

Faculté de philosophie, arts et lettres

La réception del efecto personaje en *El Sueño del celta* de Mario Vargas Llosa

Autrice : Biondaro Amandine
Promotrice : Geneviève Fabry
Année académique 2021 - 2022
Master en langues et lettres modernes, orientation générale
Finalité spécialisée : didactique

La recepción del efecto personaje en *El Sueño del celta* de Mario Vargas Llosa

Mémoire réalisé par
Amandine Biondaro

Promotrice:
Geneviève Fabry

Année académique: 2021-2022
Master en langues et lettres modernes, orientation générale
Finalité spécialisée : didactique

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi supervisora, la profesora Geneviève Fabry, por acompañarme y guiarme a lo largo de mi investigación y la redacción de mi tesis. También me gustaría agradecerle su disponibilidad y el trabajo que hizo para enviarme sus comentarios y sugerencias para ayudarme en la corrección y mejora de mi trabajo.

También me gustaría agradecer a mi madre que siempre ha estado presente desde el inicio de mis estudios y que me ha apoyado durante estos 5 años, a la vez que me ha ayudado en la elaboración de algunas de las ideas desarrolladas en esta tesis.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	7
Capítulo I: El género de la novela.....	17
2.1. Hacia una definición del género novelístico de <i>El sueño del celta</i>	17
2.2. Definición de la novela biográfica	17
2.3. Definición de la novela histórica	19
2.3.1. La mezcla de elementos históricos y ficticios	20
2.3.2. Anacronismos	21
2.3.3. Los personajes	21
2.4. Definición de la nueva novela histórica latinoamericana.....	22
2.4.1. Definición.....	22
2.4.2. La elección de personajes históricos como protagonistas.....	24
2.4.3 Intertextualidad.....	29
2.4.4. La distorsión de la historia	37
2.5. Conclusión.....	40
Capítulo II: La evolución ideológica de Casement.....	42
3.1. Patriotismo.....	44
3.2. Nacionalismo.....	45
3.3. Del patriotismo al nacionalismo.....	48
3.4. Del nacionalismo al fanatismo	50
3.5 Vuelta a la razón.....	53
Capítulo III: La sexualidad de Casement	57
4.1. Contexto histórico e historia de la homosexualidad en la época de Casement.....	57
4.2. La evolución de la sexualidad para Vargas Llosa	59
4.2.1. La infancia de Casement	60
4.2.2. Primer viaje al Congo y primicias de la homosexualidad.....	63
4.2.3. Rechazo de su homosexualidad.....	65
4.2.4. Viaje al Perú y deseos cada vez más extravagantes de Roger Casement	70
4.2.5. Regreso a Irlanda y a su último amante, Eivind	73
4.2.6. Juicio y muerte.....	75
4.2.7. El epílogo	77
4.3. Conclusión.....	79

Capítulo IV: Los capítulos impares	80
5.1. La invención de un personaje: el sheriff	84
Conclusión	94
Bibliografía	97
Bibliografía primaria	97
Bibliografía secundaria	97

Introducción

En 2010 se otorgó el Premio Nobel de Literatura al escritor peruano Vargas Llosa. Ese mismo año, el escritor publicó una nueva novela, *El Sueño del celta*¹, que no fue bien recibida por la crítica por el trasfondo de la historia. De hecho, este libro desarrolla diferentes temas, como el de la colonización y el anticolonialismo, la homosexualidad, el patriotismo y sus abusos, a partir de los cuales el lector se verá convocado a reflexionar sobre los significados de estas nociones para, tal vez, elaborar su propia interpretación. La intriga sigue la vida de Roger Casement (1864-1916) desde las tres grandes causas a las que dedicó su vida. La primera parte de la novela retoma el papel de Casement como diplomático británico en el Estado Libre del Congo, donde, en 1904, presentó un informe condenatorio sobre las atrocidades cometidas por las autoridades coloniales. La segunda causa de Casement fue denunciar las atrocidades cometidas contra los indígenas del Putumayo (Perú), en la década de 1910, por una empresa de extracción de caucho (la Peruvian Amazon Company de Julio C. Arana). Dedicó la última lucha de su vida a combatir el colonialismo británico contra su Irlanda natal. Se convirtió en un profundo nacionalista, pasando por una fase de fanatismo principalmente político. Terminó su vida en una prisión de Londres a la espera de ser ejecutado. Aunque su vida hasta ese momento podía considerarse de lo más respetable, este irlandés no contó con la aprobación unánime del público inglés ni de algunos irlandeses. Una vez detenido, la policía británica descubrió unos diarios negros que explicaban las pulsiones sexuales, homosexuales y a veces pedófilas que Casement escribió durante sus estancias en las diferentes partes del mundo a las que fue destinado. Esto redujo su popularidad incluso entre los irlandeses.

Esta novela alterna pasajes de la vida de Casement, según la numeración de los capítulos, donde el lector puede estar en contacto con el prisionero en los capítulos impares y con el Casement que denunciaba las peores atrocidades en los capítulos pares. Obviamente, escribir una novela sobre la vida de un personaje histórico como Roger Casement no fue fácil. Sin embargo, al tener muchos enfoques posibles, Vargas Llosa pudo jugar con los conocimientos y escritos que tenía sobre el irlandés para escribir su texto y así novelar la historia de este hombre con elementos inventados o acentuados. La escritura de esta novela requirió un gran trabajo de preparación por parte del autor, tanto en su investigación del contexto histórico de la época como de los documentos reales que Casement escribió, ya fueran los informes o los diarios negros. Casement es una de las figuras más problemáticas de la historia irlandesa y la inglesa. Fue visto como un salvador en la primera y como un traidor en la segunda. ¿Por qué tomar a este personaje y no a uno que hubiera marcado la historia del Perú o de América Latina? ¿Qué mensaje puede sacar el lector de esta novela?

El sueño del celta ha suscitado lecturas desde distintos enfoques críticos y con valoraciones bastante dispares. Los temas más tratados por los estudiosos han sido la colonización, el indigenismo, la homofobia y la relación con la historia.

¹ Vargas Llosa, M. (2010). *El Sueño del Celta*. Aguilar.

<https://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20Peruana/Vargas%20Llosa,%20Mario/El%20sue%C3%B1o%20del%20celta.pdf>

En primer lugar, el tema de la colonización y del anticolonialismo fue desarrollado por Venko Kanev, quien defendió la tesis del anticolonialismo en su obra *El salvajismo institucionalizado en El sueño del celta de Mario Vargas Llosa* (2017) denunciando las atrocidades realizadas contra los nativos en el Congo y en la Amazonía con fines pecuniarios, e indicando que la colonización aceptó este salvajismo y que aún hoy continúa, aunque no adopte las mismas modalidades que a principios del siglo XX. También analizó el último capítulo de la novela desde el punto de vista de la independencia de algunas naciones como Irlanda o Cataluña (que es una provincia de España que busca su independencia que empezó movimientos nacionalistas al inicio del siglo XX), al tiempo que cuestionó el principio de la democracia, que habría que redefinir. Siguiendo la misma línea de denuncia de la colonización, Djibril Mbaye definió tres conceptos en su artículo “Negritud, indigenismo y nacionalismo en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa” (2019), apoyado en el artículo de Kanev.

En segundo lugar, podemos destacar los estudios dedicados a la sexualidad de Casement. En su artículo “*El sueño del celta: ¿Vargas Llosa homofóbico?*” (2012), René Flores estudió la sexualidad del protagonista a partir de conceptos psicológicos para sacar la conclusión del rechazo del autor de la homosexualidad del personaje, que tiende en algunos momentos a la pedofilia. Mercedes Serna escribió “Bipolaridad, dualidad y oposiciones en *El sueño del celta*, de Vargas Llosa” para explicar la construcción de estos tres conceptos en la novela con el fin de mostrar las múltiples caras que se le dan a Casement, las contradicciones y ambigüedades de la realidad que rodean su vida, pero también las concepciones binarias del colonialismo.

Luego vienen los escritos que cuestionan el género de novela al que pertenece *El sueño del celta*. En “La lectura de *El sueño del celta* como novela histórica” (2016), de Jimena Ortega Abad, esta afirmó, como el título de su trabajo lo indica, que la novela de Vargas Llosa pertenece al género de la novela histórica con una aplicación de las características típicas del género a la obra del autor peruano recorriendo su origen y evolución. En la misma perspectiva, Sandra Dañhelová sostuvo en su “Análisis literario de la novela *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa” (2013) que la novela pertenece al género de la novela histórica y comparó el personaje de Casement con el de Bartolomé de las Casas en virtud del vínculo que existe entre ambos frente a las atrocidades cometidas contra los nativos durante la colonización. Alexis Márquez Rodríguez también ha cuestionado el género al que pertenece la novela *El sueño del celta* (2010) a partir de estudiar la novela bajo el prisma del género periodístico debido a la creación de personajes, la alternancia de capítulos y la narración.

Por último, cabe mencionar el libro de Inger Enkvist, *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar* (2014), donde se estudió la novela comparándola con otras novelas de Vargas Llosa para observar la presencia recurrente de ciertos temas problemáticos o no, como el compromiso político, el indigenismo, etc. Este autor retomó todos los temas desarrollados anteriormente, pero con el objetivo principal de comparar la novela con otras escritas por Vargas Llosa. En su artículo, explicó la importancia de la documentación realizada por el autor para escribir su novela y demostró una cierta evolución en el estilo de escritura y la temática de Vargas Llosa entre sus obras del siglo XX y del XXI. Estas dos ideas, la documentación de una obra y la evolución en la escritura de las novelas de Vargas Llosa, se encuentran también en la crítica de Ana Boller. En su trabajo *Novela archivo*

y *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa (2020), retomó la noción de *novela archivo* de R. G. Echevarría, definiéndola como una reescritura de la historia a partir de la asimilación de un documento cargado de fuertes connotaciones de poder de la realidad. La autora explicó cómo Vargas Llosa se ha apropiado de documentos históricos sobre Casement, como los informes o los diarios negros, para reconstruir la historia de este político irlandés, añadiendo, al mismo tiempo, una ficcionalización.

Como demuestra este estado del arte, las evaluaciones del tratamiento novelesco del protagonista por Mario Vargas Llosa son bastante heterogéneas en la crítica. La hipótesis de lectura de este trabajo intenta explicar esta falta de consenso por una deficiencia en el análisis del personaje mismo. ¿Cómo articular entre sí las diferentes visiones que el autor nos da del protagonista en capítulos redactados según puntos de vista muy diferentes? De hecho, la alternancia entre capítulos pares e impares construye una representación diferente del personaje histórico. En el caso de los capítulos pares, este último adoptará diferentes actitudes políticas, ideológicas y sexuales que pueden provocar distintas reacciones en el lector. Sin embargo, como se analizará más adelante en este trabajo, los capítulos impares adoptan una forma más modesta, incluso victimista, del personaje principal ante su inminente ejecución. El hecho es que la ficcionalización de estos capítulos impares, así como los momentos más íntimos de la vida de Casement, como las descripciones de su vida sexual, muestran una cierta hipertrofia en la descripción que el autor hace de ellos. De hecho, a lo largo de la novela, el lector puede observar que estas escenas más íntimas cobran cada vez más importancia, al tiempo que se cuestiona la veracidad de estos fragmentos y el mensaje que Vargas Llosa ha querido transmitir a través de ellos. La pregunta más acuciante que quiere resolver esta tesina es *in fine* la de la articulación entre sí de las distintas facetas del protagonista que los lectores perciben a lo largo de la lectura. Para responder a esta pregunta de investigación central, parece pertinente recorrer el marco metodológico ofrecido por la teoría del efecto personaje de Vincent Jouve, quien analizó los diferentes mecanismos de recepción y percepción de los seres novelescos por parte del lector para poder detectar claves de lectura.

Para ello, se reutilizarán la teoría y los diferentes conceptos utilizados por Jouve,² donde éste evoca el hecho de que el lector se encuentra encerrado entre un mundo real y un mundo ficticio que a menudo le hace prisionero de una fuerza alucinatoria hecha de representaciones imaginarias, pero también es cautivo del distanciamiento impuesto por la parte del "yo" que permanece consciente. En otras palabras, el lector se encuentra en una dimensión en la que acepta todas las ideas que el autor o el narrador proponen sin cuestionarlas, al igual que puede encontrarse en el papel de un ser que reflexiona sobre lo que está leyendo, no permitiéndose caer en la trampa de aceptar todo lo que lee. En la novela *El sueño del celta*, estas dos formas de lectura pueden entrar en tensión o conflicto por la elección que hizo Vargas Llosa al elegir a Casement como protagonista. Por lo tanto, es interesante examinar la definición de las diferentes nociones (lectante, leyente y leído)

² Jouve, V. (1998). *L'effet-personnage dans le roman*. PUF.

utilizadas por Jouve para describir la recepción y la percepción del personaje por parte del lector³.

Como ya se ha explicado, la opinión del lector sobre un personaje depende totalmente de la información de que disponga y de su visión personal del contexto de la novela. Cuando el lector se encuentre con lagunas, tratará de llenarlas con su imaginación, pero también con la información ya disponible, creando una intimidad entre el lector y el personaje según Gibelault.⁴ De hecho, es imposible que el narrador describa a los seres novelescos con gran detalle, ya que haría que la novela fuera novela ilegible y no despertaría interés. El lector se someterá a los mandatos del texto, pero, cuanto más precisos sean estos, menos se recurrirá a su imaginación. Esto demuestra que su papel es esencial porque el personaje no puede existir sin una colaboración entre el lector y el texto. En este punto, principalmente, se trata de explicar la recepción del personaje, que puede dar lugar a una percepción positiva o negativa por parte del lector.

Para iniciar su teoría, Jouve se basó en los escritos de Picard⁵, quien explicó la presencia de diferentes niveles de lector que deciden entrar en el mundo novelesco. El lector se divide en tres instancias que se entremezclan y juegan entre sí: el *lectante* (la instancia que llama al lector a reflexionar sobre su lectura), el *lector* (la instancia que llama a quedar en contacto con el mundo exterior), y el *leído* (la instancia que llama al inconsciente del lector que se abandona a sus emociones)⁶. Dependiendo del texto, el lector puede caer en una categoría que tiene prioridad sobre las otras dos. Sin embargo, esto no excluye un juego novelesco en el que el lector se vea a sí mismo cambiando de categoría mientras lee. No obstante, Jouve decidió quitar el lector (*liseur*) de estas categorías para añadir una nueva instancia: el *leyente* (*le lisant*), que es la instancia del lector que está tan atrapado por la ilusión de la ficción que considera que el mundo ficticio es un mundo existente. Estas tres nociones (*lectante*, *leyente* y *leído*) serán definidas en los próximos párrafos. Como resultado de estas tres instancias narrativas de aprehensión del personaje, se crearán tres efectos con respecto a la lectura. Estos tres efectos también afectarán la forma en que el lector ve o interpreta al ser novelesco dentro de su historia. En ambos casos, el papel del narrador consistirá en utilizar las estrategias novelísticas que se apliquen a cada efecto en función de la finalidad de la instancia narrativa, así como de la posible deriva o regresión que pueda producirse.

➤ El *lectante* y el efecto personal

El *lectante* es la primera instancia de lector que está desarrollada. Se caracteriza como un lector que sabe que el texto que está leyendo es una construcción. Intentará, mediante un

³ Este trabajo recurrirá a neologismos franceses, procedentes de la teoría del efecto carácter desarrollada por Jouve, lo que me llevará a crear neologismos españoles de estos términos.

⁴ Gibelault A. (1985). « Travail de la pulsion et représentation : représentation de choses et représentation de mots » in *Revue française de psychanalyse*, 3, Presses universitaires de France, p.759.

⁵ Picard M. (1986). *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », pp.112,113,214.

⁶ Son neologismos españoles hechos a partir de neologismos franceses originales: *lectant*, *liseur*, *lu*. Picard explica en su libro *La lecture comme jeu* (1986) que « « Ainsi tout lecteur serait triple [...] : le liseur maintient sourdement, par ses perceptions, [...] la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le lu s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le lectant, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre d'un savoir, etc. » (p.214).

juego de reflexión, perforar la ilusión novelesca en la que se niega a creer. Tomará al autor como guía al poder atribuirle dos funciones: en el primer caso, es la autoridad narrativa la que rige la construcción de la obra y, en el segundo, el autor es la autoridad intelectual que intenta transmitir un mensaje a través de su texto.

Jouve divide al lector en dos: el primero, un jugador que intenta adivinar la estrategia narrativa del novelista y el segundo, un interpretante que pretende descifrar el sentido global de la obra. Por lo tanto, intentará anticiparse al resto de la historia adoptando una actitud reflexiva.⁷

Según Jouve, el efecto de la lectura del personaje en relación con el lector es el efecto personal, donde el personaje se debe considerar en relación con el autor. Este lector puede desdoblarse en lector jugador o lector interpretante. El primero considera el ser novelesco como un peón narrativo para predecir los movimientos en el texto. El segundo aprehende al personaje como una ayuda a la interpretación para descifrar la novela.⁸ Estas dos modalidades del lector están a menudo encajadas entre ellas. En ambas modalidades de la instancia del lector, el lector utilizará las reglas del género novelesco y su enciclopedia personal de historias leídas para completar la información y entender la novela.

Para conseguir este efecto personal, el narrador utilizará estratagemas novelescos para dirigir la implicación del lector en la novela según su deseo. El narrador utilizará la persuasión para imponer su poder como narrador situando al lector en una posición bien definida.⁹ Greimas¹⁰ añade que la persuasión se basa en un “camuflaje subjetivo” porque el sujeto de la enunciación tenderá a aparecer como un yo, presentándose como garante de la verdad y controlando la enunciación. Por lo tanto, puede persuadir al lector de dos maneras: por intimidación (imponiéndolo por la fuerza) o por pedagogía (dejando que el lector deduzca la verdad por sí mismo). En el caso de la intimidación, el narrador obligará al lector a aceptar los detalles revelados con la técnica de la presuposición. Esta violenta aquiescencia se consigue con la presencia de los verbos *saber* y *entender*, que demuestran un carácter autoevidente puesto en boca de un narrador o personaje cuyos hechos o conocimientos son difíciles de negar. En el caso de la pedagogía, el narrador representará a seres novelescos con puntos de vista opuestos o contradictorios. El lector tratará de conciliar las diferentes opiniones en este conflicto. También hay un beneficio intelectual para el lector, ya que podrá comprender sus propias contradicciones y así situarse en relación con ellas para extraer significado de la lectura.

El efecto personal ofrece dos regresiones principales que residen en una lectura pasiva y una ilusión de trascendencia que envía al lector hacia una sumisión intelectual. En cuanto a la

⁷ Jouve escribe que « Le lecteur, refusant l'illusion romanesque, semble considérer le texte comme un échiquier. Tout construction supposant un architecte, le lecteur appréhende le roman par rapport à un « auteur ». [...] Le lecteur, qu'il tente d'anticiper sur la suite du récit ou de saisir la pertinence du texte, participe d'une attitude réflexive ». (1998, pp.83, 84).

⁸ « Le personnage [...] est considéré par rapport à l'auteur. [...] Nous avons été conduits à distinguer un lecteur jouant et un lecteur interprétant. Le premier saisit le personnage comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte. Le second l'appréhende comme l'indice d'un projet sémantique » según Jouve (1998, p.92).

⁹ « Le narrateur oriente à son gré l'implication du lecteur dans le roman » según Jouve (1998, p.206).

¹⁰ Greimas, A. J. (1970). *Du sens*, Paris, Seuil, p.111.

lectura pasiva del lector, si ya comparte todos los valores del personaje, este no permite que el lector se transforme a través del contacto con él, sino que consolida la imagen que el lector tiene de sí mismo.¹¹ Sin embargo, el rechazo total de un personaje no permite al lector desarrollarse y evolucionar a través del contacto con él, ya que este se verá reforzado en sus opciones ideológicas, que son la base de su identidad. En cuanto a la ilusión de trascendencia, esta es posible en el caso de que el lector esté conducido a pensarse según el modelo del sujeto central y absoluto del idealismo.¹² Esto se debe a que el lector se caracteriza por tener una lectura crítica y ser consciente de que está fuera de la historia que está leyendo, pero también porque está en todos los aspectos del lado de la instancia que percibe. Esto hará que el lector se sienta superior a lo que ocurre y al ser novelesco por tomarse demasiado a pecho el papel de ser crítico.

Recibir al personaje como peón narrativo implica, por tanto, tener en cuenta que forma parte de un texto diseñado por un autor, pero en el que, en determinados momentos, se anestesia esta facultad crítica, dejando así su lugar al lector y a la persona-efecto.

➤ El leyente y el efecto persona

El leyente es una segunda instancia del lector que se puede caracterizar como víctima de la ilusión novelesca donde se verá en una situación delicada de creer el texto o no.¹³ El leyente se mete de lleno en el mundo novelesco y puede llegar a identificarse con tales o cuales personajes, creando así un nuevo yo ficticio. Esta inversión y creación de un nuevo yo ficticio por parte del lector proviene de la novela familiar, en la que el niño podía enfrentarse a sus conflictos inventando una fábula con padres imaginarios, distintos a los suyos. Hay una credulidad que se instala, como la del niño que no puede distinguir entre el ser y el parecer.¹⁴

Como ya se ha explicado, el leyente queda atrapado en la ilusión de la ficción mientras considera al héroe como una persona. De hecho, si este se acerca a los rasgos propios y comunes del lector (nombre, pensamientos interiores, la evolución del personaje), esto facilita la consideración del personaje como una persona real. Cuanto más realista sea el ser novelesco, más creíble será a los ojos del leyente. Los personajes históricos son los mejores ejemplos de esto, ya que tienen un nombre propio, han vivido una vida real y dan la ilusión de una vida interior. Cualquier cosa que dé una impresión de realidad permite al lector ver al personaje como una persona.¹⁵

¹¹ Selon Jouve « La lecture de ce type de roman [réception passive] n'entraîne aucune évolution du sujet lisant. Le lecteur, partageant d'emblée les valeurs du héros, ne se transforme pas à son contact. L'autre ne lui sert pas à se redéfinir, mais à consolider l'image (souvent illusoire) qu'il a de lui-même » (1998, p.223).

¹² Jouve escribe « Le lecteur, s'il est amené à occuper une position de transcendance totale par rapport à l'autre, est conduit à se penser sur le modèle du sujet central et absolu de l'idéalisme » (Jouve, 1998, p.225).

¹³ Jouve escribe « Nous avons défini le lisant comme la part du lecteur victime de l'illusion romanesque. [...] le lecteur est en perpétuel clivage : il croit et ne croit pas tout à la fois, privilégiant une position plutôt qu'une autre en fonction des romans, voire des différents passages d'un même roman » (Jouve, 1998, p.85).

¹⁴ Jouve define « le lisant comme la part du lecteur victime de l'illusion romanesque. [...] Le lecteur est en perpétuel clivage : il croit et ne croit pas tout à la fois, privilégiant une position plutôt que l'autre en fonction des romans, voire des différents passages d'un même roman. Le support de la crédulité du lecteur, c'est l'enfant qui a survécu dans l'adulte. [...] Ce dernier [le lisant] s'investit pleinement dans le monde romanesque, allant jusqu'à s'identifier à telle ou telle figure ». (1998, pp.87-89).

¹⁵ Jouve escribe que « au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression de réalité ». (1998, p.110).

Es característico del leyente que pone entre paréntesis sus facultades críticas al entrar en relación con el personaje, una relación que ha aceptado seguir al abrir el libro. Existe, por tanto, un contrato de lectura entre el lector y el protagonista. Se define por el tipo de lectura, es decir, indica la perspectiva desde la que se debe leer el texto. Se crea un sistema de simpatía a través de la participación del lector en la lectura del texto orientada por el montaje textual. Se basa en tres códigos de simpatía: el código narrativo, el código afectivo y el código cultural,¹⁶ los tres jerarquizados así en cada texto, aunque es posible encontrarlos todos en la percepción de un personaje.

- El código narrativo¹⁷ se refiere a la identificación del lector con un personaje. Esto solo es posible para el lector si considera que el ser ficticio tiene la misma posición que él. Sin embargo, es muy posible que el lector se identifique primero con la primera figura narrativa que conoce: el narrador. Esto se debe a que el narrador da al lector una sensación de organización textual desde el principio de la lectura. Después, el lector puede decidir pasar a una identificación secundaria, es decir, identificarse con un personaje.
- El código afectivo¹⁸ es lo que hace que el lector sienta simpatía por el personaje. Para ello, se emplearán mecanismos de la psique humana, jugando a dos niveles. La primera se refiere al reconocimiento del ser novelesco por parte del lector como sujeto. Esto puede lograrse por la proporcionalidad del conocimiento que el lector tiene sobre el personaje, su mayor conocimiento aumentará la producción de un sentimiento de simpatía. El segundo elemento se refiere a la representación del personaje como auténtico. Este se individualizará mediante la accesibilidad de sus pensamientos, emociones, sueños, etc., así como la expresión de su sufrimiento. Esto demuestra la intimidad que el lector puede ver en el ser ficticio y si el personaje es abierto sobre sí mismo, el lector puede desarrollar más simpatía por él.
- El código cultural¹⁹ es lo que permite valorar o devaluar a un personaje según los valores extratextuales del lector. Este último puede llegar a invertir su percepción del

El crítico continua diciendo que « le roman a donc tout intérêt à spécifier l'intériorité d'un personnage en sentiments bien définis dont l'intensité est le signe, reconnu par la tradition, d'une vie psychologique riche et authentique ». (1998, p.112).

¹⁶ Estos son neologismos españoles que provienen de la teoría de Jouve: code narratif, code affectif, et code culturel. (1998, p.123).

¹⁷ Jouve define « le code narratif est une fonction de la place du lecteur dans l'intrigue. Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi. [...] On distinguera deux types d'identifications : l'identification au narrateur et l'identification au personnage ». (1998, p.124)

¹⁸ Jouve dice que « le code affectif provoque un sentiment de sympathie pour les personnages. [...] Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive. [...] Si un savoir approfondi sur l'être du personnage nous le rend sympathique, c'est parce que 1/ nous reconnaissons en lui un *sujet* ; 2/ qu'il se présente à nous comme « authentique » [...] Le savoir sur le personnage, avons-nous dit, crée l'illusion d'un rapport authentique ». (1998, p.132-135).

¹⁹ Jouve escribe que « ce troisième code entre en jeu lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles. [...] En inspirant des conduites communes, et déjà en permettant un langage commun, accroît les possibilités de communication et compréhension. C'est aussi en fonction d'un mécanisme de sécurisation et de défense du moi : si mes valeurs sont rejetées, je risque aussi de l'être ; si elles sont au contraire partagées, je suis rassuré, protégé et fortifié. [...] Le sujet lisant, avons-nous dit, se signale par « une libre mise entre parenthèses de sa faculté critique » ». (Maisonnewe, J. (1966). *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, puff, p.391 retomada por Jouve (1998, p.144-145).

personaje a través de una proyección ideológica. De hecho, el vínculo entre ambos (el lector y el personaje) será fuerte si el ser ficticio comparte valores comunes, lo que permite mejores posibilidades de comunicación y comprensión del lector hacia el ser novelesco. Dado que el leyente caracteriza esta parte, es interesante señalar que solo es posible que el lector ponga entre paréntesis su facultad crítica si la obra es culturalmente cercana a él. En este caso, el lector considera que estos valores compartidos se reciben como un objeto puramente estético.

La estratagema novelesca que el narrador utilizará para establecer el efecto persona es la seducción. El lector ya no se encuentra en un camuflaje subjetivante, sino objetivante, porque la estratagema de la seducción mostrará al personaje como verdadero mientras intenta borrar en lo posible todo rastro de enunciación.²⁰ Esto puede lograrse explotando lo patético, donde el lector se encontrará seducido por el ser novelesco a través de la fragilidad que se le ofrece. Esta estratagema también puede permitir al lector redescubrirse a sí mismo a partir de pensamientos que no son originalmente suyos. En efecto, el interés que cada lector siente por el personaje no proviene de lo que puede reconocer de sí mismo, sino de lo que puede aprender de sí mismo. Esto solo ocurre cuando interactúan con las figuras de ficción, porque la no semejanza les permite redescubrirse a sí mismos.

La regresión que puede experimentar el lector ante la seducción es la alienación. Se caracteriza por una desposesión y una interiorización del otro, es decir, del personaje. Esto puede implicar que el yo olvida toda distancia crítica. Por lo tanto, es difícil para el lector discernir su imagen de la del personaje.²¹

➤ El leído y el efecto pretexto

El leído es la última instancia del lector, también definida como víctima de la ilusión novelística, pero cuyo objetivo es llenar los impulsos inconscientes. Esto se debe a una carencia que el lector tratará de satisfacer. Esta instancia del lector se caracteriza por la presencia de un cierto voyerismo entre el que mira (el lector) y el que es observado (el personaje) porque, al estar en dos planos distintos, uno real y otro ficticio, el lector puede observar al ser novelesco sin el menor problema y sin ninguna intervención. El propósito de este voyerismo se basa en una búsqueda del yo en la que el lector intentará leerse a sí mismo a través de las líneas del texto que describen la relación que el lector tiene consigo mismo, pero también con sus propias fantasías.²²

El leído considerará a la persona como un mediador entre la imaginación del autor y las expectativas del lector. Este último utilizará el personaje como pretexto para intentar cumplir

²⁰ Jouve escribe « Fondée sur l'effet-personne, elle affiche les personnages comme vrais en occultant comme faux le sujet de l'énonciation » (Jouve, 1998, p.211).

²¹ Jouve escribe « amené par une assimilation trop poussée au personnage, le moi oublie toute distance critique. Envahi par une voix inconnue, il a du mal à discerner l'image minimale de lui-même qui l'assure dans sa continuité » (Jouve, 1998, p.227).

²² Jouve escribe que « le lu, tel qu'il est défini par Michel Picard, recouvre une partie des phénomènes de lecture que nous avons rangés sous le concept de lisant auxquels vient s'ajouter la satisfaction de certaines pulsions. [...] Le lecteur est un voyeur, mais un voyeur légitime. En raison de l'alibi littéraire (le voyerisme est vécu comme un effet secondaire : si on ouvre un livre, c'est pour tout autre chose), la censure est déjouée ». (1998, pp.89-91).

su propio deseo y enfrentarse a sus propios impulsos, que podrán desplegarse libremente gracias al relevo textual. Por esta razón, Picard decidió llamar a este efecto de lectura *efecto pretexto*. Al cuestionar la naturaleza de estos impulsos, Jouve creó tres categorías de libido: la libido *sciendi*, la libido *sentiendi* y la libido *dominandi*.²³

- La libido *sciendi*²⁴ se refiere al impulso escópico, por lo que atrae el voyerismo inherente a la lectura de novelas. Este voyerismo se hace más presente cuando el personaje es extremadamente detallado, lo que le permite al lector entrar en la intimidad del ser novelesco para retratarlo de la manera más natural posible. Esta representación más auténtica se basa en dos temas: la sexualidad y la muerte, que conduce al segundo tipo de libido.
- La libido *sentiendi*²⁵ se centra en los impulsos sexuales y morbosos como objetos principales del voyerismo. El lector tiene la posibilidad de revivir sucesos relacionados con la muerte reproduciendo un momento doloroso de forma neurótica o sucesos relacionados con el sexo, lo que incita al lector a florecer dentro de conjuntos siempre nuevos y cada vez más amplios. En este caso, la lectura sirve como salida para que el lector libere sus impulsos o fantasías inhumanas o no humanas sin peligro para el orden de la realidad en la que vive.
- La libido *dominandi*²⁶ se refiere al deseo de ser, de hacerse pasar por "yo" en oposición a los demás, que es uno de los motores fundamentales de la inversión que el lector hace en el personaje. El leído tratará de vivir por delegación una existencia que no ha tenido gracias a la mediación de una figura imaginaria, ya sea en el ámbito familiar, privado o social, o para intentar conquistar un ideal.

El efecto pretexto tenderá a querer seducir al leído para reactivar una o varias de las tres pulsiones fundamentales.

La tentación será la estratagema novelesca empleada para que el efecto pretexto tenga como objetivo tentar al lector a conocer o encontrar un "yo" pasado y desconocido.²⁷ El lector sentirá la tentación de volver a su pasado para revivir ciertos acontecimientos de su vida con el fin de reescribirlos, revivirlos, etc., haciendo que la lectura dé la sensación de vivir esas

²³ Se refiere a los neologismos franceses de Jouve del mismo nombre (1998, p.156).

²⁴ Jouve escribe que « plus le personnage est détaillé, plus le voyeurisme est manifeste. [...] Cette intrusion dans l'intimité des personnages, qui fait du lecteur un voyeur, est, bien entendu, à rattacher au projet naturaliste : il s'agit, pour Zola, de peindre les hommes et les choses « naturellement », « sans masque ». L'aspect fantasmatique n'en est pas moins présent : les pulsions inconscientes se déploient d'autant plus librement que le cahier des charges naturaliste leur sert de caution ». (1998, pp.156-159).

²⁵ Jouve describe la libido *sentiendi* como teniendo « une importance des thématiques sexuelle et morbide n'a rien de surprenant : les processus inconscients qui fondent la réception du personnage-prétexte sont issus des deux pulsions définitoires de l'humain : *Eros et Thanatos*. [...] Grâce à la projection dans le personnage-prétexte, le lecteur peut « revivre » les intérêts primitifs liés à l'argent, au sexe et à la mort. [...] Le lecteur a l'opportunité de libérer ses pulsions a-sociales sans danger pour l'ordre dans lequel il vit ». (1998, pp.160-161).

²⁶ Jouve define la libido *dominandi* como « le désir d'être, de se poser comme « moi » en s'opposant aux autres, demeure, au-delà des contingences historiques, un des moteurs fondamentaux de l'investissement dans le personnage ». (1998, p.164).

²⁷ Jouve escribe « Cette tentation est celle d'une rencontre, d'une retrouvaille avec un « moi » passé et inconnu » (Jouve, 1998, p.214).

experiencias. El lector puede ver esta repetición como algo positivo porque se reinvierte de forma diferente en una escena que ya ha vivido.

La regresión debida a la tentación reside en la repetición según lo idéntico. De una manera más intensa que en el caso de la alienación, el lector se encuentra involucrado en cada aspecto del personaje. Esto se hace a expensas de su propia perspicacia, lo que permite al lector recuperar su autocontrol. Se verá abocado a revivir su pasado, no de forma libre como en la tentación, sino de forma neurótica, es decir, revivirá lo mismo una y otra vez sin la reinversión preconizada en la tentación.

La recepción del personaje se basa en estas tres instancias del lector, aunque es posible que, en algunos casos, una adquiera más importancia que las otras. Todo ello depende del objetivo del autor. Sin embargo, dos lectores pueden considerar el modo predominante de manera diferente, ya que la recepción del ser novelesco no es en absoluto única de un extremo a otro de la novela, sino también según el propio lector. En el transcurso de la lectura, el lector puede pasar de una instancia a otra, pero a menudo es imposible cambiar la percepción del personaje. En efecto, esta visión del ser novelesco se construye desde el principio de la novela, donde su identidad se va enriqueciendo a lo largo del relato sin que sea realmente posible cambiar su visión inicial del personaje.

Tal vez resulte un poco larga la presentación del marco metodológico tomado prestado de Jouve, pero es imprescindible, ya que la diferencia de las instancias del lector regirá la distribución de los capítulos. El primer capítulo servirá de introducción a los tres siguientes, ya que define el género de la novela al que podría pertenecer *El sueño del celta*. Este es importante por la comprensión respecto de la predominancia de una instancia lectoral sobre otra respecto a los capítulos siguientes. Se explicarán las características de dos géneros: la novela biográfica y la novela histórica, concluyendo por qué la novela pertenece a un género y no al otro. Así, si el lector sabe a qué género pertenece la novela, será más fácil para el entender y analizar la novela para saber, entonces, qué instancia del lector va a elegir.

El segundo capítulo se apoyará en la instancia que intenta interpretar el tema de la evolución ideológica de Casement frente al deseo de obtener la independencia de su país, Irlanda. El tercer capítulo explorará la representación novelesca de la sexualidad de Casement desde su juventud hasta sus últimas horas de libertad, y su visión de su propia sexualidad, que es la homosexualidad. Comienza con una contextualización de la visión de la homosexualidad a finales del siglo XIX y principios del XX antes de que el lector se adentre en una lectura que puede incomodarlo, a la vez que simpatiza con este personaje histórico. La instancia del lector intentará entender la opinión del protagonista, vinculada a la de Vargas Llosa, a través de la escritura de la novela. Finalmente, el último capítulo estará dedicado a los capítulos impares de la novela de Vargas Llosa. Estos capítulos se refieren a los últimos momentos de la vida de Casement, que los pasó en prisión, donde el enfoque principal será la evolución de la relación que el irlandés desarrolla con el *sheriff* de la prisión, lo que provoca un juego entre las instancias lectorales con un acento más pronunciado en la figura del leyente.

Capítulo I: El género de la novela

2.1. Hacia una definición del género novelístico de *El sueño del celta*

Al leer esta novela, es interesante cuestionar el género al que pertenece, pero, sobre todo, para entender por qué el lector puede adoptar una visión en particular y al mismo tiempo cambiar su percepción del protagonista. De hecho, en una primera lectura y análisis, no parece tan obvio definir su género con exactitud. El lector puede considerarlo como una biografía, ya que el tema principal de Vargas Llosa es la escritura de la vida de Roger Casement. Esto se concentra, principalmente, en los capítulos impares, en los que el narrador cuenta las misiones y viajes del diplomático. Todo suena tan plausible para el lector que bien podría ser engañado por el autor. Sin embargo, el propio Vargas Llosa describe su libro como una novela: “*El sueño del celta* es una novela no un libro de historia, porque respeto los hechos históricos básicos y si hay alguna discriminación entre lo real y lo literario, este último gana con mucha ventaja, aseguró hoy el autor y académico peruano-español Mario Vargas Llosa”²⁸. Además, al analizar *El sueño del celta*, es posible identificar tres grandes características que la categorizan como novela: una trama ficcionalizada, vivida por personajes y narrada por un narrador. A partir de eso, es evidente que esta novela pertenece al género novelesco, aunque podría pertenecer a dos subgéneros romanescos: la novela biográfica o la nueva novela histórica latinoamericana, derivada de la novela histórica clásica. En este capítulo se definirá y darán las características de estos dos tipos de novela, así como los motivos por los que la novela de Vargas Llosa puede pertenecer a un subgénero o a otro.

2.2. Definición de la novela biográfica

El primer género novelístico con el que podría relacionarse *El sueño del celta* es la novela biográfica. Esta última se define como un género literario que toma la vida de un personaje histórico como base para un relato de ficción, mezclándolo con elementos reales. Por tanto, hay una mezcla de realidad y ficción. Para producir este tipo de novela, la novela biográfica reutiliza algunas de las características del ensayo biográfico, que se define como una obra de no ficción que pretende contar la vida entera de un individuo de forma neutral, utilizando la tercera persona del singular y un narrador heterodiegético.²⁹ Para elaborar una biografía, el autor debe investigar e indagar en la vida de la persona objeto del ensayo para describir su experiencia vital. El autor de una novela biográfica utilizará esta técnica no para reproducir la vida o el contexto, sino para dar más credibilidad y verosimilitud al texto.³⁰ Por otra parte, mientras que el autor de una biografía tratará de ser lo más fiel posible a los hechos pasados, el autor de una novela biográfica tendrá mayor libertad para escribir porque adaptará al personaje histórico como personaje de una novela, en la que será posible

²⁸ Notimex. (5 de noviembre 2010). “*El sueño del celta* no es un libro de historia”, *el Economista*, <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-sueno-del-celta-no-es-un-libro-de-historia--20101105-0076.html>

²⁹ Valles Calatrava, J. R. (2018). “Biografía y novela biográfica. Autobiografía del general Franco de Manuel Vázquez Montalbán como novela biográfica de carácter dialógico, político y crítico”. *Estudios filológicos*, (61), pp.293. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132018000100283>

³⁰ Ibid., p.294.

acentuar, modificar o inventar ciertos elementos o detalles para satisfacer las necesidades de la ficción y la posible finalidad.

Una de las principales diferencias entre una biografía y una novela biográfica es la presencia de pensamientos internos y la complejidad de los personajes, algo imposible de encontrar en la primera, que se limita a relatar una disposición de hechos, pero que es casi imprescindible en la segunda.³¹ Esther Anita Hurwich³² añade otra característica a la novela biográfica y es que el libro abarca un gran periodo de tiempo, empezando por el nacimiento y normalmente llegando hasta el matrimonio, pero siempre teniendo la posibilidad de seguir escribiendo acontecimientos posteriores. A principios del siglo XX, una de las características de la novela biográfica era que el nombre de la persona figuraba en la portada del libro. Sin embargo, hoy en día, este hábito se está perdiendo cada vez más.

Finalmente, la última y más fundamental característica, según Esther Anita Hurwich³³, es el desarrollo de la trama, que se reduce a una serie de incidentes unidos de forma cronológica y sin un verdadero hilo conductor. Sin embargo, esto no es estrictamente lo que solemos llamar una trama. Tomando la definición más común de trama, esta se define como una "complicación de los acontecimientos en la relación de causa y efecto que conduce a un resultado final"³⁴. Esto implica que es necesario tener un motivo incitante, una acción ascendente, un punto de inflexión en la acción, la acción descendente y la conclusión. Por lo tanto, es importante que una trama siga un plan para una buena comprensión de los acontecimientos, así como para su secuencia. Por el contrario, en la novela biográfica, la trama muestra hechos aislados en los que es posible cambiar el plan de la historia para hablar de otra cosa sin que pierda su sentido. Así pues, la trama no ocupa un lugar central en la novela biográfica.

El sueño del celta presenta varias características de la novela biográfica. La primera y más evidente es la narración de la vida de Roger Casement, un personaje histórico que vivió a finales del siglo XIX y principios del XX. Esto es más evidente en los capítulos pares, donde el narrador es heterodiegético, habla en tercera persona del singular, demuestra la neutralidad de la instancia narrativa, y describe los diversos viajes y misiones del protagonista de una manera muy realista. Vargas Llosa ha llegado a decir que ha revisado numerosos documentos relacionados con Casement, como los *Diarios Negros*, boletines, biografías, etc., al igual que el autor ha viajado a las diferentes regiones en las que estuvo Casement para hacerse una idea de lo que ha visto su personaje y así recrear los diferentes paisajes de forma fiel o libre.³⁵ Además, los hechos están escritos en orden cronológico, empezando por el nacimiento, la

Ibid., p.294.

(1993). "Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela, Università di Salerno", *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, pp. 161-172. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritura-de-una-vida-autobiografia-biografia-novela--0/html/ff9471ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#PagFin

³² Hurwich, E. A. (1915). *The biographic elements in English fiction and the rise of the dramatic method*, University of Minnesota. <https://hdl.handle.net/11299/177942>.

³³ Hurwich, E. A. (1915). *The biographic elements in English fiction and the rise of the dramatic method*, University of Minnesota. <https://hdl.handle.net/11299/177942>.

³⁴ Ibid., p.4 donde Hurwich escribe en inglés esta cita "complication of events in the relation of cause and effect leading to a final outcome".

³⁵ Villar Degano, J. F. (2011). "Breves notas a "El sueño del celta" de Mario Vargas Llosa, al hilo de unas observaciones de su ensayo "La orgía perpetua" in *Revista Cálamo FASPE*, ISSN-e 1136-9493, [Nº. 57](#), p.53.

infancia, el encarcelamiento y la muerte de Casement, por lo que se abarca así toda su vida de principio a fin. En cuanto a la trama, es evidente que se trata de una sucesión de acontecimientos. Sin embargo, Vargas Llosa trata de dar una impresión de acumulación en las diversas acciones durante toda la vida de Casement. Este ascenso en la acción se logrará a través de un punto de inflexión en la vida del protagonista: la constatación de que su país, Irlanda, es una colonia, aunque los métodos utilizados en África o el Amazonas no sean los mismos. Todo ello lo llevará a un fracaso en el que será encarcelado y ejecutado por traición. Esta modificación de la trama también permite mostrar que hay una cierta ficcionalización al tratarse de una novela. De hecho, en algunos momentos, Vargas Llosa decidió inventar, modificar o acentuar ciertos momentos importantes de la vida de Casement para mostrar al lector un determinado aspecto del personaje, desarrollando así su objetivo de promover su visión del irlandés.

Lo que obstaculiza su asignación a la categoría de novela biográfica es la redacción de los capítulos impares de la novela. Estos relatan los últimos meses de la vida de Casement, cuando fue encarcelado y juzgado por alta traición. Nadie tiene constancia escrita ni material de lo que realmente ocurrió durante su encarcelamiento. Por lo tanto, es obvio que Vargas Llosa debe haber inventado estos pasajes. De la misma manera, el acceso a los pensamientos internos del personaje no pertenece a la biografía como tal. En una biografía, el objetivo es recorrer la vida de una persona de forma real e idéntica a la historia original. En una novela biográfica, el objetivo es el mismo que en una biografía, con la adición o modificación de algunos pasajes para satisfacer la ficción, como la creación de pensamientos o de diálogos puestos en boca del ser novelesco. En ambos casos, es imposible tener acceso a los pensamientos de la persona, ya que no forman parte de los hechos de la vida rastreables en documentos. Vargas Llosa deduce, por tanto, lo que puede pasar por la cabeza de Casement. Esta forma de construir el personaje parece más propia de la novela histórica, que permite una mayor libertad de escritura en el manejo de una figura histórica.

2.3. Definición de la novela histórica

Lukács³⁶ indica que este subgénero narrativo se inventó en el siglo XIX, cuando Europa tuvo que enfrentarse a una serie de circunstancias sociopolíticas que hicieron que la gente tomara conciencia de su importancia histórica. Pero entonces, como hoy, es muy difícil definir con precisión lo que era una novela histórica. Con Carlos Mata³⁷, podríamos subrayar un elemento característico de la novela histórica: la acción, a menudo inventada o ficcionalizada, se desarrolla en un pasado histórico más o menos lejano, a menudo real. Alonso³⁸ escribe que la novela histórica debe narrar hechos, pero que también debe intentar construir un trasfondo histórico (una época) en la que se desarrollarán las diferentes acciones. Solís Llorente va más allá y afirma que, en la novela histórica, "debe haber una intención en el autor de presentar una época, de aprovechar la ambientación de la novela para dar a conocer la realidad histórica

³⁶ Lukács, G. (1966). *La novela histórica*, México, Era, p.15.

³⁷ Mata, C. (1942). *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra.

³⁸ Alonso, A. (1942). *Ensayo sobre la novela histórica*. El Modernismo en 'La gloria de don Ramiro', Buenos Aires, Instituto de Filología, pp.143-144.

de un momento determinado"³⁹. Sin embargo, Mata insiste en el género híbrido en el que se encuentra la novela histórica, ya que mezcla realidad e invención. Para ello, es necesario que la novela reconstruya un pasado histórico más o menos lejano en el tiempo, representado por hechos no ficticios, que le permitan al lector comprender las costumbres y formas de vida, y tener una buena comprensión de este contexto histórico. Sin embargo, Mata nos recuerda que el novelista no debe olvidar que está escribiendo una novela caracterizada por la ficcionalidad: "Ya que el resultado final de esa mezcla de elementos históricos y literarios no es una obra correspondiente a la historia, sino a la literatura, es decir, una obra de ficción"⁴⁰. Por lo tanto, el autor debe tratar de encontrar un equilibrio entre los elementos históricos o ficticios y los seres novelescos. La única definición que Mata ha podido dar de la novela histórica es que se caracteriza por la presencia de elementos o personajes históricos, pero le ha sido imposible, como a Lukács⁴¹, encontrar una estructura definida para distinguir este género narrativo, ya que cualquier interpretación depende de su contenido, tema o argumento. No cabe duda de que *El sueño del celta* se enmarca dentro de la novela histórica, ya que describe un trasfondo histórico de principios del siglo XX, utilizando un personaje histórico como protagonista, al tiempo que se mezclan pasajes inventados por el autor por diversas razones que se desarrollarán a continuación.

Carlos Mata afirma que escribir una novela histórica es tanto una cuestión de saber novelar como de saber historiar. Indica que hay algunas características propias de la creación de una novela histórica: la mezcla de elementos históricos y de ficción, los anacronismos y los personajes.

2.3.1. La mezcla de elementos históricos y ficticios

Ortega y Gasset⁴² explica que, a veces, es difícil encontrar un equilibrio estable entre lo histórico y lo ficticio, aunque es imprescindible. En efecto, si el novelista insiste demasiado en la parte histórica, puede caer rápidamente en una forma de aprendizaje o erudición, y destruir así la novela. Por otro lado, si el novelista se interesa demasiado por la parte ficticia de la trama, la novela ya no puede caracterizarse como novela histórica, pues el lector se encontrará con una novela con un trasfondo histórico muy poco desarrollado. Para evitar esta situación, Solís Llorente⁴³ indica que el autor, en la mayoría de los casos, desarrollará la parte histórica como escenario de fondo; la historia será un elemento secundario que permita desplegar la trama, desarrollando así personajes o acciones de ficción. Añade que se trata de una estratagema utilizada para no falsear demasiado la historia manteniendo los elementos inventados, lo que permite que el libro mantenga su nombre de novela histórica. En este sentido, Carlos Mata indica que la ficcionalización es un elemento esencial de este género de novelas, mientras que un verdadero historiador debe ceñirse a los hechos históricos de forma objetiva explicando cómo sucedieron realmente. El novelista solo tiene que atenerse a su propia verdad, que es la literaria, porque puede inventar hechos y personajes que no están en la época o la historia original. La novela histórica "puede ser fiel a la historia sin ser fiel a

³⁹ Solís Llórente, R. (1964). *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media, p.41

⁴⁰ Mata, C. (1942). *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, p.18.

⁴¹ Lukács, G. (1966). *La novela histórica*, México, Era, pp.48, 88.

⁴² Ortega, J. y Gasset, J. (1982). *Ideas sobre la novela*, Madrid, Alianza Editorial. pp. 46-47.

⁴³ Solís Llórente, R. (1964). *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media, p.44.

los hechos"⁴⁴, como escribe Butterfield, lo que implica la posible invención de ciertos detalles de la historia por parte del autor, pero que, en espíritu, respeta el marco temporal.

El objetivo principal de este tipo de novela reside, como escribe Picochet, en el intento de "mezclar los hechos verdaderos y ficticios de modo que el lector no pueda diferenciarlos sin un estudio serio"⁴⁵. Por lo tanto, el crítico continúa diciendo que el lector se preguntará cómo puede incorporarse la historia a la ficción sin que el lector pueda verla. Esto se consigue a través de una buena construcción del universo histórico de la novela, ya sea este rico o presentando un fondo poco conocido. En el primer caso, el novelista puede decidir detenerse en la parte histórica, aunque no esté en el primer plano de la trama, respetando la norma principal de la novela: la ficcionalización. De lo contrario, el autor puede decidir salpicar la novela con extractos históricos para que el lector pueda seguir la trama con un mínimo de comprensión del contexto. Es necesario, pues, como indica Koestler⁴⁶, que la novela histórica presente un mínimo de fidelidad a la historia en la que se desarrolla la trama para dar credibilidad a los elementos inventados (acciones o personajes). Por lo tanto, el novelista debe hacer una investigación documental sobre el tema, más o menos meticulosa. En efecto, el objetivo de la novela histórica es reconstruir el pasado de la manera más verosímil posible, desarrollando los usos y costumbres, las formas de vida, etc., de la época. Tras esta investigación, el novelista debe suavizar este proceso de aprendizaje para dejar espacio a su imaginación, ya que el objetivo es desarrollar una novela histórica.

2.3.2. Anacronismos

A veces, el novelista no sigue los hechos históricos al pie de la letra. Sin embargo, Alonso escribe que esta infidelidad histórica no es un defecto, sino una característica de la escritura de este tipo de novelas, indicando incluso que "no hay novela histórica de alguna importancia a la que no se hayan reprochado fallas eruditas"⁴⁷. Sin embargo, afirma que es imposible que el autor se sumerja completamente en el pasado que ha elegido para escribir su novela, ya que siempre depende de su perspectiva y de su mundo actual.

2.3.3. Los personajes

Recogiendo la idea de Alonso, Carlos Mata⁴⁸ escribe que, normalmente, los protagonistas no son personajes históricos reales y se hallan a menudo colocados en papeles secundarios. Esto se debe a dos razones. Por un lado, el novelista no quiere volver a recorrer el pasado con fidelidad porque los personajes históricos están fijados por este pasado. De hecho, es difícil captar la psicología de aquellos que vivieron en el pasado lejano del autor, como señala Mata en referencia a las palabras de Azorín.⁴⁹ Este último escribe que en pocos

⁴⁴ Butterfield, H. (1924). *The Historical Novel*. An Essay, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 7 y 51.

⁴⁵ Picochet J. L. (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos, pp.335-336.

⁴⁶ Koestler, A. (1992). «Post Scriptum», *Espartaco. La rebelión de los gladiadores*, Barcelona, Edhasa, (trad. de M. a Eugenia Ciochini).

⁴⁷ Alonso, A. (1942). *Ensayo sobre la novela histórica*. El Modernismo en 'La gloria de don Ramiro', Buenos Aires, Instituto de Filología, p.157.

⁴⁸ Mata, C. (1942). *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, p.16.

⁴⁹ Martínez Ruiz (Azorín) J. (1971). «La novela histórica», en *Clásicos y modernos*, 6ª ed., Buenos Aires, Losada, pp.133-134.

siglos y años, la mentalidad humana ha evolucionado mucho, pero el autor siempre tendrá una fuerte tendencia a dar características propias de su tiempo. Por otro lado, el autor puede, así, jugar con las acciones, los sentimientos y las emociones a la invención de sus personajes principales.

Baroja⁵⁰ refiere que una de las soluciones para hacer interesantes y creíbles a los personajes históricos es enfrentarlos a problemas externos como el amor, la ambición o la envidia. La novela histórica también puede considerarse un ejemplo en el género literario, ya que ayuda al hombre a reflexionar sobre el transcurso del tiempo. El hombre contemporáneo es consciente de su propia existencia y de la historia que lo rodea como nunca antes lo había sido. Según Mata, en la novela histórica existe, por tanto, una armonización entre el presente y el pasado. Por un lado, el ser humano puede enfrentarse al pasado con su conocimiento del presente y, al mismo tiempo, tener una comprensión del pasado para enriquecer la visión de la humanidad sobre el mundo actual, de modo que pueda ver su futuro con nuevos ojos. Por otro lado, el humano se cuestionará su pasado para entender de dónde viene, quién es y hacia dónde va. En definitiva, la novela histórica nos permite ampliar el conocimiento de nuestro pasado a la vez que nos permite conocernos mejor a nosotros mismos.

2.4. Definición de la nueva novela histórica latinoamericana

Esta definición de la novela histórica clásica es válida para la mayoría de las novelas que desarrollan estas características principales. Sin embargo, esta definición de la novela histórica no se ajusta al propósito de muchos autores latinoamericanos que escribieron novelas históricas en el último tercio del siglo XX. Crearon un nuevo género de novelas basado en la novela histórica clásica, la novela histórica hispanoamericana o la nueva novela histórica, que tiene sus propias características. Este nuevo género permite representar la identidad nacional de los autores originarios de América Latina, que pasa por la independencia de los países latinoamericanos (Noé Jitrik⁵¹) frente al pasado colonial que quieren denunciar. Vargas Llosa se verá influenciado por este género literario para escribir su novela *El sueño del celta*, ya que es oriundo de Perú.

2.4.1. Definición

La novela histórica hispanoamericana se utilizó ya en el siglo XIX, ya que ayudó a los autores hispanoamericanos a reivindicar su identidad nacional, pero no fue hasta la década de 1940 cuando empezó a definirse, alcanzando su punto álgido en las décadas de 1970 y 1980 con una nueva oleada de novelas históricas durante el periodo del *boom* latinoamericano. Los novelistas de este género, como Alejo Carpentier (*El arpa y la sombra* [1979]), Antonio Benítez Rojo (*El mar de las lentajas* [1984]), Alejandro Paternáin (*Crónica del descubrimiento* [1980]) o Abel Posse (*Los perros del paraíso* [1987]), se remiten a la influencia realista para describir la realidad en una concepción mimética y, por tanto, a la historia, al tiempo que desarrolla una reflexividad modernista presente en el carácter de la ficción,

⁵⁰ Baroja, P. (1948). «Condiciones de la novela histórica», en *Divagaciones apasionadas*, Obras Completas, V, Madrid, p.499.

⁵¹ Jitrik, N. (1986). “De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana, en Daniel Balderston (comp.)” *The Historical Novel in LatinAmerica*, pp 13 – 30.

jugando con el estatus del narrador, dejando flotar los deícticos o incluyendo reflexiones metatextuales que caracterizan el movimiento literario del boom latinoamericano⁵². Manuel Villar Raso⁵³ confirma esta evolución y añade que fue posible gracias a la influencia de los vanguardistas, la literatura de Borges y las situaciones políticas de la época. Jitrik añade que los cambios no fueron solo políticos, sino también ideológicos, históricos y culturales, lo que le permitió a la nueva novela histórica acentuar aspectos de indignación histórica. Es en este periodo cuando toma su nombre actual la nueva novela histórica, que, según Jimena Ortega Abad⁵⁴, pretende recuperar el "ser" americano. Añade que una de sus principales características será la alteración o el cuestionamiento de la realidad construida en la obra. En cuanto a la definición de este nuevo género literario, será Seymour Menton⁵⁵ quien identifique sus seis características principales para demostrar este nuevo enfoque de la historia: 1) la subordinación de la presentación del período histórico a planteamientos filosóficos sobre la historia y el tiempo ya sugeridos por Borges; 2) la distorsión de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la elección de personajes históricos como protagonistas; 4) la metaficción; 5) la intertextualidad, y 6) la presencia en estas novelas de conceptos bajtinianos como lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

Antes de explicar la aparición de estas seis características en la novela *El sueño del celta*, es interesante explicar la diferencia entre la novela histórica ilusionista y la novela histórica antilusionista empleada por Kurt Spang.⁵⁶ En el caso de la novela histórica ilusionista, Spang la asimila a la novela histórica "clásica", ya que estructura su narración de manera que haya una representación lo más auténtica posible de la trama histórica. Esto permite que la ficción y la historia coincidan en un orden cronológico, como si formaran un bloque inmutable en el tiempo de la narración. Un rasgo fundamental de este modo de novelar es el diálogo entre el narrador y la historia, que implica una participación activa del primero en la narración, lo que le permite juzgar o tomar posición en relación con los personajes y las situaciones. Otra característica de este tipo de escritura es la importancia de la individualización. En efecto, la novela se interesa por la exaltación del yo y su relación con la realidad. La forma más fácil de identificar este aspecto individualista es a través del título de la novela, que utiliza el nombre del protagonista. Por último, el lector también podrá observar descripciones detalladas de hechos históricos, lugares, épocas, modos de vida, etc., para reconstruir el trasfondo histórico con la mayor fidelidad posible.

En cuanto a la segunda modalidad de narración, la novela histórica antilusionista, Spang la aproxima a la novela histórica moderna, ya que el objetivo principal es mezclar la ficción creando un mundo ficticio al tiempo que se presenta una historia. Para ello, el novelista se pone en la piel de un historiador, lo que le permite seleccionar, ordenar e interpretar los

⁵² Merete Stistrup, J. (1998). « Le roman historique récupéré par le modernisme ? Quelques exemples de la littérature danoise », *germanica*, 2012 Online, p.4 <https://journals.openedition.org/germanica/1248>

⁵³ Villar Raso, M. (1992). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Edelsa.

⁵⁴ Ortega Abad, J. (2016). *La lectura de El sueño del celta como novela histórica*, Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras, p.12.

⁵⁵ Menton, S. (2014). *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, Fondo de cultura económica, México, pp.42-44.

⁵⁶ Spang, K. (1996). "Apuntes para una definición de la novela histórica", en *La novela histórica: teoría y comentarios*. Pamplona, Universidad de Navarra, pp.86-100.

acontecimientos históricos antes de pasarlos a la ficción. A diferencia del caso anterior, el narrador no forma parte de la historia, ya que se muestra distante e impasible. Así se evita crear una ilusión de autenticidad para que el autor pueda indicar al lector que preste atención a un tema importante mientras lee. Además, esta lectura muestra una cierta discontinuidad en los acontecimientos, ya que puede haber saltos en el tiempo formando una especie de rompecabezas. La narración es compleja y muestra una situación inacabada, una muerte violenta y un ejército desertor o un plan fallido. En cuanto a los personajes, no hay más individualización, ya que no pueden resolver el problema solos. Además, ya no hay una dicotomía estricta entre el bien y el mal en la psicología de los seres novelescos para darles más verosimilitud. En definitiva, el objetivo de este tipo de narración es no alienar al lector, evitando la linealidad temporal, la interposición de comentarios o reflexiones por parte del narrador o la introducción de términos en lengua extranjera.

Sin embargo, como veremos, *El sueño del celta* solo encaja en algunas categorías, lo que implica que Vargas Llosa pudo inspirarse en este género novelístico para escribir su novela sin poder definirla como una nueva novela histórica. Al respecto, se destacan tres puntos importantes: la elección de personajes históricos como protagonistas, la intertextualidad y la distorsión de la historia.

2.4.2. La elección de personajes históricos como protagonistas

La elección por parte de Vargas Llosa de Roger Casement, un personaje histórico, como protagonista demuestra que *El sueño del celta* se inscribe en una de las categorías que caracterizan a la nueva novela histórica. De hecho, a diferencia de la novela histórica clásica, que prefiere elegir seres novelescos ficticios para tener más libertad a la hora de escribir, la nueva novela histórica tiene la gran característica de tomar como personajes a personas que realmente existieron. Sin embargo, esta sensación de libertad a la hora de inventar un personaje de ficción también puede encontrarse en la redacción y descripción de este en la nueva novela histórica. En efecto, Danhelova⁵⁷ indica que, al elegir a Casement, Vargas Llosa consigue dar cuerpo a su personaje por dos razones: por un lado, se trata de una figura pública que ha estado en el centro de una gran polémica, lo que permite a cada uno juzgarlo de forma personal y, por otro lado, aunque Casement es conocido, existe una falta de documentación sobre él que permite al autor inventar o rellenar las lagunas según su criterio. Hay, pues, una apropiación de la vida del diplomático irlandés por parte de Vargas Llosa que le permite manipularla, como se aprecia especialmente en la redacción de los capítulos impares, para que se corresponda con el propósito de su novela. Al no tener documentación de la fase en que Casement fue encarcelado y ejecutado, consigue desarrollar una intimidad entre el protagonista y el lector, creando una relación entre el prisionero y su guardián que evoluciona a lo largo del relato. De hecho, al principio de la novela, el *sheriff* le grita a Casement: "¡Vaya basura! Será un placer verlo bailar en una cuerda, ex sir Roger". (p. 16). Utilizando un lenguaje fuerte, vulgar y violento, al tiempo que insinúa la futura muerte de Casement, Vargas Llosa quiere mostrar que el *sheriff* representa al pueblo inglés que no aceptó la rebelión irlandesa.

⁵⁷ Danhelova, S. (2013). *El análisis literario de la novela El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*. Olomouc, Bachelor's thesis. Palacký University Olomouc, Philosophical Faculty. Thesis supervisor Mgr. Markéta Riebová, Ph.D., pp.17-24. <https://theses.cz/id/ihfexn/>

La total falta de simpatía del *sheriff* por su prisionero puede entenderse a partir de las noticias inglesas transmitidas al público en general, sin haber sido conscientes de todo el contexto político que creó esta revolución independentista irlandesa. Sin embargo, al final de la novela, el narrador relata: "El sheriff había venido ya dos veces, violando el reglamento, a conversar en la noche a su celda, y cada vez Roger se había angustiado por no haber sido capaz de dar a Mr. Stacey el sosiego que buscaba" (p. 215). Hay una clara evolución en la relación que los dos personajes fueron capaces de forjar a medida que ambos buscaban la paz, a la vez que desarrollaron un profundo respeto mutuo como resultado de una mejor comprensión de los obstáculos que tenían que superar.

Sin embargo, la relación que Casement y el *sheriff* desarrollan puede permitirle al lector cuestionar la autenticidad de esta simpatía. De hecho, el *sheriff* opta por discursos violentos, llenos de odio hacia el prisionero, ya que es potencialmente imposible que un hombre con fuertes convicciones acepte las ideas de Casement. El razonamiento también podría ser el contrario, ya que el lector podría considerar esta relación como una búsqueda para llenar el vacío y la carencia que ambos personajes sienten, sin que ambos tengan en cuenta el origen o la profesión del otro. Ambas reflexiones son posibles debido a la falta de información o documentación sobre los últimos momentos de la vida de Roger Casement, ya que Inglaterra ha sido reiteradamente cauta a la hora de divulgar la información que posee. Esto demuestra que Vargas Llosa tuvo una gran libertad al escribir estos capítulos impares, que pudo ordenar a su antojo para transmitir su mensaje con mucha más facilidad. Las únicas fuentes auténticas a las que tienen acceso los historiadores son los *Diarios Blancos y Negros*. El primer tipo de diario contiene los escritos oficiales que Casement devolvió a Inglaterra durante su viaje al Amazonas en 1910. A diferencia de los diarios negros, los blancos no contienen rastros de los deseos o fantasías sexuales del diplomático irlandés. Los diarios negros se escribieron principalmente durante este viaje al Amazonas, aunque Casement había empezado a escribirlos a partir de 1903, durante su primer viaje diplomático al Congo.⁵⁸ Es muy posible que Vargas Llosa haya querido reelaborar y reescribir los últimos momentos de la vida de su protagonista para que el lector tenga un sentimiento concreto hacia el irlandés, como la simpatía. Este punto se desarrollará en el capítulo dedicado a la simpatía del lector por Casement.

2.4.2.1. La recepción del personaje histórico por parte del lector

Tomar un personaje histórico como protagonista para escribir una novela como *El sueño del celta* requiere mucha investigación previa. En efecto, conocer toda la vida del personaje elegido permite al autor saber qué elemento ficcionalizar y cómo describir a su protagonista para conseguir un determinado sentimiento hacia el lector. En el caso de Roger Casement, Vargas Llosa juega sobre el juicio positivo o negativo del lector, que puede provocar un sentimiento de simpatía en el primer caso o de distanciamiento en el segundo. Es importante guardar en mente que cada percepción novelesca de un lector sobre un personaje se basa siempre en una visión subjetiva de la descripción o los detalles que se dan a leer por

⁵⁸ Mitchell, A. (1997). *The Amazon Journal of Roger Casement*, London, and Dublin: Anaconda Editions and Lilliput Press, p.27.
https://www.academia.edu/16464417/1997_The_Amazon_Journal_of_Roger_Casement_London_and_Dublin_Anaconda_Editions_and_Lilliput_Press

el narrador o por el autor. Sin embargo, un ser novelesco forma parte de una doble estructura, según Pavel⁵⁹, porque ni es completamente "real", ya que es una creación hecha por el autor para su novela, ni es completamente "irreal", ya que cada personaje se basa en las inspiraciones y el mundo en el que vive el autor. En *El sueño del celta*, esta doble estructura desempeña un papel fundamental en la percepción que el lector tiene del protagonista. En efecto, Casement es un personaje histórico que existió realmente. Sin embargo, es importante que el lector recuerde que, aunque algunos de los hechos son verdaderos, la figura del irlandés fue adaptada por Vargas Llosa para ajustarse a las necesidades de la historia y al mensaje que el autor desea transmitir. Existe, por tanto, una adaptación ficcional de la vida de Casement, aunque el punto de partida de la construcción del personaje no sea ficcional.

Sin embargo, Pavel se dio cuenta de que los límites entre ficción y no ficción pueden ser borrosos. Decidió crear tres nuevas categorías para clasificar mejor a los seres novelescos. La primera categoría es lo que él llama *mito*, en el que el personaje puede tener un posible parentesco con una figura mítica, lo que se refiere a la intertextualidad de una tradición; la segunda categoría es la representación, que se refiere al reconocimiento del carácter ficticio del personaje o no. La última categoría se refiere a la realidad, midiendo así su grado de realidad. Si bien es posible encontrar nuevas clasificaciones de los seres novelescos, es igualmente posible encontrar un cierto distanciamiento del lector con respecto al personaje. Pavel divide este distanciamiento en tres categorías: el distanciamiento objetivo, que se refiere a la cercanía o lejanía cultural, considerando si el lector tiene que hacer más o menos esfuerzo para ajustarse al marco de referencia del texto; la tonalidad, que se refiere al estilo de escritura del texto (escritura solemne, que intenta dar más distancia al lector de la obra, o escritura familiar, que intenta disminuirla); y la legibilidad, que permite saber si el mundo de la narración es accesible o desconcertante para el lector. Es importante señalar que todas estas categorías se refieren a la comprensión del lector del mundo real, es decir, el lector siempre se basará en su propio mundo o experiencia para categorizar al personaje o al texto.

Pavel explica que hay otras cuatro dimensiones de la densidad referencial, que permiten al lector implicarse en su lectura o distanciarse de ella. La primera es el cierre o la apertura a la extratextualidad, que muestra la facilidad para entender la trama sin un conocimiento profundo del contexto. Luego viene la orquestación narrativa, que puede ser simple o compleja, indicando si la historia tiene varias tramas entrelazadas que son difíciles de percibir o no. La tercera categoría se refiere a la representación del modo diegético o mimético que presenta la historia bajo una instancia narrativa en el primer caso y sin la presencia de un narrador en el segundo. La última categoría se caracteriza por la presencia de un propósito narrativo fuerte (con posibles giros) o un propósito redundante y diluido.

2.4.2.2. Personajes históricos secundarios

Además, Vargas Llosa utiliza en su novela los nombres de otros personajes históricos, como Joseph Conrad, Armando Normand o Julio C. Arana. Brigitte Gauvin⁶⁰ escribe que las

⁵⁹ Pavel, Th. (1988). *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », p.100.

⁶⁰ Gauvin, B. (2019). « Comment sont abordés les personnages historiques dans les œuvres romanesques situées à la Renaissance ? », in Provini S., Bost-Fievet M., *Renaissance imaginaire. La réception de la Renaissance dans la culture contemporaine*, Classiques, Garnier, Paris, p. 27-42. Coll. Rencontres, 419. Série Devenir de la Renaissance

figuras históricas secundarias, como las mencionadas anteriormente, pueden utilizarse de dos maneras: en primer lugar, para añadir un efecto realista a la novela y, en segundo lugar, cuando son figuras esenciales de la época, el lugar y el contexto elegidos. En el caso de *El Sueño del celta*, Vargas Llosa tuvo que utilizar seres novelescos de la segunda manera, ya que, si se toma el ejemplo de Julio C. Arana, este es el hombre que Casement intenta denunciar a las autoridades inglesas durante su viaje al Amazonas. Sin embargo, no es necesario que el autor lo detalle, ya que se trata de un personaje secundario que simplemente es útil para entender el contexto y la historia de Casement, aunque era necesario encontrar alguna documentación para que la novela se acercara lo más posible a la realidad. Para ilustrar esta presencia de otros personajes históricos secundarios, se explicará el caso de dos hombres: Julio C. Arana y Conrad.

El puntillazo contra el imperio de Julio C. Arana lo dio la instalación, en la Cámara de los Comunes, el 14 de marzo de 1912, de un comité especial para investigar la responsabilidad de la Peruvian Amazon Company en las atrocidades del Putumayo. (p. 195)

El personaje de Julio C. Arana es muy importante en la segunda parte de la novela porque Vargas Llosa lo presenta como el responsable de los principales problemas relacionados con la explotación de los indígenas para la extracción de caucho en la región del Putumayo. El hecho es que Arana es una figura histórica real, pero es interesante comparar la percepción y descripción que el autor hace de él con los documentos oficiales sobre este. En documentos oficiales, Julio C. Arana se presenta, a menudo, como una personalidad que marcó la historia de Perú por la riqueza que obtuvo al crear su empresa, pero también fue conocido por su crueldad hacia sus empleados, es decir, hacia los indígenas que explotaba para cosechar caucho. Lo interesante de la descripción que hace Vargas Llosa de este personaje es que se trata principalmente de la descripción de un hombre despiadado que solo busca su propio beneficio.

El autor ha decidido retomar solo la parte de la vida de Arana vinculada con Casement sin explicar el pasado ni el futuro de este hombre. Otro aspecto poco desarrollado fue que, cuando Arana llegó a Iquitos, no solo tuvo la oportunidad de crear su negocio de extracción de caucho, sino que también decidió crear iniciativas educativas en la región.⁶¹ Por eso, uno de los hombres que Casement conoció en el Putumayo le dijo: "Si ahora hay vida comercial allá, trabajo, un comienzo de modernidad, se debe a Julio C. Arana y sus hermanos" (p. 100). Como este fue uno de los primeros en hacer algo habitable en estas tierras del Putumayo, fue nombrado alcalde de la región en 1902. Sin embargo, la explotación del caucho y la riqueza que traía consigo ocuparon un enorme espacio en su vida, lo que lo hizo cada vez más soberbio. Pagaba poco dinero o comida a sus trabajadores, aunque seguía enriqueciéndose a medida que los precios del caucho se disparaban. Lo que también se observa tanto en la novela como en los documentos oficiales de la época es que el Gobierno nunca condenó a Arana por las injusticias cometidas contra los indígenas de la región del Putumayo. Como escribe Vargas Llosa, no fue hasta que Casement llegó a Perú que Arana fue objeto de una

française et européenne, 1, 978-2-406-09158-5. <https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02363286/document>

⁶¹ Alvarado Ortiz, C. (2020). "Julio Cesar Arana, el gran barón del caucho", *Chiqaq news*, <https://medialab.unmsm.edu.pe/chiqaqnews/julio-cesar-arana-el-gran-baron-del-caucho/>

investigación inglesa. Sin embargo, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, sus acciones cayeron en saco roto y pudo ocupar un puesto de senador por el departamento de Loreto, que incluye la ciudad de Iquitos.⁶²

El hecho de que se enfatizan los acontecimientos que vinculan a Casement y a Arana demuestran que este último es solo un personaje secundario. Sin embargo, en esta segunda parte de la novela, aunque Vargas Llosa reescribe la historia de Arana de forma muy realista y bastante fiel a los documentos oficiales, se puede observar que el autor insiste mucho en el comportamiento y carácter del ser novelesco para retratarlo como malvado, desalmado y que solo busca el beneficio, a la vez que repite los nombres de sus ayudantes, que lo han ayudado a conseguir la grandeza de su empresa. Si bien esto es cierto, el lector se encuentra en la instancia del leyente al tener acceso a los pensamientos de un personaje histórico que es imposible conocer en circunstancias normales, mostrando la ficcionalización de la vida de Arana. Sin embargo, creo que también es posible que el lector recurra a su instancia como lector, ya que, al no tener los mismos valores compartidos, como el respeto a los indígenas, la justicia, etc., el lector puede entender implícitamente la opinión que Vargas Llosa tenía de este personaje. El lector puede deducir que el autor condena las atrocidades cometidas por Arana, pero también que es culpable de estas, adoptando la misma actitud que Casement, como si su protagonista fuera una forma implícita o indirecta de transmitir sus opiniones sobre diferentes temas como la colonización, los autores de atrocidades contra los nativos, etc.

El segundo ejemplo reside en la presencia explícita del personaje histórico de Conrad. Lo que difiere del ejemplo anterior no es la demostración de un aspecto puramente histórico de la novela, sino que Vargas Llosa emplea a este ser novelesco para defender una tradición occidental (anti)colonial.

Joseph Conrad también lo hizo y muchos intelectuales y artistas lo imitaron. Reunieron fondos, nombres respetables y muy pronto comenzaron las actividades públicas, en iglesias, centros culturales y humanitarios, presentando testimonios, promoviendo debates y publicaciones para abrir los ojos de la opinión pública sobre la verdadera situación del Congo. (p. 70)

Al describir la novela de Conrad, Vargas Llosa no cuestiona la denuncia del colonialismo occidental, aunque sí la responsabilidad humana. Esto es lo que el autor peruano retoma en su novela *El sueño del celta* con respecto al anticolonialismo de Casement. Se trata, pues, de una correlación entre dos figuras históricas cercanas que compartían los mismos ideales a principios del siglo XX. Lo que también es interesante es que, al denunciar este colonialismo, Conrad también denuncia el idealismo que los europeos se habían inventado al querer civilizar a los nativos con la ayuda de la modernidad, las nuevas tecnologías, el comercio, etc., para crear una humanidad unificada.⁶³ Lo que se considera diferente entre los dos personajes es el ataque directo a los países colonizadores como Bélgica en el caso del Congo. Sin embargo, a

⁶² Taussig, M. . (1987). "Cultura del terror-espacio de la muerte. El informe Putumayo de Roger Casement y la explicación de la tortura." en *Amazonía Peruana*, (14), pp.7-36. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi14.181>

⁶³ Halen, P. (2018). "À propos de la tradition conradienne du *Cœur des ténèbres* comme archive internationale", *Continents manuscrits*, p.6. URL: <http://journals.openedition.org/coma/2953>; DOI: <https://doi.org/10.4000/coma.2953>

lo largo de su novela, Conrad no denuncia los asuntos coloniales británicos en virtud de su ciudadanía, sino los de otros países, haciendo descripciones brutales y violentas. Por otro lado, Casement se opuso al colonialismo del que también forma parte el Reino Unido, pero con menos descripciones de violencias, quizás para dar la impresión de que no será con estas que se podría cambiar la vida de los indígenas. Busca mostrar que Casement sigue sus ideas, aunque "pertenece" a Inglaterra por su Gobierno de Irlanda. Sin embargo, se ha observado que en las dos novelas, la de Conrad y la de Vargas Llosa, no se permite que los congoleños se expresen, lo que podría percibirse como una forma de racismo, ya que no se les considera realmente como actores de esta colonización.

En mi opinión, Vargas Llosa intenta recurrir a la autoridad del lector para que se cuestione los verdaderos motivos de Casement y de Conrad, al tiempo que comprende las diferencias que ambos personajes adoptan en su crítica y denuncia del colonialismo europeo. Hay que explicar que tanto Casement como Conrad participaron en el desarrollo de instituciones y en el apoyo a los nativos para que salieran de la esclavitud como resultado de la colonización europea, que continuó expandiéndose a principios del siglo XX debido al aumento del comercio mundial. Así que hay un deseo por parte del autor de mostrar al lector que Conrad todavía puede ser considerado un hombre de valor, aunque la denuncia del colonialismo no se hace de la misma manera que la empleada por Casement, pero también que el lector debe prestar atención al no reconocimiento de la colonización inglesa que todavía está presente en algunos países de otras formas. El lector debe darse cuenta de que es imposible denunciar solo a algunos países en relación con la colonización y no a otros, por lo que se muestra así el aspecto ilógico de Conrad y la corrección de espíritu de Casement.

2.4.3 Intertextualidad

Al leer esta novela, es evidente que Vargas Llosa utiliza la intertextualidad. Hay tres grandes textos que podrían haber sido objeto de intertextualidad a la par de Vargas Llosa. El primero se refiere a *En el corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, a *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y a *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. Los dos primeros se centran más en la explotación de las colonias; entonces, se refieren a los capítulos pares, aunque el segundo relata los últimos días de un condenado a muerte por lo que hace referencia a los capítulos impares.

En primer lugar, existe una lectura intertextual entre *En el corazón de las tinieblas*⁶⁴ y *El sueño del celta* que hace referencia directa a la primera parte de la segunda novela por la defensa de su tema: la denuncia de las atrocidades cometidas en el Congo por los europeos. Además, el análisis revelará la existencia de algunas diferencias entre las dos novelas.

La persona de Conrad aparece clara y repetidamente en *El sueño del celta*. El lector puede leer explícitamente por primera vez el nombre del polaco cuando Casement, entonces encarcelado, pregunta si su amigo ha firmado la petición contra su ejecución antes de explicar cómo se conocieron los dos compañeros. Casement se presenta como la persona que preparó a Conrad para lo que descubriría en el Congo colonizado. Esta es una de las razones por las que el polaco le dice al protagonista de la novela de Vargas Llosa: "Usted me ha desvirgado,

⁶⁴ Conrad, J. (2022). *Heart of Darkness*. Beelzebub Classics.

Casement. Sobre Leopoldo II, sobre el Estado Independiente del Congo. Acaso, sobre la vida" (p. 43). Además, el hecho de que Vargas Llosa haga una referencia directa al libro *En el corazón de las tinieblas* demuestra, según Marcela Medina Balguerías⁶⁵, que el autor quiere transmitir su opinión expresándola por boca de Casement, insinuando que este sería el autor de esta frase en la novela al escribir: "Yo creo que no describo el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno. El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto" (pp. 45-46). Otro aspecto interesante que Vargas Llosa emplea en la escritura de su novela es la redacción de diálogos entre los dos hombres.

-Lo peor no ha sido la selva, el clima este tan malsano, las fiebres que me tuvieron en una semiinconsciencia cerca de dos semanas -se quejó el polaco-. Ni siquiera la espantosa disentería que me tuvo cagando sangre cinco días seguidos. Lo peor, lo peor, Casement, fue ser testigo de las cosas horribles que ocurren a diario en ese maldito país. Que cometen los demonios negros y los demonios blancos, a donde uno vuelva los ojos. (p.44)

-Es la corrupción moral, la corrupción del alma que lo invade todo en este país -repitió con voz hueca, tenebrosa, como sobrecogido por una visión apocalíptica. (p.45)

Del discurso de Conrad en *El sueño del celta*, se desprende que Vargas Llosa no solo leyó *En el corazón de las tinieblas*, sino que comprendió la posición adoptada por el personaje en la novela para encontrar algunos de los rasgos principales en sus diálogos. En efecto, la visión de la selva es la de un lugar que se opone al ser humano, ya que esta naturaleza adopta su propia singularidad, revelándose como un enemigo potencial del hombre, por la que este puede verse confrontado con su identidad más profunda y potencialmente más salvaje. Este diálogo, al igual que el argumento que defiende, revela una contradicción en la visión de la moral humana. Al analizar el discurso de Conrad, el lector puede ver que se evade la responsabilidad de la moral humana hacia la selva. Esto contrasta con la visión que Vargas Llosa intenta transmitir en su novela sobre Casement al presentarlo como un hombre consciente de la responsabilidad humana de sus actos y de la corrupción de los seres humanos presentes en el territorio congoleño.

Sin embargo, aunque ambas novelas tienen, a primera vista, el mismo tema del anticolonialismo, el tema es tratado de manera diferente, como presenta José María Pozuelo Yvancos.⁶⁶ De hecho, la novela de Conrad es bastante pesimista, denunciando una moral fundamentalmente mala del hombre que se convierte en un salvaje, como Kurtz, cuando está en contacto con la naturaleza, siendo el bosque el lugar principal de este cambio de comportamiento donde el hombre tenderá a encontrar un lado primitivo abandonando su vida civilizada.

—¿Has leído *El corazón de las tinieblas*? —preguntó Roger a Alice—. ¿Crees que es justa esa visión del ser humano?

⁶⁵ Medina Balguerías, M. (2017-2018). «La corrupción del alma»: Un estudio de la selva y sus habitantes en "El sueño del celta", Alicante : *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, pp. 373-374, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1055743>

⁶⁶ Pozuelo Yvancos, J. M. (2013). "Vargas Llosa y Joseph Conrad: dos miradas al colonialismo". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, pp.1-8. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vargas-llosa-y-joseph-conrad-dos-miradas-al-colonialismo/>

—Supongo que no lo es —repuso la historiadora—. Lo discutimos mucho un martes, cuando apareció. Esa novela es una parábola según la cual África vuelve bárbaros a los civilizados europeos que van allá. Tu Informe sobre el Congo mostró lo contrario, más bien. Que fuimos los europeos los que llevamos allá las peores barbaries. Además, tú estuviste veinte años en el África sin volverte un salvaje. Incluso, volviste más civilizado de lo que eras cuando saliste de aquí creyendo en las virtudes del colonialismo y del Imperio.

—Conrad decía que, en el Congo, la corrupción moral del ser humano salía a la superficie. La de blancos y negros. A mí, El corazón de las tinieblas me desveló muchas veces. Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno. El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto. (pp.45-46).

Este fragmento es especialmente llamativo en cuanto a las diferentes visiones de Conrad y Casement sobre la vida en el Congo. La idea de que todo europeo civilizado vuelve de su viaje al Congo más bárbaro que nunca se encuentra en todos los pasajes de las novelas que mencionan a Conrad y su novela. En mi opinión, se trata de un método utilizado por Vargas Llosa para opinar sobre la novela de Conrad, la visión de este sobre el Congo, y así situar su propia opinión sobre la cuestión de la colonización y los europeos "civilizados". De hecho, al considerar a los nativos como iguales a Casement, es posible que el lector entienda que Vargas Llosa está tratando de decirle que está adoptando la misma visión que su protagonista. La cuestión es que, en mi opinión, Conrad considera a los nativos como seres que deberían ser civilizados por los europeos, pero estos últimos se convierten, a su vez, en salvajes por culpa de la selva que los aleja de la civilización, como lo explica en los discursos que tiene en *El sueño del celta*. Esta idea de salvajismo que contamina a los europeos me hace pensar más profundamente en el análisis de Casement sobre las palabras de Conrad. El irlandés, en este caso, podría entenderse como anti-Kurtz. Este personaje de la novela de Conrad se caracteriza como un loco por su larga estancia en una selva del Congo. A diferencia de él, el irlandés, que pasó veinte años en el Congo, no muestra ningún efecto de la locura, salvo que esto lo hace más humano porque comprende los problemas coloniales y logra desprenderse de ellos. Esto se transmite claramente en el diálogo. La respuesta de Casement a su amigo es reveladora de la moralidad de la colonización, ya que la describe principalmente como un método bárbaro y cruel de imponer nuevas autoridades. La redacción de un informe oficial dirigido a las autoridades inglesas, y posteriormente a las europeas, hace que los países europeos se den cuenta de la injusticia y las atrocidades cometidas en el Congo.

En este caso, considero que el lector adopta principalmente una actitud de lectante porque, a pesar de las diferentes opiniones desarrolladas en la novela entre Casement y Conrad, se quiere denunciar la visión del polaco y, en cambio, tomar partido por el irlandés respecto de la visión que cada uno adopta del Congo y de los nativos. El lector se ve obligado a leer entre líneas y a entender que Vargas Llosa intenta dar su opinión a través de las palabras de su protagonista. Esto solo es posible porque el lectante intenta comprender la divergencia de opiniones y descubrir cuál tiende a ser la más justa y la más defendida en la novela. El lectante llega a la conclusión de que la selva, como señala Conrad, no hace a los humanos más salvajes, sino que son los métodos que los europeos civilizados utilizan para "civilizar" a los nativos.

Se puede considerar que la visión de Casement de la vida en el Congo es positiva por el hecho de que habla la lengua y entiende la cultura de los congoleños para influir y hacer reaccionar a las autoridades coloniales sobre la importancia de compartirlas en una perspectiva de autenticidad; mientras que Conrad tiene una concepción peyorativa de la vida en el Congo, donde es casi imposible cambiar las cosas. Por lo tanto, en *El sueño del celta*, se da menos importancia a la novela de Conrad frente a los informes de Casement que toman más peso.⁶⁷

Una segunda interpretación que he desarrollado a través de la lectura de estas dos novelas es que hay una moraleja sobre la naturaleza de la humanidad. Muchos piensan que la verdadera moraleja de estas dos historias reside en la denuncia de los horrores cometidos contra los pueblos nativos en las colonias. Sin embargo, en mi opinión, hay dos moralejas diferentes, aunque el tema (la explotación de las colonias) y la época (finales del siglo XIX y principios del XX) sean los mismos. No digo que la explotación en las colonias no sea un tema importante, sino precisamente que esta cuestión, que podría considerarse primaria, es en realidad solo secundaria. La principal moraleja de la novela de Conrad sería mostrar la verdadera naturaleza de la humanidad. Para ello, permite al lector adentrarse en los pensamientos de los individuos para captar los cambios de personalidad o de visión del mundo. Todo en esta novela responde a una visión del ser humano que, en contacto con los nativos, es aún mejor de lo que era antes. El Congo se compara con las tinieblas a las que van los hombres para no volver o, al menos, para no volver como antes. La principal moraleja de la novela de Vargas Llosa se basa en la explotación de la población local y, sobre todo, en la creencia de que siempre se puede hacer justicia. Vargas Llosa desarrolla un punto de vista más positivo que Conrad. Esto también se puede ver en la representación de los personajes. En efecto, Casement lucha por la justicia y los derechos de los indígenas aunque su sed de justicia lo lleve a tomar decisiones un tanto extremas antes de volver a la "razón" sin olvidar su ideal de independencia y justicia.

Un segundo intertexto relacionado con este primer análisis podría encontrarse en un posible intertexto de la parte amazónica. El libro se llama *La vorágine*, publicado por José Eustasio Rivera⁶⁸ en 1924. Es importante tener en cuenta que se trata de un intertexto indirecto a la historia de Casement, ya que este vivió antes de la publicación de la novela de Rivera. Sin embargo, es innegable que Vargas Llosa tuvo la oportunidad de tener en cuenta ciertos elementos de *La vorágine*, como la descripción del paisaje latinoamericano. Este libro cuenta la historia de un poeta, Arturo Cova, que huyó a las regiones remotas de la selva amazónica, más precisamente en la región del Putumayo. Allí cuenta los horrores que vio en la explotación del caucho y de los indígenas. La novela de Rivera retoma los temas de la explotación de los indios, el capitalismo corporativo, las atrocidades que se cometen en estas zonas remotas donde nadie suele ir y que también son visibles en *El sueño del celta*. La acción se desarrolla en el mismo lugar y en la misma época, pero lo que más me sorprendió es que ambas novelas toman el nombre del gran promotor de una empresa de extracción de caucho,

⁶⁷ Houde, C. (2015). "La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa e Historia secreta de Costaguana (2007) de Juan Gabriel Vásquez". *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras*, 16, pp.114-115. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i16.104>

⁶⁸ Rivera, J. E. (2006). *La Vorágine*. Madrid: Cátedra.

Julio Arana, que fue acusado en un documento oficial de Casement para las autoridades inglesas. *La vorágine* se asocia, a menudo, con las novelas de la tierra por sus descripciones pintorescas y casi pictóricas de las culturas y pueblos locales. Vargas Llosa hace lo mismo en su novela, describiendo con cierto detalle los paisajes y escenarios en los que viven Casement y los personajes secundarios. Otro aspecto que permite afirmar la influencia de *La vorágine* en *El sueño del celta* es el uso que hace Vargas Llosa de la última frase de la novela de Rivera para terminar la segunda parte del libro, que trata del Amazonas, con las mismas palabras: "En un futuro muy lejano toda huella humana habría sido borrada por la selva" (p. 200). Esta frase tiende a dar una visión darwinista, como escribe Ingenschay⁶⁹, ya que hay una referencia directa a que la naturaleza siempre intenta recuperar su lugar. Sin embargo, es bastante llamativo considerar que, aunque Vargas Llosa se interesa por los paisajes y el espacio que rodea a su protagonista, el tema principal de su obra radica más en la valoración positiva de la homosexualidad de Casement, así como en la grandeza de su causa, que es la defensa de los derechos humanos de los que fueron privados los indígenas. El autor de *El sueño del celta* no da vida a la selva que rodea a sus personajes como en *La Vorágine*.

Otro aspecto que se puede correlacionar entre las dos novelas es la presencia del personaje de *La vorágine*, Saldaña Roca, en *El sueño del celta*, además de las denuncias que escribió contra Julio Arana.

El año siguiente fue para los caucheros muy fecundo en expectativas. No sé cómo, empezó a circular subrepticamente en gomales y barracones un ejemplar del diario La Felpa, que dirigía en Iquitos el periodista Saldaña Roca. Sus columnas clamaban contra los crímenes que se cometían en el Putumayo y pedían justicia para nosotros. (Rivera: 2006: 201-202)

El señor Saldaña fue muy valiente haciendo esas denuncias, por supuesto. Un temerario, poco menos que un suicida, al presentar una denuncia judicial contra la Casa Arana por torturas, secuestros, flagelaciones y crímenes en las caucherías del Putumayo. (Vargas Llosa: 2010: 152)

En el primer fragmento de la novela de Rivera, solo se menciona el nombre del periodista una vez en toda la historia, mientras que en *El sueño del celta*, Vargas Llosa intenta dar más información sobre Saldaña al querer involucrar a Casement con algunas de las personas que el primer personaje ha conocido —como explica Marcela Medina Balguerías⁷⁰— como si fuera una continuación de la labor de denuncia de las atrocidades cometidas en el Amazonas. En efecto, Casement se refiere directamente a los escritos del periodista, pero también, en cierto modo, con los términos *suicida* y *temerario*, al hecho de que este desapareció misteriosamente a raíz de ciertas observaciones y revelaciones sobre las empresas del caucho. En mi opinión, hay un hilo conductor entre los dos hombres en cuanto a que estaban en el mismo lugar, queriendo denunciar a la misma empresa, la de Julio Arana, aunque Saldaña quiso hacerlo antes que Casement. También subraya la peligrosidad de su

⁶⁹ Ingenschay, D. (2011). "Mario Vargas Llosa y el 'Pecado Nefando'" en *Revista chilena de literatura*, Número 80, p.62 https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000300003&script=sci_arttext

⁷⁰ Medina Balguerías, M. (2017-2018). «La corrupción del alma»: Un estudio de la selva y sus habitantes en "El sueño del celta", Alicante : *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, pp. 375-376, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1055743>

trabajo, ya que el objetivo era hacer valer los derechos humanos frente a los indígenas, que todavía eran considerados esclavos.

Buscando otras pistas en la novela de Vargas Llosa, encontré otro intertexto: *Le dernier jour d'un condamné* de Víctor Hugo.⁷¹ Cuenta la historia de un hombre condenado a muerte, desde su juicio hasta su ejecución. Se trata de una novela escrita en forma de monólogo interior que relata los recuerdos de su "vieja vida". También relata los sufrimientos físicos y morales de su vida como prisionero. Solo cuando leí la novela de Victor Hugo, pude ver una conexión con los extraños capítulos de *El sueño del celta*. De hecho, hay muchas más similitudes entre las dos obras, aunque haya algunas diferencias. Todo en el resumen se refiere directamente a la vida de Casement como preso al borde de la muerte, es decir, el relato de los últimos días de un condenado a muerte contando su vida en la cárcel en el pasado. Allí, el narrador le permite al lector entrar en los pensamientos más profundos del personaje.

Sin embargo, lo que más me llamó la atención fueron las diferencias entre las dos novelas. En primer lugar, cuando un lector comienza a leer una novela sobre un hombre condenado a muerte, espera que se le explique por qué ese hombre ha sido condenado a muerte. Esto es lo que ocurre en *El sueño del celta*, donde el lector se entera, a lo largo de la historia, por qué y cómo Roger Casement fue encarcelado y condenado a muerte (alta traición a Inglaterra). Sin embargo, Victor Hugo no presenta en ningún caso el posible acto horrible que su protagonista podría haber cometido para acabar en el cadalso. El andamiaje es el segundo punto que difiere entre las dos novelas. Al final de *Le dernier jour d'un condamné*, el lector se entera de que el personaje será guillotinado en la plaza pública ante una multitud "frenética". Esto contrasta con la muerte de Roger Casement en *El sueño del celta*, ya que será ahorcado dentro de la prisión sin ser escuchado más que por el personal de esta.

Además, estos dos libros no contienen la misma moraleja. No es de extrañar que estos dos escritores, aunque no sean del mismo siglo, hayan contribuido a los mensajes de sus obras. En efecto, Victor Hugo es un escritor francés muy conocido por su postura política e ideológica frente a las autoridades francesas. Esta es una de las razones por las que se exilió en las pequeñas islas de la costa de Inglaterra. La oposición a la pena de muerte es el aspecto presentado en *Le dernier jour d'un condamné*. Desde muy joven, Víctor Hugo siempre quiso abolir la pena de muerte, por considerarla cruel, injusta e ineficaz. El autor francés también escribió "Donde la pena de muerte es común, reina la barbarie; donde la pena de muerte es rara, reina la civilización" en sus *Actos y palabras*⁷². Sin embargo, se da cuenta de que no basta con denunciar esta sentencia en las novelas, por lo que decide pronunciar un discurso contra esta sentencia asesina. A pesar de los esfuerzos de Victor Hugo, la pena de muerte no fue abolida hasta un siglo después de su fallecimiento, en 1981, en Francia.

Cuando el sheriff abrió la puerta de la celda y lo enanizó con la mirada, Roger estaba recordando, avergonzado, que siempre había sido partidario de la pena de muerte. Lo hizo público hacía pocos años, en su Informe sobre el Putumayo para el Foreign Office,

⁷¹ Hugo, V. (1829). *Le dernier jour d'un condamné* (Ebooks libres et gratuits ed.). Paris, Gosselin. <https://www.itum.qc.ca/wp-content/uploads/2020/04/Le-dernier-jour-dun-condamn%C3%A9-Sec.-5.pdf>

⁷²Hugo, V. (1882). *Œuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles 1*, Ne Varietur, J. HETZEL & A. QUANTIN, Paris, p.234.

el Blue Book (Libro Azul), reclamando para el peruano Julio César Arana, el rey del caucho en el Putumayo, un escarmiento ejemplar: «Si consiguiéramos que al menos él fuera ahorcado por esos crímenes atroces, eso sería el principio del fin de ese interminable martirio y de la infernal persecución contra los desdichados indígenas». No escribiría ahora esas mismas palabras. Y, antes, se le había venido a la cabeza el recuerdo del malestar que solía sentir al entrar en una casa y descubrir en ella una pajarera. Los canarios, jilgueros o loros enjaulados le habían parecido siempre víctimas de una crueldad inútil. (p.16)

En *El sueño del celta*, Vargas Llosa no denuncia claramente la pena de muerte, si no los medios utilizados por las autoridades para conseguirla. Sin embargo, en este extracto, es posible leer allí una opinión a favor de la pena de muerte por parte de Casement cuando se enfrentó a las atrocidades en Perú. Para el protagonista, habría sido una excelente decisión castigar a los criminales para detener la persecución de los nativos. Al final, Casement se da cuenta de que la pena de muerte no es necesariamente algo bueno una vez que se enfrenta a ella y lo explica en la última frase, en la que refiere que se siente atrapado en la prisión como una pajarera atrapa a los pájaros. También denuncia el amordazamiento de un independentista irlandés para silenciar la rebelión, pero creo que, si los lectores logran establecer un vínculo con la novela de Víctor Hugo, la abolición de la pena de muerte podría ser también una moral propuesta por Vargas Llosa. La pena de muerte en Irlanda no se abolió hasta 1990, siete años después que en Francia, y la abolición de esta pena capital fue declarada en 1998. Sin embargo, es posible que Vargas Llosa se haya visto algo influenciado por lo que ocurre en su país natal con respecto a la pena de muerte. La pena de muerte no se abolió por completo, ya que en 1979 todavía se utilizaba para los delitos más graves y no para los delitos comunes. En cuanto a la opinión de Vargas Llosa sobre la pena de muerte, es categórico al decir que

Un liberal no debe aceptar jamás la pena de muerte. La pena de muerte cierra para siempre la posibilidad de corregir un error, y la posibilidad de cometer un error está siempre presente, incluso en los juicios más claros y honestos hay una posibilidad de equivocarse. Yo estoy en contra de la pena de muerte, creo que no se debe aplicar en ningún caso. Creo que es un error, es una pena bárbara, inhumana y está en contra de las tendencias más modernas del Derecho. Dicho esto, estoy convencido de que los criminales deben cumplir sus condenas. Es la razón por la que me he opuesto totalmente al indulto a Fujimori⁷³.

Es muy posible que, en su apología de Casement en su novela *El sueño del celta*, Vargas Llosa tome un ejemplo histórico en el que la pena de muerte se aplicó discretamente y sin dar a Casement la oportunidad de redimirse o de cumplir su condena en prisión. Además, en su extracto, Vargas Llosa dice que es posible que el delincuente cumpla su condena porque siempre existe el riesgo de que se equivoque, aunque los juicios se hagan de la manera más honesta y justa. Hay, pues, una clara denuncia de la pena de muerte por parte de Vargas Llosa, en correlación con la visión que ya adoptó Víctor Hugo en el siglo XIX. Además, como se analizará más adelante en este trabajo, considero que esto se acerca a la moraleja que Vargas Llosa intenta transmitir al lector respecto de la conducta de su protagonista. En efecto, al

⁷³ Tola, R. (2018). Vargas Llosa: "La pena de muerte no debe aplicarse en ningún caso." *El Comercio* Perú. <https://elcomercio.pe/luces/libros/impreso-mario-vargas-llosa-entrevista-noticia-498142-noticia/>

mostrar tanto los aspectos positivos como los negativos de la vida de Casement, el autor quiere mostrar al lector que, efectivamente, era un hombre con una cierta ambivalencia entre el bien y el mal. Como indica en este extracto, todas las personas se equivocan rápidamente, pero también es posible que se corrijan. En mi opinión, es posible que Vargas Llosa considere que la ejecución de Casement fue inhumana, a pesar de que había cometido actos reprobables como intentar aliarse con Alemania para derrotar a Inglaterra.

Le procureur général combattit l'avocat, et je l'écoutai avec une satisfaction stupide. Puis les juges sortirent, puis ils rentrèrent, et le président me lut mon arrêt.

– Condamné à mort ! dit la foule ; et, tandis qu'on m'emmenait, tout ce peuple se rua sur mes pas avec le fracas d'un édifice qui se démolit. (p.51)⁷⁴

Que recordara, no había llorado en esos meses, desde su captura. Ni durante los interrogatorios en Scotland Yard, ni durante las audiencias del juicio, ni al escuchar la sentencia que lo condenaba a ser ahorcado. (p.19)

No se lo dijo a Alice, pero si alguna vez alentó la esperanza de que el Gobierno británico aceptara el pedido de clemencia y le conmutara la condena a muerte por prisión, ahora la había perdido. (p.217)

Desde el principio de *El sueño del celta*, el lector sabe que Casement está condenado a muerte. También se entera al final de que la sentencia no fue cambiada, lo que indica la muerte inminente y segura del irlandés. En la novela de Victor Hugo, el lector puede leer en el segundo capítulo que la sentencia de muerte del personaje está escrita. Durante el encarcelamiento de los dos protagonistas de ambas novelas, es evidente que el lector se enfrenta a los pensamientos internos de los seres novelescos, mostrando siempre una esperanza de cambio de sentencia, pero que nunca llegará. En mi opinión, en *El sueño del celta*, creo que Vargas Llosa quiso denunciar los medios utilizados por las autoridades inglesas al condenar a muerte a Casement mediante un juicio bastante rápido, como si la sentencia ya estuviera dictada. El hecho de que la sentencia se dé también al principio de *Le dernier jour d'un condamné* muestra también que no debió durar mucho, pero, sobre todo, que lo más interesante es la escritura de los pensamientos, sentimientos y esperanzas del condenado. Esto es también lo que consigue Vargas Llosa en su novela.

Finalmente, un último intertexto se encuentra en el informe oficial que Casement escribió durante sus diversos viajes al Congo y sus diversas observaciones.⁷⁵ El objetivo principal de este informe era denunciar las atrocidades perpetradas por las autoridades belgas en el territorio congoleño, que todavía estaba bajo el control colonial del rey belga Leopoldo II. En efecto, dado que la primera parte de la novela está dedicada a los viajes de Casement

⁷⁴ Hugo, V. (1829). *Le dernier jour d'un condamné* (Ebooks libres et gratuits ed.). Paris, Gosselin. <https://www.itum.qc.ca/wp-content/uploads/2020/04/Le-dernier-jour-dun-condamn%C3%A9-Sec.-5.pdf>

Se puede traducir este extracto en español: "El fiscal se enfrentó al abogado y le escuché con estúpida satisfacción. Luego los jueces salieron, volvieron a entrar y el presidente me leyó la sentencia.

- Condenado a muerte", dijo la multitud; y, mientras me llevaban, toda esa gente se precipitó tras de mí con el ruido de un edificio que se derriba".

⁷⁵ Lyons, M. (1987). « Le Rapport Casement (Enquêtes et documents d'histoire africaine) » Edited and introduced by J.-L. Vellut and D. Vangroenweghe. Louvain: Université Catholique de Louvain: *Centre d'Histoire de l'Afrique*.

por el continente africano, es obvio que Vargas Llosa debió inspirarse y basarse en los escritos de su protagonista al tiempo que ficcionalizaba todo para crear una novela. Esto es lo que Roberto González Echeverría⁷⁶ llama una *novela archivo*. Esto se explicará con mucho más detalle en el siguiente punto, relativo a la distorsión de la historia.

2.4.4. La distorsión de la historia

Tomando como intertexto el informe de Casement sobre sus observaciones de las atrocidades en el Congo, es también a partir de este que se puede mostrar la última característica presente en la nueva novela histórica como indicativa de este género literario. De hecho, al tratarse de una novela, es evidente que Vargas Llosa tuvo que adaptar la historia de Casement para cumplir con los objetivos que se había propuesto para su obra. Por ello, el autor se basó en gran medida en los escritos de Casement, al tiempo que los reinterpretó, lo que permite relacionarlo con el género de la novela archivo. Esta última fue desarrollada principalmente por Roberto González Echeverría, quien la define como “un repositorio de los documentos jurídicos en los que se recogen los orígenes de la historia de América Latina, así como una institución específicamente hispana en la misma época en la que se estaba poblando el Nuevo Mundo”⁷⁷. Según él, existe un vínculo directo con la noción de mito, principalmente relacionado con la cultura latinoamericana, donde la mayoría de las ficciones relatan los orígenes de la historia de este continente como aspecto fundacional. Es posible relacionar este género con *El sueño del celta*, aunque no se cumplen todas las características del género. De hecho, en la novela de Vargas Llosa, el concepto de mito fundacional, que es descubrirse colonizado y luchar con las armas de los colonizadores, está presente, pero no se desarrolla en un país latinoamericano, salvo en el Congo bajo el Gobierno del rey belga Leopoldo II. Al abordar el tema de la colonización tanto en África como en sus viajes por Perú, el autor tuvo que emplear numerosas fuentes de documentación para reconstruir el viaje de Casement, formando así el aspecto de “archivo” de la novela que consiste en la escritura y reescritura de la historia para convertirla en novela.

Por ello, Vargas Llosa tomó el informe de 1903 escrito por Casement como base para construir la historia de su novela. No obstante, está claro que algunos elementos se adaptaron para ajustarse a las necesidades del género de esta y al mensaje que el autor quería transmitir al lector. En primer lugar, es posible ver la influencia directa que los informes de Casement tuvieron en la escritura de la novela de Vargas Llosa, ya que esta retoma, en otros términos, los diversos temas tratados en los informes del irlandés. En el informe original de Casement, escribe: “[...] pero era la 'Force Publique' del Estado del Congo la que, en caso de que un pueblo se negara absolutamente a trabajar, sería enviada para castigar al distrito y hacerlo respetar los derechos de los países civilizados. Añadió que el castigo en este caso sería muy

⁷⁶ González Echeverría, R. (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, p.32.

⁷⁷ Ibid., p.49 donde la cita original está escrita en inglés como sigue: “a repository for the legal documents wherein the origins of Latin American history are contained, as well as a specifically Hispanic institution at the same time as the New World was being settled”

severo [...]”⁷⁸. Es muy posible encontrar la misma información en la novela de Vargas Llosa en esta forma:

Hubo una efervescencia de cólera y el pueblo, rebelándose, dio muerte a un guardia, en tanto que los otros lograban huir. A los pocos días, la aldea de Bonginda fue ocupada por una columna de la Forcé Publique que prendió fuego a todas las casas, mató a buen número de pobladores, hombres y mujeres, a algunos quemándolos en el interior de sus cabañas, y trayéndose al resto a la cárcel de Coquilhatville y a la maison d'otages. [...] Si la Fuerza Pública los capturaba, serían víctimas de la guerra, como los demás, porque en todo el Congo la rebelión de los nativos iba siempre acompañada del exterminio de toda la comunidad. (p.63).

Sin embargo, también se puede notar que, aunque la idea principal admite que la fuerza pública estuvo presente para sofocar las rebeliones indígenas, las exageraciones son añadidas por Vargas Llosa mostrando el carácter cruel de esta acción militar.

También hay una forma de desviar la información recogida, como cuando el autor decide hacer preguntas en su novela, estableciendo una cierta ficcionalización de los hechos. Cuando el informe oficial explica que

Uno de sus jefes -un hombre fuerte y de físico verdaderamente espléndido- se puso a llorar, diciendo que la vida era inútil para ellos, y que no veían ningún medio de escapar de toda la miseria que se les acumulaba. Sólo pude asegurar a estos nativos que la mejor manera de obtener ayuda era solicitarla a sus propias autoridades, y que si los hechos eran debidamente comprendidos por los responsables de estas multas, creía que obtendrían satisfacción⁷⁹

mientras que en la novela *El sueño del celta* se escribe que

Había corrido la voz entre los nativos que el cónsul británico recorría la región escuchando sus quejas y pedidos, y, entonces, iban a él con testimonios e historias cada cual peor que la otra. Creían que él tenía poderes para enderezar todo lo que andaba torcido en el Congo. Se lo explicaba en vano. No tenía poder alguno. El informaría sobre esas injusticias y crímenes y Gran Bretaña y sus aliados exigirían al Gobierno belga que pusiera fin a los abusos y castigara a los torturadores y criminales. Era todo lo que podía hacer. ¿Los escucharon? Ni siquiera era seguro que lo escucharan (p.55).

Este pasaje demuestra que el hecho de formular una pregunta permite mostrar al lector dando a entender que no está leyendo una biografía o un documento histórico, sino

⁷⁸ Lyons, M. (1987). « Le Rapport Casement (Enquêtes et documents d'histoire africaine) » Edited and introduced by J.-L. Vellut and D. Vangroenweghe. Louvain: Université Catholique de Louvain: *Centre d'Histoire de l'Afrique*. No he tenido la oportunidad de acceder a los documentos escritos originales en inglés, si no a su traducción al francés. El extracto que fue retomado está escrita como tal en los informes que he leído: « [...] mais c'était la « Force Publique » de l'Etat du Congo qui, au cas où un village refusait absolument de travailler, serait envoyée pour punir le district et l'amener au respect de ces droits de pays civilisés. Il ajoute que le châtement dans ce cas étant très sévère [...] » (p.76).

⁷⁹ Ibid., p.60 donde se retoma de los informes traducidos en francés la cita siguiente: « L'un de leurs chefs – un homme fort et d'un physique vraiment splendide – se mit à pleurer, disant que la vie leur était inutile et qu'ils ne voyaient pas les moyens d'échapper à toutes ces misères amassées autour d'eux. Je ne pouvais qu'assurer à ces indigènes que le meilleur moyen d'obtenir assistance était de s'adresser à leurs propres autorités, et que si les faits étaient bien compris par ceux qui étaient responsables de ces amendes, je croyais bien qu'ils obtiendraient satisfaction »

una novela que relata los hechos ficticios de la vida de Casement. Además, de esta presencia de interrogantes, surgen otros dos elementos que permiten al lector entender que sigue leyendo una novela: la presencia de diálogos totalmente ficcionalizados y el uso de verbos de sentimiento referidos a los pensamientos internos del personaje histórico. En el siglo XXI es imposible conocer las conversaciones, los sentimientos y los pensamientos que pudo experimentar Casement. El diálogo suele ser importante para marcar el ritmo de la lectura de forma que se recree un contexto histórico a la vez que se produce una interacción. En cuanto al acceso a los sentimientos o pensamientos del personaje, esto puede manifestarse a través de la presencia de verbos o expresiones específicas como "Por primera vez creyó morir" (p. 21), "Se ruborizaba pensando en [...]" (p. 22), o "Solo pensar en el país de su infancia y juventud, por el que a lo largo de este viaje le había venido de pronto una nostalgia profunda, apartaba de su cabeza esas imágenes del horror congeladas empeñadas en destruirlo moralmente y en perturbar su equilibrio psíquico" (p. 65). Este acceso interior a la vida de Casement también crea un vínculo con el lector de manera que hace que el protagonista comprenda sus sentimientos durante sus viajes. Del mismo modo, descubrimos los inicios de la futura mentalidad que Casement desarrollará al final de la historia respecto al nacionalismo, incluso al fanatismo por su país, Irlanda. Creo que también es posible considerar este último pasaje como un anacronismo, ya que, al no saber a ciencia cierta lo que pensaba el irlandés, podría ser que se tratara de un juego de Vargas Llosa para mezclar los diferentes elementos con el fin de mostrar que esta opinión anticolonial sobre África, América Latina e Irlanda se remonta a algunos años atrás. Por lo tanto, es muy posible que el autor intentara exponer hechos que tal vez nunca ocurrieron.

Un último punto que hay que señalar sobre la influencia del informe del irlandés es la presencia de anacronismos en la novela. De hecho, el capítulo 4 es, en mi opinión, el más llamativo, ya que en un intento de explicar los entresijos que hicieron de Casement un diplomático inglés que luchaba por el respeto de los derechos humanos, Vargas Llosa retoma, en un orden ideológico y no cronológico, los acontecimientos que precedieron al viaje al Congo para escribir su informe. El informe dice lo siguiente:

Esta situación bastante embarazosa me fue explicada por el hecho de que estas personas procedían de un pueblo que se negaba obstinadamente a suministrar la cantidad de alimentos requerida [...] El Sr. Lejeune me explicó que se veía obligado a capturar a las mujeres con preferencia a los hombres, porque las requisiciones se abastecían más rápidamente de esta manera. [...] El Sr. Lejeune explicó que se vio obligado a capturar a las mujeres con preferencia a los hombres, porque las requisas, al hacerlo, se abastecían más rápidamente⁸⁰.

En *El sueño del celta*, el narrador describe lo siguiente: "A menudo, ante la cercanía de los reclutadores, los hombres en edad de trabajar se escondían en la maleza. Entonces comenzaron las expediciones punitivas, los reclutamientos forzosos y la práctica de encerrar a las mujeres en las llamadas *maisons d'otages* (casas de rehenes) para asegurarse de que los

⁸⁰ Ibid., p.80 donde se retoma la cita original de los informes escritos en francés: « Cette situation assez embarrassante me fut expliquée par le fait que ces personnes provenaient d'un village qui s'obstinait à ne pas fournir la quantité de vivres requis. [...] M. Lejeune expliqua qu'il était forcé de capturer les femmes de préférences aux hommes, parce que les réquisitions en agissant de cette façon, étaient plus vite fournies. »

maridos no escapan" (p.35). Lo que más llama la atención en la comparación de estos dos extractos es, por un lado, la tergiversación de la información dada por Casement por parte de Vargas Llosa y, por otro, el anacronismo que este hace al escribir su novela. El informe de Casement afirma que el suceso tuvo lugar "el domingo 30 de agosto [de 1903]" (p. 80). Sin embargo, esta información, que llega hacia el final de la estancia del diplomático en el Congo, ya aparece en el capítulo 4, que describe las expediciones anteriores del irlandés y sus motivaciones. En la novela, esta afirmación se sitúa entre 1886 y 1888, cuando aún formaba parte de la Stanford Exploring Expedition. El hecho de que Casement no mencione estas casas de rehenes hasta agosto de 1903 en su informe demuestra que no tuvo la oportunidad de observarlas para su informe. En mi opinión, Vargas Llosa quiso introducir esta noción de casas de rehenes para acentuar el lado anticolonialista del irlandés, quien se dio cuenta en ese momento de que las prácticas empleadas por los colonos no se ajustaban a los derechos humanos. En mi opinión, ya hay una voluntad por parte del autor de hacer que el lector se cuestione la pertinencia de este argumento en un momento preciso de la lectura para conocer los motivos de Vargas Llosa. Además, atraería al lector que pudiera simpatizar con la figura de Casement por la defensa de valores comunes considerados buenos, como el anticolonialismo y la defensa de los derechos humanos. Sin embargo, al tratarse de una novela basada en los escritos y la historia de Casement, es importante que el lector también tenga en cuenta que es imposible que el autor retrate todos los detalles, ya que esto no se correspondería con el propósito de la novela.

2.5. Conclusión

En conclusión, *El sueño del celta* puede pertenecer, por tanto, a los dos géneros literarios: la novela biográfica y la nueva novela histórica, en función de ciertas características que he podido destacar de la novela de Vargas Llosa. En cuanto al primer género, el autor asume sus principales aspectos cuando decide retratar la vida de Roger Casement de forma histórica, basándose en documentos oficiales y auténticos. Sin embargo, el contenido de la novela me permite ver que no encaja del todo en el género de la novela biográfica, que es principalmente la escritura de capítulos impares y reflexiones personales aplicadas al personaje principal. Sin embargo, es imposible proporcionar pensamientos profundos e íntimos a un ser novelesco de una persona histórica. Por lo tanto, hay un elemento de ficcionalización tanto en los capítulos pares como en los impares, que retoman la historia de Casement y le añaden pensamientos internos.

El segundo género novelístico al que puede vincularse *El sueño del celta* es la nueva novela histórica. Esta última tiene tres grandes características en las que Vargas Llosa decide centrarse: la elección de los personajes históricos, la intertextualidad y la distorsión de la historia. Este género de novela intenta imitar la realidad utilizando hechos y antecedentes históricos como la colonización del Congo, la explotación del pueblo putumayo para la cosecha de caucho y la Guerra de la Independencia de Irlanda. Sin embargo, Vargas Llosa va más allá y opta por utilizar personajes históricos en general y a su héroe en particular para escribir su novela. Sin embargo, lo que más se nota en este tipo de novelas es la distorsión que puede hacer el autor. De hecho, para retratar la realidad de la época, el escritor utiliza documentos

oficiales, pero omite y modifica o incluso hace anacronismos para proseguir su argumento sin cuidar los hechos de forma cronológica. Esto se debe a que es una novela y no una biografía o un documento histórico. El aditamento de diálogos por Vargas Llosa en las llamadas partes históricas da una sensación de ficcionalización. Esto último se verá principalmente en los capítulos impares, ya que hay muy pocas notas sobre el juicio, el encarcelamiento y la muerte de Casement. Por lo tanto, Vargas Llosa ha utilizado muchos hechos ficticios para embellecer su historia, manteniendo al mismo tiempo una sensación de realidad. Este capítulo permite entender el análisis que sigue según las diferentes partes de la novela (Congo, Amazonas e Irlanda), pero también dividir el relato en capítulos pares e impares. Los primeros tratan la parte histórica basada principalmente en la documentación y los segundos reconstruyen libremente los últimos días de Casement.

Capítulo II: La evolución ideológica de Casement

La tercera parte de la novela está dedicada, principalmente, a la nueva causa de Casement: la liberación de Irlanda mediante la obtención de su independencia. En este capítulo, se estudiarán las diferentes nociones políticas de patriotismo, nacionalismo y fanatismo a través de las cuales Casement desarrolla sus ideas independentistas. Además de este análisis conceptual, se utilizará el efecto personaje de la teoría de Jouve para comprender qué instancias se ponen en juego para captar el sentido de la lectura y cómo interpretar el relato. Esto pasará por una comprensión del personaje, en la que se puede precisar que esta cuestión ideológica que se desarrollará con dos instancias lectorales: la del lector frente al nacionalismo y el fanatismo del protagonista, así como la del lector durante la fase patriótica y la vuelta a la razón de Casement.

Sin embargo, antes de iniciar el estudio del cambio de comportamiento del irlandés del que el lector puede extraer una interpretación, es interesante repasar brevemente el contexto histórico irlandés de la época. Desde el siglo XII, Irlanda fue codiciada por la corona inglesa. La isla fue completamente colonizada en el siglo XVI. Aunque hubo muchos levantamientos irlandeses para conseguir la independencia, estos permanecieron bajo el dominio inglés hasta principios del siglo XX. Sin embargo, las acciones de independencia parlamentaria lograron establecer un diálogo entre ambos países. De hecho, desde la década de 1880, los independentistas irlandeses querían formular un *home rule*, es decir, obtener más autonomía del Reino Unido creando su propio parlamento, por ejemplo. Por lo tanto, es importante señalar que Irlanda en ese momento buscaba, principalmente, más libertad de acción y de elección para la población que vivía en su territorio sin buscar la independencia total, aunque se crearon algunas pequeñas facciones con el objetivo de exigirla. Sin embargo, como Irlanda tenía una mayoría de población católica, los protestantes, que se encontraban, principalmente, en el norte del país, no aceptaron la promulgación de este gobierno autónomo. Esto condujo a un conflicto a partir de 1912 entre los *úlsters* *probritánicos* y protestantes, y los voluntarios irlandeses católicos y partidarios de la autonomía.

El bando pro-Úlster consiguió retrasar la firma de la autonomía hasta 1914, aunque fue imposible atender el deseo de libertad política debido al estallido de la Primera Guerra Mundial. Se pidió a los irlandeses que se aliaran con Inglaterra en la lucha, pero no todos aceptaron. Los voluntarios irlandeses decidieron organizar un levantamiento contra Inglaterra, el Alzamiento de Pascua de 1916. Para los independentistas irlandeses, se trataba de aprovechar este conflicto mundial para forzar la mano del Gobierno británico y proclamar a Irlanda como república independiente. La revuelta fue aplastada en pocos días y los líderes del movimiento nacionalista irlandés fueron ejecutados. Sin embargo, Gran Bretaña no había previsto el creciente apoyo irlandés a esta causa nacionalista, provocado principalmente por el asesinato de políticos irlandeses. Al final de la Primera Guerra Mundial, se celebraron elecciones en las que el partido nacionalista obtuvo la mayoría de los votos, lo que llevó a la creación de la República de Irlanda. Sin embargo, la corona británica trató de suprimir estos votos, dando lugar al inicio de la Guerra de la Independencia de Irlanda en 1919. Esta guerra veía a los irlandeses que vivían en el sur de la isla como nacionalistas que querían recuperarla por completo. Estos se enfrentaban a los voluntarios y los *probritánicos* se quedaban en el

Reino Unido. Fue el primer ministro Lloyd George quien consiguió un tratado el 6 de diciembre de 1921 para que tanto irlandeses como británicos reconocieran el Estado Libre de Irlanda y así poner fin a la guerra de independencia, dejando parte del territorio a Inglaterra, lo que ahora se llama Irlanda del Norte.

Todas estas guerras entre los dos países fueron causadas inicialmente por Inglaterra, que colonizó Irlanda e intentó imponer su modo de vida al pueblo irlandés. Esta colonización dio lugar a un sentimiento anticolonialista por parte de los irlandeses desde el inicio de la colonización británica. El anticolonialismo apareció explícitamente por primera vez a principios del siglo XX y se definió como una actitud hostil hacia la colonización.

En la historia de Irlanda, el Alzamiento de Pascua fue el acontecimiento clave contra la colonización. Gracias a la propaganda de los voluntarios irlandeses que explicaron que "el futuro de las Naciones del mundo se resolverá sobre el principio del gobierno por consentimiento de los gobernados"⁸¹, el Reino Unido dio más oportunidades para que Irlanda tuviera más libertad, lo que implicó una futura independencia para este último país, que se convertiría en la República de Irlanda. Esta idea y deseo surgió unas semanas antes de las elecciones de 1918, donde estados como Alemania, Austria, Hungría y Checoslovaquia fueron declarados repúblicas. Así, se produjo una reacción francesa y británica en la que ambos imperios afirmaban que los gobiernos debían derivar "su autoridad a partir de la iniciativa y libre elección de la población indígena"⁸². Esto supuso un gran avance en la demanda de independencia de Irlanda, ya que otras grandes naciones se convirtieron en repúblicas independientes. El principal objetivo de Irlanda era que las demás naciones del mundo la reconocieran mediante su constitución como un Estado republicano libre. Por lo tanto, es interesante observar que la posición de estos nacionalistas irlandeses también podría describirse como anticolonialista. De hecho, junto con otros países de la misma época, como la India y Egipto, Irlanda rechazó todas las ofertas de autonomía limitada que seguían dando a Inglaterra poder sobre el territorio irlandés. Con el avance de la prensa y la mayor facilidad para viajar, los diplomáticos irlandeses pudieron comunicar y mostrar al mundo las atrocidades vividas en su país con mayor facilidad. Además, viajar a los países bajo dominio inglés también les permitió aunar esfuerzos para luchar contra el Imperio británico, creando un nuevo juego de alianzas y reconocimiento de los estados libres.

Toda esta efervescencia de guerra, de anticolonialismo y de independencia hizo que Vargas Llosa decidiera desarrollar esto en la última parte de su novela, haciendo de su protagonista un nacionalista irlandés en favor de la independencia de Irlanda. Antes de todo, se definirán estas tres nociones mencionadas anteriormente (*patriotismo*, *nacionalismo* y *patriotismo*) que aparecen de manera explícita en la novela, para entender por qué Casement

⁸¹ Féin, S. (1918). *The Manifesto of Sinn Féin as passed by the Dublin Castle Censor*. Corpus of Electronic Texts Edition, p. 921. <https://celt.ucc.ie/published/E900010/text001.html>

Se puede leer la cita original en inglés: "the future of the Nations of the world will be settled on the principle of government by consent of the governed".

⁸² Monroe, E. (1973). *Philby of Arabia*, Faber, London, p.95.

La cita original fue escrita en inglés como sigue: "their authority from the initiative and free choice of the indigenous population".

pasa de una categoría a otra. Para terminar el análisis de estos conceptos, se utilizará las nociones lectorales de Jouve que cambian en función del cambio ideológico del irlandés.

3.1. Patriotismo

George Orwell explica que el patriotismo se confunde a menudo con el nacionalismo, pero ambos conceptos no son idénticos. De hecho, define el *patriotismo* como "la devoción a un lugar y a un modo de vida particulares, que uno cree que son los mejores del mundo pero que no desea imponer a otras personas. El patriotismo es, por naturaleza, defensivo, tanto militar como culturalmente"⁸³. Este término aparece varias veces en la novela, mostrando generalmente un significado más positivo que el que se le da al nacionalismo.

Aquellos meses significaron el redescubrimiento de su país, la inmersión en una Irlanda que sólo había conocido por conversaciones, fantasías y lecturas, muy distinta de aquella en que había vivido de niño con sus padres, o de adolescente con sus tíos abuelos y demás parientes paternos, una Irlanda que no era cola y sombra del Imperio británico, que luchaba por recobrar su lengua, sus tradiciones y costumbres. «Roger querido: te has vuelto un patriota irlandés», le bromeó en una carta su prima Gee. «Estoy recuperando el tiempo perdido», le respondió él. (p.85)

Este extracto aplica la definición de patriotismo a través del deseo de Casement de redescubrir su país, su cultura, sus costumbres, etc., para poder defenderlo del opresor que es el Imperio británico. El uso del término *Imperio británico* en lugar de Inglaterra demuestra que el poder colonial de este país sigue estando muy presente en la época. En mi opinión, el lector se enfrenta a una cierta imposición en cuanto a la interpretación que debe tener de Inglaterra. Al principio de la novela, Inglaterra se presenta como el país que quería poner fin a todas las atrocidades en las colonias. Sin embargo, esta misma nación se encontró en medio de un malestar colonial, causado principalmente por su gobierno sobre Irlanda, pero también por las críticas a la empresa de J. Arana, de las que pudo librarse mediante demandas y multas. Hay un deseo de mostrar al lector el lado hipócrita de Inglaterra y de justificar la validez de la opinión de Casement sobre ese país. Sin embargo, gracias a su posible imaginación, el lector que ocupe el lugar del lector interpretante se verá tentado a descifrar lo que podría suceder. De hecho, puede tender a prefigurar el resto de la novela dando a entender que el enfado del irlandés con Inglaterra solo puede tener graves consecuencias y dar paso a ideas y acciones más extremas. El lector también puede tener una visión diferente de Casement; puede considerar que los viajes diplomáticos del protagonista han desarrollado una actitud crítica hacia la colonización y le han abierto los ojos a la situación de su propio país. En un intento de alejarse de la visión probritánica de sus padres, trata de ver la verdadera imagen de Irlanda por sí mismo. Para ello, redescubre la cultura irlandesa, sus costumbres y, sobre todo, la lengua gaélica, que aprende para acercarse a su pueblo irlandés. El hecho de que este aprendizaje sea arduo le impide utilizarlo plenamente como herramienta cultural y política

⁸³ Orwell, G. (1945). "Notes on Nationalism", *The Orwell Foundation*, <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/notes-on-nationalism/>

Se define en inglés el patriotismo como una "devotion to a particular place and a particular way of life, which one believes to be the best in the world but has no wish to force on other people. Patriotism is of its nature defensive, both militarily and culturally".

frente a los congresistas, a los que no puede confesar este fracaso personal, sobre todo porque saber gaélico debía darle un sentimiento de pertenencia a Irlanda y justificar su causa de defensa de su país. El lector puede entender perfectamente este deseo de conocer su país, de encontrar sus orígenes para hacer que Irlanda se distinga ante otras naciones del mundo, sin querer imponer sus valores o ideales, sino con el único objetivo de que otros estados reconozcan la legitimidad de la independencia y la cultura irlandesas. Lo que resulta bastante intrigante es que Casement no se describe a sí mismo como patriota ni con ningún otro término, lo que puede demostrarle al lector que el político puede no darse cuenta del efecto que sus pensamientos o acciones pueden tener como connotaciones, pero son estas las que hacen que otros personajes se refieran a él como patriota.

El hecho de que el lector pueda identificarse fácilmente con los valores de Casement de redescubrir y defender la cultura de su país, recurre a las capacidades del leyente. Esta identificación también podría ser utilizada por Vargas Llosa con el único objetivo de ganarse la simpatía del lector hacia el irlandés. Esto se debe, principalmente, a la ilusión realista que el autor le da a su protagonista por el hecho de que este existió realmente. Además, el acceso a los pensamientos y sentimientos de Casement permite desarrollar una cierta intimidad entre el lector y el personaje con el que interactúa. Un último elemento de esta ilusión realista radica en la constante presencia del suspenso en la vida de Casement, que también atrae la mente del lector interpretante, que desea saber qué sucede a continuación y cómo se desarrolla el personaje. También da la impresión de imponer su idea de defender a su país al tiempo que denuncia la colonización inglesa, queriendo obligar a la población irlandesa a adoptar su propia cultura, lengua, etc., pero también su hipocresía al querer denunciar las atrocidades practicadas en las colonias. Se da así una situación de la definición de Orwell del deseo de vivir según el modo de vida irlandés original sin la intención de imponerlo a los demás.

3.2. Nacionalismo

En segundo lugar, hay otro concepto vinculado con el patriotismo a menudo: el nacionalismo. Este término se utiliza varias veces para describir el comportamiento de Casement al mostrar a los irlandeses que estaban bajo el yugo del Imperio británico. Por lo tanto, es importante conocer la diferencia entre patriotismo y nacionalismo, pero esto es complicado porque solo cambian algunos detalles en las definiciones. Por ejemplo, la Real Academia Española tiene dos definiciones diferentes para el término *nacionalismo*: “1) Sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia. 2) Ideología de un pueblo que, afirmando su naturaleza de nación, aspira a constituirse como”⁸⁴. Bonikowsky⁸⁵ retoma la definición del nacionalismo político a Gellner

⁸⁴ RAE: Real Academia Española. (2005). “Nacionalismo”. In RAE: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/nacionalismo>

⁸⁵ Bonikowsky, B. (2016). “Nationalism in settled times”. *Annual Review of Sociology* 42, pp.429. https://scholar.harvard.edu/files/bonikowski/files/bonikowski_-_nationalism_in_settled_times.pdf

como "un principio político que sostiene que la unidad política y la nacional deben ser congruentes"⁸⁶. Brubaker da otra definición de nacionalismo:

"Un reclamo sobre la lealtad de la gente, sobre su atención, sobre su solidaridad [...] utilizado [...] para cambiar la forma en que la gente se ve a sí misma, para movilizar lealtades, encender energías y articular demandas"⁸⁷. Sin embargo, la definición más precisa, a mi parecer, proviene de Georges Orwell, quien escribe que el nacionalismo es "el hábito de identificarse con una sola nación u otra unidad, situándola más allá del bien y del mal y no reconociendo otro deber que el de promover sus intereses". Donde "[el nacionalismo] es inseparable del deseo de poder. El propósito permanente de todo nacionalista es conseguir más poder y más prestigio, no para sí mismo sino para la nación u otra unidad en la que ha elegido hundir su propia individualidad"⁸⁸.

[...] creer que se podía resucitar la lengua que el colonizador persiguió y volvió clandestina, minoritaria y casi extinguió y convertirla de nuevo en la lengua materna de los irlandeses. ¿Era posible que en la Irlanda futura el inglés retrocediera y, gracias a los colegios, a los diarios, a los sermones de los párrocos y discursos de los políticos, lo reemplazara la lengua de los celtas? En público, Roger decía que sí, no sólo era posible, también necesario, para que Irlanda recuperara su auténtica personalidad. Sería un proceso largo, de varias generaciones, pero inevitable, pues, sólo cuando el gaélico fuera de nuevo la lengua nacional, Irlanda sería libre. (p.227-228)

Este extracto demuestra claramente el espíritu nacionalista que Casement desarrolla frente a la colonización de Irlanda por parte de Inglaterra. El principal argumento del político irlandés es la eliminación del gaélico, que fue suplantado por el inglés. El protagonista defiende la idea de que es importante volver a aprender la lengua original de Irlanda para demostrar que pertenecemos a ella. El lector se encuentra con un Casement bastante lógico en su visión del aprendizaje del idioma, no siendo irreal en su comprensión de que le llevará tiempo asimilarlo y estudiarlo. Por lo tanto, el lector podría tener una visión positiva del deseo y de cómo le gustaría ponerlo en práctica. Lo que más llama la atención del lector es la pregunta que se hace Casement en el extracto. Esto podría caracterizarse como una pregunta en estilo indirecto libre que este se hace a sí mismo, pero también podría ser una pregunta que el lector se hace mientras lee, recurriendo así a la instancia del lector para tratar de

⁸⁶ Gellner E. (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, donde define el nacionalismo como "a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent". (p.1)

⁸⁷ Brubaker R. (2004b). "In the name of the nation: reflections on nationalism and patriotism". *Citizensh. Stud.* 8, donde da su propia definición del nacionalismo como "a claim on people's loyalty, on their attention, on their solidarity [...] used [...] to change the way people see themselves, to mobilize loyalties, kindle energies, and articulate demands". (p.116)

⁸⁸ Orwell, G. (1945). "Notes on Nationalism", *The Orwell Foundation*, <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/notes-on-nationalism/>

Define con más detalle el nacionalismo con su cita originalmente en inglés como "the habit of identifying oneself with a single nation or other unit, placing it beyond good and evil and recognising no other duty than that of advancing its interests." Donde "[the nationalism] is inseparable from the desire for power. The abiding purpose of every nationalist is to secure more power and more prestige, *not* for himself but for the nation or other unit in which he has chosen to sink his own individuality."

encontrar una respuesta. Es por esta razón que da la impresión de que se dirige directamente al lector para que este reflexione sobre la pregunta para encontrar la respuesta. Además, esta pregunta se las hace a los lectores que viven en el siglo XXI y a un hombre que vive a principios del siglo XX. Tiene el deseo de hacer reflexionar al lector sobre la situación de las antiguas colonias, así como sobre su evolución. Sin embargo, si el lector tuviera que dar una respuesta, ya que sea irlandesa o no, el hecho es que el inglés sigue siendo el idioma dominante en el país debido a la globalización y a la gran conexión que tienen los dos países. Algunos irlandeses siguen hablando gaélico y algunas escuelas irlandesas añaden hoy en día el gaélico a su plan de estudios u ofrecen algunos cursos en gaélico, porque es la lengua oficial del país. Es significativo el uso de "de nuevo" en la primera frase, ya que ocupa un lugar central reforzando el hecho de que la lengua gaélica fue desbancada por el inglés, pero también demostrando claramente el objetivo de Casement.

Otro punto interesante es el uso de términos para referirse a Inglaterra e Irlanda. En el primer caso, las palabras utilizadas para describir el Imperio británico suelen estar vinculadas a las de opresor. En efecto, el término colonizador es bastante fuerte, pero le sirve a Casement para mostrar cierta rabia y resentimiento hacia Inglaterra, pero también para denunciar las fechorías que hace en sus propias colonias, mientras intenta denunciar las que se hacen en las colonias extranjeras. Casement trata de mostrar al lector que Inglaterra también emplea métodos coloniales como la suplantación de la lengua original del país, prohibiendo su uso. Por lo tanto, como se ha explicado anteriormente, había una falta de contacto con el gaélico por parte de Casement, ya que indicó que "sentía que había surgido una distancia invisible entre él y su familia paterna, que seguía siendo firmemente inglesa" (p. 72) debido al carácter probritánico de su familia. Además, como Irlanda se consideraba entonces parte del Reino Unido, era casi inconcebible, en mi opinión, que las autoridades inglesas aceptaran que los irlandeses aprendieran su propia lengua y cultura a costa del aprendizaje de la cultura y la lengua inglesas, ya que los ingleses dominaban y supervisaban Irlanda. Además de esta imposibilidad, la mayoría de los documentos oficiales, si no todos, debían redactarse en inglés, ya que Irlanda no tenía un parlamento autónomo en aquella época. El uso de los verbos también está relacionado con el estatus colonial que Casement otorga al Imperio británico. Estos verbos se colocan en un orden preciso para mostrar un efecto cada vez más dramático con el verbo de extinción en último lugar. En mi opinión, el lector se enfrenta a un intento de persuasión por parte del autor para demostrar la hipocresía de Inglaterra. Trata de jugar con la simpatía que el lector pueda haber otorgado al protagonista para hacerle creer y perseguir la misma idea que Casement.

Esta persuasión se da también en el sentido de que el lector tiene que aceptar que Irlanda, a principios del siglo XX, se percibe como una colonia, aunque los métodos utilizados no son los mismos que en otras colonias, como en los países africanos. Existe, pues, una dualidad presente entre Irlanda e Inglaterra que no puede ser eliminada en las palabras de Casement. En el caso de la descripción de Irlanda o de su pueblo, se utilizará el término celta. De hecho, con esta palabra, el político irlandés quiere referirse al origen en el que la gente vivía en tierras irlandesas sin invasión ni colonización por parte del Imperio británico.

En mi opinión, la conclusión a la que debe llegar el lector, gracias al lector interpretante, es la denuncia de la colonización en todos sus aspectos, sean más o menos

agresivos, ya que esto demuestra la pérdida de autenticidad del país en cuestión, donde puede ser difícil restablecer la cultura original perdida. El lector será la instancia lectora a la que el autor querrá recurrir para poder posicionarse tanto en relación con la visión de Casement sobre Inglaterra como con su visión de un país colonizado.

3.3. Del patriotismo al nacionalismo

Sin embargo, Vargas Llosa considera que "el nacionalismo es la cultura de los incultos, una entelequia ideológica construida de manera tan obtusa y primaria como el racismo (y su correlato inevitable), que hace de la pertenencia a una abstracción colectivista —la nación— el valor supremo y la credencial privilegiada de un individuo"⁸⁹. Incluso escribe en su novela que "el patriotismo es una religión, está reñido con la lucidez. Es puro oscurantismo, un acto de fe" (p. 117) donde "el patriotismo es el último refugio de los canallas" (p. 110). Por ello, el lector puede preguntarse por qué Vargas Llosa ha decidido caracterizar a su protagonista, por el que siente una profunda admiración que puede leerse entre las líneas de su novela, como un patriota o nacionalista. Para ello, el lector adopta la actitud de un lector jugador con la comprensión de la escritura narrativa del autor, pero también la de un lector interpretante para descifrar el sentido global de la novela, de manera que se derive una posible moraleja. Lo que es claramente visible en la novela para el lector es el cambio en la percepción de Casement de su país. De hecho, al principio, es posible caracterizarlo como un patriota, teniendo a veces inclinaciones nacionalistas.

Él también quería y admiraba a Alice Stopford Green. La historiadora, irlandesa y de familia anglicana como Casement, cuya casa era uno de los salones intelectuales más concurridos de Londres, centro de tertulias y reuniones de todos los nacionalistas y autonomistas de Irlanda, había sido más que una amiga y una consejera para él en materias políticas. Lo había educado y hecho descubrir y amar el pasado de Irlanda, su larga historia y su floreciente cultura antes de ser absorbida por su poderoso vecino. Le había recomendado libros, lo había ilustrado en apasionadas conversaciones, lo había incitado a que continuara con esas lecciones del idioma irlandés que, por desgracia, nunca llegó a dominar. «Me moriré sin hablar gaélico», pensó. Y, más tarde, cuando él se volvió un nacionalista radical, fue Alice la primera persona que comenzó a llamarlo en Londres con el apodo que le había puesto Herbert Ward y que a Roger le hacía tanta gracia: «El celta». (p.19)

Este extracto demuestra claramente el cambio psicológico de Casement, que pasa de un sentimiento patriótico que muestra su devoción por su país y el descubrimiento de su cultura gracias a la ayuda de su amiga Alice a un sentimiento más nacionalista en el que intentará promover los intereses de Irlanda. Este cambio puede relacionarse con la idea del cosmopolitismo que fue definida por Jocelyne Couture y Kai Nielsen como "una antigua doctrina que se atribuye a los estoicos, especialmente a los romanos. Se basa en la idea de un orden moral universal, accesible a todos a través de la razón y compuesto por principios, deberes y obligaciones que cada ser humano debe poner en práctica con respecto a cada uno de sus semejantes. Séneca y Marco Aurelio defienden la idea de que, aunque cada uno de

⁸⁹ Vargas Llosa, M. (2006). "Raza, botas y nacionalismo" en *El País*.

nosotros es miembro de una comunidad local, es la comunidad global de seres humanos la fuente de nuestras obligaciones y valores más importantes. Somos, dicen, "ciudadanos del mundo". Los filósofos de la Ilustración retomaron esta doctrina, y Kant la formalizó en un ideal de justicia cosmopolítica que debería plasmarse, según él, en una federación mundial de repúblicas, lo que garantizaría la paz perpetua y respetara la dignidad de cada individuo"⁹⁰. La idea de ciudadano del mundo no estará estudiada en esta parte de la tesina, sino más durante el análisis de las primicias de la homosexualidad de Casement. Para volver a la significación del cosmopolitismo y al interés en esta metamorfosis del patriota irlandés al nacionalista, es posible profundizar la definición anterior porque esta noción encarna "la principal lealtad moral de una persona a la comunidad global de seres humanos y afirma que tenemos los mismos deberes y obligaciones para con todos, independientemente de su origen, nacionalidad o lugar del mundo donde vivan"⁹¹. Además, los dos críticos escriben que esto suele estar vinculado con una postura moral sobre la justicia, como el establecimiento de una carta de derechos universales. Por ello, muchos defensores de esta filosofía defienden los abusos de los derechos humanos con la doctrina de que lo que es moralmente deseable para uno debería serlo para todos. La crítica continúa estableciendo un paralelismo con la noción de nacionalismo, que será muy interesante en el análisis del personaje de Casement. Según ellos, aunque el nacionalismo pretende ser liberal e iterativo, constituye una desviación de la consideración igualitaria que deberían tener todos los seres humanos debido a la prioridad que el nacionalismo otorga a sus deberes para con sus propios compatriotas.

Otro punto que me permite decir que hay un cambio en la visión de Casement es que el estilo de escritura de Vargas Llosa da la impresión de que está preparando la metamorfosis del Casement nacionalista. Esto es lo que afirma más tarde cuando escribe que se está convirtiendo en un nacionalista radical. La palabra *radical* es muy importante, ya que demuestra que Casement pasa de una ideología "pasiva" de amor a su país a una ideología más "violenta" al haber decidido comprometerse en la defensa de Irlanda, lo que lo lleva a obtener el seudónimo de "Celta". Este término es muy importante y elegido deliberadamente por Vargas Llosa, ya que podría haber optado por llamarlo irlandés, por ejemplo. Sin embargo, la palabra *celta* representa toda la cultura y la población originaria que vivía en suelo irlandés, mientras que el adjetivo *irlandés* se refiere a la población que vive en Irlanda, ya sea originaria de ese país o de otro. De hecho, se puede decir que la familia de Casement es irlandesa, aunque tiene raíces inglesas. Por lo tanto, hay un sentido de autenticidad, de regreso a las raíces ancestrales en el uso del término *celta*. En cuanto a la interpretación del lector, creo que se da cuando se aleja del protagonista, sobre todo cuando se lo llama *celta*. Esto hace que

⁹⁰ Couture, J. & Nielsen, K. (2007). « Introduction : Cosmopolitisme et particularisme ». *Philosophiques*, 34(1), p.3. <https://doi.org/10.7202/015860ar>

En francés se escribe la cita original como siguiente: "Nous sommes, disent-ils, « citoyens du monde ». Les philosophes des Lumières ont repris à leur compte cette doctrine, et Kant l'a formalisée dans un idéal de justice cosmopolitique qui devrait s'incarner, selon lui, dans une fédération mondiale de républiques, garante d'une paix perpétuelle et respectueuse de la dignité de chacun ».

⁹¹ Couture, J. & Nielsen, K. (2007). « Introduction : Cosmopolitisme et particularisme ». *Philosophiques*, 34(1), pp.3-4. <https://doi.org/10.7202/015860ar> donde definen en francés esta noción de cosmopolitismo como « l'allégeance morale première d'une personne aille à la communauté mondiale des êtres humains et affirmant que nous avons les mêmes devoirs et les mêmes obligations à l'endroit de chacun, quels que soient son origine, sa nationalité ou l'endroit du monde où il vit ».

Casement se sienta muy orgulloso, como si fuera el único representante de los verdaderos irlandeses, mientras que el personaje no conoce en profundidad la cultura ni la lengua. Además, la descripción de Casement como nacionalista radical no permite al lector sentirse seguro, como si el término *radical* no le permitiera apartarse de los pensamientos y acciones que ha puesto en marcha para defender a su país y promover sus intereses. Es en este tipo de pasajes donde el lector intentará descifrar el sentido global de la obra tratando de imaginar la historia completa. Considero que el lector es ciertamente capaz de ver las acciones de Casement desde el momento en que se pone a defender a Irlanda, incluso si no es consciente del contexto histórico de la época. Además, lo que pone al lector en el buen camino son los capítulos impares, en los que el lector puede deducir que Casement debió de dejar muy lejos su idea de la liberación de Irlanda para encontrarse encarcelado y deportado. En este punto, la intención del autor es mostrar las consecuencias de este tipo de comportamientos como valores que no se deben adoptar, aunque se haga hincapié en los valores fundamentales de defender y devolver una cultura al país. Sin embargo, el lector también puede encontrarse en una posición en la que imagine que Casement no se detiene en este estadio nacionalista porque, hasta ahora, no tenía ninguna razón para cometerlo. Es por ello por lo que Vargas Llosa dará la razón a su lector mostrándole una metamorfosis final de Casement en fanático.

3.4. Del nacionalismo al fanatismo

Este giro hacia el fanatismo por parte de Casement se produce cuando se pregunta "¿Me estoy convirtiendo en un fanático?" (p. 388) después de algunos actos bastante dudosos como la alianza con Alemania, la búsqueda de apoyo en Nueva York y la preparación de una guerra contra Inglaterra en secreto. El término fanatismo puede definirse, según Guillermo Pellegrini, como "una intolerancia compleja". Es una discriminación dirigida contra todos los grupos o personas diferentes a las creencias del intolerante, tiene múltiples manifestaciones y un mismo denominador común, la elevación del 'yo absoluto' como valor supremo de la identidad personal o colectiva del intolerante"⁹².

Joan Gómez⁹³ define las principales características del fanatismo: 1) no siempre está vinculado a la violencia, 2) se basa en el desconocimiento del sentido crítico, 3) niega la complejidad de los distintos niveles de la realidad, 4) es un delirio colectivo que se reproduce a través de escuelas fanáticas como el Ejército. Enrique Echeburúa⁹⁴ continúa en la misma línea, añadiendo otras características como la exaltación emocional, el valor absoluto de las creencias, la imposición de conductas contra los que piensan diferente, el predominio de la convicción emocional sobre la coherencia racional, la convicción de estar en posesión de la verdad, la oferta de seguridad y el apoyo emocional del grupo, la adhesión inquebrantable a

⁹² Pellegrini, G. (2018). "Los peligros a los que se puede llegar con el fanatismo", *El Tiempo*, escrito por GLORIA HELENA REY, <https://www.eltiempo.com/salud/como-afecta-el-fanatismo-a-las-sociedades-254464#:~:text=El%20fanatismo%20no%20es%20una,solo%20para%20el%20fan%C3%A1tico%20o> .

⁹³ Gómez i Segalà, J. (2020). "Entre la vida y la nación: distinguir el fanatismo en medio de la pandemia", *Justicia I Pau*, <https://www.justiciaipau.org/es/decimos/entre-la-vida-y-la-nacion-distinguir-el-fanatismo-en-medio-de-la-pandemia>

⁹⁴ Echeburúa, E. (2019). "Claves psicológicas del fanatismo político" en *La Razón y la Emoción en Política*, Euromind, <https://euromind.global/es/claves-psicologicas-del-fanatismo-politico/>

una idea de intolerancia al cambio, visión unilateral de la realidad, las ideas o las personas son buenas o malas, empatía solo con el grupo, valores compartidos solo con el grupo, acción violenta cuando se ven amenazados, presencia de un enemigo externo, al que atribuyen todas sus frustraciones, como factor clave para conformar la autoidentidad y generar la cohesión del grupo, búsqueda de la gloria inmediata.

—Si la mayoría de los irlandeses quiere separarse de Gran Bretaña, santo y bueno — le dijo—. Yo no creo que gane mucho Irlanda teniendo una bandera, un escudo y un presidente de la República. Ni que sus problemas económicos y sociales se resuelvan gracias a ello. A mi juicio, sería mejor que se adoptara la Autonomía por la que abogan John Redmond y sus partidarios. Ellos son irlandeses también ¿no es cierto? Y una gran mayoría frente a los que, como tú, quieren la secesión. En fin, nada de eso me preocupa mucho, la verdad. Sí, en cambio, ver lo intolerante que te has vuelto. Antes, dabas razones, Roger. Ahora sólo vociferas con odio contra un país que es el tuyo también, el de tus padres y hermanos. Un país al que has servido con tanto mérito todos estos años. Y que te lo ha reconocido ¿no es verdad? Te ha hecho noble, te ha impuesto las condecoraciones más importantes del reino. ¿No significa eso nada para ti?

—¿Debería volverme un colonialista en agradecimiento? —lo interrumpió Casement—. ¿Debería aceptar para Irlanda lo que tú y yo rechazamos para el Congo?

—Entre el Congo e Irlanda hay una distancia sideral, me parece. ¿O en las penínsulas de Connemara los ingleses están cortando las manos y destrozando a chicotazos las espaldas de los nativos?

—Los métodos de la colonización en Europa son más refinados, Herbert, pero no menos crueles. (pp.227, 229-230)

Este extracto demuestra perfectamente la opinión de Casement sobre la situación "colonial" en Irlanda. Casement adopta un discurso muy fanático que revela algunas características típicas. En primer lugar, el protagonista no tolera las ideas que no comparten su punto de vista. De hecho, sostiene su propia verdad, lo que es particularmente evidente en la conclusión del diálogo, donde el irlandés tiene la última palabra contra su amigo creyente. Otro ejemplo que podría haber utilizado Vargas Llosa al escribir su novela es mostrar la diferencia de opiniones entre los propios políticos irlandeses. Es imposible hacer razonar al irlandés hacia otra opinión que no sea la suya con respecto a la independencia de Irlanda, mientras que el objetivo principal perseguido por ambos bandos era el mismo. Otra característica es la exaltación de las emociones fuertes. Esto puede verse en el tono y la entonación de la voz de Casement, especialmente cuando utiliza varios verbos como *interrumpir* o *despotricar*. Es bastante obvio para el lector entender el estado de ánimo en cuanto a las emociones que transmite el protagonista. Hay una profunda sensación de enfado, especialmente, cuando el narrador utiliza la palabra *despotricar*, que significa hablar a gritos o con enfado. Además, es siempre con este mismo verbo que el autor ha decidido utilizar la hipérbole para acentuar el sentimiento de ira y odio de Casement. También hay una relación entre la creencia de este de que está en posesión de la única verdad y el tono airado que adopta hacia su amigo con una opinión contraria. En mi opinión, esto da una sensación irracional al personaje perdido en sus ideas de liberar a Irlanda del yugo de Inglaterra, enfrentando al lector con este adoptando la actitud de un lector distante de Casement.

La persuasión que Casement intenta transmitir a su amigo es la misma que intenta transmitir al lector, aunque ninguno de los dos cae en su engaño. Esto implica también una tercera característica del fanatismo, que es la discriminación del otro con una opinión diferente. El narrador indica que "Herbert, incluso, había mostrado al principio simpatía por la conversión nacionalista de Roger" (p. 110), pero que este sentimiento fanático no era un valor que seguir. El lector seguirá la idea de que los primeros valores patrióticos de Casement son aceptables y pueden ser reutilizados en el mundo exterior a la novela, pero sin aceptar la evolución ideológica del protagonista, considerada como demasiado radical.

El hecho de que Casement establezca paralelismos entre la situación irlandesa y la congoleña refuerza su sentimiento fanático de que los dos países son imposibles de comparar, ya que la colonización no se llevó a cabo de la misma manera, demostrando una vez más que tiene su propia versión de la historia. Herbert utiliza explícitamente el término *intolerante* para describir el comportamiento del protagonista, demostrando la discriminación que sufre. Casement incluso intenta involucrar a su amigo en la conversación para demostrarle la validez de su búsqueda. El uso de los pronombres *tú* y *yo* es bastante interesante, ya que enfatiza a las dos personas presentes de manera distinta mientras que el *nosotros* habría mostrado la solidaridad entre las personas. Creo que el lector adopta más bien la posición de Herbert de no aceptar las ideas fanáticas de Casement y la división que esto crea. Esto está directamente relacionado con el maniqueísmo presente en los fanáticos. En efecto, Casement se considera a sí mismo y a sus compatriotas como los que defienden una causa justa, mientras que todos los que quieren oponerse a ellos no son dignos de respeto y no pueden ser tomados en consideración directamente. En este caso, Herbert podría equipararse al opresor de Irlanda, que es Inglaterra, ya que no comparte los mismos ideales que los defendidos por Casement. No será el único que se ponga en esta categoría de persecutor porque añade a su argumento: "No es el amor a Alemania lo que habla por tu boca sino el odio a Inglaterra" (p. 239) en cuanto a la definición de la lucha del protagonista. Esto demuestra realmente el deseo de Casement de derrotar a Inglaterra a toda costa, incluso aliándose con el enemigo directo de esta y empleando los medios más extremos como la guerra. Además, vuelve a calificar al Imperio británico de "colonizador", retomando su idea de un país colonizado que debe liberarse de la opresión del colonizador. En las palabras de Casement, no queda más razonamiento que las emociones que lo guiarán hasta su muerte. Este no solo tratará de convencer a Herbert para su causa, sino también tratará de convencer a los prisioneros irlandeses durante la guerra para que luchen del lado de los alemanes y no en sus filas, para liberar a Irlanda, pero, sobre todo, para luchar contra Inglaterra utilizando todos los medios a su alcance, especialmente, jugando con las palabras.

Aplicando este principio a Casement durante la Rebelión Irlandesa, es muy posible que surjan ciertos aspectos fanáticos. De hecho, para él, "la única manera de ganar la libertad sería tomar las armas y hacer la guerra" (p. 246). Esto va en contra de todo lo que ha defendido hasta ahora. Denuncia las atrocidades que se han cometido en los países colonizados, pero no puede hacerlo con su propio país. Fue incluso más allá cuando fue a Alemania, el enemigo de Inglaterra, para obtener armas y soldados para liberar a Irlanda de su verdugo. Algunos de sus amigos más cercanos o incluso revolucionarios irlandeses no estaban de acuerdo con esta idea. Por ejemplo, "su mentor político, amigo y maestro, lo desaprobó por primera vez y

consideró que en lugar de ayudar, estaba perjudicando la causa de Irlanda. A partir de ese momento, una pregunta retumbó en su mente con un sonido ominoso: "¿Y si Alice tiene razón y yo estoy equivocado?" (p. 242). Hasta ahora, embargado por la emoción y el deseo de tener éxito en su misión, Casement se enfrenta a la opinión negativa de su viejo amigo, que no aprueba la entrada de Irlanda en la guerra. Así que hay un cambio, por un corto tiempo, en Casement, que se pregunta si está haciendo lo correcto. Aparece en él un atisbo de razón que lleva al lector a creer que aún es posible tomar otro camino y encontrar otras soluciones para lograr la independencia de Irlanda. Sin embargo, el irlandés no escucha nada y continúa su proceso de liberación, "tal vez los escrúpulos de muchos compañeros, como Alice, desaparecerían" (p. 242). No se da cuenta hasta ahora de que lo sigue el servicio secreto británico y de que los alemanes no lo van a ayudar como habían prometido, sino que se han burlado de él para obtener información importante contra Inglaterra.

Todo esto tiene un efecto directo en la interpretación que el lector hace de Casement. El lector adoptará una posición distanciada, adoptando la actitud de lectante para descifrar el sentido de la novela y el significado que Vargas Llosa ha querido ocultar bajo la representación de su protagonista. El lector se verá a sí mismo principalmente como poco fiable debido al código cultural/ideológico que no comparte con Casement. En mi opinión, hay una cierta voluntad por parte del irlandés de imponer su visión maníaca de las cosas, es decir, de caracterizar a los anglosajones como los culpables y a los irlandeses como las víctimas que intentan reclamar lo que es suyo. Esta persuasión se percibe en la escritura del autor. Sin embargo, creo que la distancia cultural e ideológica entre el lector y Casement es demasiado grande para que la persuasión funcione. Solo en lo que queda de este capítulo el lector puede recuperar cierta apariencia de confianza en el protagonista cuando se da cuenta de sus acciones.

3.5 Vuelta a la razón

—Irlanda es un país profundamente cristiano, usted lo sabe. Tal vez por su situación particular, de país ocupado, fue más receptivo que otros al mensaje de Cristo. O porque tuvimos misioneros y apóstoles como St. Patrick, enormemente persuasivos, la fe prendió más hondo allí que en otras partes. La nuestra es una religión sobre todo para los que sufren. Los humillados, los hambrientos, los vencidos. Esa fe ha impedido que nos desintegráramos como país pese a la fuerza que nos aplastaba. En nuestra religión es central el martirio. Sacrificarse, inmolarse. ¿No lo hizo Cristo? Se encarnó y se sometió a las más atroces crueldades. Traiciones, torturas, la muerte en la cruz. ¿No sirvió de nada, Roger?

Roger recordó a Pearse, Plunkett, a esos jóvenes convencidos de que la lucha por la libertad era mística a la vez que cívica.

—Entiendo lo que usted quiere decir, padre Crotty. Yo sé que personas como Pearse, Plunkett, incluso Tom Clarke, que tiene fama de realista y práctico, saben que el Alzamiento es un sacrificio. Y están seguros de que haciéndose matar crearán un símbolo que moverá todas las energías de los irlandeses. Yo entiendo su voluntad de inmolación. Pero ¿tienen derecho a arrastrar a gentes que carecen de su experiencia,

de su lucidez, a jóvenes que no saben que van al matadero sólo para dar un ejemplo?
(p.258)

Otra característica del fanatismo es la evocación del mártir. Esta figura aparece varias veces en la novela, pero este extracto también demuestra el sacrificio que el pueblo está dispuesto a hacer para liberar a Irlanda, según Casement. De hecho, si el pueblo irlandés se sacrifica por su país, los supervivientes serán considerados héroes, aunque se diga que los que murieron eran verdaderos mártires dispuestos a dar su vida para salvar al resto de su país. En mi opinión, esto es, en cierto modo, una excusa utilizada por los fanáticos para justificar el número de muertos en esta batalla por la independencia. Además, los fanáticos no dudan en referirse a los viejos tiempos para definir la grandeza de su causa, ya que esto ha ocurrido antes, dando a entender que son los dignos herederos de su historia. Esto también traslada el fanatismo político del independentismo irlandés a un aspecto más religioso, vinculado con la religión católica, defendida por los independentistas. Hay algo sagrado en esta batalla. Carlos Eymar⁹⁵ indica que es normal encontrar al menos un mártir o perseguido en la religión porque es uno de los valores que defienden los fanáticos, ya que están dispuestos a morir por su causa y también una forma de conseguir reanimar a los demás para unirlos a su causa. Interpreto el pasaje del padre Cotty como un deseo de convertir a Casement en un mártir, con el fin de unir al mayor número posible de irlandeses a su causa independentista. El protagonista podría haber estado de acuerdo con este argumento antes. Sin embargo, entra en razón cuando se da cuenta de que su plan ya no funciona y se da cuenta de que lo del martirio solo atrae fanáticamente a algunos irlandeses. Casement tiene una vuelta a la razón que el lector puede ver con cierto alivio ya que hasta este momento las ideas del personaje han sido cada vez más exaltadas. También nos permite creer que el irlandés todavía es capaz de pensar por sí mismo y de cambiar las cosas sin perder de vista el objetivo de su causa.

«¿Hice mal dando aquella contraorden? ¿Yo, que sólo quería salvar vidas, he contribuido más bien al fracaso de la rebelión sembrando el desorden y la división entre los revolucionarios?». (p.206)

La vuelta a la razón de Casement también puede verse en este pasaje. Aquí es donde el segundo extracto es muy interesante. El irlandés se pregunta por qué o cómo no ha funcionado su plan. Vargas Llosa utiliza el método del monólogo interior, lo que le permite al lector acercarse al protagonista. Esto permite al lector interpretar este extracto como si Casement entrara en razón y buscara respuestas a sus preguntas. Además, es muy posible que el lector lo juzgue por lo que ha hecho, pero también es posible que el lector desarrolle un sentimiento de simpatía hacia él, ya que comprenderá las motivaciones del personaje y su consternación por el fracaso de su misión según las opiniones. Además, el hecho de que Casement se culpe a sí mismo del fracaso de la independencia irlandesa también podría quitarle simpatía al protagonista, ya que el lector podría entender que fue él quien envió a los irlandeses a la muerte por culpa de sus planes. Es muy posible que Vargas Llosa quiera denunciar estas ideologías mostrando a un Casement angustiado y escribiendo que solo quería el bien de los irlandeses y no su muerte.

⁹⁵ Alonso, C. E., Bilbeny, N., Milá, M. A., Pombo, A. F., & Berdun, Ma. M. G. (1989). "El fanatismo". *El Ciervo*, 38(466), pp. 5, 9. <http://www.jstor.org/stable/40814528>

En mi opinión, Vargas Llosa ha querido recurrir de nuevo al leyente en el contexto del cuestionamiento de las acciones de Casement, permitiéndole mostrar una ilusión realista gracias al acceso a los pensamientos del personaje, haciéndolo más real. Por tanto, se quiere recrear un sentimiento de simpatía hacia el protagonista utilizando el código afectivo de Jouve para mostrar a Casement lo más auténtico posible. Gide⁹⁶ añadiría que es en este interrogatorio donde el lector podrá acercarse a los pensamientos y emociones del protagonista. Sin embargo, creo que será imposible volver a confiar plenamente en Casement, debido a una diferencia de opinión demasiado grande. El acceso a los pensamientos internos del irlandés permite recuperar cierta confianza, ya que el lector ha podido sacar conclusiones. Esto puede analizarse mediante el uso del código cultural, en el que el lector puede, según sus propios valores, juzgar positiva o negativamente los valores de Casement. Creo que Vargas Llosa ha querido mostrar las causas y, sobre todo, las consecuencias de estos excesos políticos, que son un ejemplo para no seguir caminos extremos, aunque el objetivo principal era muy noble. Por lo tanto, se invita al lector a adoptar los mismos valores que Casement, al tiempo que se le advierte de las deplorables consecuencias que estas ideas podrían acarrear si no se desarrollan con espíritu crítico.⁹⁷ Lo que más llama la atención en este pasaje interrogativo es la presencia del efecto persona, en el que Vargas Llosa busca seducir al lector mostrando la autenticidad de Casement en su capacidad de hacer tanto el bien como el mal. Para ello, no duda en utilizar lo patético para demostrar que el irlandés solo fue víctima de sus propios deseos. Jouve indica que la lectura es un símbolo que seguir cuando el lector vuelve a su propia realidad mostrando que ha sido capaz de identificarse con un personaje, proyectándose en una situación, pero manteniendo una distancia de esta para no reproducirla, sobre todo, si esta terminó de forma trágica. Esto es positivo si se traduce en un beneficio intelectual que permita al lector medir las contradicciones y, al mismo tiempo, situarse en relación con ellas para que los hechos problemáticos no se repitan. El lector también puede experimentar un beneficio afectivo cuando se enfrenta a valores o ideas contrarias a las suyas, lo que le permite redescubrir y, en algunos casos, apropiarse de nuevos valores.

En definitiva, tanto la instancia del lector como la del leyente intervienen en la recepción del personaje de Casement en función de sus ideologías políticas. Vargas Llosa juega con la alternancia de estos dos tipos de instancias narrativas, a partir del significado de las tres nociones (patriotismo, nacionalismo y fanatismo) e insinuando que el lector no necesariamente sabrá la diferencia entre ellas. Esto puede llevar al leyente a convertirse en un lector jugador, ya que puede intentar descifrar las estrategias narrativas del autor, que ciertamente quiere dar un determinado significado, una determinada interpretación a su texto en el uso de estas nociones o sus matices. Así que se produce un juego, en mi opinión, entre Vargas Llosa, que intenta jugar con las palabras y entonces, con el lector, para que este pueda interpretar el sentido que el autor quiso dar a su texto. El objetivo del lector será comprender qué significa cada término y por qué es importante su ubicación. Por eso creo que el lector, si quiere entrar de lleno en el juego de Vargas Llosa, debe intentar distinguir entre estas nociones de patriotismo, nacionalismo y fanatismo, para tener una mejor

⁹⁶ Gide. H. P. (1979). « Logique et conversation », in *Communication*, p. 10.

⁹⁷ Le Goff, cité par Bériou, N. (1981). « L'art de convaincre dans la prédication de Ranulphe d'Homblières », in *Faire croire – modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, Ecole française de Rome, Palais Farnèse, pp.56-57.

interpretación y comprensión de lo que el autor quiso decir. Sin embargo, el lector también puede convertirse en un lector interpretante, donde desde el comienzo de la tercera parte de la novela, puede tratar de adivinar lo que sucederá a continuación gracias a las pistas colocadas por Vargas Llosa. El lector también puede tener en cuenta la posibilidad de la evolución de las ideologías de Casement, por lo escrito en los capítulos impares. Además, el lector tiende a distanciarse del escrito y puede reflexionar sobre los hechos. La cuestión del nacionalismo, el patriotismo y el fanatismo se denuncia a través de la falta de confianza y simpatía hacia Casement cuando este lleva sus ideas demasiado lejos. Vargas Llosa quiere mostrar al lector los valores que defender (la defensa de la patria, el deseo de independencia, el redescubrimiento de las culturas ancestrales del país), pero que estos fueron llevados a los extremos, desde el patriotismo al nacionalismo y al fanatismo.

Capítulo III: La sexualidad de Casement

La elección de desarrollar un capítulo sobre la homosexualidad de Casement parece importante para analizar la relación que el lector puede o podría tener con el protagonista. Para Vargas Llosa, este es un tema esencial que no puede ser ignorado porque es parte integral del personaje. El capítulo comenzará definiendo el contexto histórico de la homosexualidad en la época de Casement. A esto le seguirá una discusión sobre las intenciones de Vargas Llosa en cuanto al uso de numerosos pasajes sexuales, antes de llegar al punto final, en el que se analizarán extractos que permiten observar los posibles sentimientos del lector —su simpatía o no— hacia Casement.

Este análisis recurrirá a las tres instancias del lector, ya que podrá distanciarse y tratar de entender por qué aparecen estos extractos sexuales en la novela y así interpretar el mensaje enviado por Vargas Llosa con la instancia del lector. El lector también podrá utilizar el lado humano que el autor da a su personaje cuando este describe sus deseos, pero también sus estados de ánimo, describiéndolo como un hombre que intenta gestionar sus pulsiones. Por último, el leído también será aplicado ya que el voyeurismo del lector estará cada vez más solicitado a medida que avanza la lectura y, como se explicará, los actos y deseos sexuales de Casement se harán más presentes e intensos a través de descripciones minuciosas de escenas eróticas.

4.1. Contexto histórico e historia de la homosexualidad en la época de Casement

Homosexuality has existed throughout history, in all types of society, among all social classes and peoples, and it has survived qualified approval, indifference and the most vicious persecution. But what have varied enormously are the ways in which various societies have regarded homosexuality, the meanings they have attached to it, and how those who were engaged in homosexual activity viewed themselves⁹⁸.

Es interesante comenzar este punto con esta cita de Jeffrey Weeks, ya que describe exactamente lo que intentaré explicar a continuación. Weeks trata de entender qué es la homosexualidad: concluye que este tipo de relación sexual es universal, que siempre ha existido a lo largo del tiempo, al tiempo que señala las diferentes palabras o términos utilizados para referirse a las personas homosexuales. María Martín Sánchez⁹⁹ coincide con este punto de vista, explicando que la homosexualidad no es algo nuevo en nuestras sociedades, aunque ha sido tratada y referida de forma diferente en distintas épocas y países.

⁹⁸ Weeks, J. (1977). *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London : Quartet Books, p.2.

Se puede leer la traducción de la cita aquí: "La homosexualidad ha existido a lo largo de la historia, en todos los tipos de sociedad, entre todas las clases sociales y pueblos, y ha sobrevivido a la aprobación cualificada, a la indiferencia y a la más feroz persecución. Pero lo que ha variado enormemente son las formas en que las distintas sociedades han considerado la homosexualidad, los significados que le han atribuido y cómo se veían a sí mismos quienes se dedicaban a la actividad homosexual."

⁹⁹ Martín Sánchez, M. (2011). « Approche historique du traitement juridique et social donné à l'homosexualité en Europe ». *Études constitutionnelles*, 9 (1), pp.246-247. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-52002011000100009>

Para seguir centrándonos en la novela *El sueño del celta*, es útil repasar la historia de la homosexualidad desde sus inicios. Por ello, este subcapítulo se centrará en dos periodos, el siglo XIX y el siglo XX. Además, como la historia está ambientada principalmente en la legislación inglesa, la atención se centrará en la visión de la homosexualidad en el Reino Unido, incluida Irlanda.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la Iglesia seguía formando parte del orden estatal. Esto significaba que denunciaba la homosexualidad como un pecado y, además, *contra naturam*, ya que dicha sexualidad no respetaba la naturaleza humana, que abogaba por la heterosexualidad para perpetuar la raza humana. En contra de lo que se podría pensar, la sodomía, es decir, las relaciones sexuales entre dos hombres con penetración y eyaculación, era la más odiada y, por tanto, castigada. Hasta aproximadamente 1820-1830 y en la mayoría de los países europeos, los actos sexuales entre hombres se castigaban con la muerte. Sin embargo, Inglaterra no decidió abolir la pena de muerte hasta 1861 debido a la fuerte influencia religiosa, que era más fuerte en la isla que en el continente (Alberto García Valdés¹⁰⁰). Después de estas fechas, las penas para los homosexuales eran de cadena perpetua, antes de reducirse a dos años de prisión con la publicación de la Enmienda Labouchere en 1885, que estuvo en vigor hasta 1982.¹⁰¹

Estos cambios en el castigo de los homosexuales se debieron a las reformas de la gobernanza cívica. De hecho, con la introducción de las leyes napoleónicas a principios del siglo XIX, el Estado se volvió cada vez más laico. La Iglesia perdió su poder debido a la "paulatina secularización de la sociedad"¹⁰². Esto implicó un cambio en la visión legal de la homosexualidad, que pasó de ser un pecado mortal prohibido por la Iglesia a un delito castigado por el Estado.

Debido a la secularización del Estado, la religión perdió su poder de influencia, lo que permitió que otros campos, como la ciencia, pasaran a primer plano. Por tanto, la homosexualidad se consideró una enfermedad mental, una anomalía que muchos investigadores y científicos intentaron resolver. No fue hasta 1869 que apareció el término *homosexualidad* para referirse a las personas que tenían deseos sexuales con personas del mismo sexo.¹⁰³ Pérez indica en su libro que se utilizaban otros términos para referirse a los individuos homosexuales. En primer lugar, el término *pedófilo* fue utilizado por Claude François Michéa en 1849 para describir la homosexualidad como una perversión, cuyos practicantes son "hombres afeminados" que buscan el placer con parejas del mismo sexo. Por ello, es interesante mostrar que en la época, el término *pederasta* no tenía el mismo significado que hoy, es decir, tener una atracción erótica por los niños pequeños, pero sin

¹⁰⁰ García Valdés, A. (1980). *Historia y presente de la homosexualidad: análisis crítico de un fenómeno conflictivo*. Édita e imprime la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía Noviciado. Madrid, pp.55, 135. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52372/1/5309854513.pdf>

¹⁰¹ Emsley, C. Hitchcock, T. and Shoemaker, R. (2021). "Communities - Homosexuality", *Old Bailey Proceedings Online*, www.oldbaileyonline.org

¹⁰² Boswell, J. (1998): *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, Barcelona, Biblioteca Atajos, p.25.

¹⁰³ Pérez, C. O. G. (2014). "La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, 6, 99-101. <https://doi.org/10.29340/6.1209>

tener relaciones sexuales con ellos.¹⁰⁴ Sin embargo, existe otro término pedófilo *utilizado* por el médico Ambroise Tardieu¹⁰⁵ en 1857 para demostrar las características físicas y mentales de los homosexuales. Sin embargo, si profundizamos en el significado de esta palabra, tiene una connotación que puede resultar confusa. De hecho, como señala Fundeu RAE, las personas calificadas como pederastas son acusadas de haber mantenido relaciones sexuales con menores, lo que en realidad constituye un abuso sexual. Como señala *El País*, este término se utilizaba para referirse a los homosexuales, en referencia a sus orígenes griegos, donde los jóvenes adolescentes mantenían relaciones sexuales o no con un adulto para completar su educación. Sin embargo, el término no significa necesariamente que los adultos solo tengan relaciones sexuales con chicos jóvenes; también pueden participar chicas jóvenes. Es importante señalar que el término *pederasta* era la forma de referirse a los homosexuales antes de que apareciera la palabra en 1869.

Volviendo a la afirmación de que la homosexualidad es una enfermedad mental, la psiquiatría empieza a ocupar un lugar destacado en el análisis e intento de curación de la homosexualidad.¹⁰⁶ Weeks¹⁰⁷ escribe que Richard Von Krafft-Ebing¹⁰⁸ fue uno de los principales investigadores en la comprensión de la homosexualidad con su obra *Psychopathia Sexualis* (1886). En ella define la homosexualidad como una enfermedad patológica que caracteriza a los homosexuales con perversiones sexuales.¹⁰⁹ Según Ebing, se trata de una metamorfosis sexual paranoica de la bisexualidad que lleva a los pacientes a derivar hacia la homosexualidad, que se convierte así en una forma de perversión sexual. Por ello, es importante que los científicos estudien a los homosexuales para encontrar una cura para esta enfermedad, aunque sea a costa de la dignidad de las personas examinadas.¹¹⁰

4.2. La evolución de la sexualidad para Vargas Llosa

La sexualidad ha sido siempre uno de los temas favoritos de Vargas Llosa, quien afirma que sin sexo y violencia no hay vida: "Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecen combinados con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo"¹¹¹. Enkvist¹¹² añade que las obras artísticas de todos los

¹⁰⁴ Fundeu RAE (2020, 6 jun). «pedofilia» y «pederastia» no son equivalentes | Fundeu. Fundeu | Fundación del español urgente. <https://www.fundeu.es/recomendacion/pedofilo-y-pederasta-no-son-equivalentes-566/>

¹⁰⁵ Tardieu, A. (1859). *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, JB. Baillière, pp. 119-125.

¹⁰⁶ García Valdés, A. (1980). *Historia y presente de la homosexualidad: análisis crítico de un fenómeno conflictivo*. Edita e imprime la Editorial de la Universidad ^Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía ^ Noviciado. Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52372/1/5309854513.pdf>, p.453.

¹⁰⁷ Weeks, J. (1977). *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London : Quartet Books, p.26.

¹⁰⁸ Von Krafft-Ebing, R. (1999). *Psychopathia sexualis*, Bloat Books, (1^{re} éd. 1886).

¹⁰⁹ Gert, E. (1996). "A female soul in a male body: sexual inversión as gender inversión in nineteenth century sexology", en Gilbert Herdt (Comp.), *third sex, third gender beyond sexual dimorphism in culture and history*, flone books, Nueva York, Estados Unidos, pp. 224-228.

¹¹⁰ Pérez, C. O. G. (2014). "La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, 6, 99-101. <https://doi.org/10.29340/6.1209>

¹¹¹ Vargas Llosa, M. (1971). *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984; *Historia de un deicidio*. Barcelona: Monte Avila., p.17.

¹¹² Enkvist, I. (2014). "El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico" en *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, p.76.

géneros posibles son espejos de los impulsos sexuales del hombre, a menudo reprimidos. Por ello, Vargas Llosa quiere añadir las transgresiones de carácter sexual porque, siguiendo el modelo heterosexual, esto representa la ortodoxia sexual como normatividad, tal y como explica Agreda.¹¹³ En el caso de la novela *El sueño del celta*, Vargas Llosa decide dar una visión inquietante de la sexualidad de su protagonista, Roger Casement. En efecto, este último desarrolla una homosexualidad con experiencias pedófilas a lo largo de su vida y especialmente durante sus misiones en diferentes países. Sin embargo, es importante insistir en la comprensión de estas palabras. Intentaré mostrar, a través de diferentes fragmentos, cómo ve Casement su sexualidad y qué puede aprender el lector de ella. Dividiré este punto partiendo de las categorías que Agreda decidió establecer para caracterizar las fases de la homosexualidad, que también se encuentran en la novela *El sueño del celta*.

Para este capítulo, me centraré principalmente en las nociones que introduce Jouve cuando el lector se enfrenta a un personaje que tiene la posibilidad de ofrecer varios escenarios interpretativos. Se acepta que el lector pueda tener dos opiniones diferentes sobre Casement y su homosexualidad. De hecho, la principal opinión del lector podría estar relacionada con la falta de confianza en el diplomático debido a las descripciones de sus relaciones o fantasías sexuales con hombres jóvenes, que podrían tender a la pedofilia. Sin embargo, como veremos en el último punto de este capítulo, Casement quiere denunciar las prácticas sexuales extremas como la prostitución, la violación, etc., lo que le permite al autor presentar otra visión de la sexualidad relacionada con Casement.

4.2.1. La infancia de Casement

En la novela *El sueño del celta*, Vargas Llosa no presenta ningún elemento explícito que pueda llevar a cuestionar la orientación sexual de su protagonista. Sin embargo, esto no significa que Casement no haya podido tener relaciones sexuales antes de convertirse en diplomático inglés. De hecho, como indica Reid¹¹⁴, Casement habría mantenido relaciones sexuales con otros hombres en una época bastante temprana de su vida, incluso antes del descubrimiento de los Diarios Negros y antes de salir de Irlanda hacia África. Reid afirma haber encontrado notas de los primeros encuentros sexuales de Casement en 1881 en un diario titulado *Smith's Scribbling Diary*, cuando tenía diecisiete años. Osegueda¹¹⁵ apoya la tesis de Reid al tiempo que indica que la homosexualidad del irlandés puede ser visible desde una edad temprana en la novela. Identifica tres características que cree que pueden haber ayudado al personaje a desarrollar tendencias homosexuales: la pérdida de la figura materna, que murió joven y que no pudo acompañarlo en el desarrollo de su vida, pero con la que se identificó fuertemente en sus encuentros y viajes. Como resultado, se encontró bajo la tutela de su padre, que no se interesaba por él, lo que significó que se encontrara falto de afecto desde una edad temprana, como si fuera un huérfano. Este tema de la orfandad es una de las cosas que va a caracterizar al personaje de Casement, según la tesis de Osegueda, que, aunque

¹¹³ Flores Agreda. R. (2012). "El sueño del celta: ¿Vargas Llosa homofóbico?", Año XVII, Nº 273, *Letralia*, <https://letralia.com/273/ensayo02.htm>

¹¹⁴ Reid, B. L. (1976). *The Lives of Roger Casement* (1st éd.). Yale University Press.

¹¹⁵ Osegueda, B. & Roy, C. (2011). "Un personaje en busca de un autor, un autor en busca de una novela. Aproximación a *El sueño del celta*" en *Mario Vargas Llosa: Amores, utopías, infierno. Estudios sobre Mario Vargas Llosa*. Melbourne: Antípodas. N.XXII pp.157-180.

vaya a otros países, no encontrará el afecto que necesita y siempre se sentirá huérfano de la sociedad, principalmente provocado, en esa época, por su homosexualidad.

Era cierto. El frailecillo alemán, allá en su convento de Agnetenberg, hacía quinientos años había dado en el clavo, expresado una verdad que Roger vivió en carne propia. O, mejor dicho, desde que, niño, la muerte de su madre lo sumió en una orfandad de la que nunca más se pudo librar. Esa era la palabra que mejor describía lo que se había sentido siempre, en Escocia, en Inglaterra, en el África, en el Brasil, en Iquitos, en el Putumayo: un desterrado. Buena parte de su vida se había jactado de esa condición de ciudadano del mundo que, según Alice, Yeats admiraba en él: alguien que no es de ninguna parte porque lo es de todas. Mucho tiempo se había dicho que ese privilegio le deparaba una libertad que desconocían quienes vivían anclados en un solo lugar. Pero Tomás de Kempis tenía razón. No se había sentido nunca de ninguna parte porque ésa era la condición humana: el destierro en este valle de lágrimas, destino transitorio hasta que con la muerte y el más allá hombres y mujeres volverían al redil, a su fuente nutricia, a donde vivirían toda la eternidad (p.221).

El narrador de la novela deja claro que Casement sufre y sufrirá siempre esta pérdida materna, pero también indica que esto tendrá consecuencias en su vida. De hecho, como ha escrito Osegueda¹¹⁶, Casement siempre se sentirá huérfano en la sociedad en la que se encuentra. Es posible relacionar esta idea a la del ciudadano del mundo, que definirá el carácter del diplomático irlandés. En primer lugar, he pensado que sería interesante volver a una definición del concepto tomando las palabras de Jocelyne Couture y Kai Nielsen, que definen el término de *cosmopolitismo* antes de llegar al concepto de *ciudadano del mundo*. Se escribe que el cosmopolitismo es

[...] una antigua doctrina que se atribuye a los estoicos, especialmente a los romanos. Se basa en la idea de un orden moral universal, accesible a todos a través de la razón y compuesto por principios, deberes y obligaciones que cada ser humano debe poner en práctica con respecto a cada uno de sus semejantes. Séneca y Marco Aurelio defienden la idea de que, aunque cada uno de nosotros es miembro de una comunidad local, es la comunidad global de seres humanos la fuente de nuestras obligaciones y valores más importantes. Somos, dicen, "ciudadanos del mundo". Los filósofos de la Ilustración retomaron esta doctrina y Kant la formalizó en un ideal de justicia cosmopolítica que debería plasmarse, según él, en una federación mundial de repúblicas, que garantizara la paz perpetua y respetara la dignidad de cada individuo.¹¹⁷

En esta definición, se emplea la noción de *ciudadano del mundo*. Valérie Gérard¹¹⁸ explica que, para que se pueda decir que un ciudadano es "del mundo", debe reflexionar sobre su relación esencial con el mundo (en cuanto a su lugar y sus deberes) para entenderse a sí

¹¹⁶ Osegueda, B. & Roy, C. (2011). "Un personaje en busca de un autor, un autor en busca de una novela. Aproximación a *El sueño del celta*" en Mario Vargas Llosa: *Amores, utopías, infierno. Estudios sobre Mario Vargas Llosa*. Melbourne: Antípodas. N.XXII pp.157-180.

¹¹⁷ Couture, J. & Nielsen, K. (2007). « Introduction : Cosmopolitisme et particularisme ». *Philosophiques*, 34(1), p.3. <https://doi.org/10.7202/015860ar>

¹¹⁸ Gérard, V. (2005). « Être citoyen du monde ». *Tumultes*, 24, pp.14-17. <https://doi.org/10.3917/tumu.024.0013>

mismo, pero también para establecer una norma práctica de relación moral consigo mismo, con el mundo, con las personas y con las ciudades concretas. Continúa señalando que un hombre que se define a sí mismo por su familia o su afiliación patriótica solo reduce su persona a una determinación del tipo "soy un cuerpo que nació en este lugar en este momento". Según ella, ser ciudadano del mundo se define como constituir el mundo. Se caracteriza por el conocimiento del propio lugar en el mundo, por la comprensión y aceptación de sí mismo y por la ordenación de las relaciones consigo mismo y con los demás para ver al otro como un conciudadano. Se trata de aceptar las formas de los demás para considerarse en lugares que no son, inicialmente, los propios. Hay, pues, un sentimiento de ser del mundo, de sentirse seguro y en su sitio, aceptando las circunstancias del mundo y de las personas que lo habitan para apropiarse de ellas sin poseerlas para respetarlas. Por último, Valérie Gérard (2005) vuelve a la definición de cosmopolitismo donde explica que no se trata de organizar el mundo en función de la propia persona, sino de analizar la relación que se puede tener con otros seres humanos.

Volviendo al análisis de la novela *El sueño del celta*, es interesante relacionar estas nociones con el personaje de Casement. De hecho, hay una referencia directa al extracto que lo caracteriza como defensor del cosmopolitismo, ya que intenta ayudar a las comunidades locales de las colonias a obtener más igualdad y denuncia las atrocidades que se cometen contra ellas, mientras va al encuentro de los nativos. Intenta comprender su cultura y su lengua para entender la conexión que estas personas pueden tener con el mundo y así comparar su propia visión y relación con el mundo. Sin embargo, Casement siempre se sentirá fuera de lugar en el entorno que lo rodea porque no siente que pertenezca a una nación. De hecho, la nación a la que creía pertenecer era, en realidad, una fachada vacía, cuyo único propósito era beneficiarse de la desgracia de los nativos para comerciar. En este sentido, trata de definirse como irlandés desarrollando una mentalidad patriótica hacia su país. Es una forma de mostrar su pertenencia a un lugar en este mundo. Sin embargo, este deseo de pertenencia crecerá, como se ha visto en el capítulo anterior, hasta convertirse en un pensamiento nacionalista y fanático. A partir de este momento, Casement ya no se ajusta a la definición de cosmopolita o de ciudadano del mundo, ya que solo piensa en plantear los deberes morales y los intereses de su país y de sus compatriotas. Para mostrar esta no pertenencia, Vargas Llosa utiliza una fórmula religiosa basada en la reflexión de Tomás A. Kempist sobre el exilio terrenal, indicando que, solo cuando llega la muerte, el hombre puede encontrar su lugar en el mundo. Además, lo que resulta interesante es el vínculo que puede tener el nacionalismo con la religión, mostrando que, para volver a ser un hombre perteneciente a un lugar en el mundo, Casement no dudará en convertirse al catolicismo, la religión mayoritaria de los irlandeses. Hay, pues, una verdadera crisis de identidad en el personaje que trata de encontrarse a sí mismo en sus viajes teniendo una actitud cosmopolita, pero que sigue sin sentirse en sintonía con el mundo que lo rodea; trata de encontrar una causa que lo incluya realmente para encontrar su lugar.

El lector puede interpretar este pasaje de manera que utilice el leyente. En efecto, el lector se encontrará perdido en la ilusión romántica para desarrollar un cierto sentimiento de simpatía, ya que Casement se muestra como una persona real con sus dudas que se expresan y que uno puede entenderlas o incluso haberlas vivido. El lector puede entrar en el código

narrativo donde podrá identificarse con el personaje gracias al código cultural que ambos podrían compartir. Considero que el código cultural tendría una mayor importancia, ya que el lector podría valorizar los valores cosmopolitas de Casement así como comprender su sentimiento de querer pertenecer a un lugar para poder definirse. Esto lleva posteriormente al código emocional que le permite al lector tener acceso a los pensamientos y emociones del protagonista creando un sentimiento de simpatía. Lo que el lector recordará en este momento es la falta de identidad de Casement, que tiene una vida compleja por el hecho de ser un diplomático inglés que ayuda a cada comunidad en su país y ser un homosexual. Este no comprende ni encuentra su lugar en el mundo. Así, el lector puede comprender por qué Casement ha querido comprometerse de manera muy ardiente en la defensa de Irlanda, que considera su país y el lugar al que desea pertenecer. Considero incluso que el lector se encuentra en un momento en la misma posición que Casement, ya que ambos comprenden al mismo tiempo la crisis de identidad del ser novelesco, pero, sobre todo, su toma de conciencia, que se debe a su cosmopolitismo. Volviendo al tema de la sexualidad, creo que Casement está en plena crisis identitaria frente a su propia orientación sexual, lo que se verá en la evolución de este capítulo, y que tanto el personaje como el lector intentarán descifrar la "verdadera persona" de Casement. Sin embargo, se observa que su comportamiento cosmopolita durante sus viajes al extranjero fue un medio de reencontrarse y de sentirse útil en su vida. En mi opinión, también fue una forma de no ser categorizado como un inglés o un irlandés, como un homosexual, etc. Le daba una impresión de igualdad entre las personas, aunque tenía que ocultar su orientación sexual, ilegal en ese momento.

4.2.2. Primer viaje al Congo y primicias de la homosexualidad

Casement se enfrentará a sus propios impulsos y deseos sexuales desde sus primeros viajes al extranjero y como diplomático inglés. Sin embargo, el lector puede ver fácilmente que no se trata de relaciones heterosexuales, sino homosexuales. El personaje que hasta entonces daba una impresión de confianza y simpatía al lector, puede alejarlo por sus inclinaciones sexuales cada vez más extremas.

Una mañana, luego de una larga caminata aprovechando la frescura del día, Roger llegó hasta el embarcadero. Allí, de pronto, su atención se concentró en dos muchachos morenos y semidesnudos que descargaban unas lanchas, cantando. Parecían muy jóvenes. Llevaban un ligero taparrabos que no llegaba a ocultar la forma de sus nalgas. Ambos eran delgados, elásticos y, con los movimientos rítmicos que hacían descargando los bultos, daban una impresión de salud, armonía y belleza. Estuvo contemplándolos largamente. Lamentó no tener consigo su cámara. Le hubiera gustado retratarlos, para recordar después que no todo era feo y sórdido en la emergente ciudad de Leopoldville. (P.50)

Estas son las primeras líneas de la novela que señalan la atracción de Casement por los jóvenes nativos. Sin embargo, el lector se encontrará rápidamente en la lógica del lector, que intentará distanciarse del protagonista. Esto se debe a las descripciones que hace Casement, ya que tienden a dar un aire erótico a la escena. En mi opinión, el lector se encuentra en una posición ambigua, ya que tiene acceso a todos los pensamientos del personaje, pero esto no le permitiría identificarse con él, ya que la imagen de Casement queda devaluada por sus descripciones. Es importante señalar que considero que son estas

representaciones sexuales las que están relacionadas con el distanciamiento y no con la homosexualidad del personaje. Además, el lector puede preguntarse ya en este punto sobre el curso posterior de los acontecimientos empleando al lector interpretante, así como es posible que el lector se pregunte si el deseo de Casement aumentará, pero también en cuanto a la posibilidad de la acción de relaciones sexuales con otros hombres. Lo problemático de la descripción de los jóvenes congoleños es que solo describe su físico a medida que aumenta su potencia, empezando por su cuerpo en general y terminando por partes específicas, como sus partes íntimas. Estas descripciones del deseo se expresan en frases cortas que muestran una aceleración del ritmo y se centran en la idea principal con pocas palabras, a diferencia de las frases más largas que estarán más asociadas con la expresión de las emociones del protagonista. De hecho, el término *bultos* se define en la RAE así: "Cuerpo indistinguible por la distancia, por falta de luz o por estar cubierto"¹¹⁹, lo que sería una forma implícita de describir el sexo de los jóvenes sin utilizar un lenguaje directo y crudo. Hay, pues, una forma indirecta de decir las cosas por parte de Vargas Llosa para que el lector se haga una idea de quién es el diplomático irlandés. Por el momento, el lector puede considerar que solo está viendo estas escenas basándose en la sexualidad de Casement sin hacer ningún juicio hacia él.

El otro aspecto que puede hacer que el lector se distancie de Casement es la explicación de que son jóvenes, pero, sobre todo, por el uso de la palabra *muy*. De hecho, el término *juventud* puede utilizarse para un amplio abanico de edades, desde los catorce o quince años hasta los veinte, en mi opinión. Por lo tanto, se trata de una cuestión de pedofilia, sobre todo, porque el uso de *muy* es muy problemático y puede llevar a confusión. El lector se preguntará por la estrategia narrativa que Vargas Llosa ha querido utilizar en su novela para entender la posición que ha adoptado ante el protagonista. Sin embargo, en este pasaje, el lector puede entender fácilmente que se trata solo de una expresión del deseo sexual de Casement sin que este pase a la acción. Lo que me permite decir esto es la redacción de la última frase que muestra el inicio de la homosexualidad de Casement, aunque no muestra comprensión o aceptación de esta. De hecho, en mi opinión, la fotografía es una forma de ocultar, de disimular su orientación sexual, por un lado, para mantenerla oculta y privada, y, por otro lado, quizás, para no admitirla ante sí mismo.

Sin embargo, creo que es posible que el lector adopte una cierta simpatía por Casement debido a la lógica del lector. De hecho, este último puede considerar que los impulsos sexuales y el deseo en general son naturales, y que, por tanto, es normal que cualquier ser humano los tenga. Esto da un sentido de autenticidad y realidad al personaje, donde el lector, a través del código narrativo, puede identificarse con Casement mediante la comprensión de sus deseos, aunque el lector no suscriba necesariamente la homosexualidad.

Pero sólo sintió que comenzaba a estar bien de verdad, a ser el de antes, tres o cuatro días después de llegar a Luanda, un mediodía, sentado en una mesa del antiguo Café París, donde iba a comer algo luego de trabajar toda la mañana. Estaba echando una ojeada a un viejo diario de Lisboa cuando advirtió, en la calle del frente, a varios nativos semidesnudos descargando una gran carreta llena de fardos de algún producto agrícola, acaso algodón. Uno de ellos, el más joven, era muy hermoso. Tenía un cuerpo

¹¹⁹ RAE: Real Academia Española. (2005). "Bulto". In RAE: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/bulto>

alargado y atlético, músculos que asomaban en su espalda, sus piernas y brazos con el esfuerzo que hacía. Su piel oscura, algo azulada, brillaba de sudor. Con los movimientos que hacía al desplazarse con la carga al hombro desde la carreta al interior del depósito, el ligero pedazo de tela que llevaba envuelto en la cadera se abría y dejaba entrever su sexo, rojizo y colgante y más grande que lo normal. Roger sintió una oleada cálida y urgentes deseos de fotografiar al apuesto cargador. No le ocurría hacía meses. Un pensamiento lo animó: «Vuelvo a ser yo mismo». En el pequeño diario que llevaba siempre consigo, anotó: «Muy hermoso y enorme. Lo seguí y lo convencí. Nos besamos ocultos por los helechos gigantes de un descampado. Fue mío, fui suyo. Aullé». Respiró hondo, afiebrado. (p.67)

Como demuestra este fragmento, las descripciones de los cuerpos de los nativos ya están bastante presentes. Sin embargo, a lo largo de la lectura, el lector se enfrenta a descripciones cada vez más detalladas de los cuerpos de los jóvenes. También se puede observar que, a partir de este momento y durante el resto de la novela, los fragmentos que contienen escenas con connotaciones sexuales se caracterizarán por el uso de frases cortas para acelerar el ritmo de la narración y mostrar el ardiente deseo de Casement. Todo ello hace que el lector se distancie de la historia y adopte la instancia del conferenciante, especialmente en lo que respecta a la obsesión del protagonista por los hombres jóvenes mediante el uso de verbos como *seguí* y *convencí*, que demuestran la incapacidad de Casement para frenar sus impulsos. Además, la duda estará perpetuamente presente en la descripción de estas escenas obscenas en cuanto a si son simples fantasías o actos que hacen que el lector se pregunte por ellos. Esta ambivalencia está ligada a la polémica sobre la autenticidad de los Diarios Negros, sobre todo, porque este extracto es el primer pasaje que parece demostrar el momento del primer acto sexual de Casement, que transcribe en sus diarios. Por último, el uso del término *joven* también queda en entredicho a lo largo de la novela, ya que Vargas Llosa quiere dejar al lector con esta incertidumbre. Sin embargo, escribir que el congoleño más joven es el más guapo podría ser una forma indirecta de indicar que su protagonista es un homosexual con tendencias pedófilas, aunque es imposible comprobarlo sin conocer la edad exacta del joven.

Lo que también es cuestionable es la frase "Vuelvo a ser yo mismo". Da al lector la impresión de que Casement está empezando a comprender y aceptar su orientación sexual. Sin embargo, gracias a la instancia narrativa omnisciente y con juegos de enfoque interno, el lector ya había podido comprender que Casement era homosexual. En mi opinión, el lector puede participar en el análisis de esta frase, ya que adentrarse en los pensamientos del irlandés al aceptar su homosexualidad representa una verdadera intimidad que se crea con el lector. Sin embargo, esto enlazará con la siguiente parte donde Casement negará su homosexualidad, donde considerará que no puede serlo.

4.2.3. Rechazo de su homosexualidad

Es posible detectar a lo largo de la lectura que Casement, aunque es incapaz de contener sus impulsos sin actuar sobre ellos, rechaza de alguna manera su homosexualidad.

Para confirmar esta tendencia, intentaré analizar diferentes fragmentos de la novela, destacando un nuevo aspecto que desarrolla Agreda¹²⁰: la homofobia.

Había sido la primera vez que hizo el amor, si es que se podía llamar hacer el amor excitarse y eyacular en el agua contra el cuerpo del muchacho que lo masturbaba y que sin duda eyaculó también sobre él, aunque eso Roger no lo notó. Cuando salió del agua y se vistió, los dos bakongos le convidaron unos bocados del pescado que ahumaron en una pequeña fogata a orillas de la poza que formaba el arroyuelo. Qué vergüenza sintió después. Todo el resto del día estuvo aturdido, sumido en unos remordimientos que se mezclaban con chispazos de dicha, la conciencia de haber franqueado los límites de una cárcel y alcanzado una libertad que siempre deseó, en secreto, sin haberse atrevido nunca a buscarla. ¿Tuvo remordimientos, hizo propósito de enmienda? Sí, sí. Los había tenido. Se prometió a sí mismo, por su honor, por la memoria de su madre, por su religión, que aquello no se repetiría, sabiendo muy bien que se mentía, que, ahora que había probado el fruto prohibido, sentido cómo todo su ser se convertía en un vértigo y una antorcha, ya no podría evitar que aquello se repitiera. (p.168)

En este extracto, Casement experimenta y declara explícitamente sus sentimientos de vergüenza y remordimiento por sus impulsos/deseos sexuales. De hecho, el narrador, mediante el uso del estilo indirecto libre, responde a la pregunta que Casement podría haberse hecho. También parece que Vargas Llosa está invitando al lector a cuestionarse y a tratar de resolver esta cuestión. El lector jugador entrará en juego al cuestionar las instancias narrativas utilizadas por el autor para entender cómo se escribió su novela y, en consecuencia, dar una interpretación. El estilo indirecto libre permite parafrasear los sentimientos del protagonista, lo que también permite al lector dejar un poco más de espacio al lector gracias a la proximidad e intimidad que se crea entre el lector y Casement. La respuesta a la pregunta la da el narrador, como ya se ha dicho. Demuestra que escribir con frases cortas permite centrarse en un detalle concreto. En este caso, añade la frase "Los había tenido" para apoyar el hecho de que Casement está arrepentido de sus acciones sexuales. El lector vuelve a quedar atrapado en la ilusión ficticia creada por Vargas Llosa al describir a su personaje de una manera que lo hace auténtico y real en su cuestionamiento y búsqueda de una solución, sin esconderse del lector. En este caso, Casement intenta evitar tener este tipo de relaciones sexuales, pero su naturaleza humana se lo impide. Por lo tanto, el lector puede simpatizar con el irlandés porque es capaz de reconocer una condición humana real en las palabras, pensamientos y acciones del diplomático.

También es posible ver que el lenguaje religioso está bastante presente, como en los fragmentos analizados anteriormente, porque el narrador utiliza la expresión "el fruto prohibido" para hablar de las relaciones homosexuales de Casement. Se lo estaría comparando con Eva que, habiendo probado el fruto prohibido, no podía parar. Esto parece inevitable porque es la naturaleza humana. Por ello, el lector puede entender cómo se siente el protagonista cuando intenta convencerse de que no lo volverá a hacer, pero es imposible. Además, tengo la impresión de que Vargas Llosa ha querido mostrar al lector que Casement es solo una víctima de sus impulsos y de la naturaleza humana.

¹²⁰ Flores Agreda. R. (2012). "El sueño del celta: ¿Vargas Llosa homofóbico?", Año XVII, Nº 273, *Letralia*, <https://letralia.com/273/ensayo02.htm>

Agreda¹²¹ utilizará esta vaga interpretación para argumentar que la negación de la homosexualidad por parte de Casement es un indicio de la existencia o no de un aspecto homofóbico en la escritura de Vargas Llosa. Agreda¹²² no insinúa directamente que el autor sea homófobo, sino que se trata de una falta de conocimiento sobre el tema. Lo explica por unas declaraciones imprecisas de Vargas Llosa en una entrevista en *El País* (10/8/03). Analizando estas afirmaciones, Agreda señala que la novela de Vargas Llosa también es inexacta en algunos puntos. De hecho, la novela presenta una aproximación a la homosexualidad, especialmente cuando Vargas Llosa expone el comportamiento sexual de su protagonista. Esta imprecisión, según Agreda, se observa principalmente en el hecho de que confunde varios conceptos, como *identidad sexual* y *orientación sexual*, que tienen dos significados completamente diferentes. La orientación sexual es la atracción emocional, romántica, sexual o afectiva duradera hacia otras personas. Se puede caracterizar con diferentes nombres, como *heterosexualidad*, *homosexualidad* y *bisexualidad*. Hay que diferenciarlo del sexo biológico (el sexo con el que se nace), de la identidad sexual, que lleva al sentimiento psicológico de ser hombre o mujer, del comportamiento sexual, que se refiere a los sentimientos hacia los demás, y del rol social de género, que lleva al respeto de las normas culturales de comportamiento femenino y masculino. Vargas Llosa califica la identidad de género como "menos rígida y unidimensional", como si fuera una opción que la persona puede elegir, pero como señala Agreda, la sexología tiende a confirmar que la identidad de género es este modelo, se construye desde muy temprana edad, y puede provenir de diferentes factores biológicos, cognitivos y ambientales.

Agreda¹²³ mantiene la hipótesis de Barnwell¹²⁴, que demuestra un rechazo a la homosexualidad de Casement, pero también que es esta sexualidad la que contribuirá a su muerte. Este último punto se desarrolla cuando el irlandés se entera de que su "amante" es en realidad un espía británico: "Ahora bien, Roger habría dado cualquier cosa por ver a Monteith, aunque sólo fuera por unos momentos, para disculparse por haberle dejado plantado aquella vez: 'Tenías toda la razón, mi buen amigo'. Tu corazonada era correcta. Eivind es peor que un espía: un verdadero diablo. Y yo soy un tonto y un ingenuo por creer en él". (p. 134). Agreda afirma que Casement es efectivamente homosexual, como dicen sus diarios.

La segunda crítica que recoge el autor anterior es la de Planas¹²⁵. Se pregunta si la homosexualidad de Casement no le ayudó a identificarse con los nativos, ya que ambos son categorías de personas discriminadas. De hecho, ser homosexual en aquella época significaba poner la vida en peligro. Esto es exactamente lo que sufrían los indígenas bajo el yugo de los colonos si se rebelaban o intentaban huir. Por último, sostiene que las afirmaciones sexuales que aparecen en los diarios son, en realidad, fantasías muy exageradas o puras afabulaciones de lo que este personaje histórico podría haber experimentado realmente.

¹²¹ Flores Agreda. R. (2012). "*El sueño del celta: ¿Vargas Llosa homofóbico?*", Año XVII, Nº 273, Letralia, <https://letralia.com/273/ensayo02.htm>

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Barnwell, D. "Mario Vargas Llosa. *El sueño del celta*", *Irish Migration Studies in Latin America*, Volume 7, Number 4, November 2011, pp.299-304.

¹²⁵ Planas, E. (2010). Infografía: "Los personajes y lugares que inspiraron *El sueño del celta*", *El Comercio*. Espectáculos.

Finalmente, el último crítico en el que se apoya Agreda, aunque su argumento es bastante débil, es Ingeschay¹²⁶. Explica que la novela habría desarrollado una homofobia implícita. En primer lugar, no asocia a Casement con un homosexual al principio de la obra, aunque negará esta forma de desviación sexual. Dice, como Planas, que lo que cuenta en sus historias es fantasía. Enkvist¹²⁷ añade que Vargas Llosa insiste en que gran parte de lo que está escrito en el Diario Negro es pura fantasía y no actos que realmente sucedieron. Ingeschay añade que la esencia de la homosexualidad reside en la contradicción entre la fantasía y la actuación, por lo que los Diarios Negros pueden haber sido una terapia para que Casement contuviera sus fantasías. Por lo tanto, el lector puede suponer que los Diarios Negros describen lo que los informes no exponen como lo escribe Ingeschay¹²⁸. Angus Mitchell¹²⁹ explica que Vargas Llosa ofrece la oportunidad de cuestionar la inautenticidad de los periódicos negros utilizando a un Casement que sufre problemas psicológicos y sexuales que no puede controlar. Ingeschay apoya la idea de Mitchell al denunciar la visión negativa de Vargas Llosa sobre la homosexualidad en su novela, aunque el autor se presenta en todas sus entrevistas como pro-gay. Aplica este principio a Casement y lo describe como una buena medida terapéutica, idea que también suscriben Mitchell y Vargas Llosa.

El siguiente extracto explica esta visión de la homosexualidad como una ayuda para que Casement satisfaga sus impulsos. Es el narrador quien se encarga de explicar al lector que los actos sexuales del diplomático irlandés no tienen nada que ver con el amor, ya que solo se trata de placer y lo compara con el sexo animal. En algún momento, Casement se da cuenta de que está desarrollando otros sentimientos más intensos, hablando de amor. Por lo tanto, deduce que está enamorado. Sin embargo, el narrador atrae al lector lo suficientemente rápido como para indicar que esta idea es falsa al comenzar su frase con *falso*. Añade que nunca fue así, que Casement nunca estuvo enamorado porque ese "amor" nunca duró más de una o dos noches.

Para demostrar que Vargas Llosa, al igual que otros críticos, considera que los Diarios Negros son lugares donde se expresan las fantasías de Casement, es muy interesante el análisis del siguiente fragmento por el uso de un término muy explícito: *fantaseó*.

Una tarde, en que luchaba contra la sensación de impotencia que lo vencía, fantaseó así en su diario: «Tres amantes en una noche, dos marineros entre ellos. ¡Me lo hicieron seis veces! Llegué al hotel caminando con las piernas abiertas como una parturienta». En medio de su mal humor, la enormidad que había escrito le provocó un ataque de risa. El, tan educado y pulido con su vocabulario ante la gente, sentía siempre, en la intimidad de su diario, una invencible necesidad de escribir obscenidades. Por razones que no comprendía, la coprolalia le hacía bien. (p.180)

¹²⁶ Ingeschay, D. (2011). Dossier sobre Mario Vargas Llosa. "Mario Vargas Llosa y el 'Pecado Nefando'", *Revista Chilena de Literatura*, número 80, p.51-63.

¹²⁷ Enkvist, I. (2014). "El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico" en *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, pp.74-80.

¹²⁸ Ingeschay, D. (2011). Dossier sobre Mario Vargas Llosa. "Mario Vargas Llosa y el 'Pecado Nefando'", *Revista Chilena de Literatura*, número 80, p.61.

¹²⁹ Mitchell, A. (2009). "Interview with Mario Vargas Llosa", *Irish Migration Studies in Latin America* 7, 2, pp.253-261, <www.irlandeses.org/imsla0907.htm> (11/13).

Como se ha analizado en los fragmentos anteriores, la duda sigue presente a través del uso de la palabra *fantaseó*. Esta palabra es extremadamente importante porque, por primera vez se le da al lector la afirmación de que este extracto representa una pura fantasía de Casement y no un acto. Sin embargo, como el lector tiene este conocimiento, es muy posible que su forma de interpretar el pasaje no cambie. De hecho, al recurrir al lector, el lector se pregunta qué aportará al resto de la novela en cuanto a su interpretación tanto de la historia como del personaje principal. El hecho de que el protagonista se ría de lo que escribe en un lenguaje más bien vulgar muestra que hay un cierto distanciamiento entre el Casement homosexual atrapado por sus impulsos y su función de diplomático que debe comportarse bien. Es la dualidad de la naturaleza humana del ser novelesco lo que el lector puede observar, mientras que los demás personajes de la novela solo ven un lado de Casement.

Además del leyente, considero que es posible que el lector se encuentre en la piel del leído. En efecto, el leído se sumerge en el personaje para buscar en él una definición de sí mismo, así como también para conectar las fantasías del ser novelesco con las suyas. Esto puede adoptar la forma de voyerismo, donde el lector no puede intervenir en el mundo de la ficción. Esto está directamente relacionado con la libido *sciendi*, por la que el lector se inmiscuye en la intimidad del personaje para representar con la mayor naturalidad posible los impulsos de Casement, que se expresan claramente por él en el resto del extracto. Esto puede llevar incluso a otro tipo de libido, la libido *sentiendi*, por la que el lector puede experimentar pulsiones sexuales, en este capítulo, donde la lectura es una salida para liberar todos los impulsos asociales sin lidiar con la realidad.

Sin embargo, Vargas Llosa quiere mostrar un lado positivo de la homosexualidad como lo escribe Enkvist¹³⁰. Tripp¹³¹ se mueve en la dirección de "suavizar" la homosexualidad de Casement explicando ciertos principios para entenderla mejor. Escribe que la sexualidad de los hombres suele estar muy ligada a lo físico. La frase "Como esperaba, vi hombres jóvenes, atléticos y estatuarios, pues aquí, igual que en Brasil, nadie tenía vergüenza de su cuerpo. Mujeres y hombres lo cultivaban y lucían con desenfado" (p. 175) demuestra el hecho de que a los hombres les gusta cuidarse, para atraer a posibles parejas, al igual que las mujeres heterosexuales. Añade que los hombres buscan cierta excitación o transgresión, como le gusta decir a Vargas Llosa, que se consigue a través de diferentes factores: la diferencia de edad, la clase social, la etnia, o incluso teniendo sexo en lugares inverosímiles como los públicos y con desconocidos. En el caso de Casement, busca principalmente parejas sexuales más jóvenes de una cultura diferente a la suya, manteniendo relaciones sexuales en baños públicos, por ejemplo. De hecho, según el irlandés, si no hay barreras que cruzar, hay poco o ningún interés sexual.

¹³⁰ Enkvist, I. (2014). *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa una investigación multidisciplinar*. Huerga Fierro, Madrid. La crítica hace referencia a la teoría de Oseguada (2011) que escriben que el objetivo de Vargas Llosa es de proponer una visión positiva de la homosexualidad sin que sea el centro del debate de la novela porque la denuncia de otras formas de sexualidad como la prostitución es más importante. Enkvist añade que Vargas Llosa quiere celebrar la homosexualidad como una forma de sexualidad como cualquier otra, y al mismo tiempo quiere restarle importancia.

¹³¹ Tripp, C. A. (1975). *The Homosexual Matrix*. New York: McGraw-Hill, p.175.

4.2.4. Viaje al Perú y deseos cada vez más extravagantes de Roger Casement

Casement se ve obligado a volver a vivir los mismos horrores que experimentó en el Congo, pero también tiene que lidiar con nuevos impulsos sexuales. El gran cambio desde su viaje al Congo es que acepta su homosexualidad, lo que le permite expresar más libremente sus impulsos, ya sea dándoles rienda suelta o escribiéndolos en sus diarios. En la segunda parte de la novela, los actos sexuales se asocian más con formas extremas de sexualidad como la prostitución o la trata de niñas.

Mientras tomaban un jugo de piña y plátano y le decía su nombre, Stanley Weeks, se acercaba mucho a él, hasta rozar una de sus piernas con la suya. Luego, con una sonrisita llena de intenciones, lo llevó siempre del brazo a un pequeño camarín, cuya puerta cerró con pestillo apenas entraron. Se besaron, se mordisquearon las orejas y el cuello, mientras se quitaban los pantalones. Roger observó, ahogándose de deseo, el falo negrísimo de Stanley y el glande rojizo y húmedo, engordando bajo sus ojos. «Dos libras y me lo chupas», lo oyó decir. «Después, te enculo.» Asintió, arrodillándose. Más tarde, en su cuarto de hotel, escribió en su diario: «Baños públicos. Stanley Weeks: atleta, joven, 27 años. Enorme, durísimo, 9 pulgadas por lo menos. Besos, mordiscos, penetración con grito. Dos pounds». (p.177)

Los extractos de las escenas sexuales de Casement en la segunda parte de la novela son aún más detallados que los de la primera parte. Esto se refleja en las descripciones del amante de Casement, que son aún más detalladas y también representan los momentos de seducción entre los dos hombres. Está claro que el político irlandés ha aceptado su homosexualidad y se asegura de que sus necesidades sean satisfechas. Se describe la escena para que el lector pueda imaginarla más fácilmente. Lo más chocante de esta presentación es que se centra, principalmente, en el sexo que se puede calificar de obsceno. Por lo tanto, hay un efecto mucho más voyerista que en los extractos estudiados anteriormente, tal y como se utilizan en la libido *sciendi*, donde el propósito será dar muchos detalles para que el aspecto voyerista sea aún más real. Sin embargo, otro aspecto importante se desarrolla, en mi opinión, en la segunda parte de la novela y se ilustra con este extracto, la denuncia de ciertos actos sexuales como la prostitución. En efecto, al insistir dos veces en pocas líneas en el hecho de que Casement puede pagar para satisfacer sus deseos, se crea un distanciamiento con el lector que, desde su instancia de lector, intenta descifrar el mensaje oculto por el autor.

En este caso, se trata de la denuncia de la prostitución. Esta falta de simpatía por Casement se debe principalmente a la desvalorización de los valores que desprende, ya que en cierto modo, al pagar a sus amantes, participa en esta industria sexual. El hecho de que dé la impresión de estar actuando como una prostituta queda claro por lo que escribe en su diario sobre el lugar, la casa de baños. En mi opinión, esto demuestra el acto puramente sexual, que tiene lugar rápidamente y en cualquier lugar aislado. Además, el hecho de que el amante de Casement pida que le paguen también demuestra que no es homosexual, sino que puede acomodar esta orientación sexual por unas pocas monedas. El lector también puede preguntarse por qué Vargas Llosa ha decidido retratar este aspecto exagerado de su protagonista cuando hasta ahora ha estado en contra de esas acciones y las ha castigado. Para mí, esta es otra forma indirecta de demostrar que su personaje, así como la persona histórica que realmente existió, no es perfecta porque comete errores y muestra la dualidad del

irlandés. Además, del extracto se desprende que Casement no busca ningún tipo de relación amorosa, sino solo sexo para satisfacer sus deseos y proporcionar material para su entrada en el diario. El lector se enfrenta a dos instancias diferentes de Casement, una pública y otra privada, una aceptable y otra no tanto.

Otra forma de abuso sexual que creo que Vargas Llosa intenta denunciar es la venta de niñas indígenas a familias colonas adineradas con el objetivo principal de ser utilizadas como juguetes sexuales para chicos jóvenes.

En Iquitos, una familia compra una sirvientita por veinte o treinta soles a lo más. Todas tienen una, dos, cinco sirvientitas. Esclavas, en realidad. Trabajando día y noche, durmiendo con los animales, recibiendo palizas por cualquier motivo, además, claro, de servir para la iniciación sexual de los hijos de la familia. (p.105)

Era una visión tan generalizada del indígena que, como decía el padre Ricardo Urrutia, nadie se asombraba de que los domésticos de Iquitos fueran niñas y niños robados y vendidos a las familias loretanos por el equivalente de una o dos libras esterlinas. (p.125)

Este extracto denuncia los vestigios de la colonización en Perú. Esto lleva a la continuación de ciertos actos coloniales, como la reventa de estas niñas indígenas como sirvientas, pero también como esclavas para uso sexual, como indica Enkvist.¹³² Sin embargo, el lector puede volver a cuestionar la comprensión de estas escenas, ya que puede considerar que Casement es un europeo que sigue realizando actos coloniales, mientras que este último representa más bien la voz del anticolonialismo por las relaciones sexuales que mantiene únicamente con jóvenes nativos. Además, Enkvist añade que existe una relación directa entre el sexo y la política, ya que ambos están vinculados con el tráfico de nativos. En cuanto a las mujeres, a menudo, son violadas y obligadas a vender su cuerpo para ganar algo de dinero para sobrevivir (degradando su persona).

En este pasaje, el lector tenderá a adoptar una actitud distanciada hacia este tráfico de niños. Puede entender los mensajes que Vargas Llosa quiere transmitir: la denuncia de la colonización, la esclavitud en países que se dicen independientes, pero que siguen dependiendo económicamente de su colonizador, la violación, el tráfico de indígenas, la prostitución. Esta actitud distanciada también puede verse en el vínculo que el lector puede establecer entre las acciones de Casement ante la prostitución y con esta. En efecto, este no duda en pagar por los servicios de los jóvenes, abogando así por una cierta forma de prostitución, al tiempo que quiere denunciar este tráfico (de niñas indígenas). Esto crea una paradoja entre lo que Casement intenta hacer y lo que realmente hace. Por lo tanto, hay un verdadero cuestionamiento de la posición que adopta el irlandés cuando quiere satisfacer sus deseos, pero, sobre todo, con respecto a los métodos coloniales que han quedado arraigados en él, lo que puede deberse a que estos métodos están demasiado impregnados en la cultura europea, y de los que es muy difícil desprenderse.

¹³² Enkvist, I. (2014). "El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico" en *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, p.73.

El lector, caracterizado como lector interpretativo, trata de descifrar todas las pistas que Vargas Llosa puede haber dejado en el texto para hacerse una idea de la verdadera motivación del autor. Este es un verdadero juego de lectura. Sin embargo, el autor juega con las palabras para hacer dudar al lector y lo hace a costa de su personaje, al que utiliza como peón. De hecho, en cierto modo, el lector está atrapado en la ilusión novelesca porque el protagonista tiene experiencias imposibles en el mundo del lector. Sin embargo, se puede emplear una segunda instancia lectoral en la interpretación de este pasaje, la del leído, que se encuentra atrapado en la novela por querer vivir los mismos deseos que el personaje. Esto se hace a través de los tres tipos de libido (*sciendi*, *sentiendi* y *dominandi*), ya que Jouve habla de vivir los impulsos del lector en la obra. Sin embargo, solo los dos primeros tipos están presentes en estos extractos. La libido *sciendi* se acerca a la idea de voyerismo, dado que el lector entra en la intimidad de Casement al conocer sus pensamientos y emociones sobre los jóvenes que conoce, pero también sobre las descripciones y fantasías que el protagonista tiene sobre sus posibles encuentros y relaciones sexuales. Este tipo de escena conduce por tanto al lector al segundo tipo de libido, la libido *sentiendi*. Vargas Llosa decide desarrollar escenas sexuales explícitas o incluso obscenas, que provocan cierto rechazo y distanciamiento por parte del lector.

Hay un deseo por parte de Vargas Llosa de presentar a su lector otro punto de vista de la homosexualidad, no como una enfermedad o una aversión, sino como una simple orientación sexual. Al mismo tiempo que lo demuestra, el autor también consigue desafiar la autoridad del lector para denunciar formas graves de sexualidad (prostitución, pedofilia). Sin embargo, también es posible que Vargas Llosa permita al lector cambiar la instancia a la del leyente, adoptando una cierta simpatía por el protagonista a través de su representación literaria de la víctima-inocente, como explica Hamon. Este indica que "la víctima-inocente [...] sigue siendo el proceso mayor del 'interés novelístico' de la obra, de su 'polifonía' valorativa: el fracaso final, que es la negatividad del personaje en el plano global de la resolución de la trama (fracasa), se asocia sistemáticamente a una cierta positividad de este, a su conformidad con los cánones y normas éticas, estéticas, tecnológicas, y viceversa en el caso del verdugo"¹³³ (p. 225). De hecho, como ya podemos saber a estas alturas de la novela, Casement está encarcelado, lo que implica un fracaso en la resolución de la trama. Sin embargo, el protagonista también ofrece una ventana de interpretación más positiva cuando se cuestiona su sexualidad y trata de entenderla. Encarna el valor de la autoaceptación y la diferencia frente a los demás, mientras tiene que permanecer oculto a la sociedad en la que vive. Además, frente al lector, también intenta encontrar soluciones a sus impulsos sexuales, los que le cuesta contener, mostrándose débil o incluso impotente y dando finalmente rienda suelta a ellos.

En conclusión, el autor da rienda suelta a la imaginación del lector y a sus interpretaciones sobre el tema de la sexualidad, ya sea mostrándose categóricamente en

¹³³ Hamon, Ph. (1984). *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. "écriture". Escribe en francés en su libro lo que define una víctima inocente: "la victime-innocente [...] reste le procédé majeur de l'"intérêt romanesque" de l'œuvre, de sa "polyphonie" évaluative : l'échec final, qui est la négativité du personnage au niveau global de la résolution de l'intrigue (il échoue), est systématiquement associé à une certaine positivité du personnage lui-même, à sa conformité aux canons et aux normes éthiques, esthétiques, technologiques, et inversement pour le bourreau" (p.225)

contra e incapaz de entender sus acciones, adoptando una actitud distanciada recurriendo al lector o teniendo una actitud más matizada sobre el tema, teniendo en cuenta el contexto histórico y el deseo de descifrar el potencial mensaje que Vargas Llosa quería explicitar detrás de estas impactantes escenas, que pueden provocar en algunos casos un sentimiento de simpatía y comprensión gracias a la lógica del lector.

4.2.5. Regreso a Irlanda y a su último amante, Eivind

Cuando Casement decide regresar a Irlanda para iniciar la revolución que conducirá a la independencia, necesita ayuda. La encontrará en muchos irlandeses que viven en Estados Unidos. Decide salir del país de incógnito y viajar a Estados Unidos para lanzar la organización estratégica con su apoyo. Es en este viaje donde conoce a su último amante, Eivind Adler Christensen.

Al llegar a New York, el 18 de julio, se alojó en el Belmont Hotel, modesto y frecuentado por irlandeses. Ese mismo día, paseando por una calle de Manhattan, en el calor ardiente del verano neoyorquino, ocurrió su encuentro con el noruego Eivind Adler Christensen. ¿Un encuentro casual? Así lo creyó entonces. Ni un solo instante se le pasó por la cabeza la sospecha de que hubiera podido ser planeado por esos servicios de espionaje británicos que, desde hacía ya meses, venían siguiéndole los pasos. Estaba seguro de que sus precauciones para salir clandestinamente de Glasgow habían sido suficientes. Tampoco sospechó en esos días el cataclismo que causaría en su vida ese joven de veinticuatro años cuyo físico no era para nada el del desamparado vagabundo medio muerto de hambre que le dijo ser. Pese a sus ropas gastadas, a Roger le pareció el hombre más bello y atractivo que había visto en su vida. Mientras lo observaba comer el sándwich y tomar a sorbitos la bebida que le invitó se sintió confuso, avergonzado, porque su corazón se había puesto a latir muy fuerte y sentía una efervescencia en la sangre que no experimentaba hacía tiempo. El, siempre tan cuidadoso en sus gestos, tan rígido observante de las buenas maneras, esa tarde y esa noche estuvo a punto varias veces de transgredir las formas, de seguir las incitaciones que lo asaltaban de acariciar esos brazos musculosos de un vello dorado o de coger la estrecha cintura de Eivind (pp.236-237).

La representación de la homosexualidad de Casement en la tercera parte de la novela se caracteriza por un solo amante, cuya descripción dista mucho de la presentada hasta ahora. De hecho, Eivind es descrito como un joven apuesto en términos casi románticos. Esto es lo que intenta desarrollar la última parte de *El sueño del celta*. El lector alternará una vez más entre adoptar la actitud de lector y la de lector. El lector se manifestará principalmente con la ayuda del narrador omnisciente, que entrega desde el principio toda la información que el lector necesita saber para comprender la situación. El narrador vuelve a utilizar el estilo indirecto libre para provocar el cuestionamiento del lector sobre lo planteado en la cita. En mi opinión, en cuanto se da la respuesta, entra en juego el lector, ya que este puede sentir simpatía por Casement porque está siendo engañado sin que se dé cuenta. El lector interpretante sabrá, por tanto, que, en algún momento del relato, Casement se enfrentará a una visión completamente diferente de su "bello vikingo" (p. 240). Quizás se trate de un juego desarrollado por Vargas Llosa para provocar esta simpatía en el lector por las posibles interpretaciones negativas que este haya podido tener del protagonista durante la descripción de sus relaciones sexuales en el Congo y en África. Además, el hecho de que Casement exprese

su afecto por Eivind mediante la expresión de signos físicos característicos del amor puede provocar la simpatía del lector al comprender los sentimientos del protagonista. Esto se refuerza unas líneas más adelante cuando el narrador relata que Casement "tuvo en estas semanas y meses la sensación de que, más allá del placer, había establecido por fin una relación afectiva que podía durar, sacarlo de la soledad a la que su vocación sexual lo había condenado" (p. 240). Por primera vez en la novela, Casement expresa la posibilidad de sentir amor por un hombre e imaginar una posible relación duradera, lo que contrasta con todas las relaciones de una noche que ha tenido. Esto permite presuponer que Casement está encontrando un sentido a su vida, como si Eivind fuera una oportunidad para él, por la que por fin puede considerar ser amado. Sin embargo, el lector también sabe que la historia entre los dos hombres solo puede acabar mal ya que "[...] lo seguro incluso, era que el noruego estaba con él por interés [...]" (p. 240), que también puede provocar este sentimiento de simpatía a través de la instancia del leyente que, utilizando el código narrativo, podrá identificarse con Casement gracias a la comprensión de sus sentimientos de amor a través del código afectivo, en el que el sentimiento de simpatía reside en el hecho de que el protagonista es engañado por quien cree amar, lo que lo coloca en la posición de víctima. Se puede pasar a la instancia del lector que tratará de adivinar cuándo y cómo terminará el amor entre los dos hombres.

Sin embargo, unas páginas antes, el lector se encuentra con una nueva intervención del narrador que deja claro que Casement nunca tuvo sentimientos de amor, salvo el deseo, que el protagonista se empeñaba en ocultar para sentirse aceptado.

Era el placer, no el amor. Había aprendido a gozar pero no a amar ni a ser correspondido en el amor. Alguna vez en África, en Brasil, en Iquitos, en Londres, en Belfast o en Dublín, luego de un encuentro particularmente intenso, algún sentimiento se había añadido a la aventura y él se había dicho: «Estoy enamorado». Falso: nunca lo estuvo. Aquello no duró. Ni siquiera con Eivind Adler Christensen, a quien había llegado a tener afecto, pero no de amante, acaso de hermano mayor o de padre. Vaya infeliz. También en este campo su vida había sido un completo fracaso. Muchos amantes de ocasión — decenas, acaso centenas—y ni una sola relación de amor. Sexo puro, apresurado y animal. (pp.168-169)

Como ya se mencionó en el análisis de los primeros fragmentos relativos a la sexualidad de Casement, el lector puede encontrar de nuevo estas frases cortas características de las descripciones de las escenas sexuales de la novela, al tiempo que permiten centrarse en ciertas palabras como *falso*. El lector se planteará principalmente en la posición del leyente por el código afectivo por el que simpatiza con el protagonista, que nunca ha tenido la oportunidad de experimentar una relación amorosa sana. Creo que hay una razón moral por la que Casement tuvo que quedarse solo debido a su trabajo y a su orientación sexual. Incluso así, el lector podría deducir de la instancia del lector que el romance de Casement con Eivind no sería una relación real.

¡Y Roger se había tragado esa fantástica mentira sin pensar por un segundo que era víctima de una emboscada! ¡Había caído en ella como un niño idiota! (p.115)

Es en este momento, cuando Casement se da cuenta del engaño, lo que implica al lector en la lectura, quien comprende los sentimientos de tristeza e incluso de rabia que puede

sentir el protagonista ante esta traición. El uso de los signos de exclamación es una forma de transmitir los sentimientos de Casement, al igual que se deja claro que ha sido una víctima. El lector no puede sino compadecerse de la pérdida de este amor que lo retrata como una persona auténtica y real. El lector puede seguir preguntándose por qué Casement no entendió las señales de alarma, como ir a la embajada británica o querer volver a Noruega, pero el leyente siempre se hará cargo, ya que entenderá que Casement buscaba el amor de Eivind. Esto puede incluso referirse a la instancia de la lectura. De hecho, con el uso de la libido *dominandi*, la identificación con el personaje puede ser tan fuerte que el lector puede vivir indirectamente la existencia del político irlandés, así como sentir todas sus emociones.

En esta parte, Casement se encuentra principalmente en el papel de víctima de sus emociones e impulsos, que demuestran que, aunque quiere sentirse amado, algo lo hace imposible. El lector adoptará principalmente la actitud del leyente al sentir simpatía por el protagonista que está siendo engañado, pero también por una identificación potencial debido a la expresión de sus sentimientos y pensamientos de amor, algo que el lector puede haber sentido ya.

4.2.6. Juicio y muerte

La homosexualidad de Casement está presente en las discusiones durante su juicio y sentencia por su alta traición contra el Reino Unido. Esta estigmatización del protagonista como homosexual se hace sentir y la probable lectura de los Diarios Negros por parte del tribunal inglés se cierne sobre el proceso. Aunque estos documentos son controvertidos en cuanto a su autenticidad y falsificación, muchos críticos cuestionan su entrada en el juicio. Cuando es detenido, Casement se da cuenta de que había cometido un error al dejar sus diarios en su antigua casa de Europa. Era obvio para él que Inglaterra no dudaría en utilizarlos contra él.

Una negligencia que sería muy bien aprovechada por el Imperio y que por mucho tiempo empañaría la verdad de su vida, de su conducta política y hasta de su muerte (p.217).

El extracto muestra una visión bastante maniquea de los acontecimientos, ya que Inglaterra será representada como el villano de la historia. Esto se puede ver en el nombre que se le dio: el Imperio. Evoca e insinúa el hecho de que Inglaterra sigue representando una potencia colonial. Además, el hecho de que el país emplee los Diarios Negros en el juicio demuestra su voluntad de utilizar todos los medios necesarios para conseguir sus fines: la ejecución de Casement. El lector, ante este pasaje, se encontrará con la fuerza persuasiva del autor para convencerlo, persuadirlo y aceptar esta frase como verdad. En mi opinión, esto puede deberse a la posición del narrador en la historia porque esta frase no sale de la boca del protagonista y, por tanto, es lógico que influya en el lector, ya que es la primera instancia narrativa con la que el lector entra en contacto. Sin embargo, el lector también puede deducir de su lectura que el narrador se posiciona a favor de Casement y de Irlanda en general, ya que esta última no es en realidad más que el reflejo de un Estado que quiere liberarse de su colonizador.

Pero eso no era lo peor. Maldita sea, ahí estaba otra vez la condenada idea. Degeneraciones, perversiones, vicios, una inmundicia humana. Eso quería el Gobierno inglés que quedara de él. No las enfermedades que los rigores del África le habían infligido, la ictericia, las fiebres palúdicas que minaron su organismo, la artritis, las operaciones de hemorroides, los problemas rectales que tanto lo habían hecho padecer y avergonzarse desde la primera vez que debió operarse de una fístula en el ano, en 1893. (P.81-82)

Este extracto demuestra el hecho de que lo peor que le puede pasar a Casement es sentirse considerado como un degenerado, un pervertido, etc., porque sabe que eso es lo único que la gente y sus compatriotas recordarán de él. Además, esto es también lo que busca el Gobierno británico para desacreditarlo y conseguir un mayor castigo. El lector experimenta las emociones de Casement al sentirse completamente impotente ante sus acusaciones. En mi opinión, esto crea un sentimiento de simpatía por el protagonista mediante el uso del código emocional. Además, el lector puede sentirse indignado por esta elección de juzgar a una persona por su orientación sexual. Sin embargo, el lector debe entender el contexto histórico de la época para comprender por qué la homosexualidad se consideraba ilegal. Además, el hecho de presentar al lector una visión negativa de la homosexualidad de Casement a través de la explicación de las operaciones de fístula anal podría llevar al lector a la conclusión de que se debió a las relaciones sexuales. El uso de la frase "la primera vez" también deja claro al lector que no fue la única vez que el irlandés tuvo que someterse a esta operación.

Se recurrirá especialmente a la facultad del leyente mediante el uso del código afectivo, a través del cual se creará un sentimiento de simpatía por medio del retrato de Casement como víctima no de sus acciones contra Inglaterra, sino sobre todo de su orientación sexual. Esto demuestra una época homofóbica en la que Casement fue capaz de ocultar su verdadera naturaleza mientras seguía siendo un político, lo que también podría demostrar cierta admiración por parte del lector. El hecho de que Inglaterra quiera mostrar el lado oscuro de Casement contribuye a señalar la homofobia de la sociedad y los medios que el país está dispuesto a utilizar para conseguir sus fines: mantener Irlanda y encarcelarlo. Además, la lectura de los Diarios Negros de Casement también permite juzgarlo por otro aspecto aún más grave: el de la pederastia. De hecho, la lectura de estos diarios por parte del tribunal inglés no tiene en cuenta que pueden ser meras fantasías. Esto también podría explicar la elección de las palabras utilizadas en la segunda frase. El hecho de que se presenten en una sola frase muestra su importancia, pero también su colocación desempeña un papel importante, ya que el significado de estas palabras se intensifica.

Algunos pasajes de la novela, como aquel en el que Casement deja claro que se trata de una fantasía, añaden peso al argumento de Dudgeon.¹³⁴ Estos documentos fueron guardados por los británicos durante muchos años sin que ningún investigador pudiera acceder a ellos. De hecho, Enkvist¹³⁵ explica que, al tratarse de una figura política tanto de

¹³⁴ Dudgeon, J. (2019). *Roger Casement: The Black Diaries - with a study of his background, sexuality, and Irish political life*. Belfast Press, pp.619-620.

¹³⁵ Enkvist, I. (2014). "El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico" en *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, pp.71-73.

Inglaterra como de Irlanda, estos diarios representan un peso sexual y privado (fantasías), pero también un peso político (componentes que conducen a actos o deseos pedófilos).

Estos dos extractos demuestran el punto de vista maniqueo tanto del personaje malo que representa a Inglaterra, en el primer pasaje, como de la víctima, en el segundo, en la representación de Casement. El autor no duda en utilizar el carácter un tanto patético para provocar un sentimiento de simpatía. Sin embargo, creo que también es posible ver una cierta oposición entre las instancias narrativas del lector en relación con su nacionalidad. Un nacionalista inglés no tendrá seguramente la misma opinión que un nacionalista irlandés, ya que el primero estará totalmente en desacuerdo y decidirá abandonar el papel que el autor y el narrador le han asignado cuando decidió abrir la novela, lo que lo hará romper el contrato hecho al principio de la lectura. Optará por una actitud distanciada con el protagonista a través de la instancia del lectante. Por otro lado, un nacionalista irlandés podrá seguir identificándose con Casement gracias al leyente, que podrá provocar un sentimiento de simpatía gracias a los códigos narrativos y afectivos.

4.2.7. El epílogo

El epílogo es la parte final de una historia. Aunque es opcional, puede formar parte del marco literario o añadir elementos adicionales a la conclusión presentada anteriormente. La pregunta que se hacen muchos críticos y lectores es la siguiente "¿Este epílogo forma parte de la propia novela?". En el caso de *El sueño del celta*, el epílogo no forma parte de la historia novelística como tal, ya que, como afirma Inger Enkvist¹³⁶, es un pasaje aportado por el propio autor para añadir detalles sobre el personaje principal de su obra. Vargas Llosa desarrolla una gran admiración por Roger Casement, demostrándolo de forma maniquea cuando describe a su protagonista como una simple víctima frente a Inglaterra como su perseguidor. Además, el uso de frases o palabras entrecomilladas permite detectar toques irónicos en el epílogo redactado por el autor. El objetivo del autor es transmitir su opinión al lector utilizando el proceso de persuasión definido por Jouve.

Con la revolución de las costumbres, principalmente en el dominio sexual, en Irlanda, poco a poco, aunque siempre con reticencias y remilgos, el nombre de Casement se fue abriendo camino hasta ser aceptado como lo que fue: uno de los grandes luchadores anticolonialistas y defensores de los derechos humanos y de las culturas indígenas de su tiempo y un sacrificado combatiente por la emancipación de Irlanda. Lentamente sus compatriotas se fueron resignando a aceptar que un héroe y un mártir no es un prototipo abstracto ni un dechado de perfecciones sino un ser humano, hecho de contradicciones y contrastes, debilidades y grandezas, ya que un hombre, como escribió José Enrique Rodó, «es muchos hombres», lo que quiere decir que ángeles y demonios se mezclan en su personalidad de manera inextricable. (p.266)

Este pasaje puede considerarse como la interpretación que hace Vargas Llosa de su protagonista como un verdadero ser humano con capacidad de hacer el bien y el mal. Esta es la tesis del autor, que intenta convencer al lector de su validez. La aplicación de esta definición de ser humano se puede discutir cuando el autor presenta a su personaje en esta última parte

¹³⁶ Enkvist, I. (2014). *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, p.79.

de la novela como un héroe que ha hecho principalmente buenas acciones. Hay, pues, un juego de lenguaje por parte de Vargas Llosa, que se esfuerza por captar la dualidad del ser humano sin representarla en su protagonista en el extracto. La intención del autor es convencer al lector de que acepte a Casement tal y como era sin emitir necesariamente un juicio negativo. Esto permite mostrar a Casement como un verdadero héroe e incluso la definición de un mito histórico.

Sin embargo, hay algo que sigue siendo inquietante hoy en día. Vargas Llosa quiere hablar de los "diarios negros" escritos por Casement, ya que escribe: "Nunca cesó ni probablemente cesará la controversia sobre los llamados Black Diaries" (p. 266).

¿Existieron de verdad y Roger Casement los escribió de puño y letra, con todas sus obscenidades pestilentes, o fueron falsificados por los servicios secretos británicos para ejecutar también moral y políticamente a su antiguo diplomático, a fin de hacer un escarmiento ejemplar y disuadir a potenciales traidores? Durante decenas de años el Gobierno inglés se negó a autorizar que historiadores y grafólogos independientes examinaran los diarios, declarándolos secreto de Estado, lo cual dio pábulo a sospechas y argumentos a favor de la falsificación. Cuando, hace relativamente pocos años, se levantó el secreto y los investigadores pudieron examinarlos y someter los textos a pruebas científicas, la controversia no cesó. Probablemente se prolongará mucho tiempo. Lo que no está mal. No está mal que ronde siempre un clima de incertidumbre en torno a Roger Casement, como prueba de que es imposible llegar a conocer de manera definitiva a un ser humano, totalidad que se esconde siempre de todas las redes teóricas y racionales que tratan de capturarla. (p.266)

Vargas Llosa adopta entonces una actitud de desconfianza hacia Inglaterra con respecto a la polémica de los Diarios Negros. Comienza su fragmento con una pregunta que parece dirigida directamente a su lector, que, a través de la instancia del lectante, tratará de responderla, ya que Vargas Llosa no da una explicación clara, aunque la pregunta parece guiar al lector hacia una respuesta determinada. A partir de ahí, el autor vuelve a jugar con el efecto de la persuasión pedagógica, en este caso, para que el lector deduzca por sí mismo la respuesta que Vargas Llosa espera obtener de él. Sin embargo, es evidente y está probado que los Diarios Negros no se hicieron públicos hasta 1959. Se plantea la cuestión de la falsificación de los documentos, así como la veracidad de la redacción de los Diarios Negros. A través de sus estudios, muchos estudiosos afirman que Casement escribió estos pasajes analizando la escritura, la lingüística, el papel, etc. Solo algunos escritores irlandeses, como Roger McHugh¹³⁷ o William Maloney¹³⁸, no creyeron en la veracidad de estos escritos. Vargas Llosa es uno de los que no creen en la validez de estos escritos. Respecto de esto refiere: "Mi propia impresión —la de un novelista, claro— es que Roger Casement escribió los famosos diarios pero que no los vivió, al menos no en su totalidad, que hay mucha exageración y ficción en ellos, que escribió ciertas cosas porque le hubiera gustado vivirlas pero no pudo" (p. 266). Al leer esta frase, el lector vuelve a estar, en mi opinión, bajo la influencia de un efecto persuasivo pedagógico del autor, porque, al indicar que había mucha ficción en sus diarios, también puede ser guiado sobre lo que concierne el propio Vargas Llosa, que jugó con esta

¹³⁷ McHugh, R. (1960). "Casement, The Public Record Office Manuscript" in *Threshold*, 4:1, pp 42-62.

¹³⁸ Maloney, W. J. M. A. (1936). *The Forged Casement Diaries*. Amsterdam University Press.

ficcionalización de los Diarios Negros en su propia novela, induciendo a hacer que el lector cree todo lo que ha leído. Por último, el principal objetivo del autor, en mi opinión, es persuadir al lector de que los Diarios Negros son realmente fantasías y que Inglaterra ciertamente no necesitaba ocultarlos, pero que el hecho de ocultarlos hace sospechar que los británicos falsificaron estos documentos para incriminar a Casement, que una vez más es víctima de sus deseos e impulsos sexuales, de los cuales logra liberarse al escribirlo.

El lector también puede encontrar en el epílogo un caso ambiguo para entender si forma parte de la dimensión ficcional o de la histórica. En este caso, es posible ver que Vargas Llosa continúa su escritura en una perspectiva principalmente histórica, aunque, en esta última parte de la novela, se proporciona una comprensión más clara del pensamiento de Vargas Llosa sobre los hechos y lo que realmente piensa sobre Casement. Esta postura personal es también una forma de tranquilizar al lector y de neutralizar la curiosidad que lo mueve, tal y como la describe Adam Elbanowski. De hecho, al final de la narración de ficción como tal, el lector puede preguntarse sobre el destino de los restos del irlandés y recibe ciertas respuestas en el epílogo, incluyendo esta pregunta: ¿fue Casement una víctima desde el principio hasta el final de la novela? Vargas Llosa hace su propia interpretación de esta hipótesis, tratando de persuadir al lector. La principal hipótesis que Vargas Llosa pretende defender es la complejidad del ser humano, demostrando que Casement lo era y que, por tanto, era inevitable que este personaje histórico fuera un procurador del bien y del mal para hacer reflexionar al lector sobre su verdadera personalidad.

4.3. Conclusión

En conclusión, el lector se enfrenta a todas las instancias narrativas con las que puede lidiar, ya sea el lector, el leyente o el leído. En primer lugar, el lector se utilizará, sobre todo, cuando el lector no sepa estar sintonizado con el protagonista debido a una diferencia demasiado grande en los medios utilizados por Casement cuando intenta satisfacer sus deseos. Sin embargo, a través de la instancia del leyente, este puede comprender plenamente, si no identificarse, con el personaje porque su homosexualidad forma parte de su naturaleza y no puede ir en contra de ella. Además, los momentos de reflexión de Casement sobre su orientación sexual también permiten una conexión que puede provocar simpatía, llegando así a la moraleja que Vargas Llosa quiere insinuar en la mente del lector: el ser humano es complejo y solo puede hacer el bien, pero también es rápido para hacer el mal. Finalmente, el último tipo de lector al que recurre el autor al escribir su novela es el *lu*, por las descripciones tan detalladas de las escenas sexuales, que admiten cierto voyerismo. El aspecto más importante que hay que recordar es la alternancia y la oposición entre los diferentes tipos de lectores, ya que era bastante evidente que el lector se distanciaba completamente de Casement. Sin embargo, se ha demostrado que esto no es tan sencillo, ya que el lector entra en contacto directo con los pensamientos y emociones del protagonista, lo que le permite comprender que no todo es blanco o negro. Este efecto de simpatía se encuentra también en el siguiente capítulo, en el que el lector también empatiza con Casement.

Capítulo IV: Los capítulos impares

Este capítulo se centra, principalmente, en los capítulos impares de la novela *El sueño del celta*, que narran las últimas semanas de la vida de Casement antes de ser ahorcado. Es en estos capítulos donde, en mi opinión, Vargas Llosa ficcionaliza más su novela en cuanto a la escritura de los actos y pensamientos del prisionero irlandés poco tiempo antes de ser ejecutado. Por lo tanto, es imposible saber realmente lo que ocurrió dentro de la prisión por falta de documentos oficiales escritos durante este momento. Esta ficcionalización se manifiesta, sobre todo, a través de la creación de un nuevo personaje, el *sheriff*. En efecto, Vargas Llosa tratará de jugar con las emociones del lector empleando diferentes técnicas para comprender las emociones y los pensamientos tanto de Casement como del carcelero, que atraerá al leyente, que quedará completamente atrapado en la ilusión novelesca que Vargas Llosa intenta construir o reconstruir por parte de la vida de Casement. La creación de este nuevo ser novelesco, el acceso a los pensamientos de los dos protagonistas, así como la relación que van a desarrollar facilitará que el lector opte por una actitud de simpatía, generada por Vargas Llosa, hacia ambos personajes. Sin embargo, hay otra emoción que contribuye a la comprensión del lector y a su posible identificación con uno o ambos personajes. Esta es la empatía. La instancia del leyente no es la única presente en este análisis, dado que se podría observar el desplazamiento de la instancia del leyente hacia la del lectante, que intentará descifrar el mensaje y la moraleja que desarrolla Vargas Llosa en sus capítulos impares, tanto en la comprensión de la vida de los dos seres novelescos como en el análisis del mensaje de que el respeto mutuo que se profesan puede compararse con el que podrían tener Inglaterra e Irlanda.

En primer lugar, es interesante comparar el significado de estos dos términos para distinguirlos y así estudiar su implicación en el análisis de la novela. Según la definición de la RAE, la *simpatía* se define como la "inclinación afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua"¹³⁹, mientras que el término *empatía* se refiere a la "capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos"¹⁴⁰. Suzanne Keen¹⁴¹ completa la definición de *empatía* para dar una explicación más precisa de lo que es la empatía narrativa. Según ella, un "intercambio vicario y espontáneo de afectos puede ser provocado al presenciar el estado emocional de otra persona, al oír hablar de su estado o incluso al leer"¹⁴² induciendo una identificación potencial con el o los personajes a través de la revelación de los sentimientos de estos últimos. Sin embargo, considero que la definición dada por Carolina Fernández-Quintanilla¹⁴³ explica con mayor precisión el papel que juega el lector en la

¹³⁹ RAE: Real Academia Española. (2005). "Simpatía". In RAE: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/simpat%C3%ADa>

¹⁴⁰ RAE: Real Academia Española. (2005). "Empatía". In RAE: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/empat%C3%ADa>

¹⁴¹ Keen, S. (2006). "A Theory of Narrative Empathy". *Narrative*, 14(3), pp. 207-236. <http://www.jstor.org/stable/20107388>

¹⁴² Se refiere a la definición de Keen (2005) que escribe "vicarious, spontaneous sharing of affect, can be provoked by witnessing another's emotional state, by hearing about another's condition or even by reading" (p.208)

¹⁴³ Fernández-Quintanilla, C. (2020). "Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups", *Language and Literature*, Vol. 29(2), p.132. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947020927134>

interpretación de sus emociones hacia el o los personajes. Por lo tanto, continuaría mi análisis de la empatía narrativa a partir de su obra. Escribe que

... la empatía narrativa implica una respuesta (emocional) orientada al personaje y una toma de perspectiva. El lector se forma una representación mental de la situación del personaje y de sus estados mentales (emociones, pensamientos, creencias, valores, intenciones y deseos) mientras mantiene una distinción entre el yo y el otro. De este modo, los lectores recrean, simulan o experimentan imaginariamente en primera persona lo que perciben como el estado mental y la actividad mental del personaje. La respuesta resultante es congruente con la percepción y comprensión del lector de cómo debe ser la experiencia del personaje.¹⁴⁴

Carolina Fernández-Quintanilla¹⁴⁵ señala que hay algunas técnicas específicas que se utilizan para provocar este sentimiento de empatía narrativa por parte del lector (por ejemplo, empáticos potenciales) y hacia el personaje (por ejemplo, objetivo potencial de la empatía¹⁴⁶). En primer lugar, siguiendo el trabajo de Van Lissa *et al.*¹⁴⁷, se comprobó que la presencia de un narrador que habla en primera persona o en tercera persona con un enfoque interno no cambiaba mucho la creación de empatía por parte del lector. Sin embargo, se observó que el narrador en tercera persona refuerza la sensación de confianza en el protagonista, pero también en la fiabilidad del narrador. Además, es crucial comprender la situación del personaje, alineando las acciones y los estados mentales en un contexto específico. Esto requiere que el lector piense y sienta desde la perspectiva del ser novelesco como si fuera él, provocando así una cierta identificación. Finalmente, Carolina Fernández-Quintanilla añade que en esta potencial identificación situacional y contextual, el lector puede encontrar un sentimiento de empatía por el personaje como resultado de una valoración moral de este. Es muy posible que la empatía sea completamente imposible de desarrollar hacia los seres novelescos, debido a una diferencia demasiado grande de pensamientos, moral, etc., con el lector.

A partir de estas tres características principales, Carolina Fernández-Quintanilla explica que todas estas técnicas implican el lenguaje, que es la única forma de entrar en contacto con el personaje y su situación. La crítica pudo identificar cuatro marcos de análisis lingüísticos, que serán reutilizados en el análisis de los extractos de *El sueño del celta* para comprender con más detalle los posibles efectos del texto en el lector:

¹⁴⁴ Se refiere a la definición que Fernández-Quintanilla da sobre la empatía narrativa donde escribe “Narrative empathy involves a character-oriented (emotional) response and perspective taking. The reader forms a mental representation of the character’s situation and mental state(s) (emotions, thoughts, beliefs, values, intentions, and desires) while maintaining a self-other distinction. In this way, readers re-enact, simulate, or imaginatively experience in a first-person way what they perceive is the character’s mental state and mental activity. The resulting response is congruent with the reader’s perception and understanding of what the character’s experience must be like”. (p. 125).

¹⁴⁵ Ibid., p.125.

¹⁴⁶ Estas dos nociones entre paréntesis se refieren a términos utilizados por Fernández-Quintanilla que se emplean originalmente en inglés como “potential empathisers and potential targets of empathy” (p.127)

¹⁴⁷ Van Lissa CJ, Caracciolo M, van Duuren T, et al. (2016) “Difficult empathy: The effect of narrative perspective on readers’ engagement with a first-person narrator”. *Diegesis* 5(1): 43–62

1. Presentación del punto de vista, incluyendo la narración y la focalización: Analicé la perspectiva adoptada en la narración de las historias, especialmente el punto de vista psicológico, y el punto de vista ideológico, a través de los marcos analíticos de Fowler (1996) y Short (1996).
2. Presentación del discurso de los personajes: Analicé las técnicas de presentación del discurso y el pensamiento de los personajes, así como sus posibles efectos en la interpretación de los lectores, a través del marco analítico de Leech y Short (2007).
3. Presentación de las emociones de los personajes: Analicé las formas de transmisión de los estados emocionales de estos últimos, con diferentes grados de explicitación, a través del marco de Langlotz (2017).
4. Técnicas de caracterización: Analicé los indicios textuales que pueden conformar la percepción de los personajes por parte de los lectores, o los desencadenantes de la caracterización, a través del marco de Culpeper (2001).¹⁴⁸

Añade que estas cuatro técnicas analíticas se utilizan, sobre todo, en el análisis de los seres novelescos en cuanto a si son víctimas o perseguidores. Está claro que los acontecimientos/experiencias traumáticas de la víctima facilitan que el lector reaccione con empatía o incluso con simpatía. Es durante el análisis del personaje perseguidor cuando surge la cuestión de la empatía. Esto puede hacerse a través de la representación narrativa, en la que un narrador omnisciente que da acceso a los estados internos del personaje le permiten al lector ver el mundo a través de los ojos del perseguidor en forma de enfoque interno. Es importante señalar que el acceso a los estados mentales también puede ser implícito, como cuando un personaje se queda sin habla, lo que lleva al lector a inferir posibles emociones, pensamientos, etc. Además, Keen ¹⁴⁹ añade que la libertad de expresión indirecta se consideraría la mejor manera de transmitir un sentimiento de empatía. Esta expresión de los estados mentales de los personajes, ya sea implícita o explícita, también se encuentra en la representación del discurso de los seres novelescos. Keen afirma que "la descripción directa del estado emocional de un personaje o de sus circunstancias (...) puede producir empatía en

¹⁴⁸ Fernández-Quintanilla escribe en inglés las cuatro marcos de análisis lingüísticos sobre la denominación siguiente:

1. Point of view presentation, including narration and focalisation: I analysed the perspective adopted in the telling of the stories, especially psychological viewpoint, and ideological viewpoint, through Fowler's (1996) and Short's (1996) analytical frameworks.
2. Characters' discourse presentation: I analysed the techniques for presenting characters' speech and thought, as well as their potential effects on readers' interpretation, through Leech and Short's (2007) analytical framework.
3. Characters' emotion presentation: I analysed the ways in which characters' emotional states are conveyed, with different degrees of explicitness, through Langlotz's (2017) framework.
4. Characterisation techniques: I analysed textual cues that can shape readers' perception of characters, or characterisation triggers, through Culpeper's (2001) framework. (p.129).

¹⁴⁹ Keen, S. (2006). "A Theory of Narrative Empathy". *Narrative*, 14(3), p.216. <http://www.jstor.org/stable/20107388>

los lectores con la misma eficacia que la implicación indirecta de los estados emocionales a través de las acciones y el contexto"¹⁵⁰.

Fernández-Quintanilla¹⁵¹ continúa su análisis de las posibles diferencias empáticas entre una víctima y su perseguidor. Indica que esto también puede ser a través de las acciones del personaje, sobre todo, en lo que respecta a las acciones del perseguidor. A primera vista, los actos atroces realizados por el opresor se consideran censurables e intolerables, lo que puede hacer que el lector se distancie. Sin embargo, algunos lectores podrían optar, con la ayuda del enfoque interno, por ponerse en el lugar del perseguidor para entender cómo y por qué llegó a hacer lo que hizo. La elección de los nombres de los seres novelescos también es interesante porque, si la víctima tiene un nombre propio, el perseguidor puede no tener tanta suerte. Este último podría ser llamado simplemente por su función, sin darle un sentido de humanización, provocando el distanciamiento del lector.

Finalmente, el último punto relativo a la incitación a la empatía radica en que la valoración moral de los personajes no se corresponde con la del lector. Fernández-Quintanilla (2020) refiere que el acceso a los estados internos de los seres novelescos "(por ejemplo, emociones, pensamientos, creencias, intenciones, objetivos y valores), independientemente de que sean reales o hipotéticos, explícitos o implícitos, y de que se den a través de una focalización interna o externa (es decir, si se trata de la perspectiva interna de los personajes o de la perspectiva del narrador autorial)"¹⁵² no es, por tanto, el único medio para provocar un sentimiento de empatía hacia ellos. La comprensión de las situaciones de los personajes, ya sean buenas o malas, ayuda a producir un sentimiento de empatía o simpatía. A menudo se asocia con las víctimas o con los buenos valores con los que el lector puede relacionarse fácilmente de los oprimidos o los más débiles, de la libertad, del respeto a la ley y de no matar. En cuanto al perseguidor, suele haber un rechazo a su moral, ya que la mayoría de los lectores están en contra de la crueldad y del daño a los demás.

En conclusión, la empatía narrativa se forma sobre dos puntos principales: la expresión implícita o explícita de los estados interiores de los personajes, pero también sobre la evaluación positiva o negativa de los valores morales de ellos. Se ha demostrado que una evaluación negativa de la moral de un personaje, aunque el lector tenga acceso a sus estados interiores, no provoca sistemáticamente un sentimiento de empatía.

¹⁵⁰ Keen, S. (2006). p.218, de donde se retoma la afirmación inglesa de la autora que escribe "'direct description of a character's emotional state or circumstances (...) may produce empathy in readers just as effectively as indirect implication of emotional states through actions and context'"

¹⁵¹ Fernández-Quintanilla, C. (2020). "Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups", *Language and Literature*, Vol. 29(2), p.130.

<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947020927134>

¹⁵² Ibid., p.138.

Se retoma los ejemplos de la autora que se expresan originalmente en inglés como "emotions, thoughts, beliefs, intentions, goals, and values), independently of whether actual or hypothetical, whether explicit or implicit, and whether given through internal or external focalisation (i.e. whether it is the characters' internal perspective or the authorial narrator's perspective".

5.1. La invención de un personaje: el *sheriff*

Aunque Vargas Llosa trata de reconstruir la vida de Roger Casement, es importante tener en cuenta que se trata de una novela en la que la ficcionalización desempeña un papel fundamental. Esto último está más presente en los capítulos impares de la novela, en los que el autor decidió inventarse un nuevo personaje: el *sheriff*. Es interesante observar que este último, que se consideraría secundario en la historia, adquiere un papel central en la novela. De hecho, él habla primero en la novela, aunque solo diga una palabra. Creo que esto no es baladí y que Vargas Llosa ha querido escribir su novela de esta manera para atraer al lector en las primeras líneas. Este último tendrá la impresión de enfrentarse a dos personajes diferentes, uno de los cuales es la víctima representada por Casement y el otro es un perseguidor representado por la figura del *sheriff*. Siguiendo el análisis de Carolina Fernández-Quintanilla¹⁵³, ya se trata de que el lector viva o sienta lo que le ocurre a la víctima, gracias a un narrador que habla en tercera persona y gracias al enfoque interno. Esto permite al lector adoptar una postura bastante empática con Roger Casement desde el principio del texto, ya que se encuentra en prisión esperando el juicio del tribunal británico. En mi opinión, esto puede relacionarse con la noción de leyente que emplea Jouve, la del lector. De hecho, las primeras líneas de la novela ya permiten al lector sentir o visualizar lo que el autor está escribiendo, atrapando así al lector en una ilusión novelesca, empujándolo a creer lo que está escrito como verdadero. Esto es posible a través del uso del código afectivo, por el que el lector considerará a Casement como auténtico a través del acceso a su sufrimiento ("su cara flácida") y sus pensamientos, emociones, etc., ("asustado"), pero también a través del uso del "código afectivo" ('asustado'). Sin embargo, el lector puede también interpretar el irlandés como sujeto de esta simpatía donde el lector tiene acceso a su nombre desde la segunda línea. Además, el lector queda atrapado en el efecto persona que consigue Vargas Llosa, que quiere hacer su novela lo más real posible para que sea lo más creíble posible. El autor trata de seducir al lector al tiempo que demuestra la debilidad del personaje principal, Roger Casement. Esto se hace principalmente a través de la expresión de sus pensamientos íntimos gracias al narrador omnisciente.

Se trata de la posible interpretación que el lector puede hacer de Casement desde las primeras líneas del texto. Sin embargo, el protagonista no dice una palabra, a diferencia del *sheriff*. Cuando este último habla, hay una voluntad de presentarlo bajo la luz equivocada, como el enemigo de Casement, animando al lector a entrar en este juego, adoptando siempre su parte del leyente. Además, en mi opinión, Vargas Llosa tratará de recurrir al conocimiento del lector para que este induzca implícitamente la forma en que el alguacil podría expresarse, tanto en su tono como en su entonación, ayudado por las pocas indicaciones que siguen a la palabra *visita*. De hecho, todo lector ha visto ya en la ficción (películas, series o libros) el tono utilizado por los guardias de la prisión hacia sus reclusos. Hay, pues, una voluntad por parte del autor de mostrar un cierto maniqueísmo desde el principio de su novela, donde la representación del bien sería a través de Casement y la del mal a través de la figura del *sheriff*. Como se ha explicado anteriormente, el personaje del *sheriff* es puramente ficticio. Sin

¹⁵³ Fernández-Quintanilla, C. (2020). "Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups", *Language and Literature*, Vol. 29(2), p.127.
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947020927134>

embargo, Inger Enkvist¹⁵⁴ indica que el *sheriff* es retratado como si fuera lo más real y auténtico posible, permitiendo así que el leyente entre en el juego de la ilusión ficticia y en la categoría de lector.

Al principio es imposible saber que el *sheriff* era un ser novelesco inventado. Solo a través de la investigación y de algunas reflexiones que el lector hace a lo largo de su lectura podrá deducir su invención. Si la figura del *sheriff* se considera lo más cercana a la realidad, es a través de la descripción que el narrador hace de él. El guardia de la prisión se presenta al lector como un personaje con gran personalidad, siendo probritánico y contrario a los actos llevados a cabo por Casement.

—Irlanda es británica —murmuró el sheriff—. Ahora más que antes, después de haber aplastado ese cobarde Alzamiento de Semana Santa en Dublín. Una puñalada por la espalda contra un país en guerra. A sus líderes yo no los hubiera fusilado sino ahorcado.
(p.16)

Vargas Llosa quiere acentuar esta fuerte personalidad probritánica poniendo en boca del *sheriff* palabras muy fuertes en el sentido y en la acción. Hay un deseo de mostrar el pensamiento que los británicos podrían haber tenido para Casement y sus métodos para lograr la independencia de Irlanda, dando así acceso directo al pensamiento del *sheriff*, aunque el lector no esté de acuerdo con lo que dice. En mi opinión, esto incluso añade una sensación de autenticidad al personaje, ya que adopta una auténtica postura probritánica en la época. Además, me parece especialmente llamativa la presencia del "yo", que en español no es obligatorio. Creo que Vargas Llosa ha querido destacar la visión personal del *sheriff* para aumentar su credibilidad ante el lector, dando así acceso a los pensamientos más profundos del oficial inglés. El orden de las palabras es bastante interesante, ya que el *sheriff* comienza su frase con "a sus líderes", lo que permite inferir que está resaltando el complemento directo en la frase para dejar claro al lector que no está buscando la muerte de todos los irlandeses independentistas si no la muerte de los líderes que crearon esta guerra al mismo tiempo que la Primera Guerra Mundial. El lector entra en una posición en la que puede empezar a preguntarse si hay un motivo para el odio del *sheriff* hacia los independentistas irlandeses que pueda explicar su comportamiento. El lector entrará en una postura de lector jugador con la característica de adivinar, descifrando la secuencia de eventos y la evolución de los personajes.

Volviendo a las palabras iniciales del *sheriff*, utiliza un tiempo presente en sus dichos, dando a entender que lo que dice sobre Irlanda es cierto, pero que siempre es cierto cuando habla, como una verdad general. Considero que en la interpretación de estas tres primeras palabras, el lector se encuentra en la posición de leyente, ya que está atrapado en la ilusión ficticia por la clara expresión de los pensamientos del *sheriff*, mostrándose lo más auténtico posible, aunque el lector no esté de acuerdo con lo que dice. El lector puede integrar los pensamientos de este personaje si acepta comprender el contexto histórico de la época, pero también gracias a la imaginación de la entonación y el tono con que se expresa el *sheriff*. Por lo tanto, en mi opinión, hay una pequeña variación en la interpretación de las palabras de este

¹⁵⁴ Enkvist, I. (2014). "El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico" en *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, pp.80-82.

personaje desde el punto de vista del código ideológico/cultural. Al principio, el lector puede decidir creer cada palabra que sale de la boca del *sheriff* para caracterizarlo como fundamentalmente malvado y enemigo de Casement, y de la Irlanda independentista en general, llevando un discurso colonialista. Esta interpretación tendría como efecto principal distanciar al lector del personaje. De hecho, Fernández-Quintanilla¹⁵⁵ indica que una evaluación moral negativa de un ser novelesco puede empañar completamente la empatía del lector, ya que el acceso a los pensamientos internos del personaje no es suficiente para tener una conexión tanto empática como ideológica con el *sheriff*. Además, esta visión de la dominación inglesa demuestra una pérdida de libertad para Irlanda. Sin embargo, es impensable que un lector del siglo XXI considere bueno adoptar un discurso colonialista o incluso dictatorial. En este caso, el sentimiento de empatía no irá hacia el personaje del *sheriff*, sino hacia las víctimas que son Casement y los irlandeses, ya que, como Fernández-Quintanilla¹⁵⁶ explica, la dictadura provoca un sentimiento inmediato de rechazo para los perseguidores. Además, el uso de la pena de muerte, pero, sobre todo, la horca, es una opción de lo más cruel para la gente de nuestro tiempo. Creo que es una elección deliberada por parte de Vargas Llosa el optar por esta pena de muerte, ya que a principios del siglo XX todavía se utilizaba en público para dar un ejemplo a no seguir. La intención del *sheriff* es hacer pagar a los irlandeses dando muerte a sus líderes delante de ellos para que no lo vuelvan a hacer, y al mismo tiempo mostrar el poder de Inglaterra y la dificultad de escapar de sus garras. Esta crueldad es otra forma de que el lector no empatice con el *sheriff*, ya que Carolina Fernández-Quintanilla¹⁵⁷ indica que las atrocidades cometidas por la humanidad contra la humanidad no representan un sentimiento de empatía hacia los ejecutores.

En un segundo paso, es posible que el lector acepte las afirmaciones del *sheriff* a través de la comprensión del contexto histórico de la época, a la vez que admite que Casement también realizó actos graves para acabar en la cárcel. Esta ambivalencia entre el bien y el mal demuestra que estos seres, aunque sean ficticios, son retratados como lo más parecido a lo real. En efecto, el ser humano se caracteriza por su dualidad para poder optar tanto por el bien como por el mal. No son ni fundamentalmente buenos ni fundamentalmente malos. En mi opinión, esto podría permitir al lector tener cierta empatía con el funcionario de prisiones, ya que se humanizará por el acceso a sus pensamientos, haciéndolo auténtico, pero también gracias a la capacidad del lector de comprender el contexto y la situación en la que se encuentra el personaje, que a su vez puede considerarse una víctima de su entorno o de su tiempo, según Carolina Fernández-Quintanilla¹⁵⁸. De hecho, en mi opinión, las palabras del *sheriff* no son necesariamente colonizadoras en relación con Irlanda, salvo que adopta la mentalidad de principios del siglo XX, en la que considera que Inglaterra deseaba hacer lo correcto acogiendo a Irlanda en su imperio, pero que fue esta la que la apuñaló por la espalda, representando una verdadera traición. Esto podría explicar la decisión que tomó de castigar a los líderes del movimiento independentista irlandés, aunque el lector no acepte esta idea. La

¹⁵⁵ Fernández-Quintanilla, C. (2020). "Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups", *Language and Literature*, Vol. 29(2), p.128. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947020927134>

¹⁵⁶ Ibid., p.136.

¹⁵⁷ Ibid., p.140.

¹⁵⁸ Ibid., p.138.

comprensión de este contexto le permitiría al lector no distanciarse del *sheriff*, sino optar por una actitud más bien empática.

—Usted me odia y no puede disimularlo —dijo Roger Casement. El *sheriff*, después de un momento de sorpresa, asintió, con una mueca que por un instante descompuso su cara abotargada.

—No tengo por qué disimularlo —murmuró—. Pero usted se equivoca. No le tengo odio. Lo desprecio. Los traidores sólo merecen eso. [...]

—Usted lo tuvo todo —rezongó a su espalda el *sheriff*—. Cargos diplomáticos. Condecoraciones. El rey lo hizo noble. Y fue a venderse a los alemanes. Vaya vileza. Vaya ingratitud.

—Cada vez que pienso en mi pobre hijo muerto allá, en las trincheras, me digo que usted es uno de sus asesinos, señor Casement. (p.74)

Uno de los aspectos más interesantes de este extracto reside en la comprensión y el significado de los términos que utilizan los personajes. De hecho, la palabra *odio* no tiene la misma definición que la palabra *desprecio*. El primero se define como "Antipatía y aversión hacia algo o hacia alguien cuyo mal se desea"¹⁵⁹, mientras que "despreciar" significa "Desestimar y tener en poco"¹⁶⁰ considerando a una persona como inferior a nosotros que no merece nuestro respeto. Esta elección de palabras es sumamente importante para la comprensión e interpretación que el lector puede hacer de los seres novelescos. De hecho, Vargas Llosa insiste en que el *sheriff* no entiende por qué Casement utiliza todas estas técnicas para conseguir la independencia de Irlanda.

En mi opinión, el lector podría pasar de una posible identificación con Casement a una identificación con el personaje del *sheriff*. En efecto, el lector no conoce aún todos los desenlaces de la historia del irlandés, por lo que se queda con una cierta incertidumbre, una falta de comprensión de los hechos, lo que también le ocurre al *sheriff*. Este pasaje de identificación puede lograrse porque el lector se sentirá más cerca de un personaje que tiene los mismos conocimientos que él, a la vez que lo considerará real, ya que este tenderá a expresar su incompreensión, lo que le permite al lector tener acceso a sus estados mentales (pensamientos, emociones, cuestionamientos, etc.). Esto es posible gracias a la forma en que Vargas Llosa ha escrito el diálogo. Se lee en frases cortas que dan ritmo a la historia, mientras se imaginan las posibles emociones y entonaciones de los personajes. Por ejemplo, el tono de Casement reflejaría tranquilidad y cansancio respecto de la situación en la que se encuentra, es decir, su próxima ejecución. En cuanto al *sheriff*, es posible imaginar que utiliza un tono seco y enfadado cuando expresa su incompreensión de las acciones de Casement, pero que este tono cambia a uno de tristeza cuando habla de la muerte de su hijo. Este abanico de emociones presente en el carcelero permite, a través de un enfoque interno, comprender su infelicidad, haciéndolo así auténtico principalmente en su sufrimiento.

¹⁵⁹ RAE: Real Academia Española. (2005). "Odio". In RAE: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/odio>

¹⁶⁰ RAE: Real Academia Española. (2005). "Despreciar". In RAE: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/despreciar?m=form>

Además, en forma de lector, el lector sigue avanzando en la novela para saber por qué el *sheriff* desprecia a Casement. Tendrá su respuesta en este diálogo. Sin embargo, considero que el lector será siempre el tipo principal en la revelación de la causa del desprecio: la muerte del hijo del *sheriff*. El lector está atrapado en la ilusión ficticia de que a quien tomó por enemigo de la víctima es él mismo una víctima. El *sheriff* se humanizará y el lector tenderá a empatizar con el personaje al entender el sufrimiento, las emociones y la causa de este desprecio por Roger Casement. El lector podrá, incluso, comprender por qué el *sheriff* considera que esta rebelión y la alianza con los alemanes son las dos causas de la muerte de su hijo.

La figura del hijo, muerto en la batalla, se definirá como parte integrante del ser ficticio del *sheriff*, como explica Emmanuel Ternes Reyes.¹⁶¹ Es a partir de este momento cuando el lector puede considerar al *sheriff* como un ser de ficción humanizado.

Cuando el *sheriff* gordo abrió la puerta de su celda, entró y sin decir nada se sentó en la esquina del camastro donde estaba tendido, Roger Casement no se sorprendió. Desde que, violando el reglamento, el *sheriff* le había permitido tomar una ducha, sentía, sin que hubiera mediado palabra entre ambos, un acercamiento entre él y el carcelero y que éste, acaso sin darse cuenta, acaso a pesar de sí mismo, había dejado de odiarlo y tenerlo por responsable de la muerte de su hijo en las trincheras de Francia. (p.158)

La humanización del *sheriff* sigue evolucionando a lo largo de la novela. El *sheriff* comete una infracción al mostrar simpatía por su prisionero, claramente expresada en el texto. Considero que el carcelero adopta este sentimiento, ya que no siente las mismas emociones que su prisionero más allá de sentir ciertos sentimientos, como la lástima por él. Además, considero que el *sheriff* ve a Casement como una representación de su hijo, al que no pudo cuidar en los últimos momentos de su vida. Esta asimilación es posible gracias al carácter valiente de ambos hombres ante la muerte y la voluntad de luchar por su país. Ciertamente hay un deseo por parte del *sheriff* de hacer lo que no pudo hacer por su hijo antes de que muriera. Quiere acompañar a Casement de la mejor manera posible antes de que sea ejecutado. La soledad puede ser un hilo conductor para los tres personajes: Casement está solo al enfrentarse a su juicio y a su futuro en la horca, al igual que el *sheriff* al llorar a su hijo muerto en el campo de batalla y a este último que murió allí solo.

Si retomamos las categorías de Jouve, el lector sigue siendo parte integrante de esta sección, ya que confirma su identificación con los dos personajes, pero considero que este modelo de lector deja su lugar en este extracto al lector y más precisamente al lector interpretante. De hecho, el lector puede preguntarse por qué este cambio de situación no tiene precedentes. Buscará un mensaje implícito que tendrá que dilucidar para entender el sentido global de la obra, pero también para comprender por qué el personaje del carcelero ocupa tanto espacio en la obra hasta convertirse casi en el protagonista de estos extraños capítulos.

De esta forma, queda claro que el lector, que el *sheriff* se consideraba cruel al principio de la novela, ahora lo ve como el personaje al que es posible otorgar más empatía. De hecho,

¹⁶¹ Ternes Reyes, E. (2010). *Mario Vargas Llosa, El sueño del celta*, Santillana, Lima, p.454.

la empatía se da más fácilmente con personas o seres novelescos que muestran un gran sentido del sufrimiento. En mi opinión, Vargas Llosa quiere mostrar que, a partir de este momento, la rápida evolución del personaje del *sheriff* lo lleva a protagonizar la historia gracias a sus estados de ánimo. Tornos¹⁶², sin embargo, considera que los personajes son planos e inmóviles, lo que hace que su representación sea poco convincente. Los considera caricaturescos por los desequilibrios narrativos debidos a las elipsis que se producen en medio de esta relación prisionero-caballo. Además, este inmovilismo se encuentra incluso en la novela. De hecho, "el sheriff volvió a hundirse en el silencio y en la inmovilidad" (p. 163). En su texto, Vargas Llosa representa a seres novelescos que tienen una postura estática. Así, están encerrados en este espacio carcelario, donde la celda es su lugar de encuentro, caracterizado por ser un espacio bastante estrecho donde los grandes movimientos son muy restringidos y casi imposibles. Además, los personajes se limitan a hablar sin moverse.

—Se llamaba Alex Stacey —dijo por fin—. Como mi padre. Y como yo.

—Me alegra saberlo —dijo Roger Casement—. Cuando uno conoce sus nombres se imagina mejor a las personas. Las siente, aunque no las conozca. Alex Stacey es un nombre que suena bien. Da la idea de una buena persona.

—Educado y servicial —murmuró el sheriff—. Un poco tímido, tal vez. Sobre todo con las mujeres. Yo lo había observado, desde niño. Con los varones se sentía cómodo, se desenvolvía sin dificultad. Pero con las mujeres se intimidaba. No se atrevía a mirarlas a los ojos. Y, si ellas le dirigían la palabra, comenzaba a balbucear. Por eso, estoy seguro que Alex murió virgen. (p.164)

En este extracto, Vargas Llosa demuestra esta inmovilidad y falta de movimiento. Es también aquí donde descubrimos, por primera vez, el nombre del hijo del *sheriff* y una descripción detallada este, lo que revela su humanidad, que hasta entonces solo había sido presentada como "hijo". Como dice Casement, conocer los nombres de las personas los hace más reales. Esto también es cierto para el lector, que por fin puede formarse una imagen de Alex Stacey Jr. El leyente reaparece en este fragmento, ya que el lector es capaz de identificarse y empatizar con el *sheriff* al recordar lo bueno de su hijo, lo que provoca un momento de intimidad entre los dos personajes que pone al lector en el papel de voyeur. Esto recurre a la libido *sciendi*, una noción desarrollada por Jouve, en la que el objetivo es retratar a un personaje y sus pensamientos con la mayor naturalidad posible.

La simpatía que el *sheriff* ha desarrollado por Casement sigue creciendo a lo largo del resto de la novela, a pesar de que los dos personajes tienen puntos de vista ideológicos diferentes. Existe, pues, una oposición entre el código narrativo y el código ideológico/cultural, ya que, aunque el desacuerdo entre los protagonistas sobre los medios empleados para la independencia de Irlanda puede incluir el deseo de luchar por la propia patria.

El código narrativo se refiere a la identificación del lector con un personaje. En el caso de los capítulos impares, el lector tiene la posibilidad de identificarse con uno o ambos de los seres novelescos, ya que se encuentran en la misma posición que el lector. Pero esta

¹⁶² Ibid.

identificación también puede lograrse compartiendo ideales relacionados con el código ideológico/cultural. Esto permite valorar o devaluar a un personaje en función de los valores que comparte con el lector. En el caso de Casement, el lector puede aceptar los valores de la lucha contra el colonialismo sin aceptar los métodos bélicos y asesinos que se utilizaron. En el caso del *sheriff*, el lector no puede aceptar la visión colonialista y cruel del poder de Inglaterra, así como puede aceptar la idea de que no le gustó la forma en que se colonizó la independencia de Irlanda. Sin embargo, creo que el lector podrá identificarse con algunos de los valores que propugna Casement, como el anticolonialismo, así como con los que propugna el *sheriff*, que reflexiona sobre cómo llegar a acuerdos sin ir a la guerra inmediatamente. Considero que estos personajes son retratados como representantes de la verdadera naturaleza humana, que es la ambivalencia entre el bien y el mal.

Enkvist¹⁶³ explica que Vargas Llosa quiere provocar un sentimiento de simpatía del lector hacia Casement utilizando el principio de focalización interna para que el lector esté lo más cerca posible de los estados mentales del personaje. Para ello, el lector adoptará la actitud del leyente, que será víctima de la ilusión novelística al considerar al ser novelesco como real y auténtico, lo que es posible gracias al acceso a los pensamientos, las emociones, etc. Por lo tanto, es muy posible que el lector acabe identificándose con Casement mediante el uso del código narrativo cuando el lector se sienta en posesión de la misma información de la que dispone el personaje. Luego, esta identificación puede intensificarse mediante juegos psicológicos para provocar este sentimiento de simpatía. En mi opinión, se crea una intimidad entre el lector y el personaje, sobre todo, cuando este está solo en su celda, pensando o recordando momentos del pasado. Así, el lector puede visualizar incluso los pensamientos más profundos de Casement. Con esta intimidad lector-personaje, Vargas Llosa pretende crear un vínculo indestructible mediante la participación activa del lector en su interpretación del ser novelesco hasta el final de la novela. Además, esta simpatía es posible gracias a la caracterización de Casement como personaje inferior en los capítulos impares. De este modo, el prisionero irlandés se entrega consciente y continuamente al lector.

Al final, Vargas Llosa pretende hacer creer al lector que su protagonista es un hombre digno de respeto y generalmente bueno, según Enkvist.¹⁶⁴ Para provocar este sentimiento de simpatía, Vargas Llosa juega con el concepto de seducción explotando lo patético (monólogos interiores, emociones tristes o recuerdos) al mostrar que el diplomático irlandés es una persona debilitada y una víctima inocente, como explica Hamon¹⁶⁵. Sin embargo, el último código, el ideológico o cultural, podría desafiar esta simpatía dada. De hecho, algunos valores defendidos por Casement podrían ser compartidos con el lector, así como otros podrían distanciar al lector del protagonista. También es interesante observar que todos estos efectos y nociones son aplicables a las distintas caras del *sheriff*, que van despertando la simpatía del lector a medida que avanza la lectura.

¹⁶³ Enkvist, I. (2014). "El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico" en *El sueño del celta de Mario Vargas Llosa: Una investigación multidisciplinar*, Huerga & Fierro, Madrid, p73.

¹⁶⁴ Ibid., p.80.

¹⁶⁵ Hamon, Ph. (1984). *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. "écriture", p.103.

A través de esta demostración de ambigüedad entre el código narrativo (identificación) y el código ideológico (compartir los mismos valores o no), Emmanuel Tornos Reyes¹⁶⁶ quiere atestiguar que Vargas Llosa demuestra que tanto el guardia de la prisión como Casement son hombres múltiples, que tienen una verdadera naturaleza humana que puede hacer el bien, el mal o ambas cosas a la vez que ocultan sus emociones. Para demostrar este punto de vista, Tornos Reyes¹⁶⁷ añade que a Vargas Llosa le gusta utilizar giros muy precisos y términos presentes en una sintaxis elegante y rica en léxico. El autor de la novela *El sueño del celta* busca cuestionar varios paradigmas ideológicos, éticos y estéticos, y así presentar la moraleja de su novela incluida en este extracto.

—Nada es blanco y negro, querido —comentó Alice—. Ni siquiera en una causa tan justa. También aquí aparecen esos grises turbios que todo lo nublan.

Roger asintió. Lo que su amiga acababa de decir se aplicaba a él. Por más que uno fuera precavido y planeara sus acciones con la mayor lucidez, la vida, más compleja que todos los cálculos, hacía estallar los esquemas y los reemplazaba por situaciones inciertas y contradictorias. ¿No era él un ejemplo viviente de esas ambigüedades? (p.209)

Vargas Llosa quiso demostrar que Casement era un hombre con una doble personalidad, provocada por las circunstancias políticas, sociales, históricas, ideológicas y culturales de su sociedad. Por eso, durante su lucha por la independencia de Irlanda, adoptó diferentes rostros y le dijo a su primo Gee: "¿Sabes que todo lo que he hecho fue por Irlanda, no es cierto? Por una causa noble y generosa, como es la de Irlanda. ¿No es así, Gee?" (pp. 17-18). En el caso de *El sueño del celta*, Vargas Llosa retoma el tema del hombre y su diversidad. Tornos Reyes¹⁶⁸ escribe que Casement simboliza esta cuestión de la diversidad humana al ser poeta, aventurero, diplomático, anticolonialista, escritor, homosexual, orador y luchador por la independencia. Como se ha explicado anteriormente, el guardia de la prisión también forma parte de este paradigma filosófico, caracterizándolo como un hombre duro, lleno de odio hacia Casement, triste, solitario, para llegar a ser un hombre que pueda dialogar con su prisionero.

Ahora, en mi opinión, el lector también podría estar en la posición de un lectante. Este último tiene que descifrar la novela y descubrir su moraleja. En este caso, el lector tendrá que pasar a la categoría de lectante interpretante, cuyo objetivo es comprender la obra en su totalidad. Para ello, deberá leer toda la novela y los elementos externos, como el epígrafe, y establecer conexiones entre el texto, el narrador, los personajes y el epígrafe para comprender la obra. Por lo tanto, hay una intención de tomar a los seres novelescos como peones para entender la evolución de la historia. Así, el lector tratará de dar sentido a todo lo que ha leído, teniendo en cuenta su realidad. En este caso, el lectante interpretante construye la imagen de Casement según la cultura y el entorno social que conoce tanto en el relato como en la realidad. Vargas Llosa emplea así el principio de la persuasión sobre el lector (Jouve) y más precisamente la persuasión pedagógica, donde el lector debe deducir todo por sí mismo. Para ello, Vargas Llosa adopta la noción de compensación. Esta consiste en la confirmación del punto de vista del personaje por parte de los demás seres novelescos. El *sheriff* y Herbert

¹⁶⁶ Tornos Reyes, E. (2010). *Mario Vargas Llosa, El sueño del celta*, Santillana, Lima, pp.123-130.

¹⁶⁷ Tornos Reyes, E. (2010). *Mario Vargas Llosa, El sueño del celta*, Santillana, Lima, pp.123-130.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.123-130.

no están de acuerdo con los métodos de Casement para liberar Irlanda, pero todos los personajes comparten los mismos ideales que el protagonista: la libertad y la defensa de su país. Sin embargo, esta compensación da la impresión de que Casement es un héroe idealizado cuyo ejemplo debe seguir el lector. El problema radica en una cierta persuasión que no aportaría nada a la lectura, mientras que lo más importante para cualquier lector es aprender cosas nuevas, sobre todo, relacionadas con su propia persona (Freud¹⁶⁹). Sin embargo, no todo es negro, ya que el lector puede obtener un beneficio intelectual a partir de entender las diversas contradicciones de la novela para encontrar una nueva posición frente a ellas sin tener que repetirlas después. En *El sueño del celta*, Vargas Llosa quiere demostrar que hay que seguir los ideales de Casement, pero no sus métodos.

En conclusión, aunque se considera que Casement es el protagonista de la historia, creo que el *sheriff* ocupa un lugar muy importante en los capítulos impares, ya que el prisionero irlandés será el que más interactúe con él. Además, el lector tiene, en mi opinión, un acceso más fácil y abierto a los pensamientos, emociones, etc., del *sheriff* que a los de Casement. Esto es posible gracias a que el narrador omnisciente habla en tercera persona del singular y juega con el principio de focalización interna, lo que le permite al lector acercarse al personaje, pero también por una elección deliberada de Vargas Llosa de hacer hablar primero al guardia de la prisión. En mi opinión, la identificación con el personaje en estos capítulos es bastante ambigua, ya que ambos comparten ideales y diferencias con el lector. Lo que también es interesante sacar como conclusión es una metáfora en la que los dos seres novelescos representarían a sus respectivos países, mostrando la posibilidad de encontrar un terreno común entre los dos países y, al mismo tiempo, la capacidad de Inglaterra de adoptar un sentimiento de simpatía hacia Irlanda al comprender su deseo de libertad.

De hecho, los dos términos, *simpatía* y *empatía*, se han utilizado a menudo. Considero que la simpatía está presente en estos capítulos impares en relación con la relación que los dos personajes tejen entre sí, mientras que la empatía es el sentimiento que el lector desarrolla ante los destinos de ambos. De hecho, las cuatro características que refiere Fernández-Quintanilla¹⁷⁰ pueden incluirse en este análisis con el único propósito de crear este sentimiento de empatía:

1. El punto de vista de la presentación, la narración y el enfoque: El narrador es omnisciente y se expresa en tercera persona, lo que permite una mayor confianza en las palabras que revela al lector, además de permitirle comprender todo lo que está sucediendo. El enfoque es interno para entrar en una intimidad con los personajes y comprender su posición y situación.
2. La presentación del discurso de los personajes: La mayoría de las veces, los discursos se presentan con una impresión de emociones y pensamientos fuertes, ya sean implícitos o explícitos, pero el lector siempre puede relacionarse con un sentimiento o emoción.

¹⁶⁹ Freud, S. (1971). *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. "Idées", pp.231-242.

¹⁷⁰ Fernandez-Quintanilla, C. (2020). "Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups", *Language and Literature*, Vol. 29(2), pp.131,132. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947020927134>

3. La presentación de las emociones de los personajes: El grado de expresividad de las emociones siempre se hace con bastante claridad o con muchas pistas para indicar al lector cómo interpretar las palabras o las acciones.
4. Técnicas de caracterización: Hacer que los personajes sean lo más auténticos posible les da un mayor sentido de humanización. Esta humanización es particularmente evidente en la figura del *sheriff*, que pasa de ser un ejecutor a un hombre que siente simpatía por su prisionero. Además, el comienzo de la novela se caracteriza por una clara distinción entre la víctima (Casement) y el perseguidor (el *sheriff*), colocando a los personajes en cajas maniqueas. Sin embargo, esta visión del perseguidor se suaviza al comprender el contexto histórico e individual.

La empatía hacia ambos seres novelescos se afirma constantemente a lo largo de la lectura, aunque, en mi opinión, está más presente con el personaje del *sheriff* que con el de Casement, lo que también permite deducir la moraleja de Vargas Llosa, que es ilustrar la dualidad del ser humano, que no es ni fundamentalmente bueno ni fundamentalmente malo.

Conclusión

El sueño del celta retrata la vida de Roger Casement a la vez que critica diferentes temas como el anticolonialismo, la sexualidad, que desempeña un papel importante en la novela, y la ideología de un hombre que quiere defender a su país, pasando del patriotismo al nacionalismo y al fanatismo, intentando producir ciertos efectos de lectura en el lector. Para ello, Vargas Llosa utiliza diferentes métodos para interpelar al lector, construyendo sentimientos como la simpatía o el distanciamiento hacia el protagonista. A lo largo del análisis de la novela, el autor alterna principalmente entre estos dos principios para llevar al lector a un mensaje final, indicando que todo ser humano es una entidad dual que puede adoptar tanto actitudes positivas como negativas. El autor quiere mostrar que todo ser humano no es ni fundamentalmente bueno ni fundamentalmente malo, lo que se puede observar en los cambios de pensamiento y visión del mundo de Casement como ejemplo de esta ambivalencia humana.

Para demostrarlo, Vargas Llosa se sirve de dos instancias principales desarrolladas por Jouves: el lectante y el leyente, a cada una de las cuales se le da más importancia según el tema desarrollado. En el caso del lector, esto lo lleva a distanciarse de la novela para cuestionarla y entender por qué el autor ha querido utilizar determinadas instancias narrativas en su texto, a la vez que quiere interpretar y llegar al sentido global que Vargas Llosa pretende dar y que el lector debería haber entendido al final de la lectura.

El lector es utilizado principalmente en el capítulo sobre los cambios ideológicos de Casement y en el capítulo donde se desarrolla el tema de su sexualidad. Por ejemplo, cuando el protagonista tiende a convertirse en un nacionalista o incluso en un fanático dispuesto a hacer cualquier cosa para defender a su país, el lector puede no estar de acuerdo con todos los medios que Casement utiliza para conseguir su objetivo, como aliarse con Alemania en vísperas de la Primera Guerra Mundial o decidir entrar en guerra directamente con Inglaterra sin pasar por un periodo parlamentario, como hizo para denunciar los actos colonialistas en el Congo y el Putumayo. En cuanto al capítulo sobre la sexualidad del protagonista, es evidente que en algún momento el lector no puede comulgar con la opinión y la visión de Casement, principalmente, por las descripciones tan detalladas de sus fantasías y actos sexuales.

Sin embargo, estos dos capítulos no se dirigen únicamente a la figura del lector. El lector también forma parte de las instancias narrativas que Vargas Llosa utiliza para acercar al lector a su protagonista. De hecho, cuando Casement intenta comprender y estudiar la cultura de su país, el lector puede simpatizar con él, comprendiendo su deseo de conocer el país en el que creció, al tiempo que se forma su propia visión de este.

En cuanto al capítulo sobre la homosexualidad de Casement, el lector se acostumbra a que el protagonista se cuestione a menudo su sexualidad, buscando entender lo que esto conlleva. Además, el hecho de que escriba sobre el intento de luchar contra sus impulsos en los *Diarios* demuestra que solo es un hombre al servicio de sus impulsos. El leyente también se utiliza, principalmente, en el último capítulo de esta obra, en los capítulos impares, donde el irlandés está encarcelado esperando su muerte. Lo que permite al lector optar por un sentimiento de simpatía y empatía es el acceso que tiene a los pensamientos internos de

Casement, así como la relación que establece con el *sheriff*. Es importante señalar que el cambio que se produce entre el lector y la lectora está únicamente en función de los valores y pensamientos que siente el personaje. De hecho, se ha analizado que, en la mayoría de los casos, el código cultural/ideológico es el que más apoya las acciones y palabras del protagonista. Si el lector no puede adherirse a los valores de Casement, adoptará una posición de distanciamiento a través de la figura del lectante, pero, si el lector se encuentra en la figura del irlandés, optará por ponerse en la piel del leyente, entrando en el juego de la ilusión novelística, lo que le permitirá acercarse al personaje a través de valores comunes y compartidos.

Sin embargo, lo más interesante de la percepción real y del mensaje que quiere transmitir Vargas Llosa es el epílogo. De hecho, el autor lo ha escrito para dar su propia visión de su protagonista y para explicar lo que ocurrió tras la muerte del irlandés. El lector puede considerar que el autor intenta dar una visión un tanto romántica de su personaje, queriendo mostrar que los actos que se le achacan principalmente a Casement (la homosexualidad y su traición) no son los únicos que recordamos de él, sino que también fue quien puso fin a las atrocidades cometidas contra los nativos durante la colonización en el Congo o en las grandes empresas de extracción de caucho en Perú. Así pues, existe la visión de un caballero sirviente que acude en ayuda de los débiles e inferiores, al tiempo que desea comprenderlos y aprender su cultura. Por ello, Vargas Llosa tratará de utilizar la instancia del lector en su epílogo para hacer que el lector simpatice con Casement, tal vez tratando de hacerle cambiar de opinión, o queriendo afirmar tras estos cambios de instancias narrativas entre el lector y la lectora que Casement es en realidad solo un hombre. De hecho, el lector debe comprender que, aunque este es percibido como un traidor, un homosexual con algunas tendencias pedófilas, también es un buen hombre que quiere ayudar a los nativos de las colonias a recuperar su dignidad y respeto haciendo valer los derechos humanos sobre el terreno. Es esta ambivalencia la que Vargas Llosa quiere resaltar para que el lector comprenda que todo hombre es capaz de hacer grandes cosas y también actos más dudosos o vergonzosos en su vida. Por lo tanto, es posible juzgar ciertas acciones realizadas por Casement, pero es muy difícil juzgar a la persona como buena o mala, porque es ambas cosas. Por último, es importante tener en cuenta que se trata de una novela sobre la vida de Roger Casement, por lo que es obvio que algunos elementos o acontecimientos han sido inventados a efectos de la novela y con el objetivo de transmitir un mensaje concreto de Vargas Llosa.

La reescritura de la vida de este personaje histórico ha demostrado que, a lo largo de la novela, la duda desempeña un papel importante en la interpretación del lector de *El sueño del celta*. En efecto, la vida de Casement estuvo llena de polémicas, principalmente relacionadas con su sexualidad y los Diarios Negros, que Vargas Llosa consigue incluir en su novela. En efecto, cuando el lector trata de averiguar más sobre la vida del protagonista, surgen muchos lados oscuros y no puede juzgarlo claramente de forma positiva o negativa. Es interesante observar que esta duda ha sido reproducida por Vargas Llosa en su novela para jugar con las diferentes instancias de lectura que no permiten definir con precisión el estatus de Roger Casement. Por lo tanto, la duda deja mucho espacio para la interpretación. También demuestra una amplia investigación y redacción sobre el tema, lo que permite jugar con los pensamientos y las emociones del lector. La duda también puede ilustrarse analizando el

género de la novela. En efecto, el hecho de que la narrativa de Vargas Llosa no se inscriba del todo en la categoría de la nueva novela hispanoamericana ni tampoco del todo en la de la novela biográfica también puede llevar al lector a preguntarse qué es lo que el autor ha querido demostrar en su escritura al emplear ciertas características de estos dos géneros.

Esta duda se refleja claramente en la descripción del personaje, pero, sobre todo, en su evolución personal, que pasa de ser un diplomático inglés que defiende una doctrina anticolonial a un independentista irlandés que adopta ideas cada vez más fanáticas. Es a través del uso del estilo indirecto libre que Vargas Llosa consigue dar la impresión de que Casement se hace varias preguntas, pero que también se las formula al lector, lo que puede llevar a este a adoptar la actitud del lector, o bien puede dar la impresión de cuestionar lo que ha leído previamente, lo que le permite entrar en la novela con la ayuda de la instancia de leyente.

Por ello, es interesante constatar que esta duda sobre la interpretación que una persona puede tener de Roger Casement al leer su vida en forma biográfica se encuentra también en la novela de Vargas Llosa, que también juega con los elementos de la ficcionalización para acentuar este sentimiento en el lector. Esta duda provoca también un juego entre las diferentes instancias del lector, permitiéndole adoptar la actitud del lector antes de pasar de una línea a la siguiente, así como la del lector, que también puede cambiar en función de la lectura, de la escritura y del efecto que tiene sobre la interpretación que puede dar el lector. Al final de la novela, sin haber leído el epílogo, me parece difícil que el lector pueda emitir un juicio puramente positivo o negativo sobre Casement, dejando al lector en la duda interpretativa. Incluso después de leer el epílogo, parece imposible que el lector formule una crítica clara de la vida, las acciones y las palabras del protagonista, aunque Vargas Llosa intenta convencer al lector de la bondad general de la vida de Casement. El lector puede sospechar que el autor intenta convencerlo de que tenga una imagen mucho más positiva del personaje. Sin embargo, esto puede llevar al lector a unirse a la historia o a alejarse de ella, ya que no puede obligarse a aceptar una opinión diferente a la suya. Esto lleva a un juego de instancias léxicas entre el lector de la primera instancia y el lector de la segunda.

La duda es, por tanto, parte integrante de la vida de Casement, tanto en la vida que vivió como en la novela, donde Vargas Llosa tuvo la oportunidad de recrear esta incertidumbre ficcionalizando a su personaje histórico y también jugando con las intenciones del lector, que cambian continuamente de instancia, provocando hasta el final de la novela una profunda duda que es imposible de dilucidar por completo y que al final da al lector la oportunidad de emitir un juicio matizado sobre Roger Casement.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Vargas Llosa, M. (2010). *El Sueño del Celta*. Aguilar.
<https://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20Peruana/Vargas%20Llosa,%20Mario/El%20sue%C3%B1o%20del%20celta.pdf>

Bibliografía secundaria

Alonso, A. (1942). *Ensayo sobre la novela histórica. el modernismo en la gloria de Don Ramiro*. - (*Estudios Estilísticos* ; 3). Universidad de Buenos Aires. Instituto de Filología y Litera.

Alonso, C. E., Bilbeny, N., Milá, M. A., Pombo, A. F., & Berdun, Ma. M. G. (1989). "El fanatismo". *El Ciervo*, 38(466), pp.5–14. <http://www.jstor.org/stable/40814528>

Alvarado Ortiz, C. (2020). "Julio Cesar Arana, el gran barón del caucho", *Chiqaq news*, <https://medialab.unmsm.edu.pe/chiqaqnews/julio-cesar-arana-el-gran-baron-del-caucho/>

Álvarez, N.E. (1998). "Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges", *Society of Spanish and Spanish- American Studies*, University of Colorado at Boulder, Estados Unidos.

Barnwell, D. (2011) "Mario Vargas Llosa. *El sueño del celta*", *Irish Migration Studies in Latin America*, Volume 7, No 4.

Baroja, P. (1948). "Condiciones de la novela histórica" en *Divagaciones apasionadas*, Obras Completas, V, Madrid, pp.499-500.

Bataille, G. (2020). *El erotismo (Ensayo) (Spanish Edition)*. Barcelona, Tusquets Editores S.A.

Biagini, E. (2018). "A long way to Tipperary: The Irish in the first world war". *The Historical Journal*, 61(2), pp.525-539. doi:10.1017/S0018246X17000218

Blair, E. (2021, April 22). "Notes on Nationalism". *The Orwell Foundation*. <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/notes-on-nationalism/>

Boland Osegueda, R. C. & Gladieu, M-M. (2011) "Un personaje en busca de un autor, un autor en busca de una novela. Aproximación a *El sueño del celta*" en *Mario Vargas Llosa: Amores, utopías, infierno. estudios sobre Mario Vargas Llosa*. Melbourne: Antípodas. N.XXII pp.157-180.

Boller, A. (2020). "Novela archivo y El sueño del celta de Mario Vargas Llosa". *Chasqui*, 49(2), 162-175. <https://link.gale.com/apps/doc/A649350048/AONE?u=anon~9270e3c8&sid=googleScholar&xid=4527dcab>

Bonikowski, B. (2016). "Nationalism in Settled Times". *Annual Review of Sociology*, 42(1), pp.427–449. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-081715-074412>

- Boswell, J. (1998). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad (ENSAYO) (Spanish Edition)*. Barcelona, El Aleph Editores.
- Britton, D. M. (1990). "Homophobia and Homosociality: An Analysis of Boundary Maintenance". *The Sociological Quarterly*, 31(3), pp.423–439. <http://www.jstor.org/stable/4120971>
- Brubaker, R. (2004). "In the name of the nation: reflections on nationalism and patriotism". *Citizenship Studies*, 8(2), pp.115–127. <https://doi.org/10.1080/1362102042000214705>
- Bruckner, P., & Finkelkraut, A. (1977). *Le nouveau desordre amoureux (French Edition)*. Paris, Seuil.
- Burgdorf, J., & Panksepp, J. (2006). "The neurobiology of positive emotions". *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 30(2), pp.173–187. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2005.06.001>
- Butterfield, H. (1924). *The Historical Novel: An Essay*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Caro, O. (1990). "Conceptos varguianos y sexualidad" en Alain Sicard & Fernando Moreno (coords.) *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Centre de Recherches Lat.-Amer. /Fundamentos, pp.167-180.
- Ciplijauskaite, B. (1981). *Noventayochistas Y La Historia* (First Edition). Jose Porrub Turanzas.
- Clément, A. (2012). « Libéralisme et anticolonialisme: La pensée économique française et l'effondrement du premier empire colonial (1789-1830) ». *Revue économique*, 63, pp.5-26. <https://doi.org/10.3917/reco.631.0005>
- Conrad, J. (2022). *Heart of Darkness*. Beelzebub Classics.
- Couture, J. & Nielsen, K. (2007). « Introduction : Cosmopolitisme et particularisme ». *Philosophiques*, 34(1), pp.3–15. <https://doi.org/10.7202/015860ar>
- Couture, J. (2010). « 1. Qu'est-ce que le cosmopolitisme ? » In Chung, R., & Nootens, G. (Eds.), *Le cosmopolitisme : Enjeux et débats contemporains*. Presses de l'Université de Montréal. doi :10.4000/books.pum.7994
- Danhelova, S. (2013). *El análisis literario de la novela El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*. Olomouc, Bachelor's thesis. Palacký University Olomouc, Philosophical Faculty. Thesis supervisor Mgr. Markéta Riebová, Ph.D. <https://theses.cz/id/ihfexn/>
- Dosil, J. (2015). "Borges y la historia" en *Metapolitica*, No 47 (2006). Academia.edu. https://www.academia.edu/11560912/Borges_y_la_historia
- Dudgeon, J. (2019). *Roger Casement: The Black Diaries - with a study of his background, sexuality, and Irish political life*. Belfast Press.
- E.C. (El Comercio) (2016). "Mario Vargas Llosa: "La pornografía es un erotismo mal escrito". *El Comercio Perú*. <https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-vargas-llosa-pornografia-erotismo-mal-escrito-150877-noticia/>

Echeburúa, E. (2019). « Claves psicológicas del fanatismo político » – *Euromind*. EuroMind. <https://euromind.global/es/claves-psicologicas-del-fanatismo-politico/>

Echevarría, R. G. (2021). “El sueño del celta de Mario Vargas Llosa”. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/el-sueno-del-celta-de-mario-vargas-llosa/>

Elbanowski, A. (2000). “Los Límites del texto: el Prólogo y el epílogo en Borges” en *Revista del CESLA. International Latin American Studies Review*, No. 1.

Emsley, C., Hitchcock, T., & Shoemaker, R. (2021). “Communities - Homosexuality - Central Criminal Court.” *The Proceedings of the Old Bailey, 1674–1913 - Central Criminal Court*. <https://www.oldbaileyonline.org/static/Gay.jsp>

Enkvist, I. (2014). *El Sueño del celta de Mario Vargas Llosa : Una investigación multidisciplinar (FENICE TEXTOS) (Spanish Edition)* (1st ed.). Madrid, Huerga y Fierro Editores.

Féin, S. (1918). *The Manifesto of Sinn Féin as passed by the Dublin Castle Censor*. Corpus of Electronic Texts Edition, p. 921. <https://celt.ucc.ie/published/E900010/text001.html>

Fernandez-Quintanilla, C. (2020). “Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups”, *Language and Literature*, Vol. 29(2) 124–146. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947020927134>

Flores Agreda, R. (2006). “El paraíso en la otra esquina y el amor en ninguna parte”. *Letralia* No 140. <https://letralia.com/140/ensayo03.htm>

Flores Agreda, R. (2007). “Vargas Llosa y el erotismo: medicina e ideología”. *Letralia* No 159. <https://letralia.com/159/articulo01.htm>

Flores Agreda, R. (2012). “El sueño del celta: ¿Vargas Llosa homofóbico?”. *Letralia* No 273. <https://letralia.com/273/ensayo02.htm>

Freud, S. (1971) *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. "Idées".

Freud, S. (1971). « Psychologie des foules et analyse du moi » en *Essais de psychanalyse*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. "Idées".

Fundéu RAE (2020). “«pedofilia» y «pederastia» no son equivalentes” *Fundéu | Fundación del español urgente*. <https://www.fundeu.es/recomendacion/pedofilo-y-pederasta-no-son-equivalentes-566/>

García Campoy, C. (1997). *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. Disponible en <https://www.oocities.org/paris/2102/vista03.html> [23 Feb 2006].

Gard, D. E., Gard, M. G., Kring, A. M., & John, O. P. (2006). “Anticipatory and consummatory components of the experience of pleasure: A scale development study”. *Journal of Research in Personality*, 40(6), pp.1086–1102. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2005.11.001>

Gauvin, B. (2019). « Comment sont abordés les personnages historiques dans les œuvres romanesques situées à la Renaissance ? », in *Provini S., Bost-Fievet M., Renaissance imaginaire. La réception de la Renaissance dans la culture contemporaine*, Classiques, Garnier, Paris, p. 27-42. Coll. Rencontres, 419. Série Devenir de la Renaissance française et

européenne, 1, 978-2-406-09158-5. ff10.15122/isbn.978-2-406-09160-8.p.0027ff. ffhal-02363286f

Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press

Gérard, V. (2005). « Être citoyen du monde. » *Tumultes*, 24, pp.13-26. <https://doi.org/10.3917/tumu.024.0013>

Gibelault A. (1985). « Travail de la pulsion et représentation : représentation de choses et représentation de mots » en *Revue française de psychanalyse*, 3, Presses universitaires de France.

Gide. H. P. (1979). « Logique et conversation » en *Communication*, 10.

Gómez i Segalà, J. (2020). "Entre la vida y la nación: distinguir el fanatismo en medio de la pandemia", *Justicia I Pau*. <https://www.justiciaipau.org/es/decimos/entre-la-vida-y-la-nacion-distinguir-el-fanatismo-en-medio-de-la-pandemia>

González Echevarría, R. (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP.

Greimas. A. J. (1970). *Du Sens*, Paris, Seuil.

Grillo, R. M. (1993). "Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela," *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Universita di Salerno, pp. 161-172. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritura-de-una-vida-autobiografia-biografia-novela--0/html/ff9471ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#PagFin

Grivel, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesques (Approaches to Semiotics [As]) (French Edition)* (Reprint 2018 ed.). De Gruyter Mouton.

Halen, P. (2018). "À propos de la tradition conradienne du *Cœur des ténèbres* comme archive internationale", *Continents manuscrits*, URL: <http://journals.openedition.org/coma/2953>; DOI: <https://doi.org/10.4000/coma.2953>

Hamon, Ph. (1984). *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. "écriture".

Hekma, G. (1996). "A female soul in a male body: sexual inversión as gender inversión in nineteenth century sexology" en Gilbert Herdt (Comp.), *third sex, third gender beyond sexual dimorphism in culture and history*, flone books, Nueva York, Estados Unidos, pp. 213-239.

Houde, C. (2015). "La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa e *Historia secreta* de Costaguana (2007) de Juan Gabriel Vásquez". *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras*, 16, 101. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i16.104>

Hugo, V. (1829). *Le dernier jour d'un condamné* (Ebooks libres et gratuits ed.). Paris, Gosselin. <https://www.itum.qc.ca/wp-content/uploads/2020/04/Le-dernier-jour-dun-condamn%C3%A9-Sec.-5.pdf>

Hurwich, E. A. (1915). *The biographic elements in English fiction and the rise of the dramatic method*, University of Minnesota. <https://hdl.handle.net/11299/177942>.

- Ingenschay, D. (2011). "MARIO VARGAS LLOSA Y EL 'PECADO NEFANDO". *Revista Chilena de Literatura*, 80, pp.51–63. <https://doi.org/10.4067/s0718-22952011000300003>
- Inglis, A. D. (1979). Picoche, Jean-Louis, "Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815–1846)" (Book Review). *Bulletin of Hispanic Studies*, 56(4), 342. <https://doi.org/10.3828/bhs.56.4.342>
- Jitrik, N. (1986). "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana" en Daniel Balderston (comp.) *The Historical Novel in Latin America*.
- Jouve, V. (1998). *L'effet-personnage dans le roman*. PUF.
- Kanev, V. (2017). "El salvajismo institucionalizado en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa". *America*, 50, pp.85–94. <https://doi.org/10.4000/america.1850>
- Keen, S. (2006). "A Theory of Narrative Empathy". *Narrative*, 14(3), pp.207–236. <http://www.jstor.org/stable/20107388>
- Koestler, A. (1992). «Post Scriptum», *Espartaco. La rebelión de los gladiadores* (trad. de M. a Eugenia Ciochini), Barcelona, Edhasa.
- Kristal, E. (1998). *Temptation of the Word: Novels of Mario Vargas Llosa* (New Ed). Nashville, Vanderbilt University Press. y John King, 2012, *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Le Goff, citado por Bériou, N. (1981). "L'art de convaincre dans la prédication de Ranulphe d'Homblières » en *Faire croire – modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, Ecole française de Rome, Palais Farnèse.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*, México, Era.
- Lyons, M. (1987). « Le Rapport Casement (Enquêtes et documents d'histoire africaine) » Edited and introduced by J.-L. Vellut and D. Vangroenweghe. Louvain: Université Catholique de Louvain: Centre d'Histoire de l'Afrique. 1985. Belgian Fr. 400. *The Journal of African History*, 28(3), 463-463. <https://doi:10.1017/S0021853700030358>
- Maloney, W. J. M. A. (1936). *The Forged Casement Diaries*. Amsterdam University Press.
- Martín Sánchez, M. (2011). "Aproximación histórica al tratamiento jurídico y social dado a la homosexualidad en Europa". *Estudios Constitucionales*, 9(1), pp.245–276. <https://doi.org/10.4067/s0718-52002011000100009>
- Martínez Ruiz, J. (Azorín), (1971). "La novela histórica" en *Clásicos y modernos*, 6. a ed., Buenos Aires, Losada.
- McHugh, R. (1960). "Casement, The Public Record Office Manuscript" in *Threshold*, 4:1, pp 42-62.
- Medina Balguerías, M. (2017-2018). «La corrupción del alma»: Un estudio de la selva y sus habitantes en *El sueño del celta*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, pp. 363-380, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1055743>

- Michéa, C.F. (1849). "Des déviations malades de l'appétit vénérien », *L'Union médicale*.
- Mitchell, A. (1997). *The Amazon Journal of Roger Casement*, London, and Dublin: Anaconda Editions and Lilliput Press. https://www.academia.edu/16464417/1997_The_Amazon_Journal_of_Roger_Casement_London_and_Dublin_Anaconda_Editions_and_Lilliput_Press
- Mitchell, A. (2009).) "Interview with Mario Vargas Llosa" en *Irish Migration Studies in Latin America Vol 7 No 2 pp. 253-266 (July 2009): The Irish in Latin American Literature, Art, and Culture*. <http://www.irlandeses.org/imsa0907.htm>
- Monroe, E. (1973). *Philby of Arabia*, Faber, London, p.95.
- Notimex (2010). "El sueño del celta no es un libro de historia", *el Economista*. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-sueno-del-celta-no-es-un-libro-de-historia--20101105-0076.html>
- Ortega Abad, J. (2016). *La lectura de El sueño del celta como novela histórica*, Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras.
- Ortega, J. y Gasset, J. (1982). *Ideas sobre la novela*, Madrid, Alianza Editorial.
- Panksepp, J., & Burgdorf, J. (2003). "'Laughing" rats and the evolutionary antecedents of human joy?" *Physiology & Behavior*, 79(3), pp.533–547. [https://doi.org/10.1016/s0031-9384\(03\)00159-8](https://doi.org/10.1016/s0031-9384(03)00159-8)
- Pavel Th. (1989). *Univers de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Pellegrini, G. (2011). *Fanatismo: ¿problema de salud mental o no?* en el blog del Hospital Prisma.
- Pellegrini, G. (2018). "Los peligros a los que se puede llegar con el fanatismo", *El Tiempo*, escrito por Gloria Helena Rey.
- Pérez, C. O. G. (2014). "La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, 6, pp.97-109. <https://doi.org/10.29340/6.1209>
- Perkowska, M. (2008). *Historias híbridas.: La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la Historia. (Nexos y Diferencias. Estudios . . . Cultura de América Latina)*. Vervuert: Iberoamericana.
- Piazza de la Luz, I. (2017). "El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y Lituma en los Andes", *Cuadernos de América sin Nombre* Nº 39.
- Picard M. (1986). *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- Picard M. (1989). *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- Planas, E. (2010). "Infografía: Los personajes y lugares que inspiraron *El sueño del celta*", *El Comercio*. Espectáculos.

- Pozuelo Yvancos, J. M. (2013). "Vargas Llosa y Joseph Conrad: dos miradas al colonialismo". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vargas-llosa-y-joseph-conrad-dos-miradas-al-colonialismo/>
- RAE: Real Academia Española. (2005). "Despreciar". In *RAE: Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/despreciar?m=form>
- RAE: Real Academia Española. (2005). "Empatía". In *RAE: Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/empat%C3%ADa>
- RAE: Real Academia Española. (2005). "Erótico". In *RAE: Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/er%C3%B3tico>
- RAE: Real Academia Española. (2005). "Nacionalismo". In *RAE: Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/nacionalismo>
- RAE: Real Academia Española. (2005). "Odio". In *RAE: Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/odio>
- RAE: Real Academia Española. (2005). "Simpatía". In *RAE: Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/simpat%C3%ADa>
- Ramey, J. (2013). *Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo*, Universidad Autónoma Metropolitana – México, D. F., México.
- Reid, B. L. (1976). *The Lives of Roger Casement* (1st éd.). Yale University Press.
- Rivera, J. E. (2006). *La Vorágine*. Madrid: Cátedra.
- Sadock, B.J. and Sadock, V.A. (2000). *Comprehensive Textbook of Psychiatry*, Lippincott Williams and Wilkins, Philadelphia.
- Santaemilia, J. (2017). "Amor y erotismo en Vargas Llosa y su traducción al inglés". *TRANS. Revista de Traductología*, 14, 125. <https://doi.org/10.24310/trans.2010.v0i14.3180>
- Seymour, M. (2014). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992 (Spanish Edition)* (First ed.). México, Fondo de Cultura Económica.
- Solís Llórente, R. (1964). *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media.
- Spung, K., Mata, C. & Arellano, I. (1996). "La novela histórica: teoría y comentarios" en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) 44(2):618, Pamplona, Universidad de Navarra. <https://doi:10.24201/nrfh.v44i2.1961>
- Tardieu, A. (1859). *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, JB. Baillière.
- Taussig, M. . (1987). "Cultura del terror-espacio de la muerte. El informe Putumayo de Roger Casement y la explicación de la tortura". *Amazonía Peruana*, (14), 7-36. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi14.181>
- Tiefer, L. (2002). "Pleasure, medicalization, and the tyranny of the natural", *SIECUS Report*, 30, p.4.

- Tola, R. (2018). "Vargas Llosa: "La pena de muerte no debe aplicarse en ningún caso." *El Comercio Perú*. <https://elcomercio.pe/luces/libros/impreso-mario-vargas-llosa-entrevista-noticia-498142-noticia/>
- Tornes Reyes, E. (2010). *Mario Vargas Llosa, El sueño del celta*, Santillana, Lima.
- Tripp, C. A. (1975). *The Homosexual Matrix*. New York: McGraw-Hill.
- Valdes, G. A. (1980). *Historia y presente de la homosexualidad : análisis crítico de un fenómeno conflictivo* (Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía Noviciado. ed.). Madrid. Akal.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2018). "Biografía y novela biográfica. Autobiografía del general Franco de Manuel Vázquez Montalbán como novela biográfica de carácter dialógico, político y crítico". *Estudios Filológicos*, 61, pp.283–301. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132018000100283>
- Vargas Llosa, M. & Grossman, M. (Translator) (2012), *The Dream of the Celt*, London, Faber.
- Vargas Llosa, M. (1971). *Historia de un deicidio*. Barcelona: Monte Avila.
- Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary."* Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1984). *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2001). "Sin erotismo no hay gran literatura", *Babelia-El País*.
- Vargas Llosa, M. (2006). "Raza, botas y nacionalismo", *El País*.
- Villar Degano, J. F. (2011). "Breves notas a "El sueño del celta" de Mario Vargas Llosa, al hilo de unas observaciones de su ensayo "La orgía perpetua"" in *Revista Cálamo FASPE*, ISSN-e 1136-9493, [Nº. 57](#), p.53.
- Villar Raso, M. (1992). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Edelsa.
- Von Krafft-Ebing, R. (1999). *Psychopathia sexualis*, Bloat Books (1^{re} éd. 1886).
- Walshe, E. (ed.) *Sex, Nation, and Dissent in Irish Writing*, Cork University Press, Cork 1997, p.63
- Weeks, J. (1977). *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London : Quartet Books

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial