *Manao Tupapau* o "Ella piensa en el espíritu del muerto" según una de las traducciones del propio Paul.

Teha'amana había quedado a oscuras en la cabaña y cuando en la noche regresa su amante, ésta se impresiona mucho al verlo llegar y no reconocerlo. Rompe a llorar de manera histérica y en medio de su estado de locura, Gauguin alcanza a distinguir la palabra *tupapau* o espíritu maligno.

> Con fiebre en el cuerpo, se tumbó junto a ella, pero, en vez de montarse encima, la hizo girar sobre sí misma y quedar bocabajo, en la postura en que la había sorprendido. Tenía todavía en los ojos el espectáculo imborrable de esas nalgas fruncidas y levantadas por el miedo. Le costó trabajo penetrarla (...) Y apenas sintió su verga allí adentro, apretada y doliendo, eyaculó, con un aullido. Por un instante, sodomizando a Teha'amana se sintió un salvaje. (Vargas Llosa, 2003: 33).

La escena que el narrador nos presenta es no sólo profundamente erótica, sino además particularmente brutal. El espectáculo que había contemplado al llegar, lo excitó y lo hizo penetrar en la joven de una forma tal que se sintió por unos momentos un salvaje.

A la mañana siguiente comenzó a trabajar en el cuadro que tanta fama le daría. Lo hizo con entrega y sin descanso y cuando al segundo día llamó a la muchacha para que posara se encontró con la primera gran dificultad: era prácticamente imposible recrear el momento en que la joven desnuda se conmovía hasta el horror con lo que ella creía que era la presencia inesperada del *tupapau*.

Por lo tanto Paul debió permitir que funcionara en él el recuerdo; el cuerpo estaba allí, era el mismo, pero sus modales, su sonrisa que escapaba en cada momento de sus labios decían a las claras que la niña había olvidado el impacto producido por el demonio y volvía a un estado de naturalidad que en nada beneficiaba al creador que estaba en busca del gesto adecuado y del grito helado de alguien que se sentía al borde de la muerte como respuesta a las terroríficas motivaciones que la oscuridad del lugar autorizaba.

Pero el cuadro quedó terminado y Paul se sintió radiante; se permitió comentar lo siguiente:

> La niña desnuda sería obscena sin el miedo de sus ojos y esa boca que comenzaba a deformarse en mueca. Pero el miedo no disminuía, aumentaba su belleza, encogiendo sus nalgas de manera tan insinuante. Un altar de carne humana sobre el cual oficiar una ceremonia bárbara, en homenaje a un diosecillo pagano y cruel (Vargas Llosa, 2003: 35).

El sexo aparece definitivamente asociado a la pintura; esto es "pintar con el falo" como decía Vincent Van Gogh; esto es pintar asombrándose en el sentido filosófico, pintar sintiendo que la vida no es un don de Dios sino del demonio complaciente. Y la doble metáfora "Un altar de carne humana sobre el cual oficiar una ceremonia bárbara" es plenamente significativa no sólo por los términos paganos en que se expresa, sino también por el sentido de realización plena gracias al sexo y a través de él. Ese "diosecillo pagano y cruel" es el sustituto del otro Dios; es un nuevo Godot al que ya no hay que esperar, porque ha sabido llegar en el instante preciso en que carne y espíritu se vuelven una sola sustancia. El cuerpo de Teha'amana ha servido para engendrar una de las obras más representativas del pintor francés arraigado en Tahití.

Pero la muchacha, en el devenir del relato, ignora dos cosas fundamentales de su amante: la primera, que piensa irse de Tahití para París y abandonarla sin explicarle absolutamente nada; y, la segunda que Paul ha gozado en los brazos del andrógino como lo comentaremos *infra*. Las sorpresas que constantemente da el famoso pintor a sus allegados siempre son desconcertantes y terribles. La experiencia de un amor que no es heterosexual lo lleva al encuentro de una experiencia nueva, pero él sabe que la imagen de la mujer pesará siempre mucho más a pesar de las caricias y de la entrega de Jotefa.

Retrato de su madre

La visión que Gauguin tiene de su madre es contradictoria: por un lado la recuerda con cierta nostalgia y por otro ya no quiere ni pensar en su progenitora; hay como una suerte de odio–amor que los une a pesar de que todo ha concluido ya.

Dice el narrador:

> Durante todo ese tiempo, día y noche, lúcido o inmerso en el mareo gelatinoso en que el opio disolvía su cerebro, pensaba en Aline. No su hija Aline –la única de sus cinco hijos en Mette Gad a la que recordaba algunas veces–, sino su madre, Aline Chazal, convertida luego en madame Aline Gauguin, cuando las amistades políticas e intelectuales de la abuela Flora, a la muerte de ésta, ansiosas de asegurar un porvenir a la muchacha huérfana, la casaron en 1847 con el periodista republicano Clovis Gauguin, su padre (Vargas Llosa, 2003: 153).

He aquí una breve síntesis de esos años en que Aline, su madre queda huérfana y luego se casa con Clovis Gauguin. La vida con este periodista hubiera sido equilibrada y, nos atrevemos a pensar, que también hubiera sido serena. Pero él murió en un accidente naval mientras huía de la persecución política y Aline quedó nuevamente sola.

Gauguin se enteró de la muerte de su madre en 1867. Había fallecido en el ahora lejanísimo París a los cuarenta y un años, igual que la abuela Flora.

Gustave Arosa, un millonario que se siente atraído por Aline se une a ella. Pero lo que Paul no soportaba de este hombre es que no hubiera dejado a su legítima esposa para transformarse en el amante de la viuda. Conservó a las dos mujeres e intentó actuar como si ello fuera normal y positivo. Todos sabemos que los conflictos de pareja son múltiples y, a veces, es tan difícil mantener una sola relación, ¿cómo no lo será el compartir con dos el mundo que sólo ha sido creado para la unión con una?

Paul no le perdonaba a su madre que lo hubiera abandonado como interno en el colegio de curas de monseñor Dupanloup en Orleans mientras ella se regresaba a París a ser amante y mantenida de Gustave Arosa.

Recordaba también la profecía de su madre en el testamento en el que le legó sus pocos cuadros y sus libros:

> Te deseaba éxito en tu carrera. Pero añadía una frase que te amargaba todavía: "Ya que Paul se ha hecho tan antipático ante todos mis amigos que un día este pobre hijo mío terminará por quedarse completamente solo". La profecía se cumplió al pie de la letra, mamá. Solo como un lobo, solo como un perro (Vargas Llosa, 2003: 157).

Estas palabras resuenan aún, después de tantos años, en los oídos de Koke. Parece ser que los presagios de un moribundo se cumplen siempre al pie de la letra y Aline había anunciado en su testamento cuál sería la suerte de su hijo; lo había anunciado y se cumplió como lo señala el propio involucrado, porque en el presente él estaba solo como un lobo y solo como un perro. Es el destino del hombre marcado por la tragedia inevitable. La condición para ser grande ha sido –en el caso de Paul al menos– la vivencia de la soledad; todas las mujeres que poseyó y que estuvieron a su lado no fueron suficientes para calmar ni siquiera en un mínimo porcentaje esta soledad. La existencia del hombre es muy curiosa, porque éste lucha para hacer de su vida algo medianamente tolerable, pero las cosas no suceden siempre como uno las programa. El alejamiento social del personaje lo volvió impenetrable y se sumergió en un abandono del que ya no pudo salir.

A su vez, la madre era una figura demasiado lejano, pero al mismo tiempo arraigaba en él como un ser muy querido; sobre todo cuando se enteró por Gustave Arosa de los vejámenes a los que ella había sido sometida por la bestia de André Chazal, su padre.

Los secuestros de Aline, las violaciones incestuosas de ese padre criminal dejaron marcada para siempre la existencia de la

niña que –adulta después– no podía separar de su conciencia los horrores vividos.

Con todos estos pormenores Paul fue elaborando el retrato de su madre, fue tejiendo como honrado artesano la imagen que el tiempo, los espacios y los acontecimientos funestos le habían dictado a su conciencia.

Y el narrador le pregunta para tratar de desentrañar la esencia misma de esta problemática de hijo abandonado y solo:

> ¿Habías puesto todos estos dramas mezclados con gran guiñol en el retrato de Aline Gauguin, Paul? (...) La mirada de tu madre en el cuadro, recordabas, despedía, desde su timidez congénita, un fuego quieto, oscuro, con visajes azulados, que traspasaba al espectador e iba a perderse en un punto indeterminado del vacío (Vargas Llosa, 2003: 165).

Ciertamente el retrato funciona como una dolorosa síntesis de todas las tragedias acumuladas de madame Gauguin. Y resaltaba la mirada de esa mujer que desde su timidez despedía fuego, un fuego quieto, oscuro, con visajes azulados. Obsérvese el empleo premeditado del oxímoron cuando habla de un fuego quieto y oscuro. El narrador recurre a determinados datos sensoriales en donde predomina el visual; éste arranca desde la mirada de la madre hasta el predominio del color azul que desde esa misma mirada traspasaba al espectador para perderse en el vacío. Además el "fuego" que parece no ser fuego nos proporciona desde el oxímoron que lo involucra el calor apagado de ese examen profundo que los ojos reflejan.

Es digno de destacarse el manejo que hace el narrador del intertexto pictórico como lo comentábamos *supra*; la explicación del cuadro que se proporciona a la luz de todo lo descrito ya, es magnífica en cuanto al estilo y en lo que refiere a esa manera de narrar que se hermana con el arte de la pintura para reflejarla mejor.

Y el personaje se atreve a preguntarle a la figura quieta y lenta que emana del retrato:

> "¿Qué miras en mi cuadro, madre?" "Mi vida, mi pobre y miserable vida, hijo mío. Y la tuya también, Paul. Yo hubiera querido que, a diferencia de lo que le ocurrió a tu abuelita, a mí, a tu pobre padre que murió en medio del mar y enterramos en ese fin del mundo, tú tuvieras otra vida. De persona normal, tranquila, segura, sin hambre, sin miedo, sin fugas, sin violencia. No pudo ser. Te legué la mala suerte, Paul. Perdóname, hijo mío" (Vargas Llosa, 2003: 165-166).

La respuesta no se hace esperar y con ella le echa encima a Gauguin toda la carga de amargura y recelo que la existencia de esta pobre mujer fue dejando a su paso. Constituyó la suya una "miserable vida" que se hermana con la existencia igualmente patética de su hijo. Aline hubiera querido que su hijo fuera feliz, pero el hado implacable unió en la desdicha a todos los miembros de esta gloriosa, pero desdichada familia.

"Te legué la mala suerte, hijo mío" le dicta al oído la mirada azulada del retrato. Y Paul lo sabe, lo ha sostenido ya apoyado en la imagen del lobo solitario y del perro abandonado. Pero los hechos no pueden cambiarse y ese perdón que suplica la madre ha sido otorgado por el hijo que al pintarla la rememora, al pintarla vuelve a hacer que viva, solo para él y para que ambos puedan sostener ese diálogo silencioso que pone las cosas en su lugar.

En ese tiempo sin tiempo

La vida de Paul Gauguin ha entrado en la recta final. Esto sucede a principios de 1903. En La Casa del Placer todo adquiría un ritmo inusual, al menos en lo que tiene que ver con las respuestas que Koke pudiera dar a las personas que con un interés u otro lo visitan.

Por ejemplo, las niñas del colegio de Santa Ana se escapaban de la escuela para presentarse clandestinamente en ese lugar. Pero, al contrario de lo que pudiera pensarse dados los antecedentes de Paul con las mujeres, ellas no corrían peligro alguno, porque el personaje no estaba en condiciones físicas ni anímicas de seducir, tocar o violar a nadie.

Venían a ver las fotos pornográficas:

> "Y venían, también, claro, a reírse a carcajadas con los monigotes del jardín que ridiculizaban al obispo Joseph Martin –Padre Lujuria– y a su ama de llaves y presunta amante, Teresa" (Vargas Llosa, 2003: 463).

El constante enfrentamiento del pintor con la Iglesia revelaba la capacidad de aquél para desnudar la hipocresía de la Institución romana la cual se movía al ritmo de la conocida frase: "Haz lo que yo digo, pero no lo que yo hago"; se muestra a través del ejemplo del obispo Martin que la castidad era una de las tantas mentiras que la Iglesia propagaba, mientras sus servidores sacerdotales seducían, preñaban, engañaban y prostituían –con su carisma y su atractivo– a las fieles seguidoras.

Pero, nobleza obliga a reconocer aunque nos veamos un poco ingenuos al hacerlo, que la lujuria de monseñor Martin es la menos mala, la más regulada y normal; casi podríamos señalar que es –con perdón del oxímoron– una "lujuria sana". No deja de ser interesante la imagen alegórica que se encierra en la expresión "Padre Lujuria" la cual parece ser una contradicción o, al menos debería serlo, aunque en realidad constituye una expresión pleonástica, una especie de redundancia feroz.

En cuanto a la otra forma de lujuria, la insolente y desvergonzada, la ejercen aquellos miembros de la Iglesia que, precisamente, acostumbran pensar con sus genitales y absolver con su mirada clavada en el cuerpo de la mujer. Las feministas opinarían, al fin y al cabo son hombres, machos, y no se podía esperar otra cosa de ellos.

Los sacerdotes deben proteger a la familia y contradictoriamente seducen a la esposa que viene en busca de ayuda para salvar su matrimonio.

Ellos deben confortar con los denominados "santos sacramentos" y sólo consuelan a la manera prosaica en donde los cuerpos se buscan y terminan uniéndose gracias a esa alquimia que sustentan los que dominan el discurso y saben convencer sin

permitir que el convencido se dé por enterado de que tal cosa está sucediendo.

Pero la situación puede volverse más grave aún cuando, siguiendo la misma línea conceptual, la lujuria se torna depravada, pervertida, enviciada. Porque estos "hombres de Dios" no conformes con las mujeres que atrapan en su complicada red de engaños atentan también contra niños y niñas que alimentan su enfermiza pedofilia.

Los ejemplos históricos, las estadísticas y las denuncias de quienes fueron abusados en estas circunstancias no me dejan mentir y desnudan el papel que estos –vaya contradicción– "padres" han realizado y están llevando a cabo en el mismo momento en que nosotros redactamos estas líneas.

Faltaría decir –es la excusa que la propia Institución maneja– que no todos los sacerdotes son así, aunque les preguntaríamos: ¿Por qué no actúan con severidad contra aquellos que sí lo son para, de este modo, salvaguardar la fe y la imagen de quienes actúan lealmente? Por otro lado, el juego del Paraíso que comentaremos *infra* revela la nostalgia del personaje por la niñez perdida en donde él también disfrutaba con ese divertimento.

Por el camino del ludismo y la añoranza se puede llegar a un Paraíso más real que aquel que nos ha querido "vender" la Iglesia católica.

El Paraíso no es un reino del más allá, sino que se dimensiona y se vive mejor en este aquí y en este ahora mediante el deseo de ser felices y de lograr la plenitud y el gozo espiritual que cada uno de los hombres merece y puede alcanzar de una manera digna, pero meritoria.

A su vez, la enfermedad de nombre impronunciable se fue agravando cada día más en el desgastado cuerpo de Gauguin. Él chocó asimismo contra la autoridad judicial y sometido a juicio fue condenado a pagar una multa de quinientos francos y a permanecer en la cárcel por tres meses. La muerte lo libró de lo que hubiera sido el último vejamen de la sociedad organizada contra un hombre genial.

Agonizó en su casa rodeado de los pocos amigos que aún seguían a su lado. Junto a su cadáver el obispo Martin y el pastor Vernier pelearon por los derechos que, según ellos, les correspondían a las instituciones que uno y otro representaban. El primero quería enterrarlo en tierra santa para ganar al menos un cuerpo al no poder alcanzar el alma que ha huido ya de ese organismo; el segundo, deseaba sepultar los restos del genio en tierra laica, es decir, no comprometida con los intereses corruptos de la multicitada corporación religiosa.

Además, el obispo quería quemar las fotos pornográficas que avergonzaban al mundo entero, mientras el pastor sostenía que debían recogerse todas las pertenencias del muerto, inclusive las citadas fotos, para que formaran parte del proceso judicial que se iniciaría como consecuencia de la defunción de Gauguin.

Y, de acuerdo con la cita que incluimos a continuación, no era Paul el único que dudaba de la Santa Madre Iglesia, sino que el narrador también lo expresa cuando relata de qué modo el obispo Martin se salió con la suya burlando la autoridad de Claverie y la oposición de Vernier. Dice al respecto:

> Aquella noche, cuando en La Casa del Placer sólo moraba el cadáver de Koke y, tal vez, algunos gallos y gatos salvajes intrusos, mandó robar las cuarenta y cinco fotos pornográficas que adornaban el estudio, para quemarlas en una pira inquisitorial, o, acaso, para conservarlas a ocultas, y probarse, de cuando en cuando, la firmeza de ánimo y su capacidad de resistencia a la tentación (Vargas Llosa, 2003: 484).

Siempre que exista una problemática hay también diversas formas de interpretarla; en este caso el narrador duda en relación con el hecho de que las fotos fueran quemadas en una pira inquisitorial y permite que emerja el segundo comentario: conservarlas para demostrar la firmeza de ánimo del obispo ante la tentación.

La ironía prevalece y nos conduce a la tercera dilucidación de estos hechos, porque queda en el aire la duda relativa al verdadero uso que este hombre de Dios le daría a las fotos infames.

En fin, el obispo también roba el cadáver y lo entierra en una de las tumbas del cementerio católico.

Y llegamos así a la oración que constituye el título de este apartado: "En ese tiempo sin tiempo que era el suyo ahora" (Vargas Llosa, 2003: 481).

Es el momento de morir y el tiempo parece despojarse de su aparente corporeidad. Se transforma en algo que es y no es en una simultaneidad agobiante en donde la conciencia de estar vivo lucha contra la certeza de la muerte.

Se expresa aquí una metafísica de la acción temporalmente concebida, la cual lleva al narrador a hablar en términos que aparentemente se oponen. Cualquier observador perspicaz diría que si hay tiempo no hay ausencia de él. Pero cuando el hombre se acaba, tratar de poner un freno a la temporalidad que caduca, es imposible.

Y Gauguin vive en ese "tiempo sin tiempo" que la posteridad –al disfrutar su obra– lo transformará en "eternidad".

Complementariamente, la eternidad del artista contrasta con su forma de morir.

Deja de existir sin amigos prácticamente. La Iglesia que lo había repudiado lo cobija hipócrita y clandestinamente en su seno. Por si todo esto fuera poco, el único epitafio fue una carta que el "Padre Lujuria" dirigió a su superior:

> 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 esta tierra (Vargas Llosa, 2003: 485).

El obispo olvida que Dios no tiene enemigos y no deberían confundirse los términos como lo hace Martin; una cosa es ser enemigo de la Iglesia y otra muy distinta es ser enemigo de Dios.

En la metafísica personal de este artista francés no figuraba su rechazo hacia la figura divina, sino una oposición hacia aquellos que reclamaban para sí la administración de los asuntos de Dios en la tierra.

Gauguin ha muerto dejándole a ese mismo Dios y a la humanidad entera el tributo magnífico de su producción y, aunque hubiera renegado de Dios y abrazado la causa del demonio, las palabras se las lleva el viento y las obras son lo único que realmente cuenta.

La Institución con sede en Roma puede negar o defenestrar a un individuo, pero la última palabra la tiene la posteridad que la mano de Dios conserva para beneficio de todos aquellos que creen en la bondad de los hombres por encima de las toscas estructuras que los católicos han pretendido imponernos.

Aparentemente Paul Gauguin fue un hombre malo, pero en la realidad fue un individuo lleno de una capacidad artística que lo disculpa de todos los supuestos desmanes en que pudo haber caído.

La recuperación intertextual de la vida y la obra de este artista francés por parte del escritor de la novela aquí estudiada es verdaderamente genial. Los temas no tienen que ser necesariamente originales; Shakespeare lo demostró al recrear las Crónicas históricas de su época. Vargas Llosa lo lleva a cabo también al reproducir la existencia y acciones de Flora Tristán, Paul Gauguin y Roger Casement entre otros.

Capítulo 4

El paraíso buscado y la valentía de los personajes centrales en *El paraíso en la otra esquina*

Para referirnos a la obra de un escritor excepcional –Mario Vargas Llosa– citaremos algunos aspectos de dos tragedias del período isabelino en la Inglaterra del Renacimiento: *Fausto y Julio César*; los autores son: Cristopher Marlowe y William Shakespeare respectivamente.

Con base en la primera de ellas contrastaré las ideas de infierno y paraíso y, con la segunda, me referiré a las nociones de valentía y cobardía.

Vayamos por partes. El título de la novela de Mario Vargas Llosa –*El Paraíso en la otra esquina*– se proyecta en el marco de un planteamiento lúdico el cual está representado también por una metáfora, quizás más que una metáfora por una hipérbole preconcebida para dar lugar a ese mismo juego.

El Paraíso –al menos aquel lugar escatológico adonde van las almas de los "buenos"– no tiene una ubicación espacial determinada o si la tiene sólo acontece en visiones iluminadas de ultratumba como lo era, por ejemplo, la de Dante y su celeste universo paradisiaco.

A su vez, otro aspecto retórico que el título añade está dado por la expresión "en la otra esquina", la cual al ubicarse en la diversión de niños que le da origen, adquiere un carácter deíctico que nos lleva a pensar que tanto puede estar en un sitio como en otro, como en ninguno.

En el capítulo final de la novela se insiste en describir ese juego así como lo había hecho el narrador en el primero, mientras otros aspectos complementarios se ofrecen a nuestra consideración.

1. Gauguin ha salido a pasear en el cochecito tirado por un pony. Se siente un poco mejor ese día; sus dolores físicos desaparecen por unos momentos o, por lo menos, se apaciguan un poco. Se aproxima al círculo de niñas que ensayan un juego. Este juego posee un carácter cíclico, peculiarmente circular en donde el interlocutor que pregunta por el Paraíso es remitido en seguida a la otra esquina; y así en forma continua la búsqueda infinita se proyecta como metáfora insólita de la condición humana. Como seres racionales que somos, buscamos, creemos haber hallado y alguien nos dice que aquí no es, sino en otro sitio parecido a éste, pero que no es éste precisamente.

   El incansable modelo del hombre terco que no se rinde a pesar de lo evidente se proyecta también en ese juego de niños. Los niños como lo decía Jean Duvignaud (*Cfr.* Duvignaud, 1982) son la imagen universal del hombre. El individuo humano debería entregarse también a una constante actividad lúdica y, cuando olvida hacerlo, se fosiliza, se apaga, se desgasta.
2. La nostalgia de Gauguin queda expresada en el momento en que el narrador dice: "Una oleada cálida lo invadió. Por segunda vez en el día, sus ojos se llenaron de lágrimas." (Vargas Llosa, 2003: 466). Emerge de este modo una respuesta anímica provocada por este juego de niñas. Es el llanto acompañado por una especie de sórdido placer; el personaje está asociando y al asociar recuerda y al recordar se enternece. Y el narrador, continuando con el incansable discurso que pretende emular a un diálogo sin respuesta, le dirige una pregunta: "¿Por qué te enternecía descubrir que esas niñas marquesanas jugaban al juego del Paraíso, ellas también?" (Vargas Llosa, 2003: 466).

   Y el mismo narrador responde y alude a la niñez de su personaje. Mediante la magia de la memoria y con una lucidez que sus ojos ya no poseen, Paul rememora su propia imagen de pantalón corto, con babero y bucles correteando también y cumpliendo la función del "niño de castigo" que interroga por el Paraíso.
3. Planteados, entonces, los dos juegos: el de hoy y el de ayer, los dos divertimentos lúdicos: el de las niñas que las monjas custodiaban con celo y el de Paul con sus primos y primas, el narrador se traslada al mundo interior de su personaje y lo asedia de nuevo con interrogantes:
4. "¡El juego del Paraíso! Todavía no encontrabas ese escurridizo lugar, Koke. ¿Existía? ¿Era un fuego fatuo, un espejismo? No lo encontrarás tampoco en la otra vida, pues, como acababa de profetizar esa hermana de Cluny, lo seguro era que allá, a ti te hubieran reservado un lugar en el infierno." (Vargas Llosa, 2003: 467).

El juego parece dar un salto desde la esfera de la realidad hasta llegar al planteamiento simbólico en él implícito. Decir: "El juego del Paraíso" puede escucharse como una descarnada ironía, porque hablar del Paraíso es cosa seria, tan seria que el narrador o, posiblemente ese escritor inquieto que está detrás de él, agazapado en las sombras del anonimato, ha preferido escribir esa palabra con letra inicial mayúscula, no siendo así con el otro territorio escatológico citado: el infierno, el cual aparece delineado con minúsculas.

Todos al jugar desearíamos creer o no creer que algo se oculte en nuestros juegos. Si hemos leído por pasar el rato historias de dragones, éstos regresarán flameantes en noches sudorosas de pesadillas solitarias; y cuando sus figuras monstruosas se diluyen con el despertar, la paz de ánimo retorna a nuestros ojos cansados. El juego del dragón nos ha podido conmover en el territorio mágicamente onírico, pero con la vigilia retorna la armonía a nuestros corazones.

Y quien busca el Paraíso sin hallarlo o bien comprende que ese lugar es escurridizo y se escapa como el agua entre los dedos; o bien asume que es tan solo una apariencia que primero se manifiesta como si fuera real y de pronto desaparece como aquellos

fuegos artificiales que dejan únicamente un vago recuerdo de esplendorosos colores que rápidamente se borran de nuestras pupilas.

Y como si no fuera suficiente por parte del narrador con resaltar lo inútil de la búsqueda terrena de ese sitio glorioso le recuerda a Gauguin, que él tampoco lo ha de hallar en el más allá, porque así lo pronosticó la implacable hermana de Cluny, desde un controvertido esquema axiológico según el cual el mundo se compone de blanco y negro, de bueno y malo, de bello y feo y, precisamente para los "malos" está reservado el temible infierno.

Gauguin no hallará el Paraíso ni en esta esquina, ni en la otra, ni en la otra. No lo hallará simplemente porque para él el Paraíso no es igual al reino de dicha que la ingenua religiosa concibe.

Cuando la abuela Flora quiso construir un paraíso basado en la igualdad socio-económica entre los hombres, parece haber fracasado. Gauguin ha querido rescatar con su vida y con su pintura el mundo no contaminado del que nunca debimos haber salido. Como una especie de prolongación de los ideales de Rousseau, Paul ha buscado al hombre en estado de naturaleza, no contagiado por la sociedad y sus males, no contaminado por los otros hombres violentamente socializados. ¿No será ésta la puerta por la cual llegará a su propio Paraíso?

Fausto en la obra homónima de Marlowe le pregunta a Mefistófeles que si los espíritus malignos están condenados en el infierno, ¿cómo es que él ahora no está en ese sitio? Y Mefistófeles le responde:

> No, no estoy fuera de él, esto es el infierno. ¿Crees tú que yo, que vi el rostro de Dios y supe de los gozos eternos del cielo, no me veo atormentado por mil infiernos al sentirme privado de la dicha imperecedera? ¡Oh Fausto!, deja ya estas preguntas frívolas que intimidan mi espíritu desfallecido. (Marlowe, 2001: 66)

Queda expresada de este modo una suerte de teología novedosa para la época, según la cual el infierno se encuentra en donde el hombre no es feliz; precisamente la pérdida de la felicidad trae

como consecuencia el abandono de los valores más preciados que nos llevan a pensar que estamos viviendo nuestro propio infierno.

De igual manera la reflexión hecha para el infierno puede transpolarse al anhelado paraíso que se busca y nos atrevemos a preguntar a los ángeles en donde está el Paraíso y ellos podrían responder que se encuentra en el lugar en que el hombre –manejando su propia escala axiológica– se sienta feliz.

Como consecuencia de lo anterior, el Paraíso se halla precisamente en donde se espera hallarlo. El Paraíso anida en lo más profundo de nuestro universo y se compone de aspiraciones, búsquedas, juegos misteriosos. El Paraíso es curiosamente material e inmaterial a la vez; corpóreo o espiritual, metafísico y sanamente presente en cada una de nuestras búsquedas anheladas.

El Paraíso es el lugar en donde habita el ser; si nos permitimos partir de la afirmación de Heidegger de "que el lenguaje es la casa del ser" (Heidegger, s/f: 256). Nos atrevemos a sostener que ese lenguaje encuentra entre estos habitáculos posibles el interior del hombre; desde allí nacen prodigiosos mensajes que se revisten de palabras y que en su esencia misma revelan al ser. Por lo anterior, el individuo humano deberá buscar el Paraíso no ya en la lúdica esquina del juego infantil, sino en su propio universo, en sus ideas, en sus poderosas metáforas reveladoras, en todo lo que alcanza a intuir sin lograr revestirlo del esquema lógico necesario, pero no único.

El Paraíso está en la otra esquina y lejos de pensar que esta esquina es una ironía que nos conduce a otra y a otra, debemos entender que un día lo hallaremos y esa esquina terca y escurridiza y lúdica se transformará en la puerta secreta por donde ingresaremos a nuestro propio Paraíso.

Porque el Paraíso no es un lugar colectivo –esta idea es la más importante– es un sitio individual que cada ser humano puede hacer suyo gracias a la fuerza de su espíritu creador. Una llama se enciende e ilumina platónicamente al mundo. Esa llama está en nosotros, no la dejemos consumir porque nos puede conducir al Paraíso.

Paul Gauguin reflejó en sus pinturas la libertad humana perfectamente perfilada en la imagen de Jotefa, su aventura no femenina, pero sí determinante en sus acciones y en sus pensamientos futuros.

La valentía de Flora y de Gauguin

Decía Julio César en la tragedia homónima de Shakespeare: "¡Los cobardes mueren varias veces antes de expirar! ¡El valiente nunca saborea la muerte sino una vez"! (Shakespeare, 2003: 490). Esta afirmación del dramaturgo inglés me ha motivado para hablar de la valentía en los dos personajes centrales de esta novela: Flora Tristán y Paul Gauguin.

El narrador omnisciente, por lo tanto, se ha propuesto contar dos historias: la de la abuela y la de su nieto. Los capítulos impares se dedican a la primera y los pares al segundo como ya quedó comentado *supra*.

Quizás sea la cobardía uno de los rasgos más destacados del hombre contemporáneo, al menos del hombre común y corriente que no es obligado por guerras, por hambre o por miseria a transgredir las normas sociales para transformarse en una suerte de héroe improvisado que arremete contra las trabas morales y se convierte en una especie de monstruo implacable que se permite ignorar el hecho de que vivimos en lo que muchos profesionales del discurso han dado en llamar "sociedad civilizada".

Flora y Gauguin embisten –a su modo también– contra el universo que los mantiene atrapados, prisioneros en espacios y situaciones en donde no desearían estar. La mujer aquí mencionada, en defensa de la causa obrera se anima a derrumbar mitos y tradiciones hipócritas que milenariamente han venido sometiendo al hombre. Ella, al igual que el romano cuando afirma: "César irá" (Shakespeare, 2007: 490), también sabe poner lo mejor de sí para emprender la lucha a favor de una causa que parece perdida aún antes de comenzar a combatir por ella.

Y no podemos pasar por alto que la valentía en extremo esconde rasgos insoslayables de locura; es la enajenación de Flora,

de Gauguin y del personaje que intertextualmente hemos usado como referencia.

Paul Gauguin abandonó la civilización europea para refugiarse en Tahití como lo explicábamos *supra*. El paso que dio estando enfermo y solo fue definitivamente audaz, pero lo dio porque sus búsquedas le exigían que así lo hiciera. El narrador perfila la historia de un hombre diferente a los otros de su misma especie; su genio creador le presenta otros retos y le hace ser un individuo que incansablemente hurga en las sombras de la vida para tratar de obtener de allí lo que él necesita para realizarse y para "ser" en el sentido definitivamente ontológico del término.

Cuando Flora dialoga con el párroco Fortín (Vargas Llosa, 2003: 19-20), se atreve a contrarrestar el discurso inoperante y esquivo de este supuesto "hombre de Dios"; su mirada incrédula que poco a poco se fue convirtiendo en recelo mientras ella hablaba de la Unión Obrera, la terminó por decepcionar. Y sin olvidarnos que Flora es una mujer en el siglo XIX, y sin pasar por alto las preguntas retóricas que el narrador se formula leyéndolas en la mente misma de Flora y que parecían resumirse en la frase: "las desdichas de los pobres", nos atrevemos a sostener que la paciencia de esta luchadora social llegó a su fin cuando le dijo:

"–Aunque yo no sea católica, la filosofía y la moral cristianas guían todas mis acciones." (Vargas Llosa, 2003: 21) Ella está convencida de la importancia que posee la causa de la humanidad humillada y maltratada.

El padre Fortín cambia de actitud cuando le oye sostener que no es católica y más aún se siente violentado cuando a renglón seguido y con gran valentía ella derrumba la mítica tradición de la Iglesia en tres o cuatro oraciones semánticamente destructivas; menciona uno de los grandes valores que la Iglesia ha ignorado o deformado: la libertad humana; y su discurso se define aún más y golpea con rudeza cuando habla de las creencias dogmáticas de la arcaica Institución romana, que han llegado a sofocar la vida intelectual, el libre albedrío y las iniciativas científicas. Y para colmo de males las enseñanzas sobre la castidad propagadas contra viento y marea y que representan el inútil símbolo de la

pureza espiritual, no han hecho más que atizar los prejuicios que ya se tenían contra la mujer, quien ha sido vista también por esta misma Iglesia, como depositaria demoníaca del sexo e incitadora perenne del hombre.

Es muy valiente al decir todo esto, porque el párroco está viendo en la fémina combativa que es la señora Tristán, su triple condición negativa: mujer, anticatólica y, como consecuencia de lo anterior, pecadora.

La posición de Flora Tristán ante el sexo ha quedado dicha en las aseveraciones subrayadas; otro rasgo que termina de definir su personalidad y que permite al narrador mostrarla en un contexto social diferente es su matrimonio con André Chazal quien le dará tres hijos y humillaciones constantes como lo explicábamos *supra*.

El caso de Paul Gauguin es muy complicado y quien cuenta la historia, en un constante diálogo con su protagonista, va definiendo gradualmente modos de ser y caracteres sobresalientes de una idiosincrasia conflictiva como lo es la de Gauguin.

Pero él fue motivo de escándalo para todos los que de un modo u otro se acercaron a su figura enigmática y nerviosa. Padecía de esa enfermedad impronunciable que le habían diagnosticado en París (Vargas Llosa, 2003: 25) unos meses antes de llegar a estos territorios. La referencia oculta del narrador que funciona como un eufemismo piadoso le impide decir el nombre real de la dolencia, pero lo que sí podrá comprobarse es que de manera gradual dicha enfermedad lo conduce irremediablemente a la muerte.

Por esta razón desde que conocemos a Gauguin personaje, tomamos contacto con un condenado a muerte que poco o nada le importa esta circunstancia. Saber que la muerte nos espera al final del camino no es ninguna novedad para los seres humanos, pero conocer que la muerte acecha cerca, muy cerca es algo completamente distinto. César sabe que va a morir e igual va al senado; Gauguin tiene el mismo conocimiento y con temeridad y arrojo enfrenta los tiempos que le quedan por vivir.

El sexo cumple un papel determinante en su obra y en su vida. La mujer lo inspira, lo atrapa y lo excita constantemente; pero hay

un individuo de extraña condición –al menos así lo es para la idea que los occidentales heterosexuales tienen al respecto– que se llama Jotefa:

> Era un varón, cerca de ese límite turbio en el que los tahitianos se convertían en *taata vahine*, es decir, en andróginos o hermafroditas, aquel tercer sexo intermediario que, a diferencia de los prejuicios europeos, los maoríes, a ocultas de misioneros y pastores, aceptaban todavía entre ellos con la naturalidad de las grandes civilizaciones paganas. (Vargas Llosa, 2003: 67-68)

Gauguin desde una posición que me atrevería a definir como valentía inconsciente o arrojo enajenado deja a un lado los prejuicios y los traumas de la civilización que le diera origen. Si antes le hubieran sugerido tan solo la posibilidad de una relación homosexual se hubiera expresado con violencia y se hubiera negado radicalmente a tal posibilidad. Ahora, solos en medio de una naturaleza virginal, inmaculada e incólume y sumergidos en las aguas tranquilas del arroyo estaban a punto de vivir una experiencia vitalmente distinta; en este momento el relato se reviste de una fuerza erótica profunda en donde la gran ausente es la mujer o, al menos, la mujer "vaginalmente concebida"; son dos hombres: Paul y Jotefa que se acarician, que se entregan, que eyaculan. Y en ese interminable diálogo que el narrador omnisciente sostiene con sus protagonistas le dice a Paul:

> "Cuando creías conocerlo y saberlo todo sobre ti mismo, te había revelado, gracias a este Edén y a Jotefa, que, en el fondo de tu corazón, escondido en el gigante viril que eras, se agazapaba una mujer". (Vargas Llosa, 2003: 73).

El lenguaje metafórico resulta estéticamente bello en palabras del narrador profundo que oculta al escritor inteligente y sagaz. Nadie puede llegar a medir con la exactitud requerida el peso que representa la parte femenina que habita en el hombre; pero esa mujer que "agazapada" espera el momento para dar el zarpazo final

es la imagen de las fuerzas desconocidas que inundan el interior del ser humano y que en este caso se reviste con la máscara de la mujer. Paul es capaz de superar las restricciones que su conciencia machista le ha impuesto y en eso insiste mucho el narrador al recordar los años pasados en el Jérôme-Napoléon donde cumpliera su servicio militar y de donde al salir: "Seguía con el trasero tan incólume como seis años atrás, al iniciar la carrera naval" (Vargas Llosa, 2003: 76); pero al llegar el momento del encuentro con Jotefa deja a un lado sus prejuicios o, mejor aún, ha decidido vivir una experiencia que la existencia misma le debía y se entrega a un ser diferente que sin ser hombre tampoco llega a ser la fémina deseada. Paul Gauguin es una mente abierta a nuevas experiencias; esto se dice muy fácil, pero es motivo de escándalo para todo el mundo civilizado, al cual se enfrenta el genial creador de la pintura, con valentía y temeridad fundamentales.

En conclusión, por un lado y según lo planteábamos *supra*, la noción teológica sobre el infierno en Marlowe nos permitía contrastar posiciones entre el dramaturgo inglés y el narrador peruano: el Paraíso está en donde el hombre vive su propia felicidad, al igual que el infierno se halla en donde el hombre se entrega a la desesperación y el abandono.

Además, Shakespeare y Vargas Llosa han demostrado a través de sus personajes que la valentía es un don excepcional que está reservado únicamente a los grandes individuos y cada uno de ellos –en su respectivo momento histórico– enseñó a vivir, realmente vivir, mediante sus propias acciones. Y estas acciones no aparecieron disfrazadas de hipocresía, sino que se revistieron de una autenticidad impuesta a pesar de la oposición de los detractores de siempre.

Segunda parte

Travesuras de la niña mala

Capítulo 5

Título. Ricardo y Otilia

Título

Desde el título lo primero que llama nuestra atención crítica es el carácter lúdico que éste conlleva, puesto que se hace referencia a una situación que en verdad oculta otra. El valor de la palabra consiste en decir y esconder al mismo tiempo; en mostrar y sugerir en un curioso movimiento del signo lingüístico que aparece regido por el eufemismo.

El eufemismo ha sido un recurso muy importante a lo largo de la historia de la literatura y los diversos escritores de distintas épocas lo usaron con objetivos distintos. María Moliner lo define como: "Expresión con que se sustituye otra que se considera demasiado violenta, grosera, malsonante o proscrita por algún motivo" (Moliner, 2007: 1293). A veces sólo sirvió para ocultar algo que no quería decirse por su nombre verdadero, ya fuera porque despertaba el sufrimiento –dejó de existir, ya no está más entre nosotros, voló al cielo– o porque podía convertirse en un motivo de burla al aludir a ese hecho de modo directo –salió de la cárcel lleno de cardenales y no precisamente aquellos que vestían de rojo y elevaban sus súplicas a Dios– lo dice Quevedo en uno de sus textos.

Pero el eufemismo cobró una trascendencia enorme cuando fue empleado para evadir la censura o para evitar el castigo que

gobiernos dictatoriales estaban dispuestos a aplicar a aquellos que violaran sus normas. Por ejemplo, durante la tiranía militar uruguaya no estaba permitido emplear los términos "dictadura" y "tupamaros" para aludir al ingrato ejercicio de poder de los militares, por un lado y, por el otro, para referirse a los miembros de los grupos discrepantes, a los revolucionarios propiamente dichos.

Las palabras que sustituían a estos términos aparentemente "vergonzosos" eran "proceso" en lugar de dictadura y "sediciosos" sustituyendo a tupamaros.

A su vez, desde que Lazarillo dijo que su padre había ido a la cárcel por "unas sangrías mal hechas", se estaba señalando desde el territorio de la ironía que su progenitor no había vuelto a coser adecuadamente los fardos de trigo desde donde había sustraído algunos quilos para su propio beneficio. También se dice en el mismo relato: "Mi madre y un negro de esos que las bestias curaban vinieron en conocimiento" (Anónimo, 1946: 85). El vocablo "conocimiento" disfraza, en la línea bíblica, al acto sexual.

Son interminables los ejemplos que involucran a esta figura retórica y por ello es adecuado ahora hablar del título de esta novela del peruano.

1. Travesuras

Esta palabra refiere en su sentido directo a ciertas acciones llevadas a cabo por los niños, acciones que no son ni buenas ni malas, pero que revelan una picardía natural. En el marco de la novela ocultan las acciones que realiza el personaje femenino: mentiras, enmascaramiento, traiciones, desdén, conveniencia, búsquedas amparadas en un sexo sin amor, engaños que tienen como finalidad el propio bienestar de la protagonista.

Llamando a todo ello "travesuras" se emplea un término aparentemente inocente con el cual se pretende esconder el verdadero comportamiento inmoral de la citada fémina.

Si hay una axiología que todos tenemos más o menos presente en nuestras vidas, para la niña mala las cosas no suceden de ese modo y ella niega lo que la gente normal acepta sin reparos. Sus travesuras son radicalmente violadoras del equilibrio y buen pasar del "otro".

2. Niña

Otilia –es el nombre verdadero de nuestro personaje– es una niña cuando jugaba a hacerse pasar por chilenita con el nombre de Lily; pero muy pronto dejó de serlo no sólo porque su edad cambia, sino también porque al madurar comprende –esto corresponde a su criterio muy personal– que los hombres son objetos útiles que ella puede utilizar a su antojo. Por ende, más que una niña es una mujer llena de malicia que va incrementando su experiencia y transformándose poco a poco en un símbolo sexual que para nada recuerda al término infantil empleado en el título.

3. Mala

Este adjetivo es insuficiente para catalogar la auténtica condición axiológica de Lily. Reflejarían su verdadera forma de ser, términos como "despiadada, sin escrúpulos, sin conciencia del mal que provoca en quienes la aman o simplemente la desean". Faltaría un término que por decencia o escrúpulo, oculto en el contexto de mi planteamiento.

Cabe aclarar además que "niña mala" es el referente completo y que conscientemente el narrador lo opone en varias ocasiones de su relato a "niño bueno" que es la manera de llamar, por parte de Otilia, a Ricardo Somocurcio.

Por lo tanto, éste es el título y el escritor demuestra, mediante él, no sólo toda la carga de ficción que una novela conlleva, sino que también al escribir se puede deleitar en los factores lúdicos involucrados desde el comienzo del relato.

Leer una novela es un modo de descubrir pasiones, desvelar comportamientos y entender un poco más a la naturaleza humana.

Leer una novela es involucrarnos con los contenidos que ella expresa, ya sean éstos implícitos o descaradamente explícitos.

Leer una novela reclama a un observador capaz de desentrañar la verdadera esencia de los personajes y capaz también de descubrirse a sí mismo en el contexto de la trama que tiene ante sus ojos.

Ricardo y Otilia: Políglotas a su manera

Hay una faceta que no deseo pasar por alto y ésta tiene que ver con el dominio de varios idiomas que uno y otro personaje –a su manera– poseen.

Ricardo se ha dedicado a la traducción y nos consta que domina el inglés y el francés al menos al comienzo de su existencia y que luego aprende ruso en dos sucesivas visitas a la URRS.

La niña mala desde su condición inicial de Lily, la chilenita empieza a jugar con los idiomas y sus posibles inflexiones; al principio lo hace muy mal, pero luego perfeccionará el dominio idiomático como una necesidad impostergable.

El segundo modo lingüístico con el que tendrá contacto será el dialecto cubano del español; en los años de Cuba lo emplea no sólo para responder a los requerimientos amorosos del comandante Chacón, sino también para tener un mejor pasar en el contexto de la incipiente revolución.

Posteriormente conoce a monsieur Arnoux y esto la obliga a mejorar su francés que ya había empezado a usar desde su llegada a París.

Más adelante y en el encuentro con Mr. Richardson, el inglés será su lengua. Lo llevará a cabo siempre de un modo elemental, pero pone todo su empeño en hacerse entender.

Cuando toma contacto con el japonés lo ejerce de la mejor manera posible y el narrador nos da a entender que el único que la entiende es Fukuda. En aquella noche en que están reunidos Ricardo, Otilia, Fukuda, Salomón Toledano y Mitsuko, el narrador señala:

> La miré y, con el aire más natural del mundo, estaba hablando con Mitsuko en un japonés que, a juzgar por el esfuerzo que hacía aquella para entenderla, debía ser tan aproximado como su francés y su inglés (Vargas Llosa, 2006: 190)

En boca del niño bueno se pone en duda el conocimiento que la niña mala tiene de los idiomas. Pero esto sucede porque ella hace el máximo esfuerzo para expresarse en las lenguas que sus esposos dominan. Si la comparamos con Somocurcio, éste es un experto en los idiomas que maneja, con ellos se gana la vida. Caemos en la tentación de pensar que la niña mala también se gana la vida con estos mismos idiomas aun cuando lo hace en una escala distinta.

Vivimos en un mundo en donde la torre de Babel bíblica cobra plena trascendencia; las lenguas tan diversas nos impiden llegar al otro como realmente lo desearíamos. Pero los dos personajes centrales de esta novela tienen mucho que ver con ese deseo de superar el caos de Babel mediante el conocimiento de las diversas expresiones.

Chile, Cuba, París, Londres, Tokio fueron los espacios en los que la niña mala se expresó en su media lengua extraña. Posiblemente no lo haya hecho cien por ciento bien, pero se esforzó en alcanzar lo que para ella era la mayor perfección.

Fueron muchas más las ciudades que vieron actuar y hablar al niño bueno. Pero si hemos buscado identidades entre él y la niña mala, la de los idiomas es otra compatibilidad que no puede pasarse por alto y no sólo porque ambos son auténticos ciudadanos del mundo en el más amplio sentido del término, sino también porque pudieron hablarse con vocablos de amor en todos los idiomas que ambos manejaban.

Otilia se acercó a sus circunstanciales amantes tratando de manejar las lenguas de éstos; el idioma es otro de los factores que tiene directa relación con el tema de la seducción en la niña mala.

Y, nuevamente nos vemos en la tentación de recordar al escritor quien también es un auténtico políglota al igual que sus personajes; por supuesto, mejor que la niña mala y muy semejante a Ricardo Somocurcio.

De este modo el mundo real intenta inmiscuirse en el mundo de papel que configura la novela. No importa si lo consigue o no; pero sí interesa saber que la novela es una de las mejores maneras de retratar la realidad; su carácter de ficción no la debe desacreditar en lo más mínimo; por el contrario, la acerca aún más a esa verdad en donde personajes reales como nosotros luchan por sobrevivir o, por lo menos, luchan por ser felices: algunos al modo de Ricardo, otros al estilo de la niña mala y muchos también como lo hace el amante de la escritura perpetua que es el propio Vargas Llosa.

En resumen, los conceptos iniciales de este volumen en lo que tiene que ver con la novela del 2006 han tenido como finalidad explicar el título, en primer lugar y, en segundo término hablar del valor y significación de las diferentes lenguas que sus personajes utilizan. El ludismo de este mismo título anuncia la característica central del relato en donde los dos narradores: el omnisciente que se entromete en cada momento que lo considera necesario y el focalizador interno fijo que intenta entender ese constante ir y venir de la mujer que ama sin lograr desentrañar el verdadero misterio de quien no estando a su lado desea retornar y encontrándose con él quiere huir del aburrimiento que la existencia a su lado le proporciona.

Capítulo 6

Apariencia y verdad en la niña mala

La literatura de todas las épocas se ha movido bajo las reglas que rigen el eterno juego de las apariencias y las verdades. En realidad el hombre no es como se presenta ante la sociedad; por el contrario, permite que afloren facetas diversas de lo que debería ser su propia idiosincrasia.

El ser humano lleva una máscara que oculta los auténticos sentimientos. No resulta para nada ajena a las nociones que trabajaremos en el presente capítulo la vieja tradición de las "máscaras" (DRAE, 2001: 1462)[1] impuesta por el teatro griego. En relación con este aspecto el término υποκριτης significaba "actor teatral" y de él derivará el vocablo español "hipócrita" (Corominas, 1996: Vol. II, 245-246).[2] En el drama griego, el actor portaba una máscara que le permitía ocultar su rostro humano para prevalecer a través de esta máscara la tristeza o la alegría según fuera el caso. De tal forma, observaremos como en el desarrollo de los diversos acontecimientos que se encadenan en el relato domina la noción de "hipócrita" no sólo con el sentido actual de la palabra, sino también con el alcance de "actor teatral" que en

[1] Del italiano *maschera*, y éste del árabe *masharah, objeto de risa*.

[2] Tomado del griego tardío υποκρισια id. propiamente "acción de desempeñar un papel teatral", derivado de υποκρινεσθαι" contestar, dialogar"; luego del latín 'hypocrĭta y éste del gr. υποκριτης"actor teatral".

algunas ocasiones muestra una faceta de su personalidad y, en otras, una distinta.

No podemos dejar de lado la noción carnavalesca en donde prevalece el uso del disfraz y la máscara y que desarrolla Mijail Bajtin. Si bien no es el objetivo de este trabajo seguir la línea teórica propuesta por el ruso, señalaremos tan solo que según sus palabras el carnaval ocupaba un lugar relevante en la existencia del hombre medieval. Los ritos y acciones carnavalescas están regidos por un principio cómico que los aleja de todo carácter mágico, místico o eclesiástico, por contrario son más bien una parodia a los cultos religiosos aunque al mismo tiempo tenían una estrecha relación con éstos; la única regla del carnaval consiste precisamente en no respetar ninguna norma. En esta dirección, el carnaval puede interpretarse como un triunfo transitorio, es decir, que dura mientras permanece esta fiesta y en él lo sagrado se vuelve subversivo, el disfraz y la máscara –siempre siguiendo la interpretación de Bajtin– hacen de la inversión su juego preferido; y el teórico afirma categóricamente: "Las fiestas, en todas sus fases históricas han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. (*Cfr.* Bajtin, 1987)

El personaje femenino de *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa llega a vivir de tal manera su mitomanía compulsiva y se hace cargo de su condición actoral hasta el extremo de olvidar quién fue en el pasado. Para ella la vida bien puede expresarse en términos bajtinianos en donde lo transitorio es más importante que lo permanente.

La capacidad para narrar de Mario Vargas Llosa se pone a prueba una vez más y sale triunfante al describir la historia de Otilia, una joven humilde del barrio de Miraflores que tenía "delirios de grandeza" y que al no conformarse con su suerte recorre el mundo conociendo y amando a su manera a una curiosa serie de hombres peculiares, quienes intentan no sólo mantenerla junto a ellos, sino también satisfacer todos sus caprichos.

Ricardo Somocurcio –2° personaje de la novela y narrador focalizador interno fijo de ésta–, cae en el viejo error de enamorarse de la joven y, ella a su vez, prácticamente después de cada aventura, vuelve a él para beber en el extraño oasis de paz que el llamado "flaco" le ofrecía.

Con respecto al focalizador interno fijo dice Genette:

> El segundo será el relato de focalización interna, ya sea fija (ejemplo canónico: *Los embajadores*, en que todo pasa por Stresther o, mejor aún, *Lo que sabía Maisie*, en que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la niña, cuya "restricción de campo" es particularmente espectacular en esa historia de adultos cuyo significado no entiende). (Genette, 1989: 245).

El ejemplo mencionado es realmente ilustrativo y nos lleva al concepto de "restricción de campo" que caracteriza y define a todo focalizador interno fijo. Insistiría –concomitantemente con este aspecto– en el rasgo subjetivo que todo narrador de esta naturaleza conlleva.

Me permito esbozar dos ejemplos al respecto: el de *Lazarillo de Tormes* (*Cfr.* Anónimo, 1949) *y el de Nada* (*Cfr.* Laforet, 1987) de Carmen Laforet. En ambos casos el mundo resulta observado por personajes que no alcanzan a dimensionar el verdadero problema o, por lo menos, que dan una visión del universo que los rodea excesivamente parcial. Lazarillo cree, por ejemplo, que su mejor amo es el escudero y desprecia al ciego; ningún análisis serio del problema se atrevería a sostener tal cosa: el ciego lo castiga y maltrata, pero le enseña de acuerdo con las exigencias crueles de la sociedad en que viven; el escudero, en cambio, no lo castiga, pero incluso llega a quitarle el pan que el muchacho consigue con esfuerzo y, finalmente, lo abandona en medio de la obvia confusión del joven.

Andrea, en la novela de Laforet, se mueve como protagonista testigo y enfrenta azorada un universo en donde cada uno de los personajes en cuestión intenta atraerla del lado de su causa; ella sólo sueña con su viaje a Madrid y no se involucra con los tristes miembros de la calle de Aribau.

El teórico francés agrega:

> La focalización *interna* no se realiza plenamente, sino en el relato en "monólogo interior", o en esa obra límite que es la *Celosía* de Robbe-Grillet, en que el personaje central se reduce absoluta y exclusivamente a su posición focal, y se *deduce* rigurosamente de ella.(Genette, 1989, 247).

En *Nada* son abundantes los monólogos interiores de Andrea a través de los cuales intenta explicarse innumerables dudas que el ambiente y los seres que la rodean han despertado en ella.

En *Travesuras de la niña mala* Ricardo Somocurcio empieza a plantearse desde sus quince años aspiraciones y preguntas en donde su universo se abre a nuevas experiencias a partir del instante en que conoce a Lily, la chilenita.

En otro orden del aspecto teórico aquí estudiado –voz del relato–, Genette diferencia entre narración heterodiegética y homodiegética. La primera es aquella en donde hay un narrador ausente de la historia que cuenta. El teórico menciona los ejemplos de la *Ilíada* de Homero y de la *Educación sentimental* de Flaubert. La segunda, corresponde a un narrador presente como personaje en la historia que cuenta. (*Cfr.* Genette, 1989: 299)

Agrega Genette:

> La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es protagonista de su relato; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo (Genette, 1989: 299).

En el caso que nos ocupa, el personaje será protagonista del relato, en el contexto de lo que Genette denomina como autodiégesis.

Retomando el análisis aquí propuesto, las máscaras que paso a paso ocultan a Otilia son: Lily, la chilenita, la camarada Arlette, madame Robert Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko, madame Ricardo Somocurcio, la mujer que abandona por un breve lapso y, finalmente, su condición de amante del esposo de Martine.

El narrador cuenta la historia de esta hechicera mujer no sólo mediante el modelo intertextual del cual se vale por momentos, sino también desde la óptica universal en donde una fémina se impone –o trata de hacerlo– sobre el macho en turno sin llegar a reconocer que detrás de todas esas máscaras del amor hay una que en verdad contiene el sentimiento auténtico y puro.

El esquema del relato adoptado por Vargas Llosa sorprende por su versatilidad; quien cuenta la historia la ha vivido primero y al repetirla actualiza la anécdota de una forma real y dolorosa, mientras el "niño bueno" –antítesis y rostro opuestamente complementario de la "otra"– comprende que inmerso en su soledad podrá recrear la diégesis insólita de la mujer que se aleja de él.

Cuando Fausto en la obra homónima de Goethe le pregunta a Mefistófeles: "–¿Cómo te llamas?", éste le responde: "–Nimia me parece esa pregunta en quien tanto desprecia el verbo"(Goethe, 1972: 787) y con ello aludía a la poca trascendencia que revisten los apelativos que usamos para fijar nuestra condición social.

El personaje femenino de esta novela –Otilia, Otilita– pretende vivir de las apariencias y desde su humilde condición inicial intenta dar el salto hacia una clase social que por origen no le corresponde. Ricardo Somocurcio se enamora del "modelo" de mujer que representa la linda peruanita, a quien vio por primera vez en el barrio de Miraflores.

Los acontecimientos narrados en la novela y que tienen por eje al personaje femenino poseen un carácter cíclico, armónicamente reiterativo y van cobrando significación a medida que el lector se involucra con cada una de las facetas que las máscaras de Otilia ocultan y muestran en extraño movimiento de simultaneidad lúdica.

El narrador se entrega a la tarea de jugar él también con esos mismos contenidos y permite –dicho en términos de análisis– que la serpiente se muerda la cola. Esto lo vemos plasmado –es tan solo un ejemplo– en el diálogo de Ricardo –en un regreso a Lima– con

Arquímedes, el padre de la niña mala, en donde el viejo desvela el misterio de Lily al decir:

> Desde que era de este tamaño, Otilia se avergonzaba de nosotros –dijo, enfureciéndose otra vez–. Ella quería ser como los blancos y los ricos. Era una chiquilla resabida, llena de mañas. Bastante despierta, pero de armas tomar. No cualquiera se mandaba a mudar al extranjero sin tener un cobre, como hizo ella. Una vez ganó un concurso, en Radio América. Imitando a los mexicanos, a los chilenos, a los argentinos. Y tenía apenas nueve o diez años, creo. Como premio, le regalaron unos patines. Se conquistó a la familia esa en donde su madre trabajaba de cocinera. Los señores Arenas. Se los ganó, le digo. La trataban como a una niñita de la casa. La dejaban ser amiga de su hija. La maleducaron, pues. Desde entonces, se avergonzaba más de ser hija de su madre y de su padre. O sea, desde chiquillita se veía lo descastada que sería de grande (Vargas llosa, 2006: 320-321).

Hemos ofrecido un ejemplo tomado de las postrimerías de la novela para ubicar el verdadero rostro de la niña mala y sus orígenes de acuerdo con lo contado por su padre.

Vayamos ahora al comienzo de la narración para retomar y analizar de este modo cada una de las máscaras de la niña mala como lo anunciábamos *supra*.

La novela empieza con una oración sencilla desde el punto de vista de su estructura gramatical: "Aquél fue un verano fabuloso" (Vargas Llosa, 2006: 9), pero bastante representativa en el orden conceptual, aunque constituye una apreciación acerca de una época vivida que contrasta con los acontecimientos y acciones en que se verá involucrado el personaje en su existencia posterior tanto en lo personal como en lo profesional.

Quien narra los hechos es un focalizador interno fijo que se deja llevar por sus recuerdos de adolescencia cuando conoció en el elegante barrio de Miraflores a Lily, la chilenita. Quizás la imagen elaborada por Jorge Manrique relativa a que "cualquiera tiempo pasado fue mejor" (Manrique, 1974: 115) se cumple de este modo

y se refleja como una poderosa nostalgia que el narrador quisiera congelar en el tiempo para no perder el grato sabor que estos acontecimientos dejaran en su juventud.

Al leer este pasaje resultan explicados los sucesos iniciales de la novela en donde irrumpe, ya lo decíamos, la primera máscara de Otilia: Lily, la chilenita. El narrador aclara en términos peculiares y en un lenguaje que refleja el idiolecto[3] (DRAE, 2001: tomo II, 1246) propio de su juventud:

> Yo de Lily me enamoré como un becerro, la forma más romántica de enamorarse –se decía también templarse al cien–, y, en ese verano inolvidable, le caí tres veces. La primera, en la Platea alta del Ricardo Palma [...] La segunda, en la pista de patinaje [...] Y, la última, pocos días antes del gran lío, el Cream Rica de la avenida Larco. (Vargas Llosa, 2006: 11-12).

Las tres veces le dijo que no. Pero, a pesar de ello, Ricardo continuaba tercamente enamorado de esta curiosa señorita, a quien el narrador se permite definir al decir: "Lily era la coquetería hecha mujer" (Vargas Llosa, 2006: 12).

Y una característica destacada de la idiosincrasia de Otilia radicaba precisamente en saber prolongar los acontecimientos y en evitar –en la medida de lo posible– el compromiso. Lo eludía de tal forma que siempre dejaba la impresión de que ella sí quería, pero otros hechos ajenos a su persona parecían impedírselo.

En este caso le hizo saber al tenaz enamorado que el lazo que los unía era tan evidente que ya todo el mundo lo comentaba. La relación entre ellos era un hecho consumado, el cual no necesitaba del aval particular que ella le pudiera otorgar.

De este modo, Otilia fue envenenando la sangre de Ricardo; se fue metiendo en él poco a poco, invadió la privacía de su mundo,

[3] Empleamos el término "idiolecto" con el sentido que proviene del griego ἰδιος, propio, particular; y en términos lingüísticos, conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo.

contaminó la paz interior de su antagonista y lo condujo por un macrocosmos en donde el flaco llegó a vivir desde los momentos más sublimes hasta los instantes más crueles.

Estamos en verano y el calor de la naturaleza parece ser símbolo y trasunto del calor que invade el cuerpo del muchacho con solo pensar en Lily.

Y esta niña actúa con una marcada indiferencia al mismo tiempo que comienza a desempeñarse en el marco de la mentira. Esta mentira tiene que ver con la falsa nacionalidad chilena de la peruanita que ya esconde el deseo de querer ser lo que realmente no es. El juego de apariencias y verdades constituirá el *modus operandi* de la niña mala. Ella sabrá ocultarse en cada una de las personalidades que adopta de un modo premeditadamente falso.

Ahora bien, en el momento en que no estaba de por medio la ceguera que el amor produce, Lily no era tan convincente ni tan buena actriz. Había ganado un concurso imitando a mexicanos, chilenos y argentinos; pero no pudo engañar a la primera chilena que le presentaron en la fiesta de la gorda Marirosa, a la tía Adriana, que acababa de llegar de Santiago. La impostura del acento no confunde a quien lo domina plenamente por hablarlo con la naturalidad que sólo otorga la certeza de pertenecer a su propio país.

Lily fue descubierta y desenmascarada por primera vez. Sufrió en carne propia el desencanto que le produjo este hecho inesperado. De un solo golpe la regresaron a su condición de peruana común y corriente. Y desapareció aquel último día del verano de 1950 cuando el joven Somocurcio acababa de cumplir quince años.

El tiempo transcurrió y el destino ha querido que estos personajes estén juntos y separados en una simultaneidad contradictoria que lleva a la niña mala a los brazos de Ricardo como una especie de tregua después de haberse entregado a otros; y, a Ricardo, a una aceptación que refiere mucho más a la obsesión nociva que al amor que él dice tener por ella.

Arlette, la guerrillera

Es en París en donde Ricardo llega a vivir de acuerdo con lo que tanto había soñado, pero en donde también le toca enfrentar las penurias de los comienzos; el hambre y la inestabilidad lo persiguen y acorralan mientras el joven traductor busca trabajo.

Ya han pasado diez años desde que dejó de ver a la frágil imitadora de chilenos. Un acontecimiento histórico se mete en el relato y funciona como un intertexto válido, desde el momento que todos sabemos el impacto que produjo la Revolución Cubana en las conciencias y todos sabemos también de qué manera las propuestas iniciales de un Fidel Castro vital se fueron transformando, diluyendo para concluir ocultando intereses de clases dominantes que no hacían más que sustituir, imitándolos, a aquellos que ellos mismos habían derrotado.

Es en este marco en donde Ricardo Somocurcio conoce al gordo Paul, un rebelde, de origen peruano como él. Paul le narra sus planes revolucionarios e inclusive le llega a proponer que acepte una beca para ir a Cuba a recibir instrucción militar. Cortésmente Ricardo rechaza la oferta al mismo tiempo que se manifiesta desinteresado por la política, llegando inclusive a detestarla.

Esta actitud apolítica del narrador focalizador interno fijo viene a convalidar lo que podríamos llamar sin ninguna exageración, la falta de compromiso político del escritor, al menos en el contexto de su propia narrativa.

"Escribir fríamente" es en opinión de Maurice Nadeau:

> Hacer tabla rasa de las propias pasiones, demasiado dependientes del carácter y de las circunstancias. Es coger con toda lucidez y espontáneamente, los únicos medios a utilizar para la consecución de sus fines (...) Únicamente a condición de olvidarse de sí mismo, puede vivir "lo otro", puede la realidad hacerse presente y plena. El arte no es un monólogo del autor. No es tampoco un diálogo con la realidad. Es esta misma realidad, suscitada, que a su vez toma la palabra. (Nadeau en *Obras completas de Flaubert*, 1969: 77).

Paralelamente, sabemos que existe una literatura ancilar que tiene como uno de sus objetivos involucrarse con los perseguidos y con todos aquellos que de un modo u otro padecen la miseria que la sociedad y la política provocan en el mundo entero.

Pero hay también una narrativa que no requiere dar a conocer el punto de vista del autor como lo señala Nadeau. Esta forma de creación se mueve en un terreno objetivo. Empero, seríamos demasiado inocentes si no viéramos las diferentes formas que el escritor tiene de aludir a los hechos, de criticar ciertas estructuras sin que el lector –al menos a primera vista– llegue a notarlo.

Vargas Llosa, el autor, se halla abiertamente comprometido con determinada tendencia política, pero en sus novelas consigue magistralmente evitar el tema y prefiere que la imaginación de sus lectores llene el vacío que él deja con su premeditado silencio.

Creemos también que no es una misión transparente y directa de la literatura el mostrarnos al mundo desde una sola perspectiva; es mucho mejor dejar abiertas todas las compuertas para que el lector se mueva cómodamente en un universo en donde no existe la obligación de ser de una tendencia o de otra; sólo está la honorable posibilidad de tomar partido por una u otra, pero sin que el autor intervenga para seducirnos con su discurso.

En lo que tiene que ver con los becarios que llegaban a París con destino a La Habana, éstos no podían pasar por Estados Unidos debido al estricto bloqueo impuesto a la isla y estaban obligados a tomar la ruta de París, en donde Paul se las "veía negras" para alojarlos en la escala parisina.

Es en este contexto que Ricardo conoce o cree conocer a la camarada Arlette que no es otra que la misma Lily en persona, con unos cuantos años más y con intereses distintos. La reconoce apenas ella le habla directamente y, el narrador dice en este marco:

> Entonces la reconocí. Había cambiado mucho, por supuesto, sobre todo en su manera de hablar, pero seguía manando de toda ella una picardía que yo recordaba muy bien (...). Era menuda, de pies y manos pequeños y unos cabellos, ahora negros en vez de claros, sujetos con una cinta, que llegaban a los hombros. Y aquella miel oscura de sus pupilas. (Vargas Llosa, 2006: 32-33).

Este efecto de descubrir en un rostro aparentemente nuevo una cara del pasado era llamado en la tragedia griega *anagnórisis*,[4] (Bustos Tovar, 1985: 24) y tal proceso es el que se opera en el personaje cuando a pesar de saber que Lily había cambiado mucho, afirma también que hay algo que a través del tiempo ha permanecido inmutable; esa esencia que la hacía ser a la chilenita tal y como era, sobrevive intacta en este rostro, estas manos y este cuerpo del presente; pero, sobre todo, esa "picardía" que fluía de su ser era imposible de pasar por alto. La describe a través de cinco rasgos sobresalientes: estructura corporal, pies, manos, cabellos y la miel oscura de sus pupilas. Era menuda, sus pies y manos pequeños y sus cabellos ahora negros que llegaban a sus hombros, estaban sujetos con una cinta. Y, sobre todo, la delicada sinestesia: "la miel oscura de sus pupilas", en donde la sugerencia gustativa se transforma de pronto en una correspondencia visual que transmite la noción del color café intenso de esas pupilas que llamaban a gritos al amor. Desde el momento que en una sola expresión se reúnen dos o más sensaciones de diferente valor estamos en el terreno de la sinestesia que, como figura retórica, es una de las más ricas e inspiradoras que posee nuestro idioma. Para reafirmarlo aún más, María Moliner la define como: "Tropo que consiste en unir dos imágenes que pertenecen a distintos campos sensoriales" (Moliner: 2007: 2729).

Por otro lado, desde que Bécquer dijo en una de sus rimas: "Tu pupila es azul" (Bécquer, 1946: 437), los científicos que nunca nadie convoca a interpretar textos literarios, salieron al paso para señalar que la fuente de color de los ojos está en el iris y no en la pupila. Por ende la misma licencia poética del romántico del siglo XIX es utilizada por el narrador del XXI como un modo de volver a

[4] Etimológicamente significa "reconocimiento". Como recurso literario se refiere al momento en que dos personajes de un relato se vuelven a encontrar al cabo del tiempo.

resaltar la enorme distancia, el profundo abismo que hay entre la literatura y la ciencia. La literatura nunca ha pretendido curar los problemas físicos, ¿por qué la medicina intenta inmiscuirse en un territorio en donde no tiene cabida? ¿Qué importa la precisión científica si la literatura se nutre de una ficción que cura el alma y lleva a cabo así mucho más que la ciencia médica, la cual con grandes dificultades intenta curar el cuerpo?

Ahora bien, Ricardo está enamorado de Arlette desde el reencuentro. La anagnórisis mencionada lo vuelve a introducir en la historia personal de la niña mala. Y él le hace saber a Arlette que está embelesado con ella.

La joven mujer pretende ignorar la verdad que tiene ante sus ojos e intenta que el proceso de anagnórisis no se cumpla en su persona.

He aquí otro de los tantos hechos de mitomanía de la peruanita de los cabellos negros; hasta que por fin deja escapar aquel grito que nace de su espíritu jovial:

"–Ricardo, Ricardito, Richard Somocurcio– exclamó". (Vargas Llosa, 2006: 35).

El proceso de mutuo reconocimiento se ha cumplido plenamente y en el futuro, sea uno u otro el que no asuma la presencia y realidad de quien regresa o de quien espera, la anagnórisis seguirá guiando los pasos de aquellos que han sido condenados a la separación eterna marcada por treguas más o menos extensas en donde también los cuerpos se reconocen y sus almas sentirán el golpe mediador del "constante retorno".

La imagen del dionisos griego y, más aún del dionisos nietzscheano (Nietzsche, 1985: 108-109) constituirá una constante en esta novela lúdica llena de la pasión inexplicable de dos seres que se buscan. De dos seres que aman cada uno a su manera y que le piden al destino el reposo y la paz que jamás les será otorgado.

Arlette representa la segunda apariencia del amor asumida por la niña mala. Parece constituir esta etapa una de las posibles para alcanzar la permanencia deseada, al menos por Ricardo.

Pero, conociendo a la niña y asumiendo numerosos acontecimientos que comentaremos *infra* nos vemos en condiciones

de insistir en la hipocresía de la joven que sólo desea quedarse para evitar la experiencia cubana. En brazos de Ricardo se aburre demasiado pronto.

Para que pueda entenderse la posición que la niña mala tiene ante los asuntos políticos citamos el siguiente pasaje:

> A la camarada Arlette, la política en general, y la revolución en particular, le importaban un comino. Era probablemente un cuento chino su militancia en la Juventud Comunista y después en el MIR. (Vargas Llosa, 2006: 37).

Es ésta la manera de encarar casi todos los asuntos que de un modo u otro competen a la guerrillera. La indiferencia es una de tantas variables en su vida.

Está buscando de manera permanente todo aquello que represente una utilidad para ella; el sentido pragmático de su existencia se advierte en cada paso que da.

Este utilitarismo la lleva a aceptar la beca, pero al mismo tiempo, no desea involucrarse con la gente de Fidel Castro. Pertenece a los movimientos de izquierda citados anteriormente como una manera de hallarle el lado práctico y obtener para ella resultados medibles que le permitan vivir mejor.

Ricardo y Arlette pasan diez días en París. A la octava jornada de lo que el personaje masculino llama –con premeditado oxímoron– "púdica luna de miel" (Vargas Llosa, 2006:38), Arlette acepta quedarse una noche con Ricardo en el hotel de Sénat donde él vivía.

Todo lo excita en esta fémina y lo conmueve al mismo tiempo. Experimentará en sus brazos el erotismo que sólo Arlette puede brindarle; pero es un erotismo confundido con la carga de ternura que lleva adentro el personaje. Nada mejor para ilustrar este comentario que la siguiente cita:

> Hicimos el amor con dificultad. Ella se entregaba sin el menor embarazo, pero resultó ser muy estrecha y, en cada uno de mis esfuerzos para penetrarla, se encogía, con una mueca de dolor: [...] Era cierto

> que nada me hacía tanta ilusión como estar allí con ella, era cierto que en mis escasas y siempre fugaces aventuras nunca había sentido esa mezcla de ternura y deseo que ella me inspiraba, pero dudo que fuera también el caso de la camarada Arlette. Todo el tiempo me dio más bien la impresión de hacer lo que hacía sin que en el fondo le importara. (Vargas Llosa, 2006: 39).

No quiero dejar pasar la envidiable capacidad que posee el escritor a través de su narrador, para recrear situaciones eróticas. Encontraremos muchos ejemplos en el desarrollo de la narración, pero el fragmento que hemos transcrito constituye un modelo digno de resaltarse. En el terreno del erotismo Arlette trata de resistir y gozar al mismo tiempo debido a la estrechez mencionada; pero cuando alcanza el gozo ya no espera nada más, sólo quiere descansar sin pensar en qué sucederá mañana. En cambio, Ricardo da el salto desde el deseo a la ternura y confunde de tal manera los conceptos que en verdad no sabe cuál prevalece más en su microcosmos, aunque en él, cuando concluye el gozo, sobrevive –intacto y vital– el infinito afecto que siente por ella.

Pero su amor estará perseguido por una marca trágica que no le dará tregua en ningún momento. Los signos del amor de los que hablaba Gilles Deleuze comienzan a funcionar de manera equívoca para indicarle al joven Somocurcio que el cariño de ella hacia él no es recíproco o, por lo menos, no lo sabe ni lo quiere demostrar. Deleuze manejaba varias nociones complementarias que deseo extractar con la finalidad de aplicarlas en el contexto del análisis que llevo a cabo; estas nociones incluyen lo siguiente:

1. "Un hombre puede ser hábil para descifrar los signos de un campo y resultar idiota en cualquier otro caso" (Deleuze, 1970: 13).

El crítico francés explica el alcance que la simbología del amor reviste. Por ejemplo, Somocurcio demuestra gran habilidad para descifrar signos sociales de diversa naturaleza, pero fracasa cuando intenta entender a Otilia.

2. "Enamorarse es individualizar a alguien por los signos que causa o emite" (Deleuze, 1970: 15).

Entre ambos personajes se generan una serie de signos que ambos emiten y que los autoriza a reconocerse mutuamente enamorados; esa pasión tierna del joven halla respuesta en la búsqueda insaciable de la muchacha, búsqueda que en el constante ir y venir de y hacia Ricardo demuestra que algo hay que la obliga siempre a retornar.

3. "Las mentiras del amado son los jeroglíficos del amor. El intérprete de los signos amorosos es necesariamente el intérprete de las mentiras. Su propio destino está contenido en la siguiente divisa: amar sin ser amado". (Deleuze, 1970: 18).

Pero, las mentiras han de jugar un papel relevante; corresponde descifrar esos engaños en bien de la comprensión buscada. No hay duda alguna de que el protagonista debe vivir la consigna propuesta por Deleuze de "amar sin ser amado", aunque, insisto en que esta mujer fatal, al amar a su manera parece que no ama realmente.

4. "Todos los engañosos signos emitidos por una mujer amada convergen hacia un mismo mundo secreto: el mundo de Gomorra que tampoco depende de tal o cual mujer (aunque una mujer determinada puede encarnarlo mejor que otra); mundo que es la posibilidad femenina por excelencia, como un *a priori* que los celos descubren" (Deleuze, 1970: 18).

Esos misterios que entraña la figura de Otilia son difíciles de resolver y se encierran en todo lo que la mujer "es" y en todo lo que esta mujer en particular representa. El mundo de Gomorra no simboliza otra cosa que no sea la violación de las leyes sagradas del amor, a las cuales, de una manera u otra, la niña mala desatiende.

En el desarrollo de los encuentros –separaciones que vivirán ambos personajes– él es quien se lo juega todo y ella, simplemente, deja hacer y permanece a su lado mientras le conviene.

Ricardo quisiera que ella fuera una niña tierna y dócil en sus brazos y la fémina se impone en cada nuevo encuentro como una hembra fatal que lucha por su independencia y libertad, aunque esta libertad e independencia la conduzcan a la muerte.

El deseo une sus cuerpos y Somocurcio se siente verdaderamente feliz.

A la mañana siguiente es ella quien propone quedarse en París con Ricardo, pero lo hace de un modo tan frío y rutinario que el niño bueno casi no puede creerlo. Por supuesto que acepta la propuesta y ella complementa haciendo gala de una sinceridad que no la caracterizaba:

"No es por amor, para qué te voy a mentir" (Vargas Llosa, 2006: 39).

El cinismo que ostenta es otra característica de la niña mala, es otra razón para llamarla con el adjetivo que aparece en el título de la novela. Le ruega al joven traductor que interceda por ella ante Jean (Paul) para que la deje quedarse en París. Y se atreve a decir, más bien, a hacer una concesión, como subraya el narrador: "Capaz termino enamorándome de ti" (Vargas Llosa, 2006: 40).

Al noveno día Ricardo lo comenta con Paul, pero éste responde de manera terminante: "No puedo liberarla" (Vargas Llosa, 2006: 40).

De tal modo, la niña mala no tiene más opción que partir para Cuba. Prácticamente no se despide de Ricardo y guarda en lo más íntimo de su corazón un severo rencor por no haberla ayudado.

A partir de este momento, ambos pierden contacto por la prohibición de escribirse que pesaba sobre los becarios de acuerdo con los estrictos estipulados del régimen militar.

Seis meses después de la partida de la niña, Ricardo vuelve a tener noticias de ella a través de Paul.

Arlette en la Habana

Los aspectos a comentar en este apartado están tomados de la dolorosa revelación que Paul le hace a Ricardo en un bistrots de l'Opéra. Aquél le da un testimonio de primera mano de las aventuras de Arlette en La Habana y de qué modo la vida y acciones de la camarada estaban en boca de todos. Esto era por sus "amores afiebrados" con el comandante Chacón. El escritor, usando la máscara tan apropiada que siempre otorga el narrador, refiere una breve sucesión de sutiles ironías en donde vemos a la niña mala metiéndose en la cama del hombre que se supone que es uno de los más importantes de Fidel. A ella, ciertamente, no le interesaba la política, pero sí le concernían los políticos influyentes quienes eran severos candidatos a ofrecerle un buen pasar.

Resulta curioso e inteligente a la vez el modo en que el narrador introduce la figura de ficción que representa el comandante Chacón. De él se nos dan los datos necesarios para que creamos que de una forma u otra existió, aunque no sea cierto; es más, ni siquiera nos dice su nombre de pila.

Lo saca del anonimato que la propia ficción otorga para transformarlo –al menos ante los ojos de su lector– en un personaje real.

Veamos el mecanismo al que recurre:

1. El comandante Chacón era el segundo de Osmani Cienfuegos.
2. Osmani Cienfuegos era el hermano menor de Camilo Cienfuegos, héroe desaparecido de la revolución.
3. El comandante Osmani estaba a cargo de la organización que prestaba ayuda a todos los movimientos revolucionarios de América y de Europa.
4. Y Chacón, sobreviviente de la Sierra Maestra, era su brazo derecho.

El estatuto de ficción resulta hábilmente sustituido por el código de verdad. Para lograr esto se requieren de dos veracidades que al plegarse a la ficción contaminan a ésta de una carga de verosimilitud que ya es imposible ignorar.

Chacón no vivió como personaje individual diferenciado, pero existieron muchos que reúnen sus características; Osmani Cienfuegos sabemos que existió y que es inclusive un polémico protagonista actual (Está acusado de crímenes de guerra por un

tribunal español y fue destituido de su cargo por Raúl Castro en el momento de asumir el poder). Sí es el hermano menor de Camilo aunque en realidad se llevarían –si Camilo viviera– muy pocos años de diferencia.

Por ende, si aceptamos que los dos hermanos son reales, ¿por qué no admitir también que Osmani Cienfuegos ocupaba el puesto que el narrador dice que ocupaba, en el cual Chacón fue un fiel servidor?

Al margen nos atrevemos a comentar que si Osmani cumplía funciones criminales con los prisioneros de acuerdo con las acusaciones que han salido a luz, Chacón sería semejante en su forma de proceder. Sólo señalo que ambos se reúnen por una especie de llamado implícito del destino que desea que los "perversos" estén juntos.

Volviendo al estatuto de verdad, por si no fuera suficiente con el manejo de todos estos elementos, el narrador agrega que Chacón era un sobreviviente de la Sierra Maestra.

Ese espacio auténtico en donde los hombres de Castro se llenaron de gloria otorga mayor credibilidad a los acontecimientos que se están contando. Hubo muchos sobrevivientes de Sierra Maestra, ¿por qué no asumir y aceptar que uno de ellos se identificaba con el feroz comandante Chacón?

La literatura se alimenta de verdades parciales o ficciones que están a un paso de volverse auténticas.

Hubiese sido un error de esos que el autor nunca comete que Mario Vargas Llosa planteara un amorío entre Arlette y Fidel o entre ella y Raúl. La historia se encargaría de reconocer que tal caso no sucedió. Pero esa misma historia no puede negar los nexos amorosos que se supone existieron entre Chacón y la guerrillera. Todo lo anterior, porque hay un contrato de veridicción (Greimas, 1978: 27-36) que debe cumplirse entre autor y lector; y si lo contado escapa a esta veridicción puede caer en el terreno de lo ridículo o, simplemente, no creíble.

Establecido este punto, vayamos al otro; al que tiene que ver con la carga de significaciones que implica la aventura de la guerrillera en tierra cubana.

En primer lugar, resulta la infiltración de una mujer desconocida en pleno corazón del movimiento revolucionario que acababa de triunfar en Cuba. Al aceptar esta premisa estaríamos derivando también que la conciencia bélica y patriótica de algunos revolucionarios se veía desviada hacia un cuerpo bonito o, quizás tan solo, hacia una vagina generosa. No olvidemos aquel cuento de Benedetti –"Relevo de pruebas"– (Benedetti, 1995: 71-80) en donde una espía de los gringos seduce y enamora a un fiel diplomático cubano para intentar sacarle secretos y claves que sólo él conocía.

En segundo término, ninguna revolución que se precie de seria se dirige desde la cama o bajo el calor que sólo la pasión dicta.

Arlette al usar al comandante Chacón no sólo está utilizándolo a él, sino también a la revolución misma. No somos libres de aceptar a cualquier mujer en nuestros brazos si el compromiso institucional que representamos nos obliga a tomar decisiones que afectan lo personal en bien de lo colectivo.

Esta burla que implica la presencia de Arlette en las filas de la revolución cubana va más allá de la ficción para situarse en el territorio irónico mediante el cual se desprecia a Chacón, a Camilo Cienfuegos, al propio Fidel Castro y a todo lo que él y sus hombres representan. Sin ir más lejos, la polémica figura de Osmani se asocia con el crimen y la destrucción del otro y no es casualidad que el narrador la haya escogido para que Chacón se ubicara junto a ella.

Si Fidel despreció y persiguió a los homosexuales, ¿Cómo no va a censurar a uno de sus comandantes que se abandona en los brazos de esta aventurera? Si lo hubiera amonestado, Arlette no habría pasado de ser un divertimento de dos días. Al no hacerlo, la ficción del narrador lo ubica en un terreno satírico y se permite mofarse silenciosamente de él. Como lo veremos *infra* el escritor que se esconde tras la voz que cuenta los hechos se burlará también de otro gobernante igualmente autoritario e igualmente cruel; nos reservamos su nombre para más adelante.

Es obvio que la niña mala usó al comandante Chacón y se refugió en sus brazos logrando que la propia revolución estuviera de alguna manera a su servicio.

Esta segunda apariencia termina en el misterio para Ricardo hasta que vuelve a encontrarla tres años después. Ya no es la guerrillera, su aspecto ha cambiado. Ahora se disfraza tras la careta de madame Arnoux.

Madame Arnoux (Flaubert en el recuerdo)

El mismo narrador guiado por el escritor hace una breve síntesis de las metamorfosis que Otilia –Ricardo aún no sabe que se llama de este modo– ha sufrido en los espacios y los tiempos vividos: la chilenita, la camarada Arlette y, ahora, madame Arnoux. Desde Perú a París, desde el tiempo de las nostalgias adolescentes hasta este presente en donde el joven empieza a dejar a un lado al niño de antes. Ricardo ya tiene trabajo como traductor y al ver a la amada –presencia hermosamente repetida en su vida– renacen las esperanzas.

Es la tercera forma con la cual se reviste la niña mala. Cuba ha quedado atrás y el espacio elegido ahora por el narrador es nuevamente París.

Ricardo está preparando un viaje a Lima por asuntos familiares; al pasar por la UNESCO para explicar las vacaciones forzosas que debía tomar se encuentra con una elegante señora que llevaba zapatos con tacones de aguja. Y ahora es ella quien se acerca, porque lo reconoce y lo saluda de una manera afable, pero quizás no tan cariñosa como lo ameritarían los años que han pasado.

Él contesta sorprendido y en esta escena como en la anterior y en las que vendrán que implican reencuentros, se impone el principio del incesante devenir de las cosas de acuerdo con el esquema heracliteano: "No es posible embarcar dos veces en el mismo río; las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, todo viene y va" (Citado por Abbagnano, 1989: 603). Según Heráclito todo es en este mundo un constante repetirse, aunque los modelos nuevos no son idénticos al anterior, sino tan solo, parecidos.

Madame Robert Arnoux sustituye a la guerrillera Arlette, pero con ella no cambia sólo la apariencia exterior, sino que fundamentalmente se produce la transformación de su propia idiosincrasia, de su manera personal de ver el universo. Diríamos que ha perfeccionado su cinismo.

Está casada con monsieur Robert Arnoux y se llama madame Robert Arnoux "como se usa en Francia" (Vargas Llosa, 2006: 57) dice.

Aparece así un intertexto literario que nos conduce a la *Educación sentimental* de Flaubert la cual es –según declaraciones del propio escritor– una de sus lecturas preferidas; la única novela, ha dicho el peruano, que llevaría consigo si le tocara ir a parar a una isla desierta. En ese poderoso relato madame Arnoux vive situaciones de alguna manera semejante a las de la esposa de Robert; aunque definitivamente no son las mismas por el tiempo que abisma a ambos textos y por las actitudes que una y otra mujer adoptan (Flaubert, 1969: 399-698).

En Flaubert, un extraño al matrimonio: Federico Moreau, se enamora de la esposa e intenta seducirla; en Vargas Llosa, Ricardo bien podría representar el papel del tercero en discordia, aunque la niña mala impone poca o casi nula resistencia a las propuestas de amor de Somocurcio.

Podríamos conformarnos con señalar que la única semejanza es el apellido que ahora adopta la niña, pero las otras desemejanzas, las conceptuales que derivan de la interpretación, no pueden pasarse por alto.

Hay en ambas novelas una historia de amor fuera del matrimonio. La diferencia radica en que la Arnoux de Flaubert no estaba acostumbrada a vivir estos hechos; ella puede definirse como una mujer conformista, dependiente de su esposo, retrato de la fémina en la sociedad de la época.

La Arnoux de Vargas Llosa sí está adaptada a una vida en donde la fluctuación y el cambio amoroso representan una constante y sabe muy bien cómo manejar a los hombres. A la inocencia de la primera se opone la desvergüenza de la segunda; es cierto que el destino ha marcado a ambas obligándolas a un matrimonio que no reúne las condiciones ideales que ellas querrían.

En lo personal, madame Robert Arnoux se yergue como un personaje frívolo e implacable que cambia su faceta personal constantemente.

Por su parte, madame Marie Arnoux, la esposa de Santiago Arnoux resulta perfilada por el autor francés como una mujer sometida a las estructuras sociales y que al intentar quebrar con ellas sufre, se desespera, pierde la calma interior.

En esencia, se cumple la premisa inobjetable de que la literatura contemporánea y, en especial, la latinoamericana, se alimenta de la literatura de otras épocas y, no estudiar u olvidar a la literatura clásica creyendo que la latinoamericana vive por sí misma, es un error que sólo académicos de pizarrón que jamás han escrito una sola línea de crítica literaria se atreven a sostener.

El amor imposible de Federico Moreau por madame Marie Arnoux se cumple en términos de neoplatonismo. En el encuentro final entre ambos ella deja fundamentado este hecho:

> – ¡Pobre querido amigo!
> Ella suspiró; y después de un largo silencio:
> –No importa, nosotros nos hemos amado mucho.
> – ¡Sin habernos pertenecido, sin embargo!
> – Tal vez sea mejor así, replicó ella. (Flaubert, 1969: 654).

Regresando a *Travesuras*, las palabras de amor que todavía unen a los personajes de esta novela del peruano no pueden ser pasadas por alto y los diferentes momentos de la relación directa o mediatamente circunstancial entre Ricardo y madame Robert Arnoux serán estudiados a continuación.

Aquél encuentra identidades que unen el pasado con el presente de una manera evidente, pero dolorosamente real: Lily, Arlette y Arnoux coinciden en ese misterio que las une y que curiosamente las hace diferentes por un lado y semejantes por otro. El punto en que las tres máscaras se tocan es el que más duele a Ricardo; es aquel lugar en donde él quisiera desentrañar el verdadero "ser" de esta hembra codiciada y adorada. Los aspectos que las diferencian parecen por momentos circunstanciales e intrascendentes,

pero terminan concretándose en modos de existir que proyectan la personalidad múltiple de esta fémina en direcciones confusamente diferentes. Ella es una mujer que busca la libertad en ese constante "carnaval" en que prefiere vivir; no le interesa detenerse a reflexionar, porque el hacerlo implicaría verse a sí misma como realmente es; y si esto sucediera todo su mundo interior estallaría en medio del caos. Vayamos por partes.

1. En Les Deux Magots

El encuentro en este lugar fue programado por ambos y se da en un marco de profundo entusiasmo del niño bueno y de coquetería y reproche por parte de la niña aventurera.

Ella le pregunta: "–¿Todavía sigues enamorado de mí?– me dijo de entrada rompiendo el hielo" (Vargas Llosa, 2006: 58).

El carácter extrovertido queda de manifiesto y la interrogante va dirigida al centro vital de Ricardo, al metafórico corazón que tanto daño ha hecho a la humanidad y a muchos hombres en particular.

Es obvio que ella conoce perfectamente bien la respuesta a esta pregunta, pero por vanidad quiere volver a escucharla.

Ese hielo que "se rompe", más allá de una figura retórica representa el destino helado que los ha mantenido alejados al uno del otro. Es también la frase que debería decirse dado el tiempo transcurrido.

Entonces Ricardo responde con los sentimientos y no con la razón:

> –Lo peor es que creo que sí –admití, sintiendo calor en las mejillas–, si no lo estuviera, volvería a estarlo desde hoy mismo. Te has convertido en una mujer bellísima, además de elegantísima. Te veo y no creo lo que veo, niña mala (Vargas Llosa, 2006: 58).

Su razón le dice una cosa y su corazón le grita otra; al señalar "lo peor es que creo que sí" está sosteniendo que hay algo mejor: olvidarse para siempre de ella. Pero esa obsesión constante, esa

terquedad dionisiaca para regresar al punto de partida lo mantiene aferrado a un amor que ciertamente no lo merece.

El calor de sus mejillas revela al mismo tiempo cierta timidez y mucha pasión. Refleja la vergüenza por no haber aprendido la lección del pasado y el arrebato que lo obliga a permanecer aunque debería irse.

Y luego sigue la premeditada hipérbole: "Si no lo estuviera volvería a estarlo desde hoy mismo".

He aquí el hado misterioso que impone sus propias reglas. Son las almas gemelas de Dante, es Francisca que no tiene otra opción que amar si es amada (Dante, 2003: 59).

En fin, Ricardo sabe –lo dirá más adelante– que amar y ser amado no es lo mismo y, por eso sostiene el "volvería a estarlo"; no puede oponerse a lo que "debe ser" que en él se vuelve también un "querer ser".

Aquellos vocablos de "bellísima", "elegantísima" son superlativos que debemos atribuir más al idiolecto del personaje que a la iniciativa del autor; y no pretenden ser un halago tan solo, sino la única verdad que el microcosmos de Somocurcio sabe repetir.

Sus ojos no dan crédito a lo que ven. En el futuro la niña mala se volverá fea y corporalmente arruinada, pero ahora representa un aparentemente incorruptible ideal de belleza.

Retomando otro testimonio del pensamiento clásico, se impone la figura de Naná en donde Zolá ofrece un modelo de belleza inconmensurable al principio, para terminar siendo un ser física y moralmente decadente (*Cfr.* Zolá, 1983). Las semejanzas con este personaje vargasllosiano que aparece mutable de modo constante son impostergables.

En otro orden de situaciones, la niña mala se atreve a decirle a su amante de siempre: "Ya ves lo que te perdiste por cobarde (...). Si aquella vez que te propuse quedarme contigo me hubieras dicho sí, ahora sería tu mujer (Vargas Llosa, 2006: 58).

Hay una falsa prolepsis que viene del pasado y un reproche también. Su pragmática respuesta al mundo cotidiano la obligó a pedirle a Ricardo que la librara del compromiso cubano. Pero sabemos que no hubiera cumplido con esa supuesta promesa de

amor eterno, porque nada en el amor reviste este carácter para la incansable violadora de espacios personales. Recrimina cuando debería pedir perdón; pero ella desconoce esta última frase y se siente protegida por la mitomanía que la hace ser como es y no de otra manera definitivamente más digna.

2. Recuerdos cubanos

Al referirse a sus andanzas por Cuba, niega la historia de amor con el comandante Chacón atribuyéndola a puras habladurías de los peruanos de La Habana.

Ella utiliza como parapeto las mentiras de los otros y olvida que sus propias mentiras son más profundas, sagaces y destructivas.

Sólo hubo una buena amistad entre ellos, sostiene y de su entrenamiento militar y de su situación política prefiere no comentar nada.

Su único amor cubano había sido el encargado de negocios de la embajada francesa, Robert Arnoux. De este modo se introduce al tema de la tercera apariencia del amor en la niña mala y permite que el niño bueno se entere de qué forma y cuándo conoció a su actual esposo.

Nos quedan, como lectores críticos, dos opciones: o creer en ella, o aceptar que de los brazos de Chacón pasó al cariño de Arnoux. Nos inclinamos por la segunda de las opciones, porque la manera de ser del personaje, su marcada tendencia a la exageración y la conveniencia no nos permiten verlo de otro modo.

Es definitivo que ahora está con Robert Arnoux y también es concluyente que Ricardo la sigue amando y desea seguir siendo su amante como lo fuera en el ayer cubano.

El viaje a Perú lo aleja momentáneamente de madame Arnoux, pero pronto regresa a sus brazos. Llama nuestra atención crítica el hecho de que mientras está en Lima y en los "huecos libres" él leía *La educación sentimental*: "Porque, ahora, la madame Arnoux de la novela tenía para mí no sólo el nombre, también la cara de la niña mala" (Vargas Llosa, 2006: 64). Si anteriormente el escritor había recurrido al intertexto de Flaubert de una manera callada,

es decir, mencionando únicamente el nombre del personaje femenino que tomaba prestado del escritor francés; ahora ese mismo intertexto se vuelve directo gracias a las lecturas de Ricardo que no puede dejar pasar la oportunidad de recordar a la niña mala no sólo porque lleva el apellido de la esposa de Santiago, sino también porque encuentra ahora la cara de su amada. Esta recreación interesante de la novela sentimental de Flaubert cumple con una doble función: en primer lugar, al interior del contexto de *Travesuras*, revela las preferencias del autor y el gusto que posee por la cultura gala decimonónica cuando desarrolla el tema de los amores lejanos y prohibidos de Federico Moreau; en segundo término, al exterior de su novela, Vargas Llosa pretende guiar a sus lectores hacia otros campos del conocimiento literario en los que él mismo ha abrevado.

3. El departamento de la École Militaire

Somocurcio regresa a París y se reanudan los encuentros con la nueva madame Robert Arnoux. Con la herencia que ha recibido de la tía Alberta compra un departamento por las vecindades de la École Militaire, muy cerca de la UNESCO. Ella lo ayudará a decorarlo y le dice: "El día que te mudes lo estrenaremos" (Vargas Llosa, 2006: 66); se lo comunica en un tono picaresco y mediante el eufemismo "estrenaremos" alude al próximo encuentro sexual entre ambos:

> Cumplió su promesa. Fue la segunda vez que hicimos el amor, esta vez a plena luz de un día que entraba a chorros por la ancha claraboya desde la cual unas palomas curiosas nos observaban desnudos y abrazados sobre el colchón sin sábanas (Vargas Llosa, 2006: 66).

A pesar de los muchos años que han pasado ésta es la segunda vez que hacen el amor; pero para Ricardo tiene un valor inmenso, porque en brazos de la niña mala todo se ve diferente.

Hay detalles eróticos que el narrador destaca y que hacen que el peruano ponga su discurso al servicio de lo sexual. Veamos algunos ejemplos:

1. Su estrecha cintura que parecía caber en mis manos.
2. Su pubis de ralos vellos, más blanco que el terso vientre.
3. En los muslos la piel se oscurecía y matizaba con un viso verdoso pálido.
4. Toda ella despedía una fragancia delicada, que se acentuaba en el nido tibio de sus axilas depiladas, detrás de sus orejas y en su sexo pequeñito y húmedo.
5. Hazme venir con tu boca.
6. No te vayas a venir todavía, me gusta sentirme irrigada. (Vargas Llosa, 2006: 66-67)

Los aspectos enumerados *supra* implican una connotación valorativa de la joven mujer. Van desde detalles tan inocentes como "la estrecha cintura" hasta aspectos eróticamente fuertes tales como: "hazme venir con tu boca" y "me gusta sentirme irrigada". Destaca también la blancura de su cuerpo en contraste con la piel de los muslos. Pero, sobre todo, la impresión sensorial olfativa ocupa un lugar preponderante: "Toda ella despedía una fragancia delicada". Es el olor de la mujer que se asocia en el recuerdo con fuertes remembranzas eróticas. La fuente principal de esos aromas está en "el nido tibio de sus axilas depiladas", detrás de sus orejas y en "su sexo pequeñito y húmedo". La metáfora "el nido tibio de sus axilas" destaca por su belleza estética y rescata un olor diferente que le da el sello de mujer que la niña sabe llevar a todos los sitios adonde va.

Es interesante hacer notar el comentario que hace el focalizador interno fijo en medio de todas estas precisiones eróticas; él dice que la niña mala hablaba con tanta frialdad que no parecía una mujer haciendo el amor, sino un médico que formula una descripción técnica y ajena del placer. Pero lo único importante es que la tenía entre sus brazos y que volverían a hacer el amor un tiempo después a pesar de lo apretado de la agenda personal de Somocurcio.

Hay otros encuentros eróticos, pero Ricardo sigue pensando: "Estaba seguro de que la querría siempre para mi dicha y también para mi desdicha" (Vargas Llosa, 2006: 79).

Y esto lo dice, mucho después de haber oído de madame Arnoux: "–Si solo te tuviera como amante a ti, andaría como una pordiosera, pichiruchi– me respondió y no bromeaba" (Vargas Llosa, 2006: 73). Las verdades de la niña mala hieren profundamente, pero el niño bueno sabe que la ama más allá de todas esas circunstancias. Hay un destino, una suerte de predeterminación que no va a cambiar a pesar de que el personaje lo deseara. Pensaríamos que un simple acto de voluntad alejaría a Ricardo de todo el mal que madame Arnoux le va a causar. Pero ese amor mortificante y terrible lo mantiene amarrado a una mujer que obsesivamente adora.

El cinismo de la niña aparece en todo momento de la relación con Ricardo; ella se lo dirá más adelante: con él es con el único hombre con el que ha mentido muy poco; ha mentido lo suficiente para hacerle creer, en las diversas oportunidades que está a su lado, que se quedará para siempre. Pero a los demás hombres con quienes ha estado les ha mentido total y descaradamente, los ha convencido de que sólo pertenece a ellos. Con Somocurcio tiene una actitud distinta; él es quien la recibe en sus brazos cada vez que decide retornar y, por lo tanto, se merecía un tratamiento diferente como ella desde su peculiar punto de vista sabe dárselo.

4. El tema de la felicidad y el dinero

El humilde traductor le pide que deje a monsieur Arnoux y se quede a su lado, se quede a su lado para siempre. La situación económica del peruano es ahora diferente y cree que puede costear los lujos de la amante despiadada. Ella se encarga de regresarlo a la realidad cuando le dice:

> –Qué ingenuo y qué iluso eres– silabeó, desafiándome con sus ojos–. No me conoces. Yo sólo me quedaría para siempre con un hombre que fuera muy, muy rico y poderoso. Tú nunca lo serás por desgracia. (Vargas Llosa, 2006: 80).

Estas palabras revisten un carácter sarcástico, así es la niña mala y así se expresa para que no quede duda alguna de sus intenciones, de sus búsquedas y de sus inquietantes aspiraciones. Parecería que se está burlando de Ricardo, pero en realidad le está diciendo la verdad más grande y más radical en la existencia de este hombre: es ingenuo e iluso y llega a creer cosas que nunca se han de dar; los acontecimientos de la novela demostrarán que el niño bueno sigue aferrado a su esperanza hasta el último momento sin lograr nada. Le pasa algo parecido a lo que le aconteció a Federico Moreau en la obra de Flaubert, con la diferencia de que aquél sí llega a poseer físicamente a la peruanita de los cabellos negros, mientras éste debe conformarse con el universo platónico en donde el cuerpo y la compañía de la mujer están ausentes.

Curiosamente el escritor de *Travesuras* tiene muchas cosas en común con Ricardo Somocurcio y, Flaubert, se refleja en la persona de Federico Moreau de múltiples maneras. Sin llegar a sostener el carácter autobiográfico de una u otra novela –esto constituiría una severa errata crítica– sí pensamos que la influencia de *La educación sentimental* en *Travesuras* llega mucho más allá de lo que comúnmente se señala.

Y la intervención del joven traductor vuelve a revelar su inquietante inocencia, sobre todo cuando le pregunta:

"– ¿Y si el dinero no fuera la felicidad, niña mala?" (Vargas Llosa, 2006: 80). Se opone así el ideal a la pragmática; lo que debería ser a lo que realmente es. Emerge la famosa pregunta: ¿En qué consiste la felicidad? Las respuestas pueden ser múltiples.

Para Héctor en la *Ilíada*, la felicidad consistía en triunfar en la batalla y en dar paz a todo su pueblo, a su esposa y a su hijo. El ruego que le dirige a Zeus antes de partir al combate es muy representativo:

> –Zeus, y vosotros todos los dioses. Haced que este niño, mi hijo, se distinga como yo entre los troyanos, que tenga mi misma fuerza y que llegue a reinar sobre Troya. Que pueda decirse un día, cuando entre en la batalla: "Él es más valiente que su padre" (Homero, 1986: 133-134)

Desea fervientemente que se cumpla el principio de la pedagogía aristocrática de que el hijo supere a su padre; esto lo haría inmensamente feliz y aun cuando sabe que los hechos no serán así, llena su corazón con la falsa esperanza que le otorga una dicha pasajera y aparentemente real.

Para madame Arnoux de la *Educación*, la felicidad radica en el cumplimiento de las reglas establecidas que le impiden dejar a su marido para correr a los brazos de Federico.

Para Bouvard y Pecuchet (Flaubert, 1969: 849-1036), la dicha se apoya en el placer de la búsqueda constante; en esa inquietud que los hace ser como realmente son y que si bien no encuentran la paz real para sus espíritus inquietos, al menos intentan llegar a ella en cada momento de sus vidas.

Para Juvenal Urbino en *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez la felicidad se identifica con la estabilidad económica; logrado ésta todo lo demás se dará por añadidura. En relación con tal aspecto nada mejor que recordar aquel fragmento en donde el narrador señala:

> Ni él ni ella podían decir si esa servidumbre recíproca, se fundaba en el amor o en la comodidad, pero nunca se lo habían preguntado con la mano en el corazón, porque ambos preferían desde siempre ignorar la respuesta (García Márquez, 1990: 35).

Esa frontera imprecisa entre amor y costumbre ha sido una inquietud constante en el narrador de esta novela que lo lleva a preferir no hablar del tema para no tener que enfrentarse a la verdadera respuesta en relación con lo que en verdad era la felicidad.

Para el propio Vargas Llosa visto a través de sus personajes la felicidad es algo complicado y cambiante: para Varguitas en *La tía Julia* esta noción se identifica con la posibilidad de ser dichoso en un matrimonio muy particular y en la opción de empezar a escribir por fin como siempre lo ha deseado. Para Pedro Camacho, en la misma novela, la felicidad se asocia a lo enajenante, a la escritura incansable de curiosos radioteatros, al odio por los argentinos (*Cfr.* Vargas Llosa, 1977)

A su vez, para Gauguin y su abuela Flora Tristán el bienestar está en la indagación insistente en donde el terco paraíso desaparece a cada segundo (*Cfr. La Primera parte de Las novelas del siglo XXI de Mario Vargas Llosa*).

En fin, para el inabarcable y gentil Roger Casement la dicha se halla en apoyar constantemente a los otros y a la causa que él cree justa; se olvida de su propia persona, posterga su bienestar individual para ir tras las opciones que no sólo podrían hacerlo feliz a él, sino a la humanidad entera. La causa del desposeído es su causa (*Cfr. La Tercera parte de este mismo libro*).

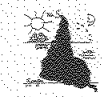
Pero todo lo dicho hasta aquí cambia radicalmente cuando llegamos al pensamiento de la niña mala. Ella le contesta a su amante de un modo nuevamente impertinente y cruel:

> –Felicidad, no sé ni me importa lo que es, Ricardito. De lo que sí estoy segura es que no es esa cosa romántica y huachafa que es para ti. El dinero da seguridad, te defiende, te permite gozar a fondo de la vida sin preocuparte por el mañana. La única felicidad que se puede tocar. (Vargas Llosa, 2006: 81).

La única felicidad que se puede tocar es aquella que proporciona el dinero. Esta expresión puede parecer demasiado radical, pero encierra la esencia del pensamiento de esta nueva madame Arnoux. Si poseemos lo económico lo demás llegará solo. La pobreza es la peor enemiga de la dicha; ser pobres constituye la mayor desgracia y sólo podremos evitar la pobreza con la posesión económica adecuada que nos libre de ella. Así piensa esta mujer que ha empezado a recorrer el mundo del bienestar económico en brazos de monsieur Arnoux.

Los diferentes puntos de vista en torno al tema demuestran no sólo lo complicado de éste, sino también lo complicado del pensamiento humano que se caracteriza por vivir la inestabilidad en el marco de una constante indagación.

Ricardo reflexiona acerca de lo que le ha escuchado decir a la niña mala. No sabe qué contestar y reconoce que aunque le duele, ella ha dicho algo cierto.



Pero nos faltó saber qué es la felicidad para Ricardo. Él mismo responde: "Para mí la felicidad era tenerla a ella y vivir en París" (Vargas Llosa, 2006: 81).

El propio narrador se involucra para preguntarle a su personaje con sorna y no sin cierta ironía: "¿Significaba eso que eras un irredimible mediocre, Ricardito?" (Vargas Llosa, 2006: 81).

No estamos para nada de acuerdo con la opinión que el narrador deja transparentar, puesto que Ricardo está muy lejos de la mediocridad; vive en un error, es cierto, amar demasiado a una mujer que no lo merece; pero al mismo tiempo es un excelente profesional que disfruta lo que hace y que es feliz estando en el París universal, en el París de la alegría y la moda fluctuante, en el París en donde cualquier ser humano centrado puede ser feliz.

Su aparente mediocridad se vuelve compromiso con su propio pensamiento y arraiga en un corazón que late feliz en el encuentro con su espacio vital.

Madame Robert Arnoux debe partir y se lo hace saber al niño bueno. Se despide con cierta frialdad y lo deja solo nuevamente. Ha olvidado su escobilla de dientes que llevaba impresa en el estuche la firma del fabricante.

"A lo mejor era un olvido deliberado para dejarme un recuerdo de esa noche triste y ese despertar feliz" (Vargas Llosa, 2006: 81).

Mediante el oxímoron "noche triste y despertar feliz" se cierra esta tercera etapa en brazos de la tercera apariencia de la niña mala. Se ha ido y no solo lo ha abandonado a él, sino también a monsieur Arnoux quien se presentará en persona en la UNESCO para reprocharle a Ricardo la aventura que ha vivido con su esposa.

Al enterarse que aparentemente al menos nada ha pasado entre ellos, surgirá una suerte de momentánea amistad solidaria entre ellos, que durará muy poco tiempo, pero que les permite hermanarse en un mismo sufrimiento.

Posteriormente Ricardo reflexiona:

> Fui saliendo poco a poco de la crisis que me dejó la desaparición de la ex chilenita, la ex guerrillera, la ex madame Arnoux. ¿Cómo se llamaba ahora? (Vargas Llosa, 2006: 85)

Los sucesos continúan siendo acumulativos y las máscaras del pasado se suman a ésta del presente que acaba de dejar de ser.

Retratista de caballos

Algunos datos complementarios que aparentemente nos alejan del tema central aquí tratado serán ofrecidos a continuación para ubicar mejor el contexto del nuevo reencuentro.

1. Desde 1965 en adelante Londres desplazó a París como la ciudad de las modas.
2. A partir de 1968 Ricardo Somocurcio toma contacto con Londres a donde debe ir por compromisos de trabajo.
3. Los multicitados levantamientos de 1968 aceleraron la caída de Charles De Gaulle en Francia, inauguraron la breve era de cinco años de Pompidou y revelaron la existencia de una izquierda más moderna que la del partido Comunista francés.
4. Se produce un cambio profesional importante para el antagonista de esta novela: pasa de ser traductor a intérprete. Su segunda función se ve así enriquecida, mientras la primera –amar a la niña mala– continúa estancada.
5. Precisamente para no pensar en ella el recurso que ha encontrado es llenarse de trabajo y estudio. En dos veranos de dos meses cada uno visita la URSS. En primer lugar va a Moscú y luego a Leningrado. Se inscribe en cursos intensivos de lengua rusa que aprovecha al máximo.
6. Unos dos años después de su última cena con Robert Arnoux tuvo una relación sentimental un tanto apagada con una mujer llamada Cécile, funcionaria de la UNESCO. El propio personaje dice: "Nuestra relación se marchitó por aburrimiento y un buen día dejamos de vernos y llamarnos (Vargas Llosa, 2006: 96).

Queda claro que el vacío que ha dejado la niña mala no puede ser llenado tan fácilmente; su amor se ha metido en las entrañas de este hombre y aunque quiere curar una ausencia con una nueva presencia, no es tan fácil de lograrlo y regresa a punto cero.

Mrs. Richardson

Aclarado lo anterior, llegamos a otra apariencia que la niña mala asume. La manera en que Ricardo lo descubre es por la inconsciente intervención de un antiguo amigo –Juan Barreto– quien le muestra una foto en la que el niño bueno cree ver a la antigua madame Arnoux.

Mediante precisas indagaciones el antagonista se entera que la niña mala se hace pasar ahora por mexicana y que se ha casado con Mr. David Richardson, un criador de caballos de pura sangre. Sólo queda a la espera de la oportunidad para verla, para reencontrarse con la cuarta cara de la peruanita.

Ahora bien, esta cuarta máscara está anunciada por el protagonista cuando señala: "Tuve la certidumbre de que había reaparecido en una nueva encarnación de su mudable identidad". (Vargas Llosa, 2006: 113).

El tiempo ha pasado –cuatro años corridos desde que desapareció de París– y el espacio cambió de igual modo. Estamos ahora en Newmarket, apenas a cincuenta millas de Londres y su actual marido es un apasionado millonario dueño de pura sangre de soberbia estampa.

Cuando Ricardo se enfrenta nuevamente a la posibilidad de ver a la chilenita renovada, lo asaltan dudas y temores. El primer encuentro después de cuatro años ha de ser en el hotel Russell. En el momento en que Ricardo llega al sitio lo describe de la siguiente manera:

> El lugar no podía haber sido mejor elegido. El viejo hotel *belle époque*, con su fachada y sus largos pasillos estilo *pompier* oriental, parecía semivacío, y todavía más el bar de techo altísimo y paredes forradas de madera, con mesitas muy separadas y, algunas, escondidas entre tabiques y gruesas alfombras que apagaban las pisadas y la conversación. Detrás del mostrador, un mozo hojeaba el *Evening Standard* (Vargas Llosa, 2006: 121)

La descripción del lugar tiene como finalidad mostrarnos un sitio ideal para este encuentro secreto entre ambos. Es un viejo hotel en donde las huellas del pasado refieren a momentos que ya se han ido, pero que parecen ser rescatados del olvido por esa peculiar fachada y por esos interminables pasillos. Vargas Llosa nos recuerda a Flaubert en el momento de entregarse a este tipo de descripciones minuciosas; por supuesto no recupera el peruano la manía artística del francés por el detalle exagerado y excesivamente puntual. Hay en esta descripción una economía del lenguaje que la hace armónica y equilibrada y que transmite al lector –mediante los datos sensoriales empleados– cierta paz que compartimos con Ricardo y que respetamos, porque él está viviendo el acontecimiento del reencuentro que lo hace inmensamente feliz. Aún no hemos podido rescatar con la necesaria precisión los elementos estéticos sobresalientes de las descripciones del realismo francés –incluidos Flaubert, Balzac y Stendhal–; nos siguen pareciendo algo lentas y con un flujo de detalles que podrían sintetizarse por otros medios.

Mrs. Richardson llega con unos minutos de atraso, muy bien vestida y hermosa como siempre o, por lo menos, así la ve Somocurcio. Dice el narrador: "Sin saludarme, ni sonreír, ni estirarme la mano, se sentó en el asiento frente a mí, cruzó las piernas y comenzó a reñirme" (Vargas Llosa, 2006: 121). Desde las primeras palabras que intercambian se advierte que ella no ha renunciado a su peculiar manera de ser. Lo regaña porque la otra noche intentó hablarle y esto debió evitarlo para no despertar sospechas en su esposo.

Ya no nos llama la atención que la niña mala proceda de una forma tan grosera; porque el propio focalizador cero lo resalta cuando dice:

> Era ella, tal cual. No nos veíamos hacía cuatro años y no se le ocurría preguntarme cómo estaba, qué había hecho todo este tiempo, echarme siquiera una sonrisa o una palabra simpática por el reencuentro. Iba a lo suyo, sin distraerse en nada más (Vargas Llosa, 2006: 122).

El proceso de la anagnórisis ya estudiado en este libro resulta complementado ahora por un mayor conocimiento del otro; Ricardo sabe que la niña mala no ha cambiado en lo más mínimo. Los cuatro años de separación no sirvieron para que ella fuera más amable, menos áspera en su modo de proceder. Por otro lado y sin ánimo de defender la posición de Otilia, sabemos que ella debe actuar así, porque de lo contrario arriesgaría perder el nuevo territorio conquistado por su pasión seductora, pragmática y brutal.

Ahora bien, creemos que Ricardo también va a lo suyo aunque lo hace con una cortesía y delicadeza que la fémina de sus sueños no posee.

En este contexto le dice:

> –Te deseo– le susurré en el oído, mordisqueándole el borde de la oreja–. Estás más bella que nunca, peruanita. Te quiero, te deseo con toda mi alma, con todo mi cuerpo. En estos cuatro años no he hecho otra cosa que soñar contigo, que quererte y desearte. Y también maldecirte. Cada día, cada noche, todos los días (Vargas Llosa, 2006: 123)

El breve discurso amoroso de Ricardo se caracteriza por el empleo de hipérboles de enamorado que la niña mala interpreta como huachaferías. La palabra "desear" está repetida dos veces y este fragmento se nos presenta como un nuevo ejemplo de idiolecto en donde el escritor transmite el carácter oral de lo que se dice y olvida, al menos por este momento, la precisión de lo escrito. De tal modo habla Ricardo y no el autor que está detrás de él.

Nos parece peculiarmente cómica la manera en que la peruanita le responde; hay comicidad que se apoya en esa picardía natural de la fémina cambiante. Ella no comprende, no puede entender la esencia de la cual está hecho el mundo del niño bueno; son verdaderos antagonistas en donde uno –el varón– se esfuerza por comprenderla y, otra ni siquiera lo intenta y llega tan solo hasta la ironía que sus palabras reflejan cuando dice:

> –Tú debes ser la última persona en el mundo que todavía dice esas cosas a las mujeres–, sonreía divertida, mirándome como a un bicho raro–. ¡Qué huachaferías me dices, Ricardito! (Vargas Llosa, 2006: 124).

Son dos mundos que están tan alejados el uno del otro que es imposible conciliarlos; el idealismo romántico de Ricardo choca con el pragmatismo positivista de la joven peruana. Para él, el mundo de los sueños en que se sumerge el enamorado le permite ser a través de ese mismo amor; no puede ver otra cosa que no esté vestida de un color rosa prometedor y, aunque debería haberlo notado, a quien él hace depositaria de todo su amor no se merece ni el mínimo porcentaje de los vocablos que ha construido sólo para ella. En cuanto a la misteriosa Otilia, los objetos palpables, costosos y materiales constituyen el primer elemento de valoración; más allá de ellos no hay nada que le llame la atención. Como lo dijo tras la máscara de madame Arnoux la felicidad radica en lo que el dinero puede otorgarnos; la absoluta certeza de ser, ella la alcanza a través de las posesiones que pueda conseguir. Lo que otros interpretarían como basto y burdo, la niña mala lo observa con la avaricia reflejada en sus ojos de buscadora constante de una felicidad que sólo tiene asiento en lo concreto e impostergablemente útil.

En fin, ambos quedan de acuerdo en que la siguiente cita será el próximo viernes en el mismo hotel; solo que ahora ella reservará una habitación en donde no habrá impedimentos para verse mejor y amarse aún más.

Cuando Ricardo queda solo escucha nuevamente la voz del narrador que le pregunta: "¿Cómo era posible que volver a verla después de tanto tiempo te trastornara así?" (Vargas Llosa, 2006: 125). Esta misma pregunta se la está haciendo Ricardo en el contexto de su propio microcosmos, pero sabe perfectamente bien que su resolución de volver a verla no tiene regreso; está trastornado, es cierto, pero es una perturbación que al arrancar de la acendrada obsesión que lo persigue, le hace contradictoriamente bien. Corre a sus brazos nuevamente; el esquema de la reiteración sigue allí y otras cosas tendrán que suceder para cambiarlo.

Continúan encontrándose todos los viernes en el mismo sitio. El protagonista sigue tratando de alcanzar más de lo que la niña mala le puede dar. Llega a preguntarle por qué no le había otorgado el gusto de decirle al menos una vez la pequeña mentira que le había dicho a tantos otros. Expresa así la necesidad de una palabra tan solo, aunque este vocablo estuviera viciado de nulidad por la farsa que instrumentaría la mujer en el momento de decirlo. Y ella le contesta indignada, cruel y realista:

> –Por eso [...] Yo nunca he dicho "te quiero", "te amo", sintiéndolo de verdad. A nadie. Sólo he dicho esas cosas de a mentiras. Porque yo nunca he querido a nadie, Ricardito. Les he mentido a todos, siempre. Creo que el hombre al que nunca le he mentido en la cama has sido tú". (Vargas Llosa, 2006: 127).

Desde su nueva máscara, la niña mala intenta que Ricardo entienda cuál ha sido la desgracia mayor de su vida. Una corriente de sinceridad los ha unido siempre y cuando ésta existe no son necesarias las palabras. Ha dicho tantas veces "te quiero, te amo", que volver a hacerlo sería como caer conscientemente en el abismo de la degradación y el oprobio. Y el amante escucha las palabras más bellas que esta mujer le puede ofrecer: "Creo que el hombre al que nunca le he mentido en la cama has sido tú". No le dice que lo quiere, pero le da a entender que un lazo extraño, posiblemente no más fuerte que el amor, pero semejante a él, los ha unido durante tanto tiempo que les permite esperar –sin ironía alguna– un futuro mejor.

Retornamos al hilo del relato para constatar que se produce la cuarta separación como consecuencia de dos hechos: el primero, Ricardo faltó a una cita y la hirió en lo más hondo, porque "a ella nadie le hace eso"; el segundo, surgen serios problemas entre Mrs. Richardson y su esposo. El ayer regresa ahora para jugarle una mala pasada a esta fémina inquieta y se produce el divorcio en medio del escándalo social y Mr. Richardson recurre a la acusación de bigamia que la niña bien sabe que ha cometido. Todo esto trae como consecuencia que el antagonista vuelva a perder contacto con la mujer de sus sueños.

Kuriko

El quinto reencuentro revelará –en anagnórisis siniestra– la vida de Kuriko, quien es ahora la mujer de Fukuda, un japonés de dudosa reputación. Una llamada telefónica le permite a Ricardo volver a hablar con la hembra que lo ha perseguido en tantas noches de desvelo.

> Pero quien me llamó, temprano, fue la niña mala. Me dio una hora para afeitarme, bañarme y vestirme. Cuando bajé, ya estaba esperándome, sentada en uno de los sillones de la recepción. (...) Pero nadie en el mundo hubiera creído que tenía ya más de cuarenta años. Se la veía fresca y bella. A la distancia, se la hubiera podido tomar por una de esas japonesas delicadas y menudas que pasaban por la calle, silentes y flotantes (Vargas Llosa, 2006: 172)

El regreso está marcado por la curiosidad que llena la mente del niño bueno. Ahora la máscara de Otilia parece ser más perfecta y detrás de su apariencia oriental esconde sus más de cuarenta años. El tiempo ha pasado y Kuriko encubre más de lo que a primera vista puede observarse. Después nos enteraremos de su verdadera historia al lado de Fukuda.

Ahora parece ser ella quien toma la iniciativa de manera muy clara y directa. Los acontecimientos comienzan a gestarse de esta forma:

> Se le alegró la cara cuando me vio y se puso de pie para que la abrazara. La besé en las mejillas y no me apartó sus labios cuando se los rocé con los míos (Vargas Llosa, 2006: 172).

La espontaneidad con que actúa ahora contrasta con lo burdo del anterior encuentro. No creemos que haya cambiado, simplemente la relación actual con el japonés no la inquieta tanto, al menos

a la distancia, porque el mencionado Fukuda es más extraño de lo que parece y no le incomodan las relaciones que su pareja pueda tener.

Kuriko adopta una actitud distinta para con el niño bueno. Un día, nos concentraremos en este episodio tan solo porque lo consideramos fundamental, la japonesita invita a Ricardo para que conozca a Fukuda; el asombro del traductor no puede ser mayor, pero finalmente accede.

Ella le dice:

> –Estoy contenta, porque podremos vernos todos los días que pases en Tokio. Tenía esa preocupación, cómo hacer para verte a diario. Por eso me atreví a contárselo a Fukuda. Y ya ves qué bien salió (Vargas Llosa, 2006: 185).

Nuevamente la niña mala se está moviendo en el marco de las apariencias. Ella tiene otros planes para Ricardo que ya ha convenido con Fukuda y, este japonés –que no puede dejar de recordarnos a un personaje de la realidad– es "magnánimo" como lo llama Somocurcio, porque en su retorcida mente de *voyeurs* ya tiene propósitos muy concretos que lo llevarán a satisfacer sus retorcidas pasiones.

Poe habló en algunos de sus relatos de la perversión del ser humano y, sin duda alguna, no se equivocó. El individuo que todo lo tiene quiere alcanzar más sin saber exactamente a qué aspira. El contexto que aparentemente se debía dar entre un hombre y una mujer casados, se revierte cuando uno de los dos o los dos deciden llevar a cabo acciones que no sólo están contra una escala axiológica normal, sino que también pisan el territorio de esa misma perversión.

Ricardo sólo le pide que no lo toque ni lo bese delante de él; es la única condición que exige para verlo, y está muy lejos de saber que sucederán cosas que él mismo no podría haberse imaginado jamás.

Kuriko le contesta al respecto:

> –Calla tonto, él no haría nunca esas cosas, ni conmigo ni con nadie. Ningún japonés las haría. Aquí hay una diferencia tan grande entre lo que se hace en público y en privado que las cosas más naturales para nosotros, a ellos les chocan. Él no es como tú. Fukuda, a mí, me trata como a su empleada. A veces como a su puta. En cambio, tú, la verdad es la verdad, me has tratado siempre como a una princesa (Vargas Llosa, 2006: 186).

Estas palabras de Otilia revelan una parte del horror que está viviendo junto a Fukuda; le dice superficialmente lo que está ocurriendo; es cierto que alude a las costumbres orientales relativas a la privacidad y a las vivencias que no se atreven a compartir en público; pero, también menciona que el japonés la trata como a una empleada y a veces como a una puta. Esta última afirmación es muy dura y Ricardo quisiera no haberla oído. Los acontecimientos posteriores nos demostrarán la verdad de tales hechos, verdad que llega mucho más allá de lo imaginado. Fukuda ha conservado las apariencias que su pueblo le enseñó a respetar, pero por encima de ellas ha adoptado otras costumbres y modales que lo proyectan como el hombre ruin que es.

No debemos perder de vista el retrato que el narrador va elaborando de Fukuda, porque tal descripción y otros elementos que comentaremos nos llevarán a una conclusión que consideramos válida.

Visto por el focalizador interno Fukuda:

> Era un hombre bajito, más todavía que Salomón Toledano, casi esquelético, tanto que, comparado con la esbelta y menuda niña mala, parecía un alfeñique. Me había hecho una idea tan distinta de él que me dio la impresión de estar ante un impostor. Llevaba unos anteojos oscuros, de cristales redondos y montura de metal, que no se quitó en toda la noche, lo que aumentaba el malestar que me producía su persona, pues no sabía si sus ojitos –los imaginaba fríos y pugnaces- me estaban observando o no. Tenía unos cabellos grises, aplastados contra el cráneo, acaso engominados y peinados hacia atrás a la manera de los cantantes argentinos de tango de los

años cincuenta. Vestía un traje y una corbata oscuros, que le daban cierto aire funeral, y podía permanecer inmóvil y mudo mucho rato, con las pequeñas manos sobre las rodillas, como petrificado. Pero, tal vez, el rasgo más acusado de su físico era su boca sin labios, que apenas se movía cuando hablaba, como los ventrílocuos (Vargas Llosa, 2006: 187-188).

Los rasgos físicos que el narrador destaca son la consecuencia de una minuciosa observación; no se parecen para nada a lo que él había imaginado. La percepción inmediata no engaña; la fantasía, sí.

Los aspectos señalados son:

1. Era bajo y delgado. Para transmitir estas dos nociones lo compara con su amigo Salomón por su altura y con la niña mala por su complexión física, llegando a decir que cotejado con ella era esquelético.
2. Llevaba anteojos oscuros de cristales redondos y montura de metal que escondían sus ojos a la mirada del observador. Como dice el narrador, tal ocultamiento aumentaba el malestar que le producía esa persona, pues ignoraba si lo estaba viendo o no. No perdamos de vista que Somocurcio está junto a un enemigo que posee a la mujer que él más quiere; por lo tanto Fukuda no le puede caer bien y el odio que siente se visualiza en cada rasgo del oriental. Tanto la mirada del otro como la ausencia de ésta puede provocar reacciones en nosotros y, no hay ninguna duda al respecto, el hecho de no saber si nos observan o no es más desconcertante que sentir los ojos clavados en nuestra persona o percibir el frío de la indiferencia.
3. Los cabellos eran grises, aplastados contra el cráneo, probablemente engominados y peinados hacia atrás.
4. Su vestimenta mostraba un traje y una corbata oscura que le daban una apariencia funeral. Llama la atención la inmovilidad en que podía permanecer si así lo quería con las manos sobre sus rodillas como si estuviera fosilizado. Estas características aluden a una tendencia al quietismo no a la acción; su actitud general convocaba más a la muerte que a la vida. Lo dicho no son únicamente suposiciones del narrador, sino que revelan dos aspectos sustanciales: uno al interior del texto por el rechazo que el japonés causa en el personaje y, otro, al exterior por el simbolismo que proyecta dirigido hacia la figura del rival del escritor a la presidencia de la República peruana en 1990.
5. Esa boca sin labios, complementa el retrato de Fukuda; lo cual transmite la noción de quien habla sin tener nada que decir. La campaña sistemática de difamación hacia la figura de su contrincante escritor es una muestra tan solo de lo que es capaz de hacer el Fukuda de la ficción y el Fujimori de la realidad.

Además la primera sílaba del apellido de ambos es igual como lo son también varios rasgos no sólo físicos sino también en lo que tiene que ver con los accesorios empleados; inclusive esos lentes se parecen en todo menos en que en el caso de Fukuda son lentes oscuros; he aquí una manera de disfrazar lo que podría resultar demasiado evidente.

Vayamos a lo sustancial del relato en lo que respecta a ese curioso triángulo formado por Kuriko, Fukuda y Ricardo.

Después de cenar, Fukuda aborda un taxi junto con Salomón y su novia japonesa; Kuriko y Somocurcio se alejan en otro vehículo en dirección al departamento en que vivía con el japonés.

Ya en la casa de Fukuda, Kuriko invita al niño bueno para que entre con ella. Los acontecimientos se precipitan. La niña mala le dice que puede ingresar con confianza porque su esposo no regresará esa noche y Ricardo lo hace, aunque con precauciones y cierto temor.

Kuriko seduce al peruanito traductor y lo lleva a cabo de una manera que éste nunca había reconocido en ella. Volvemos al concepto de apariencia y verdad el cual reviste tantas facetas como la niña necesita que existan. En la recámara se entregan a un erotismo muy peculiar que Somocurcio no había visto jamás en la niña mala. Ella toma la iniciativa de acariciar con su boca los genitales del amante de siempre; lo hace de tal forma que el niño bueno no puede reconocer a la mujer de otros momentos.

Pero todo es fugaz. De pronto el antagonista ve a Fukuda a pocos metros de ellos con la mano en la bragueta. Se sorprende porque aún no llega a comprender qué es lo que está pasando. Cuando intenta que Kuriko lo asuma, la actitud que adopta la mujer lo desconcierta aún más. Finalmente llega a comprender cuando dice:

> Paralizado por el asombro, entendí todo: Fukuda no nos había sorprendido, estaba allí en complicidad con la niña mala, gozando de un espectáculo preparado para los dos. Yo había caído en una emboscada (Vargas Llosa, 2006: 195).

En relación con la actitud adoptada por Otilia hay muy poco de verdad y mucho de mentira. No dejamos de reconocer que algún cariño siente por Ricardo, ya lo habíamos comentado *supra*; pero la esencia de su proceder radica en el miedo que le tiene a Fukuda lo cual la obliga a proceder de este modo, a sobre actuar ante él; y más aún, en un pasaje anterior el focalizador interno fijo se preguntaba:

> ¿Qué le decía, qué le hacía para que dijera que es su vicio, su enfermedad, que está poseída por él, que puede hacer lo que quiere con ella? Como no encontraba la respuesta, sentía más celos, más furia, más desprecio por mí mismo y me maldecía por haber cometido la insensatez de venir a Japón (Vargas Llosa, 2006: 188).

En cuanto a Fukuda, queda de manifiesto su pasión *voyeurista* y el poco aprecio que siente por esta mujer a quien usa para vivir placeres poco ortodoxos.

Nuevamente se nos impone la imagen del símbolo mencionado *supra* en relación con el inevitable binomio Fukuda-Fujimori. Ahora se agrega otra faceta mucho más representativa que nos muestra al personaje de la realidad comprometido en la observación de lo que lleva a cabo su rival político. Sé que el escritor no acepta esta interpretación, pero también conozco que hay manera de sugerir y de permitir a otros que digan lo que él no desea sostener ya

sea por ética o simplemente por esa posición neutral que adopta ante los hechos y que lo vuelven más artista que político, más universal que parcial y mediato.

La vida de Somocurcio a partir de esta nueva separación es dolorosa; se mete de lleno en su trabajo para olvidar lo que él considera como definitivo. No contesta las llamadas de la niña mala quien le vuelve a hablar tiempo después y con una periodicidad que el narrador resalta de este modo:

> Era la cuarta vez que me llamaba, en el par de años transcurridos desde aquel episodio en Japón. La primera fue a los tres o cuatro meses de mi desalada partida de Tokio, cuando todavía andaba luchando por recomponerme de aquella experiencia que había dejado en mi memoria una llaga que aún supuraba a veces. Hacía una consulta en la biblioteca de la UNESCO y la bibliotecaria me transfirió una llamada de la sala de intérpretes. Antes de decir "¿aló?" reconocí su voz. (...) Corté sintiendo que me temblaba la mano (Vargas Llosa, 2006: 205).

Por el momento al menos, el veterano traductor ha cambiado de comportamiento y se niega a recibir las llamadas de quien tanto mal le hizo; pero esta actitud durará muy poco, sobre todo a partir del momento en que se integran a su vida un matrimonio y su hijo que llegarán a ser entrañables amigos. Ellos son Simon, Elena y Yalil, su hijo que es sordomudo. Cuando Ricardo le cuenta a Elena su historia de amor ella lo convence de que debe contestarle la siguiente vez que llame, porque la suya es una hermosa y apasionante historia de amor que no puede ni corresponde que termine de esa manera.

Así sucede y se produce un nuevo encuentro entre los amantes en que ella le narra sus peripecias junto a Fukuda, su prisión en Lagos, las violaciones a las que se vio sometida y el modo en que el japonés se deshizo de ella con violencia y sin vacilaciones.

Nos enteramos de este modo que la historia de Kuriko junto a Fukuda es sórdida y siniestra. El niño bueno la conocerá con mayores detalles cuando se la relaten los dos médicos que la atendieron.

Ella ha regresado a su lado después de la quinta y terrible experiencia, pero no sólo está destrozada moralmente, sino que además se halla muy enferma.

Madame Ricardo Somocurcio

Siguen luego una serie de acontecimientos que nos conducen a la que es al menos aparentemente la última máscara de Otilia o, posiblemente, al único disfraz que en realidad no lo es: se convertirá, por fin, en la esposa de Ricardo Somocurcio.

Se ha concretado lo que tanto ambicionó el protagonista; por intercesión nuevamente de Elena, Ricardo decide casarse con Otilia quien parece haberse recuperado de las infinitas vejaciones a las que fuera sometida. Pero parece no existir tratamiento alguno para volver a la niña mala fiel, leal y comprometida al menos con quien se lo ha jugado todo por ella.

Para Ricardo el matrimonio es lo que siempre ambicionó; para la niña mala no es más que un trámite que le permitirá obtener sus papeles y su legalidad como ciudadana francesa.

Abandono por un día. El intento de suicidio

Vive un tiempo a su lado, pero la rutina la desespera y decide abandonarlo; una noche al llegar a su casa Somocurcio encuentra una nota de su esposa en la que le dice:

> Ya me cansé de jugar al ama de casa pequeño burguesa que te gustaría que fuera. No lo soy ni lo seré. Te agradezco mucho lo que has hecho por mí. Lo siento. Cuídate y no sufras mucho niño bueno (Vargas Llosa, 2006: 279).

Desaprensiva, cruel, sin ningún sentido del agradecimiento, egoísta, implacable: así es el comportamiento de esta mujer incorregible. Abandona a Ricardo nuevamente y se aleja sin ningún remordimiento.

No necesitamos explicar cómo se siente el niño bueno. El narrador omnisciente que está constituido por esa voz que constantemente le habla al segundo protagonista le dice verdades que ya sabía el funcionario de la UNESCO:

> ¿Esto habías estado esperando, temiendo ¿no? Sabías que iba a ocurrir tarde o temprano, desde que, siete meses atrás, instalaste a la niña mala en la rue Joseph Granier. Aunque por cobardía, hubieras tratado de no asumirlo, de esquivarlo engañándote, diciéndote que ella, por fin, después de esas horribles experiencias con Fukuda, había renunciado a las aventuras, a los peligros, y se había resignado a vivir contigo. Pero siempre supiste, en el fondo de los fondos, que aquel espejismo duraría sólo lo que durase su convalecencia. Que la vida mediocre y aburrida que llevaba contigo la cansaría y que, una vez que recobrase la salud, la confianza en sí misma y se le evaporara el remordimiento o el miedo a Fukuda, se las arreglaría para encontrar a alguien más interesante, más rico y menos rutinario que tú, y emprendería una nueva travesura (Vargas Llosa, 2006: 279).

Esta voz implacablemente realista se suma a los pesares de conciencia del focalizar interno. Ambas alternan en el relato y junto al sentido binario que la narración conlleva se suma esta sucesión de puntualizaciones que le hacer ver racionalmente al niño bueno lo que no puede incorporar sentimentalmente.

Éste es el abandono más breve de Otilia, pero es también el que está por ocasionar lo más grave. En la metadiégesis de Santiago Toledano, él se suicida por sus amores fracasados con la japonesita. Y, en tal caso, Ricardo está a punto de hacer lo mismo mientras camina por el Sena. Cuando se iba a arrojar a las aguas del multicitado río, un mendigo le salva la vida.

El intento de auto aniquilamiento es una muestra de cómo esa constante en su existencia que ha sido la niña mala vuelve a actuar sobre él quien se convence que sin ella la vida no tiene sentido alguno.

Cuando el personaje regresa a su casa la novel madame Somocurcio ya está de regreso. Se explica tan solo con breves

palabras: "Cambié de idea y aquí me tienes de regreso" (Vargas Llosa, 2006: 283).

Sigue lo de siempre. Ricardo vuelve a creer y se entrega en sus brazos, le hace el amor con pasión y rabia.

La mujer del constante retorno le dice en este momento otra de sus tantas mentiras, pero que igual funcionan como un bálsamo para el alma de quien siempre espera:

> –No pienso irme ni ahora ni nunca –me susurró en el oído–. No me preguntes por qué, porque ni muerta te lo voy a decir. Nunca te voy a decir que te quiero aunque te quiera (Vargas Llosa, 2006: 285).

Afirmar negando es una de las características de esta contradictoria mujer. Su promesa es relativa y aunque conlleva otra mentira que corroboraremos en seguida, igual algo de verdad se encierra en sus palabras. Nos enfrentaríamos a la perogrullada de oír al propio Dionisos diciéndoles a sus fieles que nunca se iría. Parece que el "partir regresando" es una forma de no irse.

Nuevo abandono. El esposo de Martine

Aunque las cosas parecían ir muy bien en ese matrimonio tantas veces anunciado y ahora concretado en términos de aparente permanencia, todo se acaba nuevamente cuando Otilia decide abandonar a Ricardo por penúltima vez; la última será cuando le llegue la muerte.

El narrador focalizador interno toma las cosas con mayor tranquilidad ahora y sale a pasear sin rumbo. Cuando regresa cerca de las once de la noche ella ya se había ido. El personaje masculino se formula teorías inútiles acerca de con quien se debía haber marchado. Nada sabe al respecto, mientras el narrador omnisciente le pregunta: "¿Se podría llamar historia de amor a esa payasada de treinta y pico de años, Ricardito? (Vargas Llosa, 2006: 345).

Nótese que el propio narrador aparentemente ajeno a la diégesis por involucrarse con ella sólo en determinados momentos, pone

en duda si todo esto que hemos leído y que hemos vivido junto con el personaje, es una auténtica historia de amor. Ha durado demasiado tiempo como para ser verdad y la sucesión de fracasos, encuentros y desencuentros nos llevan a pensar que tal historia de enamoramientos y desvelos no ha tenido significación alguna. Sabemos que no es así, porque estamos seguros de que si la vida les diera a ambos protagonistas una nueva oportunidad de reiterar los hechos, lo harían igual que lo han llevado a cabo hasta este momento, porque ambos –la niña mala y el niño bueno– fueron tras sus propios intereses: la primera buscando fama, estabilidad y fortuna y el segundo aferrándose a un amor que a pesar de sus desencantos y traiciones tenía un valor que no lo autorizaba a ignorarlo. En el devenir de este trabajo hemos hablado de la obsesión de Ricardo por Otilia; pero si no hubiera existido esta misma obsesión quizás Somocurcio no le habría encontrado sentido a su existencia. Por su parte, la peruanita cree descubrir en algunos momentos que ya hemos señalado que algo siente por Ricardo; de no ser así ¿Cómo se explicarían tantos regresos? ¿No será que le fidelidad adquiere facetas distintas en esta mujer que busca sin hallar al amor en otro lugar que no sea en los brazos del niño bueno?

Ella ahora ha abandonado a su amante dionisiaco para ir al encuentro de un hombre mayor que abandona a su familia para correr a sus brazos; es el esposo de Martine.

Ricardo intenta rehacer su amor en el encuentro con una española llamada Marcela; pero parece que Otilia lo ha vacunado, lo ha maldecido para que no halle paz en las vivencias con ninguna otra mujer que no sea ella.

La señora Martine, por su parte, ve un día a Somocurcio y con una violencia que contiene a pesar de ella, intenta reclamarle por los amores de Otilia con su marido. Somocurcio le dice lo único que sabe:

> ¿Ha tenido usted problemas con mi esposa? Nosotros nos separamos hace algún tiempo, ¿no se lo dijo?
> Se quedó muda y me examinó, desconcertada. Su mirada me decía que yo le parecía un bicho muy raro.

> –Usted no sabe nada, entonces? ¿Con quién cree usted que se largó esa mosquita muerta? ¿No sabe que fue con mi marido? (Vargas Llosa, 2006: 352).

Ricardo no sabía con quien se había fugado su esposa; ahora la revelación dolorosa de Martine lo golpea duramente, aunque ya conoce de lo que era capaz la niña mala, igual el impacto es radical.

Se desarrollan luego otros acontecimientos hasta que tres años después la niña mala retorna y le dice: "–No te voy a preguntar si sigues enamorada de mí, porque ya sé que no –dijo la niña mala–. Infanticida" (Vargas Llosa, 2006: 361).

Vemos en ella los celos que siente por Marcela, la española. Recuerda que Somocurcio tiene 53 o 54 años que contrastan con los veinte de la ibérica. Hemos llegado a un momento extraño porque nunca hubiéramos creído en una Otilia celosa; pero sí lo está.

El traductor responde a sus actitudes y palabras con el siguiente discurso:

> –A mí me has hecho las peores maldades que puede hacerle una mujer a un hombre. Me has hecho creer que me querías, mientras que, con toda la tranquilidad del mundo, seducías a otros caballeros porque tenían más dinero, y me largabas sin el menor cargo de conciencia. No lo has hecho una sino dos, tres veces. Dejándome destrozado, aturdido sin ánimos de nada (Vargas Llosa, 2006: 370).

Ésta es una síntesis del proceder de la mujer seductora ante la figura real de Somocurcio. Inclusive el focalizador interno se permite hasta una hipérbole cuando señala que lo ha abandonado dos o tres veces; sabemos que han sido muchas más, pero Ricardo o no quiere recordarlo o prefiere creer que el mal no ha sido tan reiterado.

Ella vuelve a prometerle la fidelidad que nunca le ha dado y le pide a cambio: "–Dos cosas, –dijo ella–. Que dejes a esa hippy sucia y te vengas a vivir conmigo" (Vargas llosa, 2006: 371).

Parece una burla el hecho de que señale condiciones; creemos que no le corresponda hacerlo después de haberlo fustigado con tantas traiciones.

Pero ahora le falta que la mujer que siempre amó le quede un tiempo de vida, al menos para poder estar juntos sin el miedo de perderla. Esto no es posible, porque la niña mala está muy enferma y pronto, muy pronto morirá. Duró apenas 37 días más después del reencuentro, como deja constancia el narrador.

La novela se cierra con las palabras de la mujer que el narrador recuerda y actualiza: "Una tarde, sentados en el jardín, a la hora del crepúsculo, me dijo que, si algún día se me ocurría escribir nuestra historia de amor, que no la hiciera quedar muy mal". (Vargas Llosa, 2006: 375). Y agrega en seguida la voz doliente de la mujer:

> "Ahora que te vas a quedar solito, puedes aprovechar, así no me extrañarás tanto. Por lo menos confiesa que te he dado tema para una novela. ¿No, niño bueno?" (Vargas Llosa, 2006: 375).

Lo dicho al final del relato anuncia la novela que ya se escribió. Da –por oposición– razón del título, desde el momento en que la niña mala cierra el desarrollo narrativo aludiendo a su antagonista: "el niño bueno". Sólo resta esperar que el poder catártico de la literatura aleje a su narrador de la angustia de perderla, ahora sí, para siempre. Sus rivales anteriores habían sido hombres de carne y hueso como él que no supieron o no quisieron retenerla. Ahora el contrincante es nada menos que la propia muerte la cual, implacable, se la llevará por toda una eternidad.

En conclusión para esta segunda parte señalamos que ha sido la intención de este capítulo resaltar los valores implícitos y explícitos de una buena escritura ficcional. El manejo de los recursos estilísticos por parte del escritor revela, una vez más, su capacidad para contar aportando, para contar entreteniendo, para contar desbrozando las pasiones humanas y mostrando al mismo tiempo los entretelones de dos vidas paralelas que bien pudieron haber sido las existencias propias de cualesquiera de sus lectores.

En un intento de organización contextual de este somero ejercicio de crítica hemos hablado de "máscaras", del actor griego y la etimología de su nombre, de la noción carnavalesca de Bajtin, de Genette y sus categorías válidas para diferenciar no sólo los diferentes tipos de narrador, sino también de la historia contada desde la perspectiva individual. Mencionamos además a Deleuze y los signos en el amor. Todo ello con el objetivo prioritario de aterrizar estos conceptos en la novela de Vargas Llosa.

Seguimos pensando que la crítica literaria implica creación al mismo tiempo que recreación del fenómeno comentado. En esa dirección nos hemos sentido individualmente involucrados en los términos de una pasión controvertida que en mucho nos recuerda al Flaubert de *Madame Bovary* y, mucho más al Flaubert de *La educación sentimental*.

Ricardo y Otilia son modelos contrarios y de alguna manera contradictorios. Es el hombre que no sabe leer bien los signos del amor y que persigue una ilusión; y la mujer que anhela siempre mucho más que lo que tiene, la cual como nueva reiteración del mito dionisiaco se va y retorna constantemente hasta que el zarpazo cruel de la muerte la derriba en el vuelo final que la conducía a los brazos resignados del único amor verdadero.

Tercera parte

El sueño del celta

Capítulo 7

El equilibrio imposible en la vida de Roger Casement

Introducción

Muchas veces la problemática del ser humano resulta aparentemente inabarcable para quien pretenda descifrar claves de existencia al analizar, ya sea a un individuo cualquiera o a un personaje de novela. Nos corresponde hoy examinar la vida de un protagonista que pasó de su ser real a la existencia *sui generis* que otorga la literatura.

¿Quién es el celta? ¿Quién es Roger Casement? Fue un individuo de personalidad controvertida en donde los opuestos parecen hallar en él el mejor caldo de cultivo.

Fue uno en la verdad aparente que nos permite verlo como a través del espejo borroso que nos proporciona la existencia. Es otro mediante la alquimia tan peculiar de un narrador de historias como lo es Mario Vargas Llosa. Y, es otro, mediante la interpretación que la crítica primero y cada uno de nosotros después, realizan.

¿Cuál de los tres es el auténtico?

Ninguno de ellos reviste ese perfil de verdad que el hombre cotidiano busca siempre que se enfrenta a un relato, a un hecho de vida, a un acontecimiento cualquiera, a un momento de su propia existencia.

Y lo anterior deviene de un hecho tan sencillo como el de sostener que la verdad no existe o, al menos, está tan oculta como en aquel relato de Juan Manuel, el escritor medieval español, en donde la mentira convence a la verdad de que el mejor lugar para habitar es en las raíces del árbol que ambas han plantado juntas; todos los hombres que se acercaban a contemplar aquel enorme vegetal sólo veían su copa repleta de flores y frutos y no se enteraban que la verdad estaba oculta en lo más profundo de las raíces de ese árbol.

La historia nos regala hechos que luego ni ella misma sabe explicar. ¿Quién asesinó a John Kennedy, un hombre que se hallaba tan lejos de la santidad y que se desplazaba de la perversión al ideal con tanta facilidad como lo hará el personaje de la novela aquí estudiada?

La historia se atreve a señalar a uno y a otro posible asesino; soslaya eventuales causas de este fenómeno violento; pero no puede, no sabe o no quiere contarnos lo que realmente sucedió.

¿Las aguas del Mar Muerto se abrieron para que los judíos pudieran huir o fue un fenómeno científico que explica lo inexplicable?

A la ciencia le ha gustado jugar a enfrentarse con la poderosa Iglesia Católica y con sus mitos. Para los primeros, los hechos sólo pueden desvelarse mediante fundamentos profundos, rígidos en su propia naturaleza; analizarlos y desentrañarlos hasta el máximo que la capacidad humana lo permita; para los segundos ha sido más fácil acostumbrarse a las "verdades de fe", a los hechos consumados en donde el sentimiento mágico prepondera. La Iglesia se ha habituado a regir nuestra conciencia desde las hojas y las flores resplandecientes del árbol aludido *supra*. La Iglesia fustiga y persigue las mentiras que sus fieles repiten en el confesionario guiados por una vana esperanza de que el "secreto confesional" los protegerá del conocimiento público.

Pero la Iglesia ha olvidado condenar con igual celo a aquellos de sus miembros que cometen atrocidades como la de violar a niños ciegos o incapacitados parcialmente.

Vivimos en un mundo en donde la mentira prevalece y ha triunfado sobre la inocente verdad.

El sueño del celta. Los contrastes en el inicio

La novela comienza diciendo:

> Cuando abrieron la puerta de la celda, con el chorro de luz y un golpe de viento entró también el ruido de la calle que los muros de piedra apagaban y Roger se despertó, asustado. Pestañeando, confuso todavía, luchando por serenarse, divisó, recostado en el vano de la puerta, la silueta del sheriff. Su cara flácida, de rubios bigotes y ojillos maledicentes, lo contemplaba con la antipatía que nunca había tratado de disimular. (Vargas Llosa, 2010: 14)

En el estilo domina la antítesis. Hay una celda en la que está encerrado el personaje y al abrir la puerta de ésta la luz invade el lugar y con un golpe de viento entra también el ruido de la calle que los muros de piedra apagaban.

Las impresiones sensoriales se acumulan: visual –la luz–, auditiva –el ruido de la calle–, térmica –el golpe del viento– y, también se anexa ese silencio que surge al amortiguar los muros de piedra todo el contenido sensorial que proviene del exterior. El ambiente resulta de este modo descrito con precisión y acierto. El narrador incluye primero datos aparentemente objetivos, pero todo lo imparcial en esta novela se vuelve de pronto subjetivo, espiritual, vivencial. No olvidemos que estamos ante la figura de un condenado a muerte que si bien aún no sabe si la sentencia se cumplirá y guarda la esperanza de que ésta sea conmutada, de igual modo nos conmueve el encierro de este hombre que al esperar desespera y al vislumbrar el futuro tiembla de horror.

Es necesario destacar la figura del sheriff que será prácticamente el único acompañante que estará junto a Roger hasta el momento de su muerte. Este guardián de la ley pasará desde la antipatía y el odio inicial hacia el prisionero, hasta llegar a aceptarlo a pesar de los errores que ha cometido y a admitirlo en su

mundo por ver quizás en él algo de un hijo que perdiera en la guerra y a quien le resulta muy difícil olvidar.

El manejo de los antagonistas es genial en Vargas Llosa; el escritor sabe que la vida se compone de opuestos más que de iguales y por ello Ricardo y la niña mala, Gauguin y la sociedad en la que vive, Flora y el padre Fortin, Flora y los obreros a quienes intenta catequizar, Roger y el sheriff. Y por estar inmersos en un relato binario en donde diversos personajes terminan descubriendo sus identidades a pesar de los aparentes contrastes que las separan, aquí también, quienes se oponen terminan sintiéndose semejantes al menos en algo de la problemática que cada uno defiende. Ricardo se une en la muerte a la mujer que tanto le costó comprender en la vida, se une con ella porque de algún modo llega a comprender que las intenciones de Otilia siempre fueron medianamente positivas y entiende que él no fue la víctima que aparentemente le hubiera gustado ser. Gauguin sabe que esa sociedad maldita que lo censura está constituida por hombres iguales que él y con su muerte está asumiendo el papel de igualdad que sostiene en relación con sus terribles enemigos. Flora y el padre Fortin son definitivamente dos opuestos, pero desde su condición de mujer llega a asumir que ese pobre hombre disfrazado de cura sucio y maloliente es un hijo perdido de la humanidad que ella pretende rescatar. Flora y los obreros están más cerca, porque ambos comparten la miseria en la que les tocó vivir y poco a poco irán descubriendo los inevitables puntos de contacto. Y, por último, el sheriff y Roger están ubicados en extremos que paulatinamente se resuelven en identidades que ambos aceptan y asumen con decidida convicción.

Desde el punto de vista de la técnica literaria la novela está narrada de acuerdo con los parámetros del relato binario como ya lo explicamos en el presente volumen.

En esta narración la diégesis central será contada en los capítulos impares y tendrá como protagonista a Roger Casement, un irlandés que ha estado durante gran parte de su vida al servicio de la corona británica. Los capítulos pares están dirigidos por los recuerdos de Roger y constituyen un largo monólogo en donde

el protagonista quiere saber qué sucedió en su pasado en el cual se fue gestando la desgracia que padece en el presente.

El relato central nos muestra al personaje en el recinto carcelario de los condenados a muerte. Sólo sus recuerdos lo sacarán momentáneamente de la prisión para actualizar ciertos hechos como lo decíamos en el párrafo anterior.

La narración es además de focalización cero u omnisciente de acuerdo con las categorías de Gérard Genette o Todorov respectivamente. Notamos que existe una constante cesión de la voz narrativa para permitir que sus personajes hablen y expresen sus sentimientos y modo de ver la existencia.

Roger Casement

Roger Casement tiene mucho que ver con los temas señalados hasta este momento y Vargas Llosa, un libre pensador que no se deja engañar por falsos hechos, lo ha presentado desde ángulos diversos para tratar de llegar así hasta su esencia humana más perfecta y, precisamente perfecta en su propia imperfección si se me perdona el oxímoron.

Roger 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.

Roger fue educado por su padre en la religión anglicana, pero su madre le dio las bases del catolicismo que lo habría de caracterizar en muchos momentos de su existencia.

Él fue el defensor de los negros en África y de los nativos en Perú y de muchos otros en Brasil; se enfrentó al aparato represor que mantenía sojuzgados a los desvalidos de siempre: no tuvo miedo. No le preocupó mantener un inútil equilibrio y, liberado de todo sometimiento servil a la autoridad, les dijo a su rostro tantas verdades que escandalizaron las conciencias.

Pero su único objetivo era defender al pobre hombre abandonado en la miseria de sus vidas. Se granjeó así odios y peligrosos resentimientos; sólo amparado por la corona británica logró escapar a la muerte segura que le tenían preparada sus enemigos. Finalmente triunfó sobre ellos y consiguió que estos asesinos fueran contenidos en sus impulsos criminales.

Habiendo conseguido todo esto en largos años de convivencia con la pobreza, el hambre, las pestes, los insidiosos mosquitos, la fiebre apabullante se irguió como el verdadero héroe en la causa que los británicos le habían encomendado.

Pero fue en este momento precisamente cuando sus ojos se volvieron hacia Irlanda, hacia su Irlanda para verla igualmente sometida a los ingleses como lo estaban los negros de África. Y decidió emprender la cruzada más loca de su vida, la cruzada heroica que lo llevaría a la muerte. Pretendió pactar con los alemanes meses antes de que estallara la primera Guerra Mundial; pactar con ellos para que les proporcionaran armas y, poder así alzarse con éxito contra el imperio que los tenía sometidos. Pero no todos pensaban como Roger Casement, no todos estaban de acuerdo en plantear la rebelión de este modo. Sus intentos se hallaban condenados al fracaso desde sus comienzos.

Contar la historia de Roger Casement no es tarea fácil. Pero la calidad narrativa del autor le permite involucrarse con las acciones de vida y muerte que caracterizaron la existencia de su personaje.

El hecho de pactar con los alemanes puede ser interpretado desde la óptica del hombre desesperado que desea liberar a su patria a cualquier costo y también desde la perspectiva del traidor que se vende a los germanos y al mismo tiempo traiciona la fe que los ingleses habían depositado en él.

Pero hay una faceta de este hombre que no hemos comentado aún: su condición homosexual. La mujer estuvo representada en su vida por una gran amiga: Gertrude y por su madre: Anne Jephson con quien soñó la última noche antes de morir. La mujer fue un verdadero misterio para él y a medida que nacía en su cuerpo esa atracción por el hombre, se iba revelando una faceta de su

personalidad que lo mostraría ante los ojos del mundo como el pervertido que ni siquiera había sido capaz de formar su propia familia, tener sus hijos, vivir en paz. Tampoco alcanzó la compañía de una pareja permanente, sino que fueron muchos los hombres que desfilaron por su existencia.

Fue promiscuo en sus relaciones y se consoló en los brazos de tantos al no poder hallar la compañía de uno. Su diario, su vergonzoso diario íntimo recogió las historias sexuales y fue uno de los documentos en que Scotland Yard se apoyó para condenarlo. El espíritu inglés podría estar dispuesto a aceptar la figura de un traidor, pero jamás toleraría la presencia y acciones de un homosexual.

Murió con la paz que no había tenido durante su existencia.

Mitómano e intimista: su diario personal

Quien escribe su diario íntimo, sea por la razón que sea, lo hace para que su conciencia le cuente al inconsciente, datos y anécdotas que de otro modo habrían saltado al olvido. No hay duda que ese diario constituyó una forma de liberación de Roger, quien vivió desde temprana edad el hastío de la existencia. Los Psicólogos, que pedante y gratuitamente dicen conocer el alma de los hombres, esto es el "ser" y sus vaivenes, "el ser" y sus enormes contradicciones, sostienen que el auténtico equilibrio de cualquier ser humano radica en un saber que es lo que realmente quiere. Es decir, no podemos alcanzar la felicidad si antes no nos vemos realizados a nosotros mismos. Pero, les diríamos a estos trasnochados seguidores de Freud que el ser humano es tan complejo que no puede definirse mediante fórmulas; no puede abarcarse con una genética que supuestamente reproducimos en cada acto de vida. Somos seres libres y como tales le suplicamos al destino que nos deje la opción de actuar sin tener que explicar nuestros hechos a través de una moral caduca y antigua.

No pretendemos exponer con esto las razones de los diarios de Roger; tan solo queremos decir que la liberación o catarsis se consigue por los caminos que el hombre menos imagina. La escri-

tura es uno de ellos y Casement supo dejar en libertad su espíritu mediante esta misma linealidad del discurso y decirse a sí mismo lo que no podría decirle al mundo entero. Por lo anterior, no hay nada más burdo y contradictorio que los diarios de Roger hayan caído en las garras de Scotland Yard. Si en algún momento de este libro hemos hablado de la Iglesia Institución que posee un carácter inmoralmente universal, muchos de estos conceptos se podrían trasladar a la Institución policiaca, enarbole ésta el signo político que enarbole; las mafias se organizan siempre de una manera tal que al hombre común y corriente le resulta no sólo peligroso intentar destruirlas, sino que muy pronto él mismo se transforma en la víctima propiciatoria de las citadas instituciones.

Comprensivamente es un mitómano que ha pasado por muchos escenarios que lo superaron y una de las maneras de dar salida a esta mitomanía es expresarla a través de su diario personal.

Cuando la famosa policía inglesa lee este diario se encuentra de pronto con las debilidades de Roger y no las comprende para nada. Vestidos todos ellos con un traje de puritanismo que heredaron de la propia cultura anglosajona se dan cuenta que este traidor, aparte de serlo, es también un homosexual. Y si dudaban acerca de la posibilidad de eliminarlo por alta traición, al toparse con un gay su reflexión moral se volverá más rígida y severa; comprenderán de pronto cuáles fueron las verdaderas razones que condujeron a este hombre a la situación extrema y lo llevaron a ser desleal a su propia patria.

Aguardando la muerte

Si nos ubicamos en el contexto de los capítulos impares narrados desde la prisión y que tienen como personaje principal a Roger Casement, podremos observar de qué manera todo va sucediendo en medio de un vértigo que conduce desde la vida a la muerte. Hay en ellos una esperanza: la conmutación de esta condena por otra menos rigurosa. Pero esta espera desesperada se vuelve cada vez más escéptica en la medida en que el protagonista va

entendiendo que nada se puede aguardar de esa sociedad llena de prejuicios y que se alimenta de su propia crueldad.

El sheriff, como personaje de tercera fila, mira pasar los días y, si al comienzo deseaba que la condena a muerte se hiciera efectiva, luego empieza a comprender a Roger y termina por ver en él al hijo que perdió.

Pasan lentamente las jornadas tediosas de la cárcel. Uno de los pocos deseos de Roger es que le permitan darse un baño; pero esto se halla prohibido para tales prisioneros; sólo podrán hacerlo unas horas antes de ser llevados a la horca. Aun así, el sheriff viola esta prohibición permitiendo que Roger se dé un baño unos días antes. Dice el sheriff: "Esto va contra el reglamento (...). Pero hoy se cumple el primer aniversario de la muerte de mi hijo en Francia. Quiero ofrecer a su memoria un acto de compasión" (Vargas Llosa, 2010: 178)

El baño tiene en la literatura mayores significaciones que las que le diera el antiguo Freud en su momento.

Dice al respecto Jean Chevalier:

> El baño posee un sentido de purificación y de regeneración. Purificación del cuerpo: ésta se obtiene, según Pitágoras, por las expiaciones y las abluciones (Jean Chevalier/Alain Geerbrant, 1986: 174).

Al concepto de purificación agrega este autor el de regeneración que se aplica perfectamente al caso de nuestro personaje, porque si bien no está completamente arrepentido de lo que ha hecho, sí desea volver a vivir una existencia normal en donde contingencias tan graves como las de la muerte estuvieran postergadas u olvidadas.

Este baño anhelado representa en el terreno del símbolo el deseo inconsciente e imperioso que tiene el protagonista de lavar sus culpas. Si lo vemos desde el punto de vista inmediato se trataría simplemente de la necesidad de quitarse la mugre que invade su cuerpo, pero observado desde una perspectiva menos prosaica, resulta obvio que el condenado desea lograr una paz con su propia alma al menos mediante este recurso tan mediatamente

cotidiano, pero que en esta cárcel está vedado como una forma de agregar más castigo al castigo que ya existe.

Cuando sale el chorro de agua la sensación de alegría y gratitud de Roger se ofrece en los términos siguientes:

> Cerró los ojos y, antes de jabonarse con la pastilla que recogió de una de las cajas de goma colgadas en la pared, mientras se frotaba los brazos y las piernas, sintió deslizarse el agua fría por su cuerpo. Estaba contento y exaltado. Con ese chorro de agua no sólo desaparecía la suciedad acumulada en su cuerpo en tantos días, también preocupaciones, angustias y remordimientos (Vargas Llosa, 2010: 179).

Por otro lado, Roger deja transparentar a través de este baño su sentido religioso católico que adoptara en su momento por influencia de la madre y, por qué no pensar también en el adoctrinamiento anglicano que recibiera de su padre. Ambas son dos importantes corrientes religiosas que de un modo y otro marcaron al inquieto Casement.

Al respecto comenta también el mismo autor citado:

> El cristianismo adopta el uso del baño lustral. El baño precede la iniciación de los nazarenos. Juan Bautista bautiza en el Jordán. El bautismo de agua engendra el arrepentimiento (Mt. 3-6). También Jesús es bautizado en el agua. El bautismo de agua dado por Juan Bautista reclama el bautismo del fuego del espíritu dado por Cristo (Jean Chevalier/Alain Geerbrant, 1986: 175).

El baño lustral encarna en la simbología cristiana la necesidad de borrar las culpas para iniciar una vida nueva. Es cierto que Roger sabe que la vida misma le es esquiva en este momento, pero su inconsciente lo conduce al encuentro de un modo de sentirse mejor mediante tal rito. Cuando Jesús fue bautizado por Juan Bautista el hecho constituyó una manera de iniciar al maestro de los cristianos en la difícil tarea que se le había encomendado. Roger, mediante estos baños, se prepara para enfrentar la labor de morir en paz consigo mismo.

De manera análoga, y sin perder de vista dos aspectos: la dependencia y el amor de Roger por su madre y su condición homosexual que lo vuelve más subordinado al vientre que lo engendró, podemos tomar en cuenta la tercera significación que Chevalier da al baño:

> Ritual o no, el baño es también interpretado por los analistas como un retorno a la placenta original. Satisfaría una necesidad de tranquilidad, de seguridad, de ternura, de retorno a la fuente. Nuevo momento de vida fetal. En cierto aspecto eso parecen los baños de mar, de lodo, de arena (...). Evocan una inmersión en el seno materno; permiten absorber las fuerzas del agua, la tierra y la vegetación, al mismo tiempo que expulsar los residuos de la fatiga y el desgaste (Jean Chevalier/Alain Geerbrant, 1986: 176).

No hay duda que una de las figuras femeninas más queridas por Roger es su madre; lo expresará en varios momentos de la novela. No se halla muy lejos de la verdad –al menos en el orden crítico– que esa ablución aluda a su deseo de regresar al vientre materno en donde todo era armonía y serenidad. La vida fetal se desarrolla en medio del agua; la existencia humana no puede olvidar el vital elemento y gracias a él el personaje siente la angustia de haber dejado atrás esa época y la desolación por no poder retornar a ella. Todo esto resulta expresado en este baño redentor.

Y el protagonista del relato es un hombre sufriente que va a morir por alta traición. Los tribunales no lo perdonarán y a pesar de cierta duda razonable que los invade, se deciden por mandar a la horca a un ser tan especialmente elevado y digno como lo era Roger. En este caso también, podemos afirmar que la justicia divina nada tiene que ver con la justicia humana. Esta última es mediática, imperfecta, subjetiva y cruel. Y es la justicia humana la que lo condena mientras que la divina guarda silencio; ni el poder de la oración salvará a Casement de la muerte.

El último día

Ha llegado el momento en que el prisionero deberá enfrentarse a su propio destino. Lo que más nos conmueve es la soledad en que se encuentra a pesar de contar con el apoyo de mujeres geniales como su amiga Gee.

A Gee le decía en la misiva que le escribe antes de ir al cadalso: "Mañana tendré la muerte que he buscado. Espero que Dios perdone mis errores y acepte mis ruegos" (Vargas Llosa, 2010: 438). La carta a sus amigos tenía el mismo relente trágico: "Mi último mensaje para todos es un *sursum corda*. Deseo lo mejor a quienes me van a arrebatar la vida y a los que han tratado de salvarla. Todos son ahora mis hermanos". (Vargas Llosa, 2010: 438).

Hay en el protagonista una interpretación de su culpa a la luz de los hechos que han ocurrido; pide perdón a Dios aunque éste no se lo exige; los hombres son los únicos que quieren verlo arrepentido.

La interpretación que la literatura ha hecho del hombre es muy variada; desde Dante a Mario Vargas Llosa el concepto ha ido cambiando (*Cfr.* Quintana, 2009) y al llegar a la visión que tiene del individuo humano el escritor peruano, comprobamos que Roger no es igual ni a Ricardo, ni a Gauguin; cada uno de ellos ha vivido problemáticas diversas con soluciones y finales diferentes.

Posiblemente debamos aceptar en paralelo con el crítico de la simbología ya mencionado que:

> El propio hombre no ha dejado de percibirse como un símbolo. En numerosas tradiciones, desde las más primitivas, se lo describe como una síntesis del mundo, un modelo reducido del universo, un microcosmos
>
> (Jean Chevalier/Alain Geerbrant, 1986: 573).

Ese pequeño universo que es el hombre lo hace arrogante a veces y humilde y pecador en otras ocasiones. El celta es un ser que ha resuelto el conflicto de la vida entregándose conscientemente a la

muerte. Pero las palabras que dirige tanto a su amiga como a los demás revelan ese deseo de reconciliarse con quienes son ahora sus hermanos. Nada mejor que este último concepto, porque los hombres son hermanos a pesar de las rivalidades y sinsabores a los que la vida los enfrenta.

John Ellis, el verdugo

La figura del verdugo representa en la larga tradición de la historia un personaje nada simpático. Es cierto que alguien tiene que cumplir con las diversas funciones que se presentan en la existencia; pero también es verdad que hay determinadas actividades que no son envidiables y pensamos que la del verdugo es una de ellas. En nuestro libro *El universo de la tortura y la miseria humana* aludimos a otro tipo de individuo que se dedicaba a castigar brutalmente a su semejante; me refiero al torturador que es de alguna manera una suerte de sofisticado verdugo que juega su papel entre la vida y la muerte. En el caso de la profesión de John Ellis éste tiene como función única ocasionar la extinción física del reo y puede hacerlo con sadismo y brutalidad o de un modo que aquel que sufre bajo su poder no padezca tanto. Ellis es un hombre extraño que, si no se escuchara como una paradoja, podríamos decir que es compasivo hasta dónde puede llegar a serlo.

Aparece en escena cuando el narrador nos dice:

> Mr. John Ellis, el verdugo, vestido siempre de oscuro y acompañado de su asistente, un joven que se presentó como Robert Baxter y que se mostraba nervioso y asustado, vino a tomarle las medidas –altura, peso y tamaño del cuello– para, le explicó con naturalidad, determinar la altura de la horca y la consistencia de la cuerda. Mientras lo medía con una vara y anotaba en un cuadernito, le contó que, además de este oficio, seguía ejerciendo su profesión de peluquero en Rochdale y que sus clientes trataban de sonsacarle secretos de su trabajo, pero que él, en lo relativo a este tema, era una esfinge. Roger se alegró de que partieran (Vargas Llosa, 2010: 438).

Obviamente Mr. John actúa con toda la tranquilidad del mundo; es decir como aquel que ha pasado por esto muchas veces. Es alguien para quien la muerte se ha vuelto una costumbre, un hecho cotidiano. Está vestido de negro y con esto la imagen que proyecta es la de un individuo de mal agüero, la de un portador de la destrucción y que –en uso de sus funciones– se toma todo el tiempo necesario para sacar las medidas de Roger. A diferencia del torturador, el verdugo no tiene necesidad ni de insultar ni de golpear al reo que se encuentra bajo su poder; al contrario, dialoga naturalmente con él y le comenta que hace esto para determinar la altura de la horca y la consistencia de la cuerda. La información proporcionada no viene más que a agregarse a otra de las tantas mortificaciones a las que se halla sometido Casement.

Y llega un momento en que este hombre, emisario de la muerte, se sincera con Roger como si fuera su médico o su dentista. Habla de su segundo oficio: peluquero y, aquí surge ante nuestros ojos, la representación de un hombre con doble vida. Mientras no hay personas para ajusticiar utiliza su "tiempo libre" en trabajar como barbero para otros seres humanos que acuden a él sin temor ni recelo. Al contrario, a sus clientes les invade la curiosidad por saber cómo es su otro oficio y Mr. Ellis afirma categóricamente que jamás habla ni revela ningún secreto relacionado con su triste función.

No sé ustedes, estimados lectores, pero nosotros no iríamos con un peluquero que en sus otros tiempos se dedica a linchar a hombres iguales a aquellos a quienes les corta el cabello o les arregla la barba. Es cierto que la dualidad del ser le permite diferenciar cuándo está cumpliendo un oficio y cuándo con otro; pero tendríamos cierto temor de que olvidara –mientras nos atiende en el sillón del barbero– qué oficio es el de ese presente y, comenzara a actuar de pronto, como máquina siniestra que cercena la vida. Y tal cosa la decimos porque la enajenación y la locura terminan siendo una característica dominante en esta clase de personas.

La presencia siniestra del verdugo ha despertado inquietud en el condenado quien se alegra cuando aquél se retira.

La carta de Julio C. Arana

Entre el cúmulo de cartas que recibe Roger Casement hay una que nos interesa de manera particular, la de Julio C. Arana el cauchero contra quien Roger combatiera al descubrir las atrocidades que cometía contra seres humanos indefensos y desamparados.

El narrador comenta:

> Era del cauchero Julio C. Arana. Estaba fechada en Manaos y escrito en un español que hasta Roger podía advertir que abundaba en incorrecciones. Lo exhortaba "a ser justo confesando sus culpas ante un tribunal humano, sólo conocidas por la Justicia Divina, en lo que respecta a su actuación en el Putumayo". Lo acusaba de haber "inventado hechos e influenciado a los barbadenses para que confirmaran actos inconscientes que nunca sucedieron" con el único fin de "obtener títulos y fortuna". Terminaba así: "Lo perdono, pero es necesario que usted sea justo y declare ahora en forma total y veraz los hechos verdaderos que nadie los conoce mejor que usted" (Vargas Llosa, 2010: 439).

Arana había pagado sus culpas y había sido Roger quien lo llevara a esta situación. Por ello el odio que siente por el celta es evidente y pretende que como Roger se levantó contra la corona inglesa, todos sus actos del pasado resultan invalidados y permeados de mentiras. El otrora cónsul inglés no inventó lo que Arana dice que inventó; lo comprobó fehacientemente y si de algo no tiene que arrepentirse es de su actuación en el Putumayo. Arana tendrá que cargar solo esta responsabilidad en torno a los hechos que ocurrieron en su plantación de caucho. Pero Roger se ve obligado a leer reproches de esta naturaleza en su último día y no se siente ni conmovido ni arrepentido en lo más mínimo.

La presencia sacerdotal y *La imitación de Cristo*

Está listo para enfrentar la horca con la serenidad con que lo habían hecho Pearse, Clarcke, Plunkett, Connolly "y todos los

valientes que se inmolaron en Dublín aquella semana de abril para que Irlanda fuera libre. Se sentía desasido de problemas y angustias y preparado para arreglar sus asuntos con Dios (Vargas Llosa, 2010: 439).

El estado de ánimo de un condenado a muerte puede variar de un minuto al otro, pero en el caso de Roger, éste adopta una posición de dominio sobre su situación y su persona, que le permitirán actuar con mayor equilibrio y decisión. Piensa en sus compatriotas, sus amigos, sus verdaderos amigos y el contexto de ellos le sirve como un modelo imperfecto, pero modelo al fin, que lo autorizará a llegar al momento final con honra y decisión.

La compañía de los dos sacerdotes católicos –father Carey y father MacCarrol– revestirá una enorme importancia en este instante. Roger se sentía en confianza con el primero de ellos y a él le devolvió el ejemplar de la *Imitación de Cristo de* Tomás de Kempis. Este libro lo había acompañado en sus noches y días de soledad. Tal volumen estuvo destinado a ser su consuelo y ahora lo reintegra para que alguien más pueda hallar la paz que llegara a necesitar.

La imitación de Cristo es un texto que pertenece a la más rancia tradición católica. Fue creado por Tomás de Kempis en el Renacimiento y su carácter confesional revelaba escritos de condición devocional e incluía también cartas, sermones y una vida de Santa Ludvina como ejemplo de la virtud ante la adversidad. Corresponde, por lo tanto, a la Iglesia Institución que tanto criticaron Flora, Gauguin y el propio narrador; pero a pesar de ello y de que ha sido completamente superado por lectores que se precien de ser serios, en las manos de un condenado sin esperanzas cumplió un papel relevante.

No importa si la literatura es buena o mala, interesa si logra alcanzar el objetivo de ayudar al ser humano en determinada circunstancia.

Por otro lado, Roger les pide a los dos sacerdotes que se concentren en su conversión al catolicismo; es ésta la aspiración máxima del condenado en este momento. El padre Carey le hace en este instante una precisión:

> –Reincorporación, no conversión– (...). Fue siempre católico, Roger, por decisión de esa madre que tanto ha querido y a la que pronto va a volver a ver (Vargas Llosa, 2010: 440).

Su bautismo se llevó a cabo muchos años antes y, el propio padre Carey, se lo hizo saber en una de sus tantas visitas a la cárcel cuando le dijera:

> Hice la averiguación y ya tengo la respuesta –le anunció sonriendo–. Su recuerdo era exacto. En efecto, fue bautizado usted de niño en la parroquia de Rhyl, allá en Gales. Figura en el libro de registros. Estuvieron presentes su madre y dos tías maternas suyas. No necesita ser recibido de nuevo en la Iglesia católica. Siempre estuvo en ella (Vargas Llosa, 2010: 125).

Esta convicción de pertenecer al adusto catolicismo es más bien el resultado de la nostalgia de la madre y su certeza de que su alma pecadora sólo se ha de salvar por la intercesión de la poderosa institución romana. Tal hecho es falaz, pero es necesario asumirlo como una necesidad de quien no tiene otro leño al cual aferrarse en su condición de náufrago de la vida que avanza irremediablemente hacia la muerte.

La confesión y el llanto repentino

Al confesarse con el padre Carey no puede contener las lágrimas y expresa de este modo desesperación y angustia, pero, sobre todo, impotencia:

> Cuando estalló su primer llanto, pese a los esfuerzos que hacía por contenerse, el padre Carey lo hizo sentarse a su lado. Así prosiguió esa ceremonia final en la que, mientras hablaba, explicaba, recordaba, preguntaba, Roger sentía que, en efecto, se iba acercando más y más a su madre. Por instantes, tenía la fugaz impresión de que la esbelta figura de Anne Jephson se corporizaba y desaparecía en la pared de ladrillos rojizos del calabozo (Vargas Llosa, 2010: 440).

El Cid lloró al salir de Vivar y esto era por impotencia, Aquiles lloró al morir Patroclo y era por desesperación y odio, Calipso derramó su llanto al ser abandonada por Odiseo y lo hacía por rencor hacia la envidia de los dioses que no le permitían ser feliz. En fin, se puede llorar por muy diversas razones y, en este caso, Roger llora por estar precisamente en el lugar en donde no debería estar, al confesarse revela su vida íntima y el llanto no puede contenerse en sus ojos porque éste manifiesta todo lo que había quedado sin hacer en su existencia. Su llanto es impotencia también y su pecho acongojado no hace más que desvelar su desdén por un macrocosmos que no lo comprende. Desde su condición de microcosmos destrozado y doliente no puede más y expresa de este modo su insoportable sufrimiento.

Se queda solo en esa última noche y, a pesar de la situación que estaba enfrentando, consigue conciliar el sueño plenamente. Se despierta pensando en su madre lo cual deja ver nuevamente el grado de dependencia que tenía de ella y cómo no hubiera deseado nunca abandonar el seno materno para descubrir que era un hombre diferente a los otros, aunque más generoso y sencillo que el resto de la humanidad.

El baño final y su alcance alegórico.

Roger se baña por segunda vez, aunque ésta debió haber sido la primera y la última. El alcance ritual y alegórico de este baño ya fue explicado *supra*. Agregaremos tan solo que el personaje vuelve a tener contacto con el agua y se le ofrece así un nuevo momento para su purificación personal y el reiterado recuerdo de la madre muerta se impone implícitamente mediante la nostalgia del vientre materno que le ofrecía la protección y el amor del que ya habláramos anteriormente.

El camino al cadalso

Camina Roger hacia la muerte que se tiene merecida de acuerdo con el contexto humano en que los hechos se producen, pero

que no le tocaría vivirla porque es un héroe cuyo único pecado consistió en luchar por la liberación de la Irlanda adorada. Pero todo se ha consumado y no hay manera de evitar lo que está a punto de suceder.

Los lúgubres preparativos para la muerte incluyen al verdugo y a su inútil compasión. Mientras Mr. Ellis le amarra las manos para llevárselo hacia el cadalso le pregunta si le hace daño; inútil interrogación puesto que el daño que le causará en unos minutos será irreversible. Pensamos que Mr. John trata de ser amable y de regalarle al condenado los pocos momentos de tranquilidad que sus palabras contienen.

Igual, al subir a la funesta plataforma le pide que fuera despacio para que "no vaya a tropezar". Es éste un inútil y absurdo sentido de la misericordia.

Termina el relato

Finalmente la novela culmina de esta manera mientras el prisionero está con los ojos vendados:

> Escuchó unos movimientos, rezos de los sacerdotes y, por fin, otra vez, un susurro de Mr. Ellis pidiéndole que bajara la cabeza y se inclinara algo, *please, sir.* Lo hizo, y, entonces sintió que le había puesto la soga alrededor del cuello. Todavía alcanzó a oír por última vez un susurro de Mr. Ellis: "Si contiene la respiración, será más rápido, sir". Le obedeció. (Vargas Llosa, 2010: 446).

Roger muere en este momento y la naturaleza entera se llena de consternación. El suyo es un sacrificio que se lo ofrece a la patria que todavía tardará unos cuantos años en liberarse.

La escena no puede ser más terrible. Todo sucede, al menos para el personaje, como en un sueño. Tiene los ojos vendados lo cual representa que no podrá ver lo que acontecerá, sólo lo sentirá. Sus oídos le permiten escuchar la voz del verdugo que primero le pide que baje la cabeza para colocarle la soga. Y finalmente le da un consejo: "Si contiene la respiración..."

El narrador se limita a señalar: "Le obedeció". Debemos imaginarnos que en este momento se abrió la compuerta que conducía su cuerpo al vacío de la muerte. Queremos pensar que no sufrió o, por lo menos, que padeció poco y que obedeciendo a la recomendación de no respirar habrá conseguido que su alma se deshiciera pronto de su cuerpo.

Roger Casement fue un ser humano excepcional que peleó por la causa de los desposeídos. Pero también fue incomprendido por la insolente homofobia de muchos. Con su muerte dio vida a una nueva causa, la causa de Irlanda y demostró ante el mundo que no tenemos por qué aceptar amos que nos dominen y envilezcan. Seguiremos luchando contra los imperialismos que destruyen civilizaciones enteras, seguiremos luchando contra los poderes religiosos que en lugar de representar a Dios simbolizan una verdadera cultura de la muerte. Sólo así, mediante el sacrificio de muchos, alcanzaremos el bienestar de pocos.

Capítulo 8

Monólogo de un condenado a muerte

Desde que inicia la novela nos encontramos con la imagen de un condenado a muerte que encerrado en su prisión se formula muchas preguntas: ¿Cuál será mi destino? ¿Me libraré de la muerte? ¿Realmente merezco sufrir porque luché por mi ideal?

Si lo vemos desde la perspectiva del mundo real, Roger Casement está preso por alta traición y será ahorcado si no media primero el indulto de las autoridades. Su vida pende de un hilo tan delgado que en cualquier momento puede llegar a romperse.

La novela empieza anunciando el final aunque el lector se involucra casi desde las primeras páginas con la esperanza del condenado. El lector llega a creer que Roger no será ajusticiado. Y esto sucede, porque al verlo moverse entre la vida y la muerte, preferimos concluir que lo mejor para un hombre es que viva. No debemos ni podemos juzgarlo por el delito cometido, porque tantos han cometido infracciones y no han sido castigados, porque tantos han salvado sus vidas sólo porque la misericordia de algunos extendió su manto sobre ellos.

Si atendemos a lo que sucederá en el último capítulo este relato parecerá estar narrado *in extrema res*, es decir desde el final. Pero desde el punto de vista crítico no podemos evitar involucrarnos con el pensamiento del personaje y ver –en el desarrollo de toda la novela– el discurso interior de Roger, su desesperado monó-

logo que abarca varios momentos los cuales organizaremos de la siguiente manera.

Roger aislado en su prisión

En el primer capítulo Roger aparece aislado en su prisión. Su único contacto humano mientras está tras las rejas es con el *sheriff*. Curiosamente irá surgiendo entre ellos una suerte de extraña atracción como lo comentábamos *supra*, de simpatía en el sentido griego de la palabra, simpatía que al menos el *sheriff* intenta ocultar para no mermar su imagen de autoridad y de poder.

El aislamiento es ya una forma de castigo cruel. Se agrega a ello la posible muerte que la justicia ejercerá sobre él a los efectos de castigarlo por los errores cometidos.

Roger Casement dialoga consigo mismo y siente que la autoridad del destino se impone en su conciencia. Querría saber si los hechos sucederán tal y como se plantean en ese presente doloroso. Pero lo que debe hacer es esperar. La esperanza será el *leit motiv* que rige todas las connotaciones de este extenso monólogo.

Sabemos que los términos de un monólogo o soliloquio reflejan auténticamente los conceptos que aquel que se lo plantea está manejando. Es cierto que el propio Roger no conoce con precisión algunos de los acontecimientos que le ha tocado vivir; no los conoce o, por lo menos, no acierta a interpretarlos con la exactitud que él desearía.

De todos modos en este diálogo consigo mismo domina la honestidad y la veremos reflejada en los diversos momentos en que el personaje se abre a su propio microcosmos y se abre también al mundo, a ese macrocosmos que no ha tenido piedad para con él y lo castiga duramente por un pecado que sin ser justificable, es al menos, comprensible debido a la carga patriótica que balancea los límites de su equivocación al pactar con los alemanes.

Hablábamos en el capítulo anterior de los diarios íntimos; es en ellos en donde la sinceridad domina y se despliega una forma de intensa introspección que lleva al individuo desde su exterior al mundo que habita en lo más subjetivo de su ser.

Quien escribe un diario íntimo lo hace, no sólo porque se halla muy desamparado, abandonado por su propia suerte, sino también porque se ve en la necesidad de revisar los acontecimientos en que se ha involucrado. Este diario pretende rescatar hechos de un pasado y explicarlos a la luz del presente conflictivo y brutal en que se encuentra.

Los mencionados diarios fueron la prueba moral contra Roger que se agrega a las pruebas materiales a las que ya hemos referido.

El sueño del celta

Es muy importante revisar el pasaje en el cual se da razón del título de este libro. En esta época renace en Roger su preocupación por la querida Irlanda y lo recuerda en su monólogo de una manera insistente y tierna.

En la siesta de una tarde cualquiera tiene un sueño en el cual:

> Recordó con insistencia que, en septiembre de 1906, antes de partir hacia Santos, escribió un largo poema épico, "El sueño del celta", sobre el pasado mítico de Irlanda, y un panfleto político, junto con Alice Stopford Green y Bulmer Hobson, *Los irlandeses y el Ejército inglés*, rechazando que los irlandeses fueran reclutados para el Ejército británico (Vargas Llosa, 2010: 145).

Esta alusión a un intertexto figurado representa la incansable presencia de Roger quien desde su inconsciente afiebrado recuerda que había escrito "El sueño del celta" en el cual se hacía referencia al pasado mítico de Irlanda. A pesar de que vivió muy poco tiempo en el país de nacimiento, su sentido patriótico emerge cuando reflexiona en torno a la responsabilidad que le correspondía asumir ante el sometimiento de Irlanda a Inglaterra. Alice fue su maestra en la tarea de recordarle lo que Irlanda era y lo que tenía que representar en su mundo personal.

En fin, el sueño del celta consistía no sólo en una recuperación individual de los elementos axiológicos más importantes que

conformaban su pequeño universo, sino también en una actualización de lo que había sido siempre su aspiración más querida: liberar a su patria.

Recuerdos íntimos
El muchacho de Iquitos

El narrador prefiere no hablar de la intimidad de Roger hasta que en el libro ha contado una buena parte de las aventuras del enviado inglés para descubrir los atropellos que se cometían contra los nativos en el Congo. Esto se ofrece de tal modo para que la revelación relativa a las inclinaciones sexuales del personaje no influya –al menos en el lector– en el juicio positivo que se elabora al verlo luchar de manera tan comprometida por los derechos de los otros.

Veamos otro sueño de Roger en donde la silueta de su madre Anne aparece, mientras él permite que su inconsciente le hable del muchacho de Iquitos, elaborando un recuerdo sexual que ha quedado grabado en su mente.

> El temor, sin embargo, no atenuaba la creciente excitación con que veía acercarse al muchacho de Iquitos. Tenía el torso empapado por el agua del lago de cuyas aguas acababa de emerger como un dios lacustre. A cada paso sus músculos sobresalían y había en su cara una sonrisa insolente que lo hizo estremecerse y gemir en el sueño. Cuando despertó comprobó con asco que había eyaculado. Se lavó y se cambió el pantalón y el calzoncillo. Se sentía avergonzado e inseguro (Vargas Llosa, 2010: 163-164)

Hemos podido comprobar tanto sea en *El Paraíso en la otra esquina* como en *El sueño del celta* que la sexualidad o, mejor dicho, la homosexualidad aparece asociada con el elemento acuoso: lo de Gauguin y su experiencia con Jotefa sucede en el arroyo y esta anécdota soñada pasa en el lago; posiblemente, no lo sabemos a ciencia cierta, en la medida en que el agua y el baño se asocian con el seno materno, se relacionan con un

deseo escondido de querer retornar a esa matriz que nos cobijara como lo comentábamos *supra*, sucede –en este caso al menos– que la figura de la madre Anne aparece primero por los rincones del sueño y, luego, sigue el recuerdo inconsciente del muchacho de Iquitos.

Existe una ponderación sexual del joven al admirar su cuerpo, sus músculos y esa sonrisa insolente de su cara. En el sueño Roger eyacula y, al despertar se siente avergonzado por lo que ha sucedido. En el mundo interior del personaje continúa esa lucha en la que una parte de su organismo le dice que no debe aceptarse como gay y otra lo insta a inclinarse por su verdadera condición sexual.

Eivind Adler Christensen

Roger recuerda, por otro lado, al único hombre que había sido una persona querida y deseada por él: Eivind Adler Christensen, quien era en realidad un espía que trabajaba para los servicios británicos y que denunció todas las actividades subversivas de Casement, traicionando así la confianza que nuestro personaje había depositado en él.

En su celda lo invaden los recuerdos:

> Cuando volvió a la celda se tumbó de nuevo en su camastro. La cara risueña y hermosa de niño travieso de Eivind/Lucifer volvió a su memoria y, con ella, el desánimo y los ramalazos de amargura. Lo oyó susurrar "Te amo" en su oído y le pareció que se enredaba en él y lo estrujaba. Se oyó gemir (Vargas Llosa, 2010: 194).

El gran ausente en la vida de Roger es el amor y aún cuando escucha estas palabras del llamado joven Lucifer, sabremos que no son auténticas y que él lo vendió a los ingleses por dinero.

Al recordarlo el protagonista siente las ráfagas de amargura que se apoderan de su corazón abandonado por el verdadero amor y no tiene otra opción que resignarse a esa existencia solitaria que ha llevado durante toda su vida.

La homosexualidad de Casement

Los ejemplos proporcionados nos revelan la auténtica tendencia sexual del personaje, pero más adelante él recordará otros aspectos que vienen a complementar este tema.

Cuando el carcelero le dice que su hijo ha muerto virgen, Roger reflexiona en torno a sí mismo:

> Él hubiera podido morir virgen también, si, en vez de partir al África al cumplir veinte años, se hubiera quedado en Liverpool trabajando para la Elder Dempster Line. Su timidez con las mujeres había sido la misma –acaso peor– que la del joven de pies planos Alex Stacey. Recordó las bromas de sus primas, y, sobre todo, de Gertrude, la querida Gee, cuando querían hacerlo ruborizar (Vargas Llosa, 2010: 279-280).

Esta toma de conciencia en medio del monólogo que lo agobia lo muestra indiferente a las mujeres y lo lleva a pensar que hubiera sido mejor permanecer virgen en lugar de entregarse en los brazos de hombres que no supieron ni comprenderlo ni amarlo. "Sin embargo, desde muy joven había tenido un aguzado sentido estético, sabido apreciar la belleza de los cuerpos y las caras" (Vargas Llosa, 2010: 280).

Pero, paralelamente con este sentido estético del que habla, se podrá constatar que la belleza de los hombres le impactaba mucho más que la de las mujeres.

Hay a continuación una pregunta importante:

> ¿Cuándo tomó conciencia de que la belleza que lo exaltaba más, añadiendo un aderezo de inquietud y alarma, la impresión de cometer una transgresión, no era la de las muchachas sino la de los muchachos? En África. Antes de pisar el continente africano, su educación puritana, las costumbres rígidamente tradicionales y conservadoras de sus parientes paternos y maternos, habían reprimido en embrión cualquier amago de excitación de esa índole, fiel a un medio en el que

> la sola sospecha de atracción sexual entre personas del mismo sexo era considerada una aberración abominable, justamente condenada por la ley y la religión como un delito y un pecado sin justificación, ni atenuantes (Vargas Llosa, 2010: 280).

La consideración de este aspecto que lo desnuda a los ojos del lector como un homosexual es muy importante para llegar a comprender el verdadero carácter humano de Roger y su situación, en abierta oposición a un sistema que lo sometía y lo obligaba a hacer lo que en realidad él no quería.

Todos los hombres pertenecen a un contexto social al que deben de dar cuentas. En el caso de Roger, le ha tocado una sociedad como la inglesa en donde no es posible pensar en la relación entre personas del mismo sexo. Había tenido una formación puritana como es característica de esta cultura y que el narrador ofrece con absoluto conocimiento de causa. La sociedad conservadora no puede aceptar ni siquiera la sola sospecha de atracción sexual entre seres iguales. Por ello, la lejanía del protagonista de esta sociedad absurdamente controladora lo deja en mayor libertad para actuar del modo que él quiera. Pero, es muy importante dejar constancia de ello, en lo más profundo de su conciencia moral arraiga la censura hacia las manifestaciones homosexuales; y es de algún modo una censura inconsciente que lo acompañará toda su vida. Se sentirá indigno por vivir estas relaciones, por contarlas en su diario íntimo, por permitir que todos sus amigos y enemigos se enteren de la verdad en relación con sus búsquedas sexuales.

Y estas expresiones de la sexualidad humana están condenadas por la ley y la religión como un delito y un pecado respectivamente. Regresan a un primer plano de nuestro planteamiento estas dos patéticas instituciones que lejos de orientar al hombre lo desorientan y lo van aniquilando poco a poco e implantándole prejuicios injustificados y terribles; porque, lo creemos así, cada ser humano es dueño de su propio cuerpo y puede hacer con él lo que quiera. La moral concebida como una creencia dogmática

no existe; quienes plantean estos esquemas axiológicos son los primeros en ignorarlos. La ley blasona de ser recta y en muchas ocasiones –más de las deseadas– se corrompe e ignora todo aquello que en algún momento defendió con aparente entrega. El delito que esta misma ley persigue adquiere ante los ojos del hombre libre una faceta tan curiosa que muchas veces este mismo individuo no sabe exactamente por qué se le persigue y cuáles son las verdaderas intenciones de esta ley tan propia y tan hipócritamente recta.

La religión concibe a la homosexualidad como un pecado, pero se trata de un pecado que con relativa frecuencia les gusta practicar. La doble moral permea en nuestra sociedad y, más vale no hablar de la noción de "pecado", si estos hombres que la predican no pueden mantenerse al margen de tal situación.

En relación con este aspecto comenta Roger en su afiebrado monólogo:

> En África, aquel continente atroz pero hermosísimo, de enormes sufrimientos, era también tierra de libertad, donde los seres humanos podían ser maltratados de manera inicua pero, asimismo, manifestar sus pasiones, deseos, instintos y sueños, sin las bridas y prejuicios que en Gran Bretaña ahogaban el placer (Vargas Llosa, 2010: 280-281).

África es el lugar de la libertad y el desenfreno. Mediante un interesante oxímoron señala que es atroz y hermosísimo al mismo tiempo. Los contrastes vuelven a ocupar un primer lugar en el estilo de Vargas Llosa desde el momento que en este continente se puede lesionar a la gente de manera infame y también, en abierta antítesis, se da libertad al ser humano para que manifieste sus efusiones, apetitos, tendencias y fantasías de una manera tal que puedan sentirse libres en todo momento. A estos postulados ha de responder la moral de Roger Casement, mientras su conciencia lucha por aceptarla y practicarla tal y como África se lo ha enseñado. En este apabullante monólogo, diálogo en suspenso

consigo mismo, el personaje busca sin hallar y actúa con el deseo de alcanzar una felicidad que siempre le fue esquiva.

El día en que lo arrestaron

Casement recuerda el día en que lo arrestaron. Este hecho representa el fin de las actividades como conspirador, pero, al mismo tiempo, es el puente que lo conduce a la muerte. Ocurrió en una mañana gris y lluviosa de abril de 1916 entre las ruinas de Mc Kenna's Fort en el sur de Irlanda.

El impacto en el terreno del recuerdo es lo que más queremos analizar. La memoria trae al presente un hecho del pasado. El acto mismo de actualizar algo mediante un procedimiento nemotécnico tiene un no sé qué de misterio. Es preciso establecer una diferencia radical entre los conceptos de "vivencia" y "recuerdo". Aquí se trata de una vivencia que acude a la mente con su propio código de signos e imágenes. Un frío extraño se apodera de todo su cuerpo, un frío inexplicable a nivel climático, pero auténtico en el horizonte de sus propias premoniciones; era el presentimiento de la muerte.

Se apoderaba no sólo de su cuerpo, sino también de todo su ser. Lo invadía totalmente y desnudaba sus miedos.

Seguirá luego el proceso judicial contra Roger que terminará en la cárcel condenado a muerte por haber traicionado a su patria. La situación de este hombre que luchó por su ideal es verdaderamente impresionante. Se pregunta cuáles han sido las circunstancias que lo llevaron a este final. En el fondo él sabe, con ese conocimiento que le da su razón, cuáles han sido las causas que lo condujeron a esta situación límite. Pero su conciencia moral ignora por qué se encuentra en este punto culminante de su existencia. Parece ser, a la manera becqueriana, que el corazón y la cabeza continúan librando una batalla cruel y, en Roger el corazón no puede ni sabe explicar las motivaciones de su razón. Es parte esencial de este monólogo entender, pero más allá de esta actividad racional, se halla la otra, la actividad afectiva que le marca otro camino completamente distinto.

El encuentro con su prima Gee

El diálogo con esta mujer que es más que una pariente, es una entrañable amiga, constituye otro alto en el camino hacia el cadalso. Ella lo escucha decir con una ternura infinita:

> Éramos más que enamorados, Gee. Hermanos, cómplices. Las dos caras de una moneda. Así de unidos. Tú fuiste muchas cosas para mí. La madre que perdí a los nueve años. Los amigos que nunca tuve. Contigo me sentí siempre mejor que con mis propios hermanos. Me dabas confianza, seguridad en la vida, alegría. Más tarde, en todos mis años en África, tus cartas eran mi único puente con el resto del mundo. No sabes con que felicidad recibía tus cartas y como las leía y releía, querida Gee. (Vargas Llosa, 2010: 31).

Se trata de dos personas que supieron entregarse y amarse hasta donde la naturaleza lo permitió. La expresión "cómplice" reúne y sintetiza lo que eran el uno para el otro. Ella fue la madre muerta a temprana edad, representó a los amigos que no tuvo (enorme y dolorosa carencia en su vida); estuvo en el lugar de sus hermanos. Me recuerda la despedida de Héctor y Andrómaca en la *Ilíada* cuando la tierna mujer le dice a su marido: "Héctor, ahora tú eres mi padre, mi venerable madre, mi hermano, tú mi floreciente esposo" (Homero, 1986: 132)

Los ejemplos de los clásicos regresan en la literatura contemporánea remozada y vital; retornan de una manera implícita, pero calurosamente real. Los lazos que unieron a los dos amigos y primos fueron auténticos y poderosos. Roger no pudo amar a ninguna mujer por las causas ya explicadas, pero sí supo admirar a esta fémina genial que fue Gee.

En el mismo orden de planteamiento, el encuentro con Alice Stopford Green, su amiga representa un nuevo acercamiento a la mujer que aleja a Roger de un rechazo hacia la hembra humana y le permite comprender cuán importantes fueron ellas para él en su aprendizaje de la libertad y de la búsqueda incesante que lo llevó a interpretar los signos del amor en la dirección equivocada

quizás, pero vitalmente importante para el ser humano que quiere ser auténtico. Ella también le enseñó a amar a Irlanda y le reveló otras crueles verdades como la relativa a la traición del escritor polaco Joseph Conrad, quien no había querido firmar el pedido de clemencia.

En conclusión, quiero ver a Roger Casement como la imagen universal del hombre: todos estamos condenados a muerte; la única diferencia radica en que nosotros no sabemos exactamente en qué momento sucederá; él sí lo sabe o, al menos, lo presiente con horror.

Nosotros mantenemos un constante diálogo con nosotros mismos. El diálogo de Roger, quizás monólogo, es con su pasado, con sus hechos, con su gente, con sus ausencias, con su soledad, con lo que los demás llaman su perversión.

Conclusiones

La primera de las novelas analizadas es *El Paraíso en la otra esquina*. Nos parece desde el comienzo que el título revela una forma de juego que despierta –al menos en Gauguin– recuerdos tiernos de la niñez. Pero la novela se mueve en realidad entre tres grandes mundos misteriosos: la tierra, el infierno y el citado Paraíso.

La tierra es el lugar en donde los personajes intentan residir; luchan por adaptarse a un mundo permeado por la injusticia e intentan inocentemente cambiarlo como lo hace Flora Tristán. Flora tiene una vida personal llena de vaivenes y angustias; un marido que en los hechos no ha elegido, unos hijos que llegaron casi sin que ella pudiera tener conciencia de ellos; y, sobre todo, una hija que heredará la problemática de su madre: Aline, la controvertida Aline que engendró nada menos que al gran Gauguin, pero que le heredó a éste la carga de mala suerte que traía sobre sus hombros. Y es en la tierra en donde todo esto sucede.

Gauguin cambia el espacio en el que viviera al comienzo para trasladarse a Tahití en donde espera encontrar un ambiente no contaminado. Sus aspiraciones no se cumplen tal y como él lo aguardaba y su nihilismo constante lo conduce a la mayor decepción. Crea una obra maestra en un estado de semiinconsciencia; lega al mundo esta misma obra, pero muere prácticamente solo, rodeado de la envidia y acosada por las dos severas instituciones que tanto mal le hacen a nuestro universo: la Iglesia y la Autoridad.

El infierno es en la apariencia de la hipocresía religiosa el lugar adonde deberían ir Paul y Flora; pero esto obedece a estructuras caducas en donde se pone en duda, en primer lugar, la misma existencia de este universo; y, en segundo término, ningún ser humano está habilitado para señalar cuál ha de ser el destino de su semejante. ¿Acaso nos ganamos el cielo por estar integrados a una orden religiosa o por pertenecer al círculo selecto de los mal llamados "santos"?

Y en cuanto al paraíso, *El Paraíso en la otra esquina* constituye una suerte de búsqueda del dorado perdido; búsqueda infructuosa en lo que a términos de realidad se refiere; pero perfectamente factible en el terreno del símbolo en donde tanto Gauguin como Flora lo alcanzan gracias a su deseo de hacer el bien en el caso de la mujer; y de ofrendar su obra como generoso fruto poderoso para que la humanidad lograra avanzar al menos un escaño más, en el caso de Gauguin.

En la segunda parte, *Travesuras de la niña mala*, Otilia ocupa el primer lugar en el terreno de la acción y Ricardo el sitio de preferencia en el contexto de la espera. Una va y viene por los caminos de esta tierra buscando la felicidad que sólo da el dinero, de acuerdo con su criterio; el otro se conforma con aguardar como nuevo Penélope, en papeles invertidos, que la historia proporciona.

La niña mala es el prototipo de una mujer incansable; algo frígida al menos en el aspecto de sus primeras historias, pero vitalmente entregada a la tarea de su búsqueda.

Desde sus apariencias –Lily, Arlette, madame Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko, madame Ricardo Somocurcio, la amante del viejo esposo de Martine– la mujer pasa a la condición de una auténtica condenada a muerte puesto que su cuerpo herido por la enfermedad deja de ser.

Somocurcio es un hombre entregado a su trabajo y pleno por vivir en París como siempre lo soñó. Su constante deseo de superación avanza paralelamente con su sentido de la espera; mientras aguarda el regreso dionisiacamente reiterado del amor de su vida cumple otras tareas que son, a la postre, las que realmente dan sentido a su existencia.

Al mismo tiempo, La niña mala no pretende, por supuesto, ser una novela política, pero como se trata de una novela total no puede dejar de enfocar todos los temas que de un modo u otro tienen que ver con el universo de sus personajes.

En el tercer caso, *El sueño del celta* constituye la representación de las aspiraciones más queridas de este hombre que, al igual que Flora Tristán intenta modificar el cosmos en que vive. Su lucha contra la injusticia ocupa la mayor parte del libro y sus fracasos son un perfil de todo aquello que desea alcanzar, pero que la envidia y los intereses mezquinos de los hombres se lo impiden.

Buscando la felicidad que deviene de la entrega a los demás sólo halla la soledad con que la vida le paga después de haber luchado tanto. Encerrado en su celda es la representación de un ave al que se le impide volar, porque si lo siguiera haciendo como antes, atentaría contra el sagrado orden que los hipócritas patronatos de la moral defienden.

En fin, llama la atención también la homosexualidad de Roger y de Flora Tristán, la bisexualidad de Gauguin y la heterosexualidad de los personajes de la Niña mala. Entre las tres novelas se completa el universo de hombres diferentes en cuanto a sus preferencias respecta, pero iguales en su auténtica condición humana que no puede ser olvidada ni en el orden crítico ni en el contexto vital que la existencia nos ofrece.

Uno de los aspectos que no podemos pasar por algo tiene que ver con el hecho de que los tres personajes centrales de las novelas del siglo XXI están, desde el comienzo, condenados a muerte. Y se hallan en esta circunstancia por diferentes razones. Con toda seguridad Roger Casement es el más determinante en este sentido, porque se encuentra ya en la celda de los condenados a muerte. Pero Gauguin y la niña mala, a su manera, ya se hallan en esta misma condición. El primero de ellos, porque se ve afectado por "esa enfermedad impronunciable" de la que hablábamos en el cuerpo de este trabajo; la segunda, porque con las acciones que ha decidido llevar a cabo, tarde o temprano iba a sucederle lo que le aconteció con Fukuda. No obstante esta condición de

cada uno de ellos, los tres se hacen cargo de los hechos que como seres inteligentes les ha tocado vivir.

El manejo del intertexto es digno de destacarse en las tres novelas: en la primera, la obra de Flora Tristán es un referente importante no sólo para la época, sino también por la trascendencia que tiene en relación con el sistema creado por Marx en el mismo siglo. La alusión a lo pictórico es valiosa también como lo comentamos *supra* y nos permite asomarnos, mediante la magia del relato, a una parte, la más importante, de la obra de Gauguin.

En la segunda, la figura de Flaubert es básica, porque mediante este escritor y su obra se entiende no sólo la personalidad de madame Arnoux sino también algunas características del estilo vargasllosiano que toma en cuenta muchas de las veleidades narrativas de su igual francés. Además los recuerdos históricos como los que tienen que ver con la revolución cubana y sus líderes ocupan un primer lugar y dan sentido a la crítica antimarxista que solapadamente el narrador ofrece a sus lectores. La historia política del Perú está narrada también mediante paréntesis que paulatinamente aparecen y desaparecen en el relato. En este contexto, la figura de Fujimori está escondida tras la máscara de Fukuda como lo fundamentamos en el cuerpo del trabajo.

En la tercera, la figura histórica de Roger Casement, quien es un irlandés que nació cerca de Dublín, el 01 de septiembre de 1864 y murió ahorcado en Londres el 02 de agosto de 1916. Fue un diplomático británico que militó activamente en la causa del nacionalismo irlandés.

En resumen, las tres novelas nos proporcionan un panorama de la narrativa de uno de los autores más destacados del siglo xxi y nos permiten desarrollar un planteamiento crítico que ha abarcado temas y motivos diversos.

Bibliografía

Abbagnano, Nicola (1989). *Diccionario de Filosofía*, trad. de Alfredo Galletti, México, FCE.

Alighieri, Dante (2003). *La divina comedia*, prólogo y notas de Jorge Luis Borges, México, Océano.

Anónimo (1946). "La vida de Lazarillo de Tormes" en *La novela picaresca española*, estudio preliminar de Ángel Valbuena Prat, 2° edición, Madrid, Aguilar.

Bajtin, Mijail. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1946). *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Benedetti, Mario (1995). *Con y sin nostalgia*, México, Siglo XXI.

Corominas, J. y Pascual A. (1996). *Diccionario etimológico castellano e hispánico, 6 volúmenes, Madrid, Gredos, [Biblioteca Románica Hispánica]*, volumen II.

Chevalier, Jean/ Geerbrant, Alain (1995). *Diccionario de los símbolos*, versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 5°. Edición, Barcelona, Herder.

Duvignaud, Jean (1982). *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, (Breviario 328).

Flaubert, Gustave (1969). "La educación sentimental" en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar.

García Márquez, Gabriel (1990). *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana.

Genette,Gérard (1989). *Figuras III*, colección dirigida por Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen.
Greimas, Algirdas (1978). "El contrato de veridicción", en Prada Oropeza (ed.), *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
Heidegger, Martin. (s/f) ¿Para qué ser poeta? En sendas perdidas.
Homero (1986). *La Ilíada*, trad. de Alberto Pulido Silva, México, SEP.
Laforet, Carmen (1987) *Nada*, Madrid, Aguilar.
Manrique, Jorge (1974). *Coplas a la muerte de su padre*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina (Colección Austral # 135).
Marlowe, Cristopher (2001). *Fausto*, edición de Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría, Madrid, Cátedra, [Col. Letras Universales].
Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español*, dos tomos, Madrid, Gredos.
Nadeau, Maurice (1969). "Estudio preliminar" en *Obras completas de Gustave Flaubert*, tomo I, Madrid, Aguilar.
Nietzsche, Friedrich (1985). *El nacimiento de la tragedia*, introducción, *traducción y notas* de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
Quintana Tejera, Luis (2009). *El hombre en la literatura*, México, Eón.
Oviedo, José Miguel (2007) "Reflexiones sobre una niña mala" en *Antípodas*, volumen, II, Australia.
Real Academia Española, (2001) Diccionario de la lengua española, dos tomos, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe.
Skakespeare (2003). "Julio César" en *Obras completas*, Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín, tomo I, Madrid, Aguilar.
Vargas Llosa, Mario (1977). *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, RBA editores.
——— (2003). *El Paraíso en la otra esquina*, México, Alfaguara.
——— (2006). *Travesuras de la niña mala*, Bogotá, Alfaguara.
——— (2010). *El sueño del celta*, México, Alfaguara.
Zola, Émile (1983). *Naná*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Las novelas del siglo xxi de Mario Vargas Llosa, se terminó de imprimir el 9 de septiembre de 2011, en los talleres de Artes Impresas Eón, S.A. de C.V., Fiscales núm. 13, Col. Sifón, C.P. 09400, Del. Iztapalapa, México, D.F. Tels.: 5633 0211 y 5633 9074. <info@arteon.com.mx>. El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

Ediciones EÓN, a través de *Pensares y Quehaceres. Revista de políticas de la filosofía*, en coedición con la Sociedad de Estudios Culturales Nuestra América, y la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política, publica su colección de textos titulada *Letra Hechizada*, misma que está dedicada a la creación literaria en el contexto latinoamericano. Cuento, novela, crónica, testimonio y ensayo literario son los géneros en los que se expresan los autores latinoamericanos aquí convocados. La narrativa latinoamericana, siempre a contracorriente de las realidades culturales y políticas más opresivas que circulan por el subcontinente, es también uno de los archivos más completos de lo mejor de nuestra imaginación estética, una guía artística para comprendernos y leernos en clave literaria. Esta colección de creación literaria tiene como propósito entregar a este archivo de la imaginación latinoamericana títulos imprescindibles y entrañables.

Quintana Tejera se ha propuesto en este volumen realizar un análisis pormenorizado de las tres últimas novelas de Mario Vargas Llosa: *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010). Son las que el ensayista ha denominado *Las novelas del siglo XXI de Mario Vargas Llosa.*

Con incisivo espíritu crítico ha analizado personajes, temas, motivos, situaciones, búsquedas y ha desnudado la imagen de estos protagonistas convulsionados por sus pasiones y por sus indagaciones que los conducen por el entramado de su propia forma de ser. Ellos al actuar demuestran que, si bien tienen puntos débiles, también se pueden desarrollar desde sus fortalezas para combatir la natural oscuridad del mundo en el que viven.

En *El Paraíso en la otra esquina*, Flora Tristán y Paul Gauguin se parecen en muy pocas cosas, pero por su condición de abuela y nieto respectivamente, poseen algunos puntos de contacto en donde Quintana se detiene para elaborar un punto de mira fundamental para la comprensión de la idiosincrasia de estos individuos.

En *Travesuras de la niña mala*, Ricardo Somocurcio y Otilia permanecen entregados a un complicado juego de encuentros y desencuentros en donde uno ama y la otra busca con frialdad y desencanto. Son dos protagonistas que compilan una extraña historia de amor que el crítico plantea de un modo acertado y estéticamente bello.

En *El sueño del celta*, la vida y acciones del heroico Roger Casement son desveladas por Quintana Tejera mediante ese estilo elaborado y sencillo en el marco de su propia complejidad. Quintana sabe recuperar las historias contadas por otro y esto hace con la triste diégesis de Casement, quien encerrado en una prisión espera, sólo espera la decisión mezquina de hombres que no lo han comprendido y que lo acusan por crímenes que ellos mismos le obligaron a cometer.

Tres novelas del Nobel 2010 que constituyen tres puntos de vista creadores que dejan atrás al ya antiguo siglo XX, para involucrarse con las realidades que el nuevo siglo descubre y perfila.

ISBN: 978-607-9124-39-7

EDICIONES EÓN

Pensares Quehaceres
REVISTA DE POLÍTICAS DE LA FILOSOFÍA

The University of Texas at El Paso