



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Oelker, Dieter

Cuando el mundo posee el sueño de una cosa: (para una lectura de El paraíso en la otra esquina de Mario Vargas Llosa)

Atenea, núm. 490, segundo semestre, 2004, pp. 59-85

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# CUANDO EL MUNDO POSEE EL SUEÑO DE UNA COSA<sup>1</sup>

(PARA UNA LECTURA DE *EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA* DE MARIO VARGAS LLOSA)\*

DIETER OELKER\*\*

## RESUMEN

La novela *El paraíso en la otra esquina* está conformada por dos historias que aparentemente no llegan a entremezclarse. Distribuidas en capítulos alternantes, nos van narrando las vidas de Flora Tristán y de su nieto Paul Gauguin. El texto es tanto una ficción autobiográfica como una biografía novelada, que se constituye en una *respuesta a la pregunta por la utopía*. A través de la indagación biográfica y el relato de la vida de los protagonistas, se nos señala la *capacidad anticipadora de posibilidades* que define a lo utópico conjuntamente con su *riesgo característico de confundir la pura quimera con la posibilidad real*. Mientras se desarrolla la novela, los personajes se van fundiendo en un *personaje doble* que encuentra en el deseo utópico, en el *ser-entre* las posibilidades infinitas que reclama su fantasía y su precaria condición real, la fuente de su energía, ilusión y esperanza, pero también de su desaliento, desencanto y decepción.

*Palabras claves:* Utopía, primer recuerdo, aprendizaje, personaje doble, inspiración, fusión, erotismo, ambigüedad.

## ABSTRACT

The novel *El paraíso en la otra esquina* is made up of two stories that apparently never intermingle. Distributed in alternate chapters, they narrate the lives of Flora Tristán and of her grandson, Paul Gauguin. The text is as much an autobiographical novel as it is a fictionalized biography that is constituted as the answer to a question of utopia. Through a biographical inquiry and the relating

\*El presente trabajo forma parte de las actividades del Grupo de investigación "Nuevas lecturas de textos clásicos de la literatura latinoamericana" del Proyecto MECESUP UCO 0203, Registro DIUC N° 03.F2.051. Le agradezco al Dr. Gilberto Triviños sus valiosas observaciones y sugerencias que fueron incluidas en esta versión de mi estudio.

\*\*Ensayista y crítico literario. Profesor de Literatura y Teoría Literaria en la Universidad de Concepción. E-mail: doelker@udec.cl

<sup>1</sup>Karl Marx le escribe a Arnold Ruge en septiembre de 1843: "Se verá (...), que el mundo desde hace tiempo posee el sueño de una cosa de la que tan sólo le falta tener conciencia para poseerla realmente".



Mario Vargas Llosa

of the life of the protagonists, the author signals the anticipatory capacity of possibilities that define the utopian along with its characteristic risk of confounding pure chimera with real possibility.

As the novel develops, the characters become fused in a double character that encounters in the utopian desire, in existing in an in-betweeness, the infinite possibilities that its fantasy demands and the precarious condition of reality, the source of its energy, illusion and hope but also of its discouragement, disenchantment, and disappointment.

*Keywords:* Utopia, first memories, coming of age, double character, inspiration, fusion, eroticism, ambiguity.

Recibido: 06.10.2003. Aprobado: 30.12.2003.

Utopía significa no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser.  
CLAUDIO MAGRIS, *Utopía y desencanto*

### *Un alma se mide por la dimensión de su deseo<sup>2</sup>*

**L**A ÚLTIMA novela de Mario Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*<sup>3</sup>, está conformada por dos historias que aparentemente no llegan a entremezclarse. Distribuidas en capítulos alternantes, nos van narrando las vidas de *Flora Tristán* y de su nieto *Paul Gauguin*, quienes luchan por realizar su sueño de recrear el mundo a través del arte o de una revolución pacífica. La novela relata la concepción y el desarrollo de esos sueños, el esfuerzo de los protagonistas por difundir y compartirlos con los demás y la vehemencia con que buscan llevarlos a la realidad.

Vargas Llosa se sintió fascinado por Flora Tristán desde que leyera las *Peregrinaciones de una paria*, allá por los años 50, en sus tiempos de estudiante universitario. Una y otra vez recuerda en las múltiples entrevistas concedidas a propósito de la publicación de su novela, que “me impresionó mucho y me daba vueltas en la cabeza de escribir alguna vez sobre ella” (Rev. *Semana*, Colombia, 02.04.2003). Sin embargo, cuando finalmente comienza a realizar su proyecto, se le impone, junto a Flora, la figura de su nieto: “Era un contrapunto interesante y cubría además todo un siglo de utopías, de grandes sueños en lo político, social y artístico” (diario-vasco.com, 2 de abril de 2003).

*El paraíso en la otra esquina* abarca la vida de Flora Tristán, que nace en 1803, y la de su nieto Paul Gauguin, quien muere en 1903. Los dos viven su tiempo en función de un deseo vehemente de cambiar la realidad, sea para crear una sociedad justa e igualitaria, sea para crear un mundo en función

<sup>2</sup>Gustave Flaubert, “Carta a Louise Colet, mayo de 1853”, en: Flaubert 1989: 275.

<sup>3</sup>Consúltese la edición Alfaguara, Buenos Aires, 2003.

de la belleza y el placer. No cabe duda de que estos sueños utópicos de los protagonistas de la novela son “significativamente reveladores de la sensibilidad de las sociedades históricas concretas en que aparecieron” (Manuel 1982: 105).

El mundo europeo de fines del siglo XIX está marcado por la liberación de irresistibles fuerzas de cambio económico, científico y técnico. Se progresa –“la ciencia nunca había parecido más triunfal; los conocimientos nunca habían sido más vastos” (Hobsbawm 1998a: 301)– pero igualmente crece y se profundiza en las sociedades la brecha que separa a los grupos económicamente dominantes de los dominados, explotados y marginados. Los obreros trabajan en condiciones inhumanas y por un salario que no alcanza para satisfacer sus necesidades mínimas de subsistencia. Ellos viven hacinados en barrios sucios y malolientes, expuestos a todo tipo de abusos, privados de seguridad. Expresión consecuente de ello es “su odio hacia la riqueza y la grandeza de aquel amargo mundo en que vivían, y sus sueños de un mundo nuevo y mejor, [que] daban a su desesperación ojos y un sentido (Hobsbawm 1998a: 308).

La novela de Mario Vargas Llosa sugiere esta situación social desde el comienzo de la narración. Ella se inicia con la historia de Flora Tristán y el relato de su viaje por Francia que inicia en abril de 1844. En cumplimiento de su proyecto de “luchar contra las imperfecciones de este mundo en este mismo mundo, mejorarlo, cambiarlo hasta hacer de él una patria feliz para todos los mortales” (p. 411), visita una veintena de ciudades entre París, Lyon, Marsella, Toulon y Burdeos. Su propósito es “acercar las mujeres a los obreros, organizar unos y otros en una alianza que trascendiera las fronteras” (pp. 403-404). Sin embargo, después de algo más de cinco meses de viaje cae enferma, víctima de su delicada salud y las agotadoras jornadas que ha vivido, y muere en noviembre de 1844.

La historia de Paul Gauguin, el otro protagonista de la obra, se inicia en el segundo capítulo de la novela. Pero mientras Flora busca realizar su visión utópica *en* Francia, es decir, en *su* hoy y en *su* aquí, Gauguin tiene la ilusión de hallarla en *otro* lugar, más allá de sus latitudes geográfica y cultural. El relato comienza en abril de 1892 a meses después de la llegada del pintor a Tahiti, continúa con su regreso y dos años de permanencia en Francia y concluye con su segundo viaje a Tahití y después a Hiva-Ova de las Islas Marquesas donde llega enfermo y agotado, siempre “en pos de una tierra en la que el pasado estuviese aún presente y el arte no se hubiera apartado de la vida común” (p. 387). El propósito de Gauguin –su utopía artística– es “hacer una ‘revolución’ pintando” (p. 213), como manifestación de la necesaria renovación del lenguaje artístico por medio de procedimientos que no provinieran de la tradición naturalista y como expresión de su rebeldía ante la sociedad burguesa cuyo sustento valórico percibe disuelto en un mezquino

convencionalismo<sup>4</sup>. Es por eso que desea participar de “la fuerza vital y potencia creativa de un pueblo bárbaro” (p. 479) y “compenetrarse del salvajismo y primitivismo que le parecían propicios para que el gran arte floreciera” (p. 286).

La novela tiene por asunto estas dos historias que se van trenzando a través de capítulos alternantes, pero cuyo relato tan sólo constituye el primer nivel de la narración. El segundo lo conforman los *recuerdos*, una “cascada de recuerdos” (p. 153) y la reconstitución del pasado de los protagonistas que, en un procedimiento de “escarbando el pasado, volver al presente” (p. 185), se va inscribiendo en el primer nivel del relato. En la transición de un nivel a otro, el *narrador omnisciente externo* del primer nivel narrativo se transforma en un *narrador equisciente interno*<sup>5</sup>, y el relato primario de sucesos y palabras deviene en el segundo nivel en un *monólogo narrado* muchas veces enunciado en *segunda persona*<sup>6</sup>, que se mueve entre la objetividad del narrador y la subjetividad del personaje. Este procedimiento se utiliza de preferencia, cuando el narrador busca dar cuenta de su propia disposición conjuntamente con la actitud que asume el personaje ante los hechos sucedidos en el presente narrativo o en el pasado evocado a través de la narración.

### *Los rastros del futuro están en el pasado*<sup>7</sup>

#### I

*El paraíso en la otra esquina* es en su primer nivel narrativo una *biografía novelada* y en el segundo, una *ficción autobiográfica* de carácter indagatorio

<sup>4</sup>“A partir de Nietzsche, los contemporáneos estaban convencidos de que la crisis del arte reflejaba la crisis de una sociedad —la sociedad burguesa liberal del siglo XIX— que, de una u otra forma, había entrado en el proceso de destrucción de las bases de su existencia, los sistemas de valores, convenciones y comprensión intelectual que la estructuraban y la ordenaban” (Hobsbawm 1998c: 244).

<sup>5</sup>Véase Tacca 1989: 64 ss. Genette (1972: 225 ss.) caracterizaría a esos dos tipos de narradores, el *omnisciente externo* y el *equisciente interno*, respectivamente, como *extra-heterodieético*, e *intra-autodieético*, por cuanto el primero cumple su papel de narrador fuera de la historia narrada, y relata una historia en la cual no ha participado, y el segundo porque no sólo forma parte de ella sino porque narra su propia historia.

<sup>6</sup>El *monólogo narrado* (Cohn: 1966) o *estilo indirecto libre*, “consiste en acercar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan, en crear una ambivalencia en la que el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando *mentalmente*” (Vargas Llosa 1975: 237-238). Consecuentemente, el *narrador en segunda persona* es “un narrador-ambiguo, escondido detrás de una segunda persona gramatical, un *tú* que puede ser de un narrador omnisciente y prepotente, que, desde afuera del espacio narrado, ordena imperativamente que suceda lo que sucede en la ficción, o la voz de un narrador-personaje, implicado en la acción, que, presa de timidez, astucia, esquizofrenia o mero capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que habla al lector” (Vargas Llosa 1997: 66).

<sup>7</sup>Piglia 2000: 99.

y reflexivo. Ambos niveles adoptan la estructura de una *búsqueda* que en el segundo nivel se dirige hacia el *pasado*, donde Flora Tristán y Paul Gauguin hallan el origen y proceso constitutivo de sus respectivas utopías personales. En el primer nivel del relato, la búsqueda se orienta hacia el *futuro*, y da cuenta del esfuerzo de los protagonistas para instalar en el mundo o encontrar en la realidad sus respectivos sueños de una sociedad regida por la justicia o por la belleza, y que tuviera por fundamento la libertad. Representación de este propósito es el *Juego del Paraíso*, en el cual los niños se ponen en círculo alrededor de otro quien con los ojos vendados debe preguntar por el *paraíso*, a lo cual siempre se le contesta que fuera a encontrarlo *en la otra esquina*<sup>8</sup>. Este juego infantil que es el título-símbolo de la novela –“¿no era una aspiración universal llegar al Paraíso?” (p. 19)– enuncia el tema de la búsqueda de lo imposible –“todavía no encontrabas ese escurridizo lugar” (p. 467)– y se inscribe como *leitmotiv* en la narración.

Según Frank E. Manuel, “los sueños utópicos (...) en un cierto sentido, son mundos privados, cuya geografía y cuyas leyes son explicables en función de la experiencia vital de su creador” (1982: 103). Estimamos que ello explica, por qué se narra el origen, desarrollo y consolidación de las utopías de Paul Gauguin y Flora Tristán como una indagación autobiográfica que toma la forma de un *proceso de aprendizaje* de “lo que querías y no querías en la vida” (p. 54), como recuerda Flora, sometido a las “pruebas de un diosillo desconfiado y cruel” (p. 419), como reflexiona Gauguin.

La ficción autobiográfica de Flora Tristán se inicia con su *primer recuerdo*, evocación tanto de “*esa casa, amplia, cómoda, de cuidados jardines y atareadas mucamas*” y de su padre “que te llevaba en brazos a ver revolotear las mariposas entre las flores” (pp. 13 y 14, respectivamente), como del *Juego del Paraíso* que jugaban “en los jardines de Vaugirard con amiguitas de la vecindad, bajo la mirada risueña de don Mariano” (p. 18), su padre. La protagonista hace memoria y retorna a su origen que aparece súbitamente “condensado en torno a una imagen, inmersa ella misma en un ambiente afectivo” (Mohillo 1996: 261, nota 21).

En cuanto primer recuerdo, la imagen del padre y de la casa asociada al *Juego del Paraíso* tienen carácter fundacional. Señala “el verdadero nacimiento del individuo”, y es “la primera manifestación de la facultad que le permite (...) reencontrarse consigo mismo” (Verier 1975: 1033. Nosotros traducimos). Más allá de su autenticidad, de la duda del personaje si lo que recuerda es su propia remembranza o que “retuviera de esos primeros años sólo lo que tu madre te contó” (p. 13), exclusivamente importa “lo que nosotros mismos deseamos hacer con ese primer recuerdo” (Mohillo 1996: 261, nota 21).

<sup>8</sup>Curiosamente, en su novela *1984* se refiere Orwell en términos semejantes a la *intención utópica*: “a la vuelta de la esquina había un paraíso en el cual los hombres serían libres e iguales” (1996: 210).



Flora Tristán





Aline Gauguin

La imagen de la casa habitada corresponde a lo que Gastón Bachelard denomina el *espacio feliz*, por cuanto “la casa alberga el ensueño”, protege al soñador, y porque “los lugares donde se ha *vivido el ensueño*” se restituyen por sí mismos en un nuevo ensueño” (1965: 29 y 38-39, respectivamente). Flora Tristán (re)construye su yo ante el trasfondo de su primer recuerdo, por una parte, como experiencia de un despojo convertido en un proceso de aprendizaje “en materia de injusticia” (p. 180). Por otra parte, proyecta, a partir de esa expoliación que se va multiplicando a través de su historia personal, el sueño utópico de recuperar el *espacio feliz* de su niñez en un proceso que identifica con *Juego del Paraíso*.

El primer recuerdo de Paul Gauguin está relacionado con su madre Aline, la hija de Flora Tristán. Al respecto destacamos:

- primero, que el recuerdo surge, “en esos días en que se sentía tan desamparado” (p. 157), asociado a una estampa pornográfica, “tu madre, Paul. La putilla de la foto tenía algo de las facciones, los cabellos y las pupilas tristes de Aline Gauguin. Se rió y se angustió” (p. 154),
- luego, la evocación del intenso amor que había sentido por su madre, “la habías querido muchísimo, de niño, allá en Lima, donde el tío don Pío Tristán. Uno de los recuerdos más nítidos de tu infancia era lo linda y graciosa que se veía la joven viudita” (p. 154), y
- tercero, su rencor, “el rencor que te comía el corazón”, desde que, al regresar de Lima, la madre se separara de él y se fuera a París, “¡a ser la amante y mantenida de Gustave Arosa, por supuesto! Nunca se lo habías perdonado” (p. 156).

Los elementos que conforman el primer recuerdo de Gauguin dan cuenta de su carácter eminentemente edípico. Ellos revelan su propósito de retornar a los años de infancia, cuando podía considerar a la madre como de su exclusiva propiedad. La asociación de ella con una mujerzuela, por una parte, “hace fácilmente alcanzable lo inalcanzable” (Freud 1968: II, 1145), pero expresa, por otra, el resentimiento que le produce la relación de su madre con Gustave Arosa –en cuanto su tutor, sustituto del padre– que en su percepción no sólo constituye una imperdonable infidelidad sino que le parece un acto de prostitución. Estimamos, además, que estos antecedentes explican la estrecha relación que establece Gauguin entre su insaciable actividad amorosa y el proceso de creación, “si no hacía el amor, la inspiración se le escabullía” (p. 151). Paul Gauguin persigue en las adolescentes y mujeres a la madre, y concibe en torno a ese centro su utopía artística de recuperar para la sociedad y para sí mismo el paraíso perdido –paraíso de libertad y belleza– de su niñez. Consecuentemente, protesta en sus obras pintadas “con esas fuerzas oscuras venidas del fondo del alma, el crepitar de tus pasiones, la furia de tus instintos” (p. 254) contra las limitaciones impuestas

por el *principio de realidad* al encendido vuelo de su imaginación. El nexo que descubre entre la inspiración y el sexo –“una ansiedad constante, una fuente de fantasías atrevidas” (p. 79)– explicita su anhelo de crear una realidad regida por el *principio del placer*, realidad erótica que “la imaginación visualiza [signada por] la reconciliación del instinto con la totalidad, del deseo con su realización, de la felicidad con la razón” (Marcuse 1969: 140). Expresión de este propósito es –al igual que para Flora Tristán– el *Juego del Paraíso* que Gauguin recuerda haber jugado “como niño ‘de castigo’, en el centro de un círculo de primitas y primitos y niños de la vecindad del Barrio de San Marcelo” (p. 467). Tal como Flora asocia este *Juego* al recuerdo de su padre y de “una bella mansión rodeada de parques, en Vaugirard” (p. 15), Paul Gauguin lo relaciona en su memoria con “una de las mansiones coloniales del centro de Lima” (p. 467) y con su madre, de manera que el *Juego del Paraíso* se le convierte en la representación de su búsqueda de esa dicha perdida que desea reencontrar.

## II

En cuanto *indagación autobiográfica*, esta novela deviene en una relación de los años de aprendizaje tanto de Flora Tristán como de Paul Gauguin. Ella adopta la estructura de un proceso de formación, paso de la ignorancia al conocimiento, resultado de la experiencia que deviene de las pruebas que les impone la vida en la sociedad<sup>9</sup>. Ambos protagonistas enfrentan al mundo con una actitud rebelde, de oposición y resistencia al orden establecido. Ellos cuestionan la realidad y buscan rehacerla “en nombre de valores cuyo descubrimiento constituye a la vez su aprendizaje y la materia del relato” (Suleiman 1974: 1006). No obstante, podemos distinguir el *aprendizaje ideológico* de Flora Tristán del *aprendizaje artístico* de Paul Gauguin. El primero significa encontrar los valores con los cuales construir una realidad alternativa, negación del presente e imagen del futuro; el aprendizaje artístico, por su parte, también “lleva al rechazo total del mundo”, y concibe el propósito de “recrear[lo] en y por la obra de arte” (Suleiman 1974: 1006).

Los aprendizajes de Paul Gauguin y Flora Tristán se articulan en función de su experiencia de vida y trato social, a partir de la cual se desarrolla su respectiva *pretensión utópica*. Uno y otro desarrollan “una contraimagen crítica de la realidad vigente (el aquí y ahora), a la que corrige[n] proponiendo radicales modificaciones a lo injusto de su estructura” (Ainsa 1999: 32). Ellos aspiran a transformar el mundo en función de una visión alterna-



Paul Gauguin

<sup>9</sup>En el estudio de la estructura y el desarrollo del proceso de aprendizaje seguimos el planteamiento de Susan Suleiman 1979: 24-42.

tiva de la realidad, que se anticipa, sea a través de la creación artística, sea a través de la concienciación de la sociedad.

En el proceso de aprendizaje protagonizado por Flora Tristán podemos distinguir dos etapas. La primera se inicia con la muerte de su padre, el aristócrata peruano, don Mariano Tristán y Moscoso. Este hecho y el descubrimiento de la ilegitimidad del matrimonio de sus padres, obligan a madre e hija –Flora tiene entonces cuatro años– a dejar la hermosa casa que habitaban en las afueras de París y arrendar dos cuartitos en la Rue de Fouarre, callecita de un barrio de mala fama en el casco antiguo de la ciudad.

Esta primera fase del proceso de aprendizaje de Flora Tristán abarca:

- los “años de escasez, de miedo, de hambre, de tristeza” (p. 14) correspondientes a su niñez, juventud y adolescencia,
- el matrimonio con André Chazal, que recuerda como “cuatro años de esclavitud” (p. 53), y de donde proviene su “repugnancia hacia el sexo” (p. 232),
- la fuga desde el hogar y su trabajo como doméstica de la familia Spencer, convertida “en un instrumento inerte, sin sentimientos ni dignidad” (p. 92).

Se trata de una etapa formativa caracterizada por la miseria, la subyugación y la servidumbre –todas experiencias que se convierten para Flora en una secuencia de sucesos de *probación* y *comprobación*. Cada situación aflictiva es una *prueba*, gracias a lo cual la protagonista va tomando conciencia de sí misma –de su vehemencia, indignación y rebeldía contra toda injusticia, de su indomable anhelo de libertad– y en cada suceso *comprueba* la confiabilidad del conocimiento que va adquiriendo de su especial condición. Sus futuras acciones se fundamentarán en ese conocimiento, en esa conciencia de la especial disposición y dinámica de su manera de ser<sup>10</sup>.

El segundo período del proceso de aprendizaje de Flora Tristán comienza con el viaje que realiza a Perú para reivindicar sus derechos ante la familia de su padre. Por otra parte, durante la travesía a Valparaíso, el capitán del barco le pide matrimonio. Es –y en ello reside la prueba que le impone su vocación de revolucionaria– la tentación “de una vida tranquila y segura” (p. 238), tal como el buscado reconocimiento como hija legítima encierra la seducción, la prueba, de volver a Francia “con una renta que te permitiría vivir en el futuro como una burguesa” (p. 229). Pero sus reclamos de herencia son impugnados, lo cual le enseña una vez más “a fuerza de reveses, a reconocer la injusticia, a odiarla y combatirla” (p. 229). Es por eso que Flora finalmente rechaza la propuesta del capitán, decidida como está “a ser *otra*, a romper las cadenas, a vivir plenamente y libre (...) a cultivar tu intelligen-

<sup>10</sup>Véase Suleiman 1979: 24 y Lukács 1966: 86.

cia y, sobre todo, a hacer cosas, muchas cosas para que la vida de las mujeres fuera mejor” (p. 351).

Esta segunda fase de formación concluye con el viaje de Flora Tristán a Inglaterra, cuando ya se había convertido en una lectora voraz y en una escritora conocida y apreciada. Está enterada de las obras de Saint-Simon, Charles Fourier, Étienne Cabet y Owen, de “esos estudios sociales que, después de la acción política, tanto le gustaban” (p. 138), y que tendrá presente cuando conciba y desarrolle su propia concepción utópica de la realidad. Pero –y de ahí su importancia insustituible– la experiencia de su estadía en Londres le permite “documentar tu odio a ese paraíso de los ricos e infierno de los pobres” (p. 398) e intensificar su deseo de transformar la sociedad en nombre de la solidaridad, justicia y libertad. El *método* para realizar este propósito lo encuentra en la organización del movimiento cartista y su red de comités para convocar y movilizar a los trabajadores. Consecuentemente, sostiene que “la única manera de emancipar a la mujer y conseguir para ella la igualdad con el hombre, era hermanando su lucha a los obreros, las otras víctimas, los otros explotadores, la inmensa mayoría de la humanidad” (p. 402). Flora regresa a París en posesión del conocimiento que le permitirá impulsar *en la práctica* su proyecto de una revolución pacífica para transformar el mundo.



Flora Tristán

### III

A diferencia del aprendizaje de Flora Tristán, la formación artística de Gauguin se inicia tardíamente, cuando ya se había convertido en un “burgués de principios ... [con] mujer, hijos, seguridad, buen nombre” (p. 381). El desarrollo de su aprendizaje se conforma en la novela al modelo mítico de la *llamada* a la aventura y de la *prueba*, una vez que el héroe ha atravesado el *umbral* hacia otra realidad del todo desconocida<sup>11</sup>.

La llamada es “una manifestación preliminar de fuerzas que empiezan a estar en juego” (Campbell 1959: 54). Gauguin identifica esa señal, retrospectivamente, en su curiosidad por “las figurillas de barro cocido de los antiguos incas” (p. 371), su amistad con Claude-Émile Schuffenecker cuya manera de hablar de la pintura y de los pintores “te sorprendió, intrigó, y, poco a poco, contagió” (p. 373), y en su éxtasis ante la *Olympia* de Édouard Manet, motivo de su decisión y convencimiento de que “tengo que ser un pintor yo también” (p. 374).

En la primera etapa de su aprendizaje, Gauguin responde a la llamada del arte en la medida en que va dejando el mundo de las convenciones y de

<sup>11</sup>Véase Campbell 1959: Primera parte, capítulos I y II.



Annah de Javanerin

los convencionalismos burgueses, y accede a una “vida más intensa”, a un mundo en el que “vivir era una continua creación” (p. 79). Es la situación que surge cuando –en términos de Campbell– “el horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar el umbral” (1959: 55).

Pero traspasar el umbral hacia esta nueva vida de artista está sujeto al cumplimiento de las pruebas mencionadas por Campbell, y que caracteriza Gauguin como “pruebas de un dioscello desconfiado y cruel para verificar si tenías vocación de artista, y, más difícil aún, para saber si merecías tener talento” (p. 419). Sin embargo, la intermitencia de esos exámenes que, cuando pasados con éxito, son, en el aprendizaje, testimonio de avance y de solidez vocacional, definen la consistencia del proceso, por cuanto constituyen “la profundización del problema planteado por el primer umbral” (Campbell 1959: 104). Ellas le significan a Gauguin dolor, pena, sufrimiento y desesperación extrema –humillaciones, la ruptura y pérdida de la familia, pobreza–, pero también devienen en demostraciones de la solidez y excelencia de su talento y vocación.

La segunda fase del proceso de formación se desarrolla y consolida –tal como en el caso de Flora Tristán– en los viajes que realiza Gauguin, primero a la Bretaña, “en Pont-Aven había comenzado, ahora sí, a ser pintor. Un gran pintor” (p. 433), después, a Panamá y Martinica, porque fue ahí cuando “te convertiste en artista” (p. 81) y otra vez a la Bretaña. Regresa “loco de alegría por haber descubierto por fin tu camino” (p. 438), e inicia una vida diferente, signada por

- la definitiva renuncia a la moral burguesa, “porque soy un salvaje. Mi moral no es la de los burgueses. Ahora, mis instintos ordenan mis actos. Gracias a esta nueva filosofía seré un gran artista” (p. 438 s), y
- la consecuente certeza de que “la salud de la pintura pasaba por huir de París” (p. 82), e ir en busca de “las raíces del mundo primitivo” (p. 117) cuyas culturas “lucían una fuerza, una beligerancia espiritual que se había evaporado en el arte contemporáneo” (p. 386).

Paul Gauguin contrae durante su estadía en el Caribe la sífilis, la “enfermedad impronunciable”, como la llama irónicamente, cuya mención se constituye en un *leitmotiv* de la novela. La dolencia que es, desde el punto de vista burgués, “una marca infamante”, se transforma para Gauguin en la “credencial del hombre sin frenos (...), liberado de remilgos, de respetos, de tabúes, de convenciones, orgulloso de [sus] impulsos y pasiones” (pp. 83 y 84) –acceso a una especie de salud superior a causa de la enfermedad.

Esta *relación dialéctica entre enfermedad y salud* despierta reminiscencias que nos remiten a Nietzsche y a Thomas Mann. Friedrich Nietzsche sostiene, reiteradamente, que “la enfermedad puede ser incluso un enérgico *esti-*

*mulante* para vivir, para vivir con más intensidad”, y que “el mundo le resulta pobre a quien no ha estado nunca lo suficientemente enfermo para disfrutar de esta *voluptuosidad infernal*” (2001: 19 y 42). Por su parte, Thomas Mann anota en 1904 el proyecto –realizado cincuenta años más tarde– de una novela centrada en “la figura de un artista sifilítico concebido como Dr. Faustus y vendido al Diablo. El veneno actúa como embriaguez, estímulo, inspiración. Se le permite crear en entusiasmo y éxtasis obras admirables, geniales. El Diablo lo va guiando y, finalmente, se lo lleva: parálisis” (1980: 687s. Nosotros traducimos).

Al hilo de estas evocaciones constatamos:

- primero, que la “enfermedad impronunciable” es para Gauguin, tal como lo había sido para Nietzsche, estímulo e iniciación, acceso a una salud más poderosa, anticipada por “esos estados febriles” que, nos dice, “precedían siempre sus grandes cambios de vida”, y en los que se disponía a pintar, “comido por la excitación y ese hervor de la sangre que le crispaba la piel, subía hasta su cerebro y lo hacía sentirse seguro, poderoso, triunfante” (p. 200).
- segundo, que esos estados de “euforia y desasosiego” (p. 74), de incandescencia espiritual, recuerdan el “gran tiempo, tiempo frenético, tiempo genial” que el Diablo le ofrece a Adrián Leverkühn - Dr. Faustus, aunque –igual que en el caso de Gauguin– interrumpido por estados de horrible malestar físico, dolores y sufrimientos insoportables y penurias de orden anímico-espiritual.

Porque lo que le promete Satanás al Dr. Faustus de Thomas Mann es la *inspiración a través de la infección*, “el entusiasmo, auténtico y primitivo, libre de toda crítica, de toda prudencia, libre del dominio de la razón, el éxtasis sagrado” que le permitirá “dominar la época de la cultura y la cultura de la época” (Mann 1980: Cp. XXV), es decir, le promete lo que fervientemente desea Gauguin para sí mismo, esto es, “aceptar lo que había en él de naturaleza y de demonio” (p. 83), disposición para abrirse paso a través de las convenciones sociales y artísticas, volver a “las raíces del mundo primitivo que la civilización parisina reseco” (p. 117).

#### IV

En su condición de indagación autobiográfica, la novela va dando cuenta también del carácter y de la conformación de la personalidad de Flora Tristán y Paul Gauguin. No obstante que ambos personajes desarrollan caracteres semejantes en riqueza, vitalidad y consistencia, centraremos la atención en el marcado *narcisismo* presente en los dos protagonistas de la novela. Expre-



P. Gauguin. Autorretrato (1888)



sión de ello es el *rasgo homoerótico* que se manifiesta en ambos personajes, su *renuncia al amor* y lo que Freud llama la *omnipotencia de las ideas*, que se asocia al narcisismo en cuanto convencimiento del sujeto de que la transformación del mundo exterior depende tan sólo de su respectivo deseo y voluntad<sup>12</sup>.

El homoerotismo que hallamos en el carácter de Paul Gauguin se manifiesta plenamente en su experiencia con Jotefa, el joven tahitiano de apariencia andrógina, que se agita en el fondo de su pintura de las *Aguas Misteriosas*. Estimamos que el pintor desea expresar a través de ella la indeterminación, “la ambigüedad y el misterio” (p. 73) primigenia de su modelo en cuanto “último resuello de la cultura primitiva” (p. 252). Sin embargo, la pintura no es sólo un retrato de Jotefa sino también, en la evocación de la experiencia erótica, un autorretrato, “tu autorretrato, Koke” (p. 75), declaración de su anhelo de confundirse con la fuerza creadora de la naturaleza cuando encuentra en el eros indistinto su máxima expresión.

Según explica Freud, el sujeto “se transforma en homosexual o, mejor dicho, pasa al autoerotismo”, cuando los objetos de su amor “no son sino personas sustitutivas y reproducciones de su propia persona infantil, a las que ama como su madre lo amó a él en sus primeros años” (Freud 1968: II, 475 s). Consecuentemente, se sublima en las antes mencionadas figuras una fantasía hermafrodita, resultado de una excitación narcisista-incestuosa, en la cual se fusiona la persona del pintor como objeto de amor de su madre y de la madre en cuanto objeto de su pasión. Estimamos que el principio estético de la *ambigüedad* artística se constituye a partir de esta disposición del personaje, y que su expresión más evidente es la figura andrógina que ocupa el centro de su utopía artística.

Pensamos que el elemento homoerótico perceptible en el carácter de Flora Tristán cuando cede a la seducción de Olympia Maleszewska —el recuerdo de esta relación atraviesa furtivamente todo el relato y evoca el encuentro de Gauguin con la pintura de Manet, la otra *Olympia* mencionada en la novela, pensamos que esa expresión de indistinción erótica también puede comprenderse como una manifestación de narcisismo. Efectivamente, esa “complacencia de la sujeto por sí misma” (Freud 1967: I, 1090), razón fundamental de su repulsión por el sexo, acaso del fracaso de su matrimonio y de por qué rechaza al Capitán Chabrié, define su aceptación de Olympia como una elección de tipo narcisista “conforme a lo que no quisiera ser” (Freud 1967: I, 1090) e igualmente hace comprensible que ponga término a la relación, a pesar de la pasión que siente por Olympia Maleszewska y el placer que le proporciona. Porque Flora renuncia con esta decisión definitivamente a toda actividad sexual para sustituirla por “una intensa participación en los inte-

<sup>12</sup>Véase Freud en *Tótem y tabú*, 1968: II, 559.



reses generales de la Humanidad, surgidos de la sublimación del erotismo” (1968: II, 775). En una determinación de clara notación narcisista que también hallamos en su fe total en “el poder de los deseos”, “la omnipotencia de las ideas” y “la fuerza mágica de las palabras” (Freud 1967: II, 1084), opta por una tarea inspirada en el propósito de “hacer justicia a las víctimas de este mundo tan mal hecho” (p. 399).

Paul Gauguin y Flora Tristán renuncian al amor porque los distrae y aparta del cumplimiento de su deber. Gauguin afirma, por eso, que “para un artista, el amor debía tener el exclusivo contenido físico y sexual que tenía para los primitivos, no afectar los sentimientos, el alma” (p. 290), y Flora rompe con Olympia, porque, como le dice, “tengo una misión” (p. 398). Consecuentemente, su abandono de todo amor individual y concreto explica que apenas se preocupe por su hija Aline, pero también su profundo cariño por Eléonore Blanc, la encargada de impulsar el comité de la Unión Obrera de Lyon. Hallamos en esta elección la misma preferencia narcisista de “lo que uno quisiera ser”, proyecto que en el futuro “sería un amor compartido por la justicia y la acción social” (p. 130). Por su parte, Paul Gauguin se separa de su mujer y se olvida de su familia, porque “el amor estaba excluido de tu existencia, obstáculo insalvable para tu misión de artista, pues aburguesaba a los hombres” (p. 43).

Según explica Freud, “el arte es el único dominio en el que la ‘omnipotencia de las ideas’ se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aun que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque –merced a la ilusión artística– efectos afectivos, como si se tratase de algo real” (1968: II, 560). Sin embargo, este convencimiento no sólo es aplicable a Gauguin, sino que igualmente a Flora Tristán cuando afirma que está “por las ideas, por la persuasión” (p. 403). Consecuentemente, se establece en *El paraíso en la otra esquina* una clara equivalencia entre el carácter rebelde del arte y la utopía, por cuanto sus protagonistas están seguros de que es posible “hacer una revolución pintando” (p. 213), y que “lo esencial eran las ideas” (p. 364). La decisión de reformar la realidad hasta negarla, que caracteriza a la utopía social de Flora y también a la utopía artística de su nieto Gauguin, procede de una hostilidad profunda hacia el mundo exterior. El resultado es –como nos explica Pfister en relación al arte expresionista– una regresión muy marcada, que en Gauguin deviene hasta la adopción de formas preculturales, primitivas, de vida y creación<sup>13</sup>.

No obstante, Flora Tristán también tiene conciencia –seguramente gracias a su mayor realismo– que los proyectos utópicos, aunque recojan y superen la estructura contradictoria de la vida, tan sólo la disuelven en apa-

<sup>13</sup>Consúltense Pfister 1920: 132.

riencia<sup>14</sup>. Es por eso que, junto con su convicción sobre la “omnipotencia de las ideas”, se refiere a la necesidad, imperiosa e ineludible, de “una acción resuelta de las víctimas –las mujeres y los obreros–” (p. 364). Flora experimenta el éxito de su labor de concienciación, los momentos de plena comunicación con las mujeres y los trabajadores –“tus ideas prenden, Florita, los obreros las adoptan”– como “estado[s] de incandescencia espiritual” (p. 97). Son momentos de *inspiración*, instantes fugaces en los que –como escribe Nietzsche– “el pensamiento refulge como un rayo, necesariamente, sin ningún tipo de vacilación” (2001: 87). La equivalencia entre la práctica del revolucionario y la del artista se evidencia desde sus orígenes en que también Gauguin concibe sus mejores obras, sus obras maestras, “en ese estado de incandescencia” (p. 436), que siente como se convierte “en un ser convulsionado, incandescente” (p. 200). Es el momento del éxtasis, cuando todo sucede “como si nos viéramos envueltos en un torbellino de sensaciones de libertad, de soberanía, de poder, de divinidad” (Nietzsche 2001: 87).

#### *En la vigilia lo llamaban País Dorado*<sup>15</sup>

La narración de las vidas de Flora Tristán y Paul Gauguin se limita al período signado por la búsqueda del Paraíso. A diferencia del relato autobiográfico que procede “remontando el curso del tiempo a partir del presente”, la narración biográfica sigue un orden cronológico, pero su propósito, antes que dar cuenta de los hechos, es “ilustrar alguna idea” (May 1982: 196 y 182, respectivamente). Es por eso que la estructura de la biografía novelada de Paul Gauguin y Flora Tristán se halla conformada por las actividades de concienciación o de creación que emprenden ambos protagonistas con la *pretensión utópica* de realizar sus respectivos proyectos de una sociedad ideal. Consecuentemente, la novela aparece estructurada en este nivel como una *novela de acción* (Kayser 1965: 71), cuyos actores buscan superar la distancia que separa sus visiones de la realidad.

En el caso de Gauguin hallamos representado ese propósito por el *Estudio del Sur*, sueño heredado de Van Gogh durante esos meses de convivencia finalmente fracasada, “comunidad de artistas-monjes, apartados del mundo, refugiados en un país lejano y primitivo, sin vínculos con la civilización materialista, entregados con cuerpo y alma a la pintura e inmersos en una fraternidad sin sombras” (p. 333). Gauguin relaciona en uno de sus monólogos, expresamente, el proyecto de Van Gogh, por una parte, con el “sueño no muy distinto, tal vez” (p. 334) de su abuela Flora Tristán, como asimismo con sus viajes a Oceanía y con *La Casa del Placer* que se construye en Atuona,

<sup>14</sup>Jaspers 1960: 242.

<sup>15</sup>Orwell 1996: 30.



P. Gauguin. "Casa del Placer" (madera policrom., 39 x 242,5 cm, 1902).



P. Gauguin. "Casa del Placer: Enamoraos y seréis dichosas" (madera policrom., 40 x 205 cm, 1902).

Hiva Ova, pero que "no resultó lo que pensábamos" (p. 335) –al igual que los viajes, porque "la realidad no estuvo a la altura de tus sueños" (p. 245).

Sin embargo, a pesar de ese fracaso que también había conocido Flora Tristán "porque en esta vida las cosas nunca salían tan bien como en los sueños" (p. 459), ambos protagonistas de *El paraíso en la otra esquina* insisten en la realización de sus proyectos utópicos con una inquebrantable voluntad y verdadera pasión –con "esa terquedad ciclópea" (p. 401) de Flora, equivalente a "la ciclópea fe en ti mismo" (p. 433) de la cual nos habla Gauguin. No cabe duda que este rasgo predominante y decisivo en el carácter de estos personajes les confiere la condición de *héroe* a quien Max Scheler define, justamente, como "el hombre de voluntad" (1961: 94). Sin embargo, este mismo autor enfatiza que "un alma heroica puede habitar en un cuerpo débil" (1961: 94), lo cual explica por qué podemos hablar del proyecto utópico de Flora Tristán y Paul Gauguin en términos de *pasión*, sin duda en el sentido de una "afición vehemente" pero también como una "aflicción continua"<sup>16</sup>. Porque la biografía novelada de Paul Gauguin y Flora Tristán no sólo se halla determinada por la pretensión utópica, sino que con igual fuerza por la presencia de la *muerte*, sugerida por el *leitmotiv* de la enfermedad. La recurrencia de este motivo, cuya significación se intensifica en la reiteración, hace que la muerte atraviese la narración como un soplo oscuro, en el caso de Paul Gauguin, debido a "la enfermedad impronunciable" (p. 25) y a las secuelas de la ruptura del tobillo derecho como consecuencia de esa riña en Port-Aven, y en el caso de Flora Tristán, debido "a la bala junto al corazón (...)" y a ese ominoso, anónimo mal que te minaba las fuerzas" (p. 459).

Por otra parte, considerando el hecho que Paul Gauguin caracterice su agonía en los términos de su proyecto utópico, exige replantear el problema de la relación entre muerte y utopía, que habitualmente se ignora en esos modelos de un mundo donde "la dinámica temporal es reemplazada por una eterna felicidad" (Trousson 1998: 32). Ernst Bloch destaca, al respecto, que la utopía en cuanto "ser no instalado en el estar" (Bloch 1969: III, 1387.

<sup>16</sup>Veáse Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.v. *pasión*.



P. Gauguin. "Manaō Tupapaū" (El espíritu de los muertos vela). Oleo sobre lienzo, 73 x 92.



P. Gauguin. "Manaō Tupapaū" (El espíritu de los muertos vela).

Nosotros traducimos) no está afecta al devenir. Ello explica por qué la proximidad de la muerte puede conferirle esa esencialidad a la conciencia del moribundo, que observamos en este relato de la muerte de Gauguin. Porque la muerte, antes que negación de la utopía, es la negación de todo lo que no lo es, de manera que “en el propio contenido de la muerte ya no hay más muerte, sino liberación de contenido vital, contenido nuclear ganado” (Bloch 1969: III, 1389. Nosotros traducimos). Cuando Gauguin afirma que se le esfumaba “aquella frontera que, antes, separaba de manera tan estricta el sueño y la vida” y que “esto que estabas viviendo ahora es lo que siempre quisiste pintar, Paul” (p. 480), se está refiriendo a ese núcleo vital que la muerte pone al descubierto, el sueño utópico anticipado como *pre-apariencia estética*<sup>17</sup> en las obras pintadas en estados de “crepitación espiritual” (p. 200).

La equivalencia entre la pretensión utópica de Flora Tristán y la de su nieto se va reiterando a través de múltiples momentos claves, situaciones y acciones de sus respectivas biografías. Entre ellas llaman especial atención:

- Los viajes pedagógico y exploratorio que realizan los protagonistas, Flora por Francia y Paul Gauguin a Oceanía.

Significativamente, los períodos decisivos de las vidas de Paul Gauguin y de su abuela se hallan definidos por los viajes que, por lo demás, son consustanciales de las construcciones utópicas. Los protagonistas de *El paraíso en la otra esquina* se constituyen en los sujetos-héroes de las utopías que conciben para realizar –o encontrarla en algún lugar. Sin embargo, es necesario distinguir rigurosamente entre los viajes formativo e iniciático de los cuales da cuenta la ficción autobiográfica y los viajes pedagógicos y exploratorios que son el objeto de la biografía novelada. El éxito total de aquéllos contrasta con el fracaso de éstos y subraya, junto con el *carácter personal* de la utopía, la imposibilidad de llevarla a la realidad. En efecto, mientras que el aprendizaje ideológico de Flora Tristán y el artístico de Gauguin culminan en el logro de una “visión alternativa de la realidad” (Aínsa 1999: 18), sus esfuerzos por compartir –y practicarla en comunidad– fracasan, “porque en esta vida las cosas nunca salían tan bien como en los sueños” (p. 459).

- La semejanza entre los principios estructurantes de sus respectivas visiones utópicas, en función de las cuales revisan críticamente tanto sus actividades de concienciación y creación artística como otras concepciones artísticas y propuestas de transformación social.

<sup>17</sup>Véase en Bloch 1969: I, en el cp. 17.

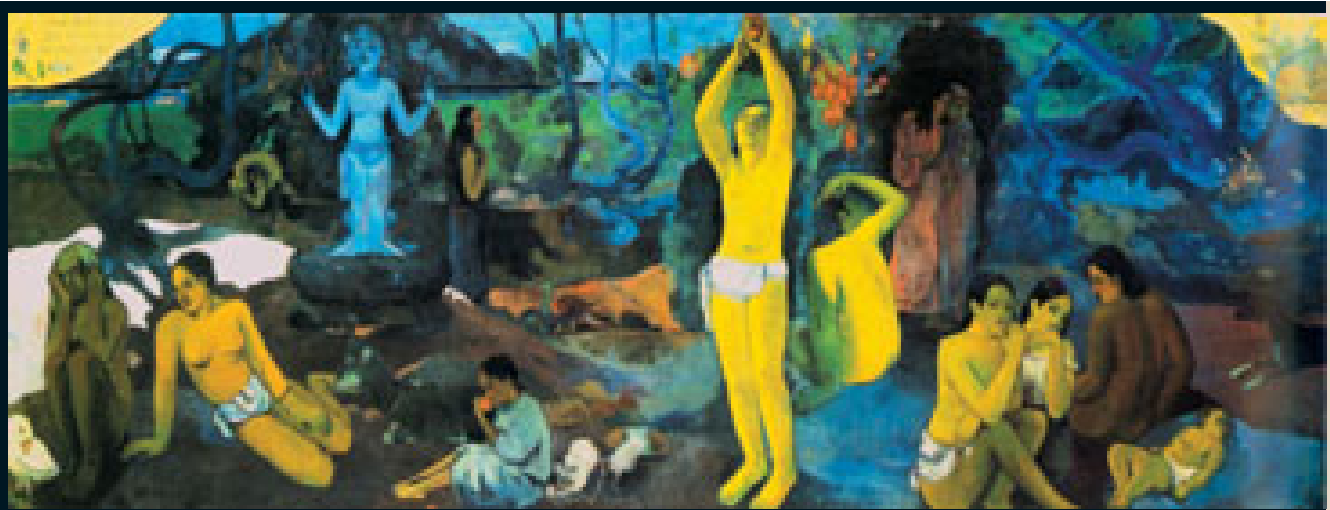
Raymond Ruyer define a la utopía como “un experimento intelectual que discurre paralelo a la realidad”. En cuanto procedimiento, este *modus operandi* le confiere a los proyectos su carácter utópico, independientemente del ámbito de su procedencia, concepción específica y de su intención. La verdadera utopía se alcanza cuando “este experimentar con posibilidades abre las puertas a un nuevo mundo” (1950: 24 y 23, respectivamente). Es por eso que identificamos la vanguardia artística con la utopía –los proyectos de Paul Gauguin con los de Flora Tristán– en cuanto ambas surgen como apuestas al cambio revolucionario que “es la esencia de la utopía y la razón de ser de la vanguardia”. La utopía y la vanguardia “se basan en propuestas de cambios radicales en lo estético y en lo cultural, cuando no en lo social y en lo político, y anuncian una ruptura y transformación de la sociedad, ‘algo diferente’, ‘otra cosa’ que lo existente” (Aínsa 1995: 36).

Paul Gauguin busca en la Oceanía “una tierra en la que el pasado aún estuviera presente y el arte no se hubiera apartado de la vida común” (p. 387). Expresión de esa búsqueda es su cuadro *¿De donde venimos?, ¿quiénes somos?, ¿adónde vamos?*, cuya figura central de rasgos andróginos rompe –como ya lo había destacado a propósito de su primera obra maestra pintada en Tahití– “el velo de lo cotidiano” y hace surgir una realidad profunda, “donde podrías trasladarte a los albores de la humanidad” (p. 37). Porque esa pintura no sólo tematiza el mito del Paraíso, “el estrato arqueológico más profundo de la utopía occidental” (Manuel 1981: I, 55), sino que lo sugiere a través de esa figura que ocupa el centro de la pintura, como una totalidad sin quiebres ni contradicciones.

Consecuentemente destaca Gauguin en los frecuentes comentarios de sus pinturas la relevancia que en ellas tiene la *ambigüedad*, la cual se constituye de esta manera en el principio estructurante de su utopía estética. Su notación erótica nos remite al *mito del andrógino* que se inscribe en los cuadros como evocación de “un ser absoluto (no partido, dual), estado de compleción o de unidad y, por ello, de inmortalidad”, a la vez que “tentativa (...) para salir del mundo de la finitud y de la dualidad, para recobrar el estado primero primordial, para superar la condición de una existencia dual” (Evola 1997: 61 y 62).

El principio de ambigüedad ocupa, pues, el centro de la concepción cultural y artística de Gauguin. El artista lo representa en la figura del andrógino, manifestación, por una parte, de una cultura “sana, pagana, feliz, sin vergüenza del cuerpo” (p. 252) y expresión, por otra, de “la ambigüedad recóndita del mundo primitivo (p. 204)”, todo lo cual definía su “superioridad estética y moral” (p. 472) con respecto a la cultura de Europa.

Es por eso que busca conferirle a sus obras, a través de la sugerencia de esa indeterminación primigenia, un halo de ambigüedad, como única manera de lograr que sus cuadros se constituyeran en la creación de una nueva realidad, independiente de todo “mimetismo pictórico” (p. 431). Para reali-



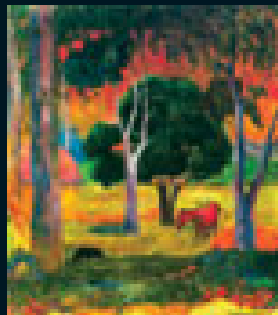
P. Gauguin. "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?" (óleo sobre lienzo 139 x 374,5 cm, 1897-1898).



P. Gauguin. "Nevermore" (óleo sobre lienzo, 60,5 x 116 cm, 1897).



P. Gauguin. "Visión del sermón o Lucha de Jacob con el ángel" (óleo s/ lienzo, 73 x 92 cm, 1888).



P. Gauguin. "Caballo pacienndo y cerdo" (óleo s/ lienzo, 75 x 65 cm, 1903).



P. Gauguin. "La mañana" (óleo s/ lienzo, 68 x 92 cm, 1892).

zar ese propósito, debía el artista “fiarse exclusivamente de su memoria” (p. 431), cargar las pinturas “de secreta ambigüedad, de un misterioso trasfondo” (p. 124) y sugerir esa nueva realidad así concebida “por la irradiación y la vibración del color” (p. 336). Una y otra vez evalúa Gauguin su propia creación y las obras de sus contemporáneos en función de estas máximas y preceptos, concebidos en continuidad y ruptura con las tendencias artísticas dominantes de su tiempo.

Mientras Gauguin piensa superar la ruptura de la totalidad primigenia –recuperación utópica de una condición mítica– gracias a una concepción cultural y artística regida por el principio de la ambigüedad, Flora Tristán, la otra protagonista de la novela, piensa superar las consecuencias históricas del devenir otro a través del imperativo de la *igualdad*. Recordemos, al respecto, que Flora sufre desde joven abusos y violencias que observa multiplicados en las mujeres y trabajadores de su entorno con quienes se identifica porque comparte con ellos su condición y el lugar que ocupa en la sociedad. Sin embargo, no sólo conoce y comparte sus sufrimientos sino los *comprende* como la necesaria consecuencia de una sociedad injusta y discriminatoria. En posesión de este conocimiento e impulsada por la indignación, concibe el proyecto de transformar este sistema de iniquidades mediante la “alianza entre las dos grandes víctimas de la sociedad, las mujeres y los obreros” (p. 415), en quienes identifica los agentes naturales del cambio de la estructura social.

El reconocimiento de la igualdad del hombre y la mujer es el principio rector de esta *Unión Obrera*, así el título de su libro, síntesis de las ideas en que se fundamenta su proyecto de “la sociedad libre y justa que se debía construir aquí y ahora” (p. 309) y cuya realización anticipa en los comités que va fundando en su viaje por Francia. Sin embargo, para comprender el origen del principio de igualdad, debemos acudir una vez más –al igual que en el caso de Gauguin– al mito del Paraíso, expresión del “extraño anhelo de un estado de la humanidad que existió una vez y que ha de volver a existir” (Manuel 1989: I, 55).

El siglo XIX es en Europa el siglo de las utopías que Flora Tristán conoce a través de los modelos de sociedad que desarrollan Proudhon, Saint-Simon, Cabet, Fourier y Owen, las “utopías del trabajo y del amor” (Manuel 1989: III, 69 ss.). En ningún momento vacila en reconocer la deuda intelectual que mantiene con ellos, pero con igual honradez los critica en sus ideas y destaca cómo sus planteamientos se diferencian de su propio proyecto de transformación social. Estimamos que el fundamento de la postura y perspectiva crítica de Flora deviene del hecho que su propuesta se presenta como “más modesta, más realista” (p. 103), pues desarrolla fórmulas concretas para la acción, por su confianza en las víctimas del sistema, a quienes exhorta a actuar por sí mismos y por “esa terquedad ciclópea (...) para cumplir con el programa que te habías impuesto” (p. 401). Sin embargo, fracasa, a pesar de toda su convicción y esfuerzo y de las ocasiones en que sus ideas



parecían entusiasmar a esos auditorios de mujeres y hombres, siempre temerosos, desconfiados y celosos.

*Sólo actuamos bajo la fascinación de lo imposible*<sup>18</sup>

Recapitulemos. Afirmamos que la novela *El paraíso en la otra esquina* es tanto una ficción autobiográfica como una biografía novelada cuyos protagonistas son Flora Tristán y su nieto Paul Gauguin. En su desarrollo, el relato se constituye en una *respuesta a la pregunta por la utopía* que, si bien no parece ser más que “un fuego fatuo, un espejismo” (p. 467), es definitivamente necesaria e imprescindible por cuanto —así el epígrafe de Paul Valéry—: “¿Qué sería, pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?” A través de la indagación autobiográfica y el relato de la vida de los protagonistas se nos señala en la novela *la capacidad anticipadora de posibilidades* que define a lo utópico pero también el riesgo que le es inherente, de *confundir la pura quimera con la posibilidad real*<sup>19</sup>. Sin embargo, a pesar de este peligro que explica el fracaso de sus sueños utópicos y la consiguiente desilusión de Paul Gauguin y de Flora Tristán, son ellos la fuente de su esperanza, de su fuerza de voluntad innovadora y de la energía impulsora de su acción.

Consecuentemente, desde el punto de vista de su temática —la pregunta por lo utópico— los protagonistas de la novela se presentan como un *personaje doble* al que, en cada una de sus facetas, se le asocian como dobles opositores los personajes contrarios a sus propósitos. En cuanto a esto último, observamos que a los protagonistas se les resisten la policía, los clérigos y los intelectuales, es decir, quienes representan los poderes establecidos del Estado, la iglesia y la cultural en su expresión oficial.

En relación a lo primero, la fusión de Flora Tristán y Paul Gauguin en un personaje bifacético, señalamos que esta visión unitaria se fundamenta en el hecho que ambos protagonistas:

- comparten la condición andrógina de donde su fe en “la omnipotencia de las ideas” y “el poder de los deseos”
- encuentran en enfermedad un medio para liberarse de las convenciones y los convencionalismos
- realizan viajes formativos e iniciáticos a la vez que pedagógicos y exploratorios
- buscan romper las fronteras entre el sueño y la realidad, la colectividad y el yo, el arte y la vida

<sup>18</sup>Cioran 1998: 118.

<sup>19</sup>Véase Tillich en Manuel 1982: 351 ss.

- se entregan con una pasión sin condiciones ni límites a la consecución de ese propósito
- experimentan en los momentos de incandescencia espiritual la realización de su proyecto
- se imponen a los sufrimientos con increíble heroísmo, es decir, dominio sobre sí mismos y sobreabundancia de voluntad espiritual
- devienen *minoría* –sea revolucionario, sea salvaje– en el contexto y desde el punto de vista de la sociedad y cultura convencionales
- hallan en el recuerdo del *Juego del Paraíso* la representación más exacta de su vehemente anhelo de una realidad diferente, de un mundo mejor.

Sin embargo, a pesar de esta fusión entre los protagonistas, también es posible observar las *diferencias* que el texto va señalando entre Flora Tristán y su nieto. Al respecto destacamos, por una parte, que mientras el sueño utópico de éste es, fundamentalmente, *evasivo, retrospectivo y desarraigado*, por cuanto se sitúa *más allá* de su presente geográfico y cultural, el de ella es *desafiante, prospectivo y arraigado* en el aquí y ahora de la sociedad francesa de su época. Por otra parte, mientras Gauguin y el narrador de la novela reconocen –el episodio aparece en estilo indirecto libre– en el hecho que “no fuiste un salvaje cabal, Koke” (p. 472) una inexcusable debilidad, su abuela constata, al pasar revista a sus propósitos, que “lo habías hecho” (p. 459), cabalmente y sin restricción. Es por eso que al referirse a su fracaso ante la realidad en aquel “lástima, Florita” (p. 459), no sólo habla ella, sino que también –otra vez en atención al carácter indirecto libre de ambas locuciones– el narrador, acaso el autor implícito, la “conciencia estructurante”<sup>20</sup> del texto, quien de esta manera toma posición a favor de ella, de Flora Tristán.

Pero la utopía no es sólo el tema visible de *El paraíso en la otra esquina* sino también –en términos de Girard– su “principio estructurante oculto del que se desprenden todos los temas” (1982: 158). Es que Vargas Llosa concibió desde siempre su actividad literaria como un ejercicio utópico que nace de un sentimiento de desacuerdo con la realidad y se manifiesta en la tentativa de sustituirla por un mundo de fantasía y de ficción. De lo que se trata es “mostrar en ficciones, de manera directa o indirecta, a través de hechos, sueños, testimonios, alegorías, pesadillas o visiones, que la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar” (Vargas Llosa 1972: 20). Es por eso que el proyecto narrativo de la presente novela se concibe y realiza en la plasmación del deseo utópico de concordia y correspondencia, insatisfacción y rebeldía, vocación imaginativa y vehemente anhelo de unidad.

Consecuentemente, el deseo utópico en cuanto “principio estructurante oculto” del texto se configura entre sus dimensiones temporales divergen-

<sup>20</sup>La definición es de Starobinski y se encuentra en Lintvelt 1981: 19.

tes, sus planos y niveles narrativos disímiles, sus voces dialogantes en contrapunto con la palabra emergente/inmergente del narrador. El deseo utópico se traza como una “línea de fuga” (Deleuze y Parnet 1977) entre la vida y los modelos, lo fugaz y lo permanente, la transgresión y la norma, lo dinámico y lo estático, la ambigüedad y el orden, lo plural y lo uniforme, se traza como sugerencia de un *ser-entre* las posibilidades infinitas que reclama nuestra fantasía y nuestra precaria condición real.

#### REFERENCIAS

- Aínsa, Fernando. 1995. “La marcha sin fin de las utopías en América Latina. Modernidad y vanguardia en *La marcha de las utopías* de Oswald de Andrade”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538, abril, pp. 35-44.
- . 1999. *La reconstrucción de la utopía*. México, Librería Correo de la UNESCO.
- . 2003: “El destino de la utopía latinoamericana como interculturalidad y mestizaje”, en: Montiel (coordinador), *Hacia una mundialización humanista*. París-Madrid: Ediciones UNESCO, pp. 175-192.
- Bakhtine, Mikhail. 1970. *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bachelard, Gastón. 1965. *La poética del espacio*. México, FCE: Breviarios N° 183.
- Bloch, Ernst. 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. Tomos 1-3. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Campbell, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FEC.
- Cioran, E.M. 1998. *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cohn, Dorrit. 1966. “Narrated monologue: Definition of a fictional style”, en: *Comparative Literature*, 18, pp. 97-112.
- Deleuze, G. y Parnet, C. 1977. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Evola, Julius. 1997. *Metafísica del sexo*. Barcelona, Sophia Perennis: José J. de Olañeta, Editor.
- Flaubert, Gustave. 1989. *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Freud, Sigmund. 1997. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- . 1968. *Obras completas*. Tomos II-III. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éd. Du Seuil.
- Girard, René. 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Hobsbawm, Eric. J. 1998a. *La era de las revolución, 1789-1848*. Bs. As.: Crítica.
- . 1998c. *La era del imperio, 1875-1914*. Bs. As.: Crítica.
- Jaspers, Karl. 1960. *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: Springer Verlag.
- . 1965. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Ed. Gredos.
- Lintvelt, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative. Le “point de vue”. Théorie et analyse*. Paris, Librairie José Corti.
- Mann, Thomas. 1980. “Nachbemerkung des Herausgebers [Peter de Mendelssohn]”, en: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde*, pp. 685-744.

- Manuel, Frank E. 1982. "Hacia una historia psicológica de las utopías", en: Manuel, Frank E. (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 103-135.
- Manuel, Frank y Manuel, Fritz P. 1981. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Tomo I: *Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*. Tomo II: *El auge de la utopía: La utopía cristiana (siglos XVII-XIX)*. Tomo III: *La utopía revolucionaria y el crepúsculo de las utopías (siglos XIX-XX)*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Marcuse, Herbert. 1969. *Eros y civilización*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- May, Georges. 1982. *La autobiografía*. México: FCE. Breviarios N° 327.
- Morales Saravia, José (Hrsg.). 2000. *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Mohillo, Silvia. 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE.
- Nietzsche, Friedrich. 2001. *Ecce Homo*. Madrid: Ediciones Clásicos Universales.
- Orwell, George. 2002. 1984. Santiago de Chile: Ediciones Mar del Plata.
- Pfister, O. 1920. *Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus*. Bern: Ernst Bircher Verlag.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Crítica y ficción*. Bs.As.: Ed. Planeta Argentina/Seix Barral.
- Ruyer, Raymond. 1950. *L'Utopie et les Utopistes*. Paris: PUF.
- Scheler, Max. 1961. *El santo, el genio, el héroe*. Bs. As.: Ed. Nova.
- Suleiman, Susan. 1974. "Pour une poétique du roman à thèse: l'exemple de Nizan", en: *Critique*, 330, pp. 995-1021.
- Tacca, Oscar. 1989. *Las voces de la novela*. Madrid: Ed. Gredos.
- Tillich, Paul. 1982. "Crítica y justificación de la utopía", en: Manuel, Frank E. (comp.), pp. 351-365.
- Trousseau, Raymond. 1998. *D'Utopie et d'Utopistes*. Paris: L'Harmattan.
- Vargas Llosa, Mario. 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- . 1972. "La literatura es fuego", en: Giacomani, Helmy F. y Oviedo, José Miguel (editores), *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: L.A. Publishing Company.
- . 1975. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Taurus Ediciones.
- . 1997. *Cartas a un novelista*. Barcelona: Ed. Ariel.
- . 2002. *La verdad de las mentiras*. Bs. As.: Alfaguara.
- . 2003. *El paraíso en la otra esquina*. Bs. As.: Alfaguara.

