



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

***EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA* DE MARIO VARGAS LLOSA: EL
NARRADOR Y EL DESMANTELAMIENTO DE LAS NOCIONES DE UTOPIA**

**Tesis para optar por el título de Licenciado en Literatura Hispánica que presenta
el Bachiller:**

JHON ARÍSTIDES RIOFRÍO ESPINOZA

ASESOR: DR. VÍCTOR VICH

LIMA, AGOSTO DE 2011



En una ficción lograda se encarna la subjetividad de una época y por eso las novelas, aunque, cotejadas con la historia, mienten, nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Solo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en las mentiras humanas.

Mario Vargas Llosa

INTRODUCCIÓN

Según Frank E. Manuel y Fritzie P. Manuel, la utopía ha sido uno de los temas que más ha caracterizado al mundo occidental y que lo ha diferenciado de las culturas asiáticas u orientales (como la hindú o la china) debido, sobre todo, a su intensa profusión a lo largo de su historia (13). Aunque el término lo debemos a la obra escrita por Tomás Moro en la Edad Media, Utopía, su profusión, siguiendo con los autores, comienza desde mucho antes con el mito helénico de una ciudad ideal sobre la tierra y la promesa de un paraíso ultramundano de la religión judeo-cristiana (33). Así, esta concepción cultural-religiosa, arraigada en el imaginario colectivo, ha dado como resultado la creencia, en términos generales, de la posibilidad de concretar en la realidad un proyecto alternativo, imaginario e ideal que tenga por objetivo la solución de las imperfecciones que aqueja el mundo. Ejemplo de esto podemos tenerlo desde La República de Platón, pasando por el texto de Moro antes mencionado, las crónicas de exploración del Nuevo Mundo, los famosos falansterios de Charles Fourier y hasta las revoluciones políticas del siglo XX en Europa y América.

Debido a esta característica intrínseca de la cultura occidental, la utopía también ha sido motivo de estudios académicos, sobre todo en el siglo XX y lo que va del XXI¹. Desde diferentes ramas de la actividad científica como la Psicología, Sociología, Filosofía, Política (solo por mencionar las más importantes), se ha tenido como propósito desentramar la razón de ser, la funcionalidad y los objetivos de este singular fenómeno. Sin embargo, al margen de la perspectiva científica desde la cual se erija algún estudio sobre la utopía, creemos en resumidas cuentas que, como dice Fredric Jameson, “utopia has always a political issue” (7), ya que hay que comprender a esta propensión como la búsqueda y práctica de una contrapropuesta crítica e inmediata a la realidad circundante en la que vive el individuo y con la cual, lógicamente, no se siente satisfecho. Y porque, además, esta búsqueda y práctica se pueden dar en tantas instancias como actividades humanas exista, pues es justamente en estas donde nace y se manifiesta la utopía (“Relaciones”, 369).

¹ Para la presente tesis hemos tenido que realizar una selección pertinente de autores que apoyen nuestra investigación. Jameson, Frank y Fritzie Manuel, Freud y Gramsci son algunos de los autores tenidos en cuenta.

Es quizá por ello que de la misma manera que la utopía se manifiesta en toda actividad, la preocupación por entender y abarcar sus complejidades no solo se ha limitado a las ciencias humanas sino también a otros ámbitos del quehacer humano, incluso los ligados con los artísticos. Ejemplo de ello lo podemos tener en la actividad literaria, ya que desde sus particulares parámetros, también se ha sumado a esta preocupación, pues los escritores han encontrado en las ficciones un espacio de reflexión para tomar la palabra en el tema.

En la actualidad, un escritor que ha reflexionado extensamente sobre la utopía y sus implicancias, a través de sus ficciones y ensayos, es el novelista peruano Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010. Recordemos sino, solo por citar dos casos ejemplares, la novela La guerra del fin del mundo (1981), donde recrea la guerra civil de fines de siglo XIX en Brasil entre los habitantes de Canudos y la reciente república brasilera, o su ensayo La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo (1996)², donde realiza un análisis del trabajo del también escritor peruano. En ambos textos y desde diferentes perspectivas literarias, el novelista realiza una reflexión signada por el cuestionamiento de las utopías y los peligros que esta acarrea para la sociedad.

No queremos detenernos aquí en la explicación de lo mencionado en el párrafo anterior, ya que existen diversos estudios al respecto que han demostrado la veracidad de lo dicho³. Lo que nos convoca en el presente texto es la posibilidad de aportar a la crítica sobre la ficción vargasllosiana con un análisis de la novela que continúa las reflexiones sobre el tema de la utopía: El Paraíso en la otra esquina⁴, ficcionalización de los proyectos utópicos de dos personajes históricos franceses del siglo XIX: la activista política Flora Tristán (1803-1844) y el pintor postimpresionista Paul Gauguin (1848-1903), los cuales además presentan un vínculo familiar: abuela y nieto respectivamente.

² A estos textos podemos sumar las novelas Historia de Mayta (1984) y El Hablador (1987), y también libros de corte ensayístico como Contra viento y marea (1983) y su autobiografía o libro de memorias El pez en el agua (1993).

³ Para muestra se sugiere ver Temptation of the world: the novels of Mario Vargas Llosa. En este libro, Efraín Kristal ofrece una segmentación de la trayectoria de la obra vargasllosiana al compás de la ideología imprevista en el escritor en sus diferentes etapas creativas.

⁴ Para esta tesis, nos remitimos a la primera edición de la novela: Vargas Llosa, Mario. El Paraíso en la otra esquina. Lima: Alfaguara, 2003.

En general, la crítica ha leído El Paraíso⁵ solamente como una novela histórica que recrea las utopías vividas en el siglo XIX a partir de los itinerarios revolucionarios de dos personajes históricos reales y representativos de aquel siglo⁶. Aunque esto es innegable, creemos que esta novela va más allá de una mera crónica o recuento histórico, y que, por el contrario, se plantea una reflexión actual de las nociones de utopía y sus consecuencias partiendo del pasado histórico real. Además, creemos que dicha reflexión no parte de una revisión objetiva de los hechos por parte del autor, sino que esta está condicionada por una perspectiva ideológica que desestructura las nociones de utopía al demostrar su imposibilidad de acción y su perjuicio para la sociedad.

Ante lo dicho, la presente tesis tendrá como propósito demostrar que en la novela El Paraíso se propone toda una estructura narrativa cuyo objetivo es dismantelar las nociones de utopía a partir de su construcción en dos ámbitos del quehacer humano: el político y el artístico. Para tal fin, el análisis propuesto girará en torno a la forma en la que el narrador de la novela re-presenta los proyectos utópicos de los personajes novelescos Tristán y Gauguin⁷; además, se tendrá en cuenta, en todo momento, la ideología que el autor de la novela sostenga en el momento de producción de la obra literaria. En otras palabras, la tesis tendrá como eje conductor de análisis el comportamiento del narrador con respecto a sus personajes a la luz de la ideología de su autor.

Este análisis del narrador será sostenido a través de tres capítulos, los cuales tendrán como eje conductor una característica particular de los personajes en relación con su propensión utópica; por supuesto, la característica determinada es notada y acentuada por el narrador durante la novela. De este modo, serán tres las características subrayadas en ambos personajes, las cuales son la incongruencia ideológica, la insatisfacción privada-individual y la ingenuidad pueril. A estas les corresponderá una

⁵ En lo sucesivo, para hacer referencia a la novela en estudio, se le mencionará solo con el nombre El Paraíso.

⁶ La recepción de la novela en la crítica ha sido numerosa e importante. En la bibliografía de esta tesis, presentamos todo el material crítico al que tuvimos acceso hasta la actualidad.

⁷ En la presente tesis, se utilizará los nombres Tristán y Gauguin para diferenciar de una manera más clara a los personajes novelescos de los personajes históricos.

determinada forma de representación llevada a cabo por un narrador sutil, irónico, interpelativo, cuestionador o, incluso, compasivo.

Para comenzar, en el primer capítulo, se examinará cómo el narrador evidencia las incongruencias ideológicas que vislumbra en sus personajes a partir de las distancias ideológicas entre sus actitudes y pensamientos con sus discursos revolucionarios. Para ello, se partirá de la teoría gramsciana acerca de los temas de la consolidación de la hegemonía, la interiorización de la ideología y la importancia del pensador colectivo.

Luego, en el segundo capítulo, se analizará cómo el narrador trasluce la insatisfacción privada-individual de los personajes consecuencia de la inadecuada conducción que estos hagan de sus deseos o frustraciones. Ante esto, nos remitiremos al estudio hecho por Juan Carlos Ubilluz sobre la ideología del autor Mario Vargas Llosa en su última etapa de producción novelística a partir de la teoría de “la parte maldita”, y las esferas profana y sagrada propuestas por Georges Bataille.

Por último, en el tercer capítulo, partiendo directamente de la lectura que el propio autor de la novela tenga sobre las nociones de utopía del siglo XIX, y en específico los comentarios vertidos acerca de los personajes históricos Paul Gauguin y Flora Tristán, se estudiará cómo el narrador revela cierta ingenuidad pueril en sus personajes.

Ahora bien, antes de empezar con el desarrollo de los temas propuestos, es pertinente mostrar algunos parámetros narratológicos que estructuran la explicación de la tesis. Para tal propósito, primero es necesario aclarar cuáles son las instancias que intervienen en la creación de una novela en general. Esta explicación nos permitirá hablar sobre la importancia del autor como trasfondo ideológico de El Paraíso. Luego, distinguiremos el tipo o los tipos de narrador utilizado en la novela y sus implicancias en el discurso narrativo.

Por un lado, en el momento de la creación novelística, se presentan tres instancias en interacción: el narrador, el autor y el escritor; para describirlas y mostrar su conexión, sigo el esquema propuesto por el crítico Gómez Redondo. Primero, queda claro que el narrador es aquella instancia que enuncia en la novela, es decir quien habla en el relato y cuya voz y disposición organizativa es la que recibe el lector: es la

instancia en la que recae el discurso ficcional de la novela. Segundo, el autor es aquella instancia que escribe el texto, la cual es responsable material del proceso de construcción que produce la novela; en otras palabras, esta instancia es la que constituye ideológicamente el discurso ficticio. Por último, tenemos al escritor, aquella instancia que existe en la realidad y se mantiene al margen de la novela creada. Esta última instancia se proyecta en tantos autores de acuerdo a la circunstancia ideológica en la que se encuentre el escritor:

Cada novela es fruto de las circunstancias que envuelven al escritor, en un momento determinado de su vida, y que lo convierte en una concreción de autoría, en un ser único y singular, que va a volcar todo el cúmulo de experiencias y de saberes, reunidos hasta entonces, en la creación que va a dar vida: el escritor, entonces, no es el autor, no guarda más relación con él que la de prestarle los conocimientos con los que va a montar ese universo de referencias que es una novela. (158-9)

De esta manera, cada novela tiene en su estructura un narrador, que es la voz que enunciará el discurso ficticio. Esta voz es creada por la circunstancia ideológica del escritor, es decir, el autor, el cual será el encargado de configurar y estructurar la novela, desde la ideología imperante en él, tanto en los parámetros paratextuales (título, epígrafe, notas al pie, etc.) como en el texto mismo de la novela en sí (la disposición de la historia, los personajes, el narrador, etc.).

Surge entonces la siguiente interrogante: ¿cuál es la ideología del autor imperante en El Paraíso? Para responder a esta, nos servirá de base teórica el análisis propuesto por Efraín Kristal en su libro Temptation of the world: the novels of Mario Vargas Llosa. En este estudio, Kristal propone tres periodos base que enmarcan temporal e ideológicamente la producción novelística del escritor peruano. El primer periodo está signado por una visión socialista de la realidad. Este contiene las novelas La ciudad y los perros (1963), La casa verde (1965) y Conversación en La Catedral (1969), las cuales tienen por característica estar estructuradas con una gran complejidad formal

debido a la influencia de autores como Faulkner, y que tienen como eje temático la representación poliédrica de subjetividades degradadas insertas en una sociedad capitalista corrompida en su integridad y, por ende corrompedora. En sus personajes principales se manifiesta esta degradación en el total pesimismo con el que enfrentan la realidad, por la cual son absorbidos.

El segundo periodo es considerado un momento de transición entre sus convicciones socialistas y el ulterior periodo neoliberal. En este se representa y critica a la sociedad desde una descripción paródica y humorística a través de métodos narrativos no canónicos como la novela de folletín, la radionovela, etc. Pertenecen a este periodo Pantaleón y las visitadoras (1973) y La tía Julia y el escribidor (1977). Según el autor, este es un momento que le permite a Vargas Llosa la relativización de sus concepciones ideológicas y la apertura a una nueva visión política de la realidad, el neoliberalismo.

Por último, Kristal propone un tercer periodo neoliberal que tiene como punto de partida la novela La guerra del fin del mundo (1981), ya antes mencionada, y que recorre hasta su novelística actual⁸. Este periodo está caracterizado por un eje temático que se centra en “the fragility of a civilized coexistence assailed by fanatics, political opportunists, and well-intentioned but misguided idealist” (xvi). Esta nueva visión política se debe a la influencia de autores como Karl Popper, Isaiah Berlin o Georges Bataille. Desde entonces, las utopías sociales y toda propuesta de un cambio radical son vistas como un proyecto peligroso que afecta las bases mismas de la sociedad de libre mercado y de las libertades democráticas. Es en este tercer periodo en donde debemos ubicar a El Paraíso, dado que se inscribe en esta intención desafortunada del autor por el desmedro de las utopías y sus consecuencias.

Por otro lado, ya ubicado ideológicamente al autor de la novela en estudio, es importante ahora describir la construcción del narrador en la estructura de El Paraíso. Para empezar, como ya dijimos, la novela cuenta la travesía de los proyectos revolucionarios de dos personajes históricos representantes de toda la ideología utópica imperante en el siglo XIX. Ambos construirán sus utopías desde dos aspectos que, no casualmente, son las actividades características del novelista: Tristán perseguirá una

⁸ Esta ampliación del análisis es nuestra, dado que el estudio de Kristal se detiene en el año 1998 y llega hasta la novela Los cuadernos de don Rigoberto.

utopía ligada con lo político y Gauguin hará lo mismo desde una perspectiva utópica ligada con lo artístico. No debe sorprendernos en Vargas Llosa el interés sobre estos temas, ya que su trayectoria como novelista y ensayista está cimentada sobre la base de estos⁹. Y es que como dice Gonzalo Celorio, la literatura y la política han sido los temas que más han conmovido su inteligencia y su corazón (9). Sin embargo, lo original de la reflexión de esta novela es la preocupación por la intromisión de la utopía en ambas prácticas de los personajes. Pero no adelantemos juicios.

Para la estructura de la novela, el autor consideró la extensión de veintidós capítulos, once para cada personaje novelesco, que se suceden inmediatamente uno tras el otro, en donde, por un lado, los capítulos impares le corresponden a Tristán y los pares a Gauguin. Esta disposición de las historias genera una estructura binaria intercalada (Prado 141), contrapuntística (Henighan 139) y convergente (Oviedo, “Las utopías” 75)¹⁰: lo primero, pues cada diégesis transcurrirá a la par de la otra a pesar de la distancia temporal y espacial que las separa y determina; lo segundo, pues a pesar de que ambas historias guarden características particulares, se complementan y convergen en la reflexión final sobre la propensión utópica.

Por otra parte, una de las características que las dos diégesis conservan es la de presentar dos niveles de narración (Oelker 63-4). En el primer nivel, tenemos una biografía novelada en donde el narrador acompaña a los protagonistas en sus prácticas revolucionarias a través del tiempo presente. La idea básicamente es que el narrador parte de los hechos que les sucedieron en la realidad real a los personajes históricos para desde ahí comenzar a construir la ficción. Complementario con el anterior nivel, el segundo es una ficción autobiográfica en donde, a partir de los recuerdos que los personajes tengan de sí mismos, el narrador hurga en los pasados para entablar relaciones directas con el presente de la biografía novelada.

⁹ No en vano trata de resumir en su libro de memorias *El pez en el agua* (1993) sus quehaceres artístico y literario, motivos y preocupaciones que han caracterizado su trayectoria vital.

¹⁰ Al respecto, Prado y Henighan comentan que esta técnica estructural ya había sido empleada antes por Vargas Llosa en novelas como *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *El hablador* (1987); además, también el novelista hizo uso de esta en su libro de memorias *El pez en el agua* (1993), con la cual, además *El Paraíso* guarda semejanza directa, ya que en ambas la política y la literatura son los temas estructurales.

Ante esta estructura narrativa de El Paraíso, cabe preguntarse por el tipo de narrador encargado de contarnos la historia y cómo este se construye, sobre todo, a partir de los dos niveles de narración señalados. Siguiendo la teoría ofrecida por Gérard Genette de su libro Figuras III, el narrador de nuestra novela se configura como un “narrador extradiegético” (284), pues su voz está ubicada fuera de la historia de la narración en un tiempo y espacio distintos. De hecho, el narrador se ubica en un tiempo posterior a los hechos narrados, “narración ulterior” (277), pues lo contado ya ha sucedido. Esta situación del narrador de construirse extradiegéticamente y desde un tiempo ulterior permite, en primera instancia, que a partir de su narración en retrospectiva conozca los acontecimientos objetivos de sus personajes.

Sin embargo, el entendimiento que tiene el narrador de sus protagonistas sobrepasa la del conocimiento objetivo (situación que le permite construir la biografía novelada del primer nivel narrativo), pues este narrador además de conocer sus pensamientos (lo que le permite construir la ficción autobiográfica en el segundo nivel narrativo) también conoce sus subjetividades (sensaciones y sentimientos). Este conocimiento total de los personajes revela que estamos no solo ante un narrador extradiegético, sino, sobre todo, ante un narrador omnisciente, lo cual le permite indagar en las características particulares que sus personajes revelan ante sus utopías.

Asimismo, una de las características fundamentales que tendrá este narrador omnisciente para enunciarse será sus constantes mudas espaciales (Vargas Llosa, Cartas, 54). Es así que, para construir la biografía novelada, el narrador se enuncia desde la tercera persona gramatical; sin embargo, cuando requiera construir la ficción autobiográfica, cambia a la segunda persona gramatical para contar el pasado de los personajes a través sus propios recuerdos. Es a partir de este momento, de esta enunciación desde un “tú”, que el narrador asumirá un rol metadiscursivo (Del Prado 88) que le permite mostrar una faceta intervencionista en la cual se dirige directamente a sus personajes a través de determinadas actitudes cuestionadoras, interpelativas, increpativas, conmisericordias, etc.

Esta propuesta de lectura nuestra, sobre el rol metadiscursivo del narrador omnisciente en El Paraíso, puede ser controversial y generar desacuerdos. Y es que las lecturas propuestas hasta ahora han señalado que en esa muda espacial del narrador no

existe alguna intromisión metadiscursiva. Por el contrario, siguiendo, por ejemplo, a Oviedo, se sostiene que cuando la enunciación narrativa se construye desde la segunda persona gramatical es debido a un desdoble interior que sufre el personaje para poder dialogar consigo mismo (“Las utopías” 75). De hecho, el mismo Vargas Llosa, en una entrevista brindada en televisión pocos meses después de la publicación de El Paraíso, manifestó que este es el uso que hace de ese “tú” en la novela:

Bueno, yo quería que la historia estuviera contada desde dos perspectivas: una exterior, objetiva, a través de un narrador omnisciente, y también desde una perspectiva interior o subjetiva en la que no el narrador omnisciente, sino el propio personaje contara la historia, se contará, desdoblándose como ocurre cada vez que nosotros reflexionamos [...] Y eso está señalado por el cambio de persona gramatical desde la cual se narra. (Warnken)

Si bien es cierto, se puede asumir como verdad la intención del autor, no necesariamente se puede hacer lo mismo con la realización o concreción de la intención en la novela. Asimismo, en cuanto a la lectura de Oviedo, creemos que esta es tan válida como la que nosotros queremos demostrar. En todo caso, para nosotros, la lectura que sostenemos es una posibilidad que la misma novela brinda, y que incluso está avalada por el propio Vargas Llosa cuando en su Cartas a un joven novelista sostiene que el narrador que se enuncia desde la segunda persona es un narrador ambiguo, del cual difícilmente tendremos la certeza sobre si quien realmente se enuncia es el narrador omnisciente o el mismo personaje:

En las novelas narradas por un narrador que habla desde la segunda persona, no hay manera de saberlo con certeza [quién está enunciando: si el narrador omnisciente o el narrador personaje desdoblado], solo de deducirlo por evidencias internas de la propia ficción. (52)

Apoyándonos en esta teorización del narrador en segunda persona de Vargas Llosa, creemos que existen evidencias para deducir que el narrador omnisciente de El Paraíso es único y realiza la muda espacial a la segunda persona para dirigirse directamente a sus personajes con el objetivo de ofrecerles comentarios a sus respectivas conductas. Y es que nuestra lectura está sustentada en un comportamiento continuo, congruente y sostenido del narrador a lo largo de toda la novela, dados los objetivos contra la propensión utópica de los personajes. Y aunque la lectura del desdoblamiento del personaje es posible en algunos momentos de la novela, creemos que la posibilidad más coherente con el sentido general de esta es la que proponemos.

Por tanto, y luego de lo explicado, son dos las preguntas que recorrerán todo el desarrollo de la explicación de los capítulos: ¿cómo el narrador representa a los personajes Tristán y Gauguin a partir de sus incongruencias ideológicas, sus insatisfacciones privadas-individuales y sus ingenuidades pueriles? y ¿cuál es el objetivo de este tipo de representación para el sentido total de la novela? A continuación, ofreceremos respuestas a estas interrogantes.

CAPÍTULO I: LAS INCONGRUENCIAS IDEOLÓGICAS DE TRISTÁN Y GAUGUIN

Pues la utopía consiste en no conseguir entender la historia como desarrollo libre, en ver el futuro como un sólido ya perfilado, en creer en planes preestablecidos.

Antonio Gramsci

Pero los que más se acercan a ese ideal inalcanzable son las figuras que han dejado las creaciones más importantes en la historia de la humanidad, tanto desde el punto de vista de las ideas y los valores, como de las obras de arte.

Mario Vargas Llosa

La búsqueda activa de la aplicación de idealismos en la realidad ha sido una necesidad del individuo, sobre todo del occidental como se comentó en la introducción, pues vio en estos procesos la solución inmediata a las carencias e insatisfacciones provocadas por la sociedad. Sin embargo, esta búsqueda fue muchas veces inconsistente, pues existía detrás todo un proceso de transmutación de una determinada ideología autoimpuesta, imperativa y apresurada, no solo en el colectivo, sino, sobre todo, en el individuo impulsador de la revolución. Todo esto se debía a que los proyectos utópicos nacían como una respuesta inmediata y drástica a una concepción del mundo presente, lo que demostraba su carácter contestatario y de negación, dado que la nueva ideología se construía sobre la base de las carencias de la anterior y no sobre las bases particulares de un proyecto autónomo. Todo esto podemos resumirlo en una razón básica: la imposición de una ideología.

Un filósofo interesado en los temas relacionados con la cultura, la política y los procesos de cambio, y que ha trabajado en profundidad la idea mencionada, es el pensador italiano Antonio Gramsci. Este autor, contrario a la idea de revolución y a la imposición de una ideología, propone, en su artículo “Relaciones entre ciencia-religión-sentido común”, que para crear un cambio en la concepción del mundo tiene que existir todo un proceso que permita que las ideas sean interiorizadas por los individuos. Este proceso tiene dos pasos básicos: primero, la existencia de un “pensador colectivo” que

sea capaz de revivir las exigencias de una comunidad ideológica y que no se canse nunca de repetir los argumentos de la nueva ideología, sobre todo a los estratos populares; el segundo paso consiste en trabajar en la interiorización de las ideas en los estratos populares para así poder elevar a estos a un nivel intelectual que permita la formación de élites, las cuales finalmente “modificarán realmente el panorama ideológico de una época” (379).

Como se ve, la propuesta de Gramsci apunta a que los cambios que se den en las sociedades requieren de un proceso que permita la sustitución de las viejas concepciones del mundo a través de la interiorización paulatina de la ideología emergente en el devenir histórico. Como consecuencia de esto, se evita cualquier intento de transformación forzada de la realidad, lo que solo revela actos inconsistentes e incongruentes en los individuos que lo llevan a cabo porque es un punto de vista particular de la realidad reaccionario y no interiorizado. Por ello, Gramsci sostiene que el cambio

[...] no puede ocurrir arbitrariamente, en torno a una ideología cualquiera, por la voluntad formalmente constructiva de una personalidad o de un grupo que se lo proponga por fanatismo de sus propias convicciones filosóficas o religiosas (379) [sino que es] un devenir histórico que tiene su fase elemental y primitiva en el sentido de distinguirse, separarse e independizarse, sentido que al principio es meramente instintivo, pero que progresa hasta la posesión real y compleja de una concepción del mundo coherente y unitaria. (373)

Entonces, con lo dicho, Gramsci demuestra que todo acto utópico (“fanatismo de convicciones filosóficas”) carece de bases ideológicas sólidas que no hacen sino generar en los individuos, que llevan a cabo este tipo de proyectos, comportamientos caracterizados por la incongruencia. Esto último, debido a que el acto impositivo de una ideología nueva considera necesariamente a la vieja concepción del mundo, ya que la emergente no ha terminado de asentarse y concretarse en la subjetividad del individuo, o como dice Gramsci de “distinguirse, separarse e independizarse”.

Por otra parte, es pertinente regresar al concepto de “pensador colectivo”. Siguiendo la línea de Gramsci, quien considera que la concepción del mundo se manifiesta implícitamente en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva, como el arte o la actividad económica (369), es lógico entender que este “pensador colectivo”, difusor de la ideología emergente en el devenir histórico y soporte intelectual del proceso para la nueva concepción del mundo, puede ser representado por diversas entidades que revelen alguna práctica intelectual-cultural como lo puede ser un filósofo, un artista, un escritor, etc., en tanto estos transmitan ideas críticas sobre la sociedad hegemónica y posibles salidas para el cambio.

Consideramos que esta visión de Gramsci es compartida por el narrador de la novela El Paraíso, ya que lo que le interesa acentuar en sus personajes, Tristán y Gauguin, es la incongruencia ideológica en sus respectivas acciones, cuando se encuentran en plena búsqueda de sus utopías, por la no interiorización de sus propias ideas nacidas de su voluntad individual. La relación entre la teoría revisada y el narrador no solo parte de lo mencionado, sino también de un símil entre la propuesta del “pensador colectivo” del filósofo italiano y la visión del autor de la novela respecto a la función política de la literatura.

Para Vargas Llosa, los textos literarios, en específico las ficciones novelescas, son productos culturales que generan en el lector una relativización de las concepciones del poder hegemónico en su respectivo presente. Esto es debido a que, a partir de la construcción de mundos autónomos de la realidad ficticia y las ideas críticas insertas en esta, las novelas cuestionan la ideología de la realidad real. A ello hay que sumarle el carácter transgresor de las ficciones, pues el cuestionamiento de la realidad no es directo sino subliminal, ya que no se ataca a algo o alguien de manera directa y no se transgrede ninguna ley de la realidad social: la crítica se hace desde los espacios que la propia realidad genera. Es en todo esto donde reside el efecto más importante del texto literario desde un punto de vista político:

El efecto político más visible de la literatura es el de despertar en nosotros una conciencia respecto de las deficiencias del mundo que nos rodea para satisfacer nuestras expectativas, nuestras ambiciones, nuestros deseos, y eso es político,

esa es una manera de formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre alrededor. Todo poder, incluido el democrático, pero sobre todo el poder autoritario, el totalitario, aquel que quiere controlar el movimiento de la sociedad, la vida entera de un país, de una nación, quiere siempre convencernos de que la vida está bien hecha, de que la realidad que ese poder maneja, organiza, encamina, va en la buena dirección y que vivimos en el mejor de los mundos. Es natural, ésta es la justificación de todo poder. (“Literatura”, 53)

De esta manera, el novelista vendría a ser un equivalente a un pensador colectivo, ya que en sus ficciones, a partir de la crítica y relativización del poder hegemónico, puede sembrar y difundir subliminalmente ideas nuevas que suplantarán la vieja concepción del mundo. Gráficamente, podemos verlo de la siguiente manera: el pensador colectivo = novelista y los productos culturales difusores de la ideología emergente = novelas.

A partir de estas comparaciones, queremos, en primer lugar, analizar la no interiorización de las ideas profesadas por los mismos Tristán y Gauguin en sus respectivos itinerarios utópicos y sus consecuentes actitudes incongruentes, las cuales son punto de partida para el tipo de representación que construya el narrador de los personajes históricos y para las intromisiones discursivas de este. Luego, volveremos a la teoría del “pensador colectivo” y los productos culturales para observar cómo hay un comportamiento análogo en los personajes y en sus obras respectivamente, los cuales son valorados positivamente por el mismo narrador.

La incongruencia de la ideología emergente en el proyecto utópico

Durante el transcurso de toda la novela, el narrador relativiza las acciones que los personajes realizan para llevar a cabo sus revoluciones y demuestra que la incongruencia en su accionar es una consecuencia por la no interiorización de las propias ideas que ellos sostienen. Así, mientras que Tristán y Gauguin se encuentran en el proceso de construcción de sus utopías en contra de las ideologías hegemónicas de la

sociedad burguesa, de forma paralela, expresan actos o deseos que no hacen sino demostrar que la “concepción vieja del mundo”, para ellos, aún impera en sus subjetividades. El narrador es consciente de estas incongruencias y las asevera. La forma para llevar a cabo esto último, es desde un discurso cuestionador, interpelativo o irónico. No obstante, no existen descargos de los personajes por la distancia espacial y temporal que los separa del discurso del narrador. Así, el cuestionamiento queda en una formulación retórica y es respondida por la forma en la que el narrador represente los itinerarios revolucionarios.

Antes de ejemplificar lo dicho, es necesario manifestar cuál es la concepción de los personajes frente a la ideología hegemónica de su sociedad. Básicamente, Tristán y Gaguin comparten la misma idea al respecto pero tienen diferentes formas de contrarrestarla¹¹. Sin embargo, para ambos, la sociedad burguesa, a través de sus formas de producción basada en el sistema capitalista, subyuga al obrero a través de la explotación laboral de su mano de obra y del escaso reconocimiento económico que este percibe. Así, el capitalismo no hace sino someter al obrero, al cual se le utiliza como instrumento del proceso de producción que beneficia únicamente a los propietarios, los capitalistas. Esto, además, trae consecuencias directas vitales al obrero, pues mella sus capacidades mentales, los idiotiza al mecanizarlos para el trabajo en condiciones inhumanas y les resta, finalmente, actividad social, política y económica en la sociedad.

Tristán y la nostalgia del palacio

La revolución de Tristán se construye a partir de la búsqueda de la abolición de prácticas sociales que subyugan al obrero y a la mujer, que para ella tienen origen en la sociedad burguesa. No obstante, al contrario de otras revoluciones, como ella misma lo confiesa, la suya es una revolución pacífica, basada en los valores cristianos y en la búsqueda de un cambio social y no político, ya que lo que se necesita es la variación de las estructuras sociales y no de las personas al mando, como sí era el caso de las revoluciones de Fourier y Saint-Simon. Comenta el narrador al respecto:

¹¹ Esto último será explicado en sub capítulos diferenciados en líneas posteriores dentro del presente capítulo.

Su pecado original, que abría un abismo infranqueable entre tú [Tristán] y ellos [fourieristas], era el mismo de los sansimonianos: no creer en una revolución hecha por las víctimas del sistema. Ambos desconfiaban de esas masas de ignaros y miserables, y, con ingenuidad angélica, sostenían que la reforma de la sociedad se haría gracias a la buena voluntad y el dinero de los burgueses iluminados por sus teorías. (88)

Como esta revolución social incluye tanto a obreros como a mujeres, Tristán propone una unión estratégica entre ambos, “las víctimas del sistema”, para que sean estos los que estén al frente de la revolución.

Ahora bien, en muchos pasajes de la novela, se pone en realce el contacto que Tristán tiene con las calamitosas circunstancias en las que se encuentra el obrero, lo que le permite al personaje encontrarse cara a cara con la fatal realidad. Si bien es cierto, el primer contacto que tiene con esta realidad social es en su mismo país, Francia, fue su visita a Lima, cuando aún no tenía ni pensado sus funciones como activista política, la que la marcó, exactamente la experiencia en la Hacienda Lavalle (322-323). En este lugar, observó de cerca, por primera vez, la explotación a la que era sometida la gente de raza negra al ser considerada esclava. De hecho, el narrador insinúa que, al parecer, fue allí donde empezó a tomar conciencia de las injusticias sociales para su futuro plan revolucionario: “¿Empezaste ahí, Florita, en esa hacienda cañera de las afueras de Lima, delante de este caballero limeño afrancesado, esclavista y feudal, tu carrera de agitadora y rebelde?” (323).

Además de esto, y sobre todo, Tristán también vive por experiencia propia la explotación obrera cuando, luego de abandonar el yugo matrimonial, trabaja en la casa de la familia danesa Spence. Aquí, la protagonista cumple funciones de empleada de casa, cuidando a los hijos de la familia y haciendo los quehaceres domésticos. Sin embargo, para ella, esta fue una experiencia de sirvienta y de esclava tan brutal, que como cuenta el narrador, en ella le producía

[...] la sensación de que, a poco de trabajar para ellos, esa pareja y la solterona iban desapareciéndola, privándola de su condición de mujer, de ser humano,

convirtiéndola en un instrumento inerte, sin sentimientos ni dignidad, acaso sin alma, a quien sólo se concedía el derecho de existir los breves instantes en que se le impartían órdenes. (62)

Pese a ello, esta experiencia fue muy útil para su conocimiento de la realidad social y económica que distanciaba marcadamente al proletariado, los obreros, de los capitalistas, la sociedad burguesa.

En cuanto a la subyugación de la mujer, Tristán sostiene que las mujeres son minimizadas en su rol social al no ser consideradas en igualdad de condiciones ante el hombre, tanto legales como sociales. En este caso, la experiencia directa la tuvo mediante dos medios. En el primero, Tristán conoce en Londres, ya cuando buscaba documentarse de la inmundicia en la que vivían las mujeres en otros lugares de Europa, la situación dramática a la que tenían que someterse por la falta de oportunidades laborales debido a la discriminación de género. Esta discriminación condicionaba a la mujer a trabajar como sirvienta o como prostituta. La experiencia fue muy significativa porque pudo saber de cerca la situación degradante a la que tenía que llegar la mujer para poder subsistir en la sociedad. Sabiendo de la dureza de la realidad que Tristán estaba conociendo, el narrador le comenta retóricamente al personaje lo siguiente: “Tú, que creías haberlo visto todo sobre la animalización del ser humano, no habías visto aún los extremos a que podía llegar la vejación de la mujer” (406).

Ahora, en el ámbito personal, Tristán también sufre en carne propia el abuso hacia la mujer durante su desgraciado matrimonio con André Chazal¹². Chazal fue el jefe de Tristán mientras ella trabajaba como remalladora en la empresa textil que él poseía. La atracción de Chazal por Tristán fue casi inmediata y gracias a la conveniencia de la madre de Tristán, se realizó un matrimonio forzado en el que se buscaba la prosperidad económica perdida ante el fallecimiento del padre de Tristán. En este matrimonio, Tristán fue vejada a través del abuso sexual y del físico, lo cual tuvo que soportar durante largo tiempo porque así lo mandaban los códigos sociales y religiosos. Esto no hace sino demostrar que además de sirvienta o prostituta, la mujer podía sobrevivir en sociedad siendo esposa, o sirvienta y prostituta, de un burgués. Ejemplo de esto es

¹² La explicación sobre la relación entre Tristán y Chazal será ampliada en el capítulo II del presente trabajo.

cuando André Chazal la golpea en plena calle y dos estudiantes de Derecho, paradójicamente, presencian este acto y lo justifican, ante la solicitud de auxilio de Tristán, dado que él es el hombre y tiene derecho a tratar así a su esposa. Esto es puesto en realce por el narrador al citar mediante el discurso directo lo dicho por los estudiantes, que es en sí mismo el discurso práctico que la sociedad maneja: “Si es su esposo, no podemos defenderla, señora. La ley lo ampara” (136).

Ante esta situación, Tristán toma la decisión de finiquitar el matrimonio, pero cae en cuenta de que está imposibilitada legalmente, porque divorciarse o abandonar al esposo era un delito ante la ley, por la cual la mujer era considerada mujerzuela o libertina. A Tristán no le importa esto y huye con sus hijos, pues ya no puede soportar la violencia física y moral del cónyuge. Es a partir de esto que el significado del matrimonio para Tristán, según discurso directo, es una institución en donde “un hombre se compra una mujer, la convierte en ponedora de hijos, en bestia de carga, y, encima, la muele a golpes cada vez que se pasa de tragos” (17).

De esta manera, esbozamos cuáles son las directrices de la revolución social de Tristán. Por un lado, la subyugación del obrero por parte del capitalismo y, por otro lado, la subyugación de la mujer por parte del esposo dentro del matrimonio. Ambos, capitalismo y matrimonio, representan la sociedad burguesa. Y debido que ella, además, vive por experiencia propia todas las injusticias sociales, entendemos que ella es también, a su vez, una subyugada. No es raro entonces que ante esta revolución social que ella está comandando, se auto configure, como nos lo cuenta el narrador mediante el discurso directo, como “amiga de los obreros” (46) o diciéndose a sí misma “la mujer mesías serás tú” (11); esto último con claras alusiones a Cristo y su compartir por el sufrimiento humano así como por su función evangélica de traer la buena nueva a los desaventurados (obreros y mujeres). Partiendo de estas afirmaciones, se entiende el grado de compenetración que Tristán asume con los subyugados, sobre todo en la autoconfiguración como “mesías”, pues así aquellos pueden confiar plenamente en ella como individuo que sabe de sus carencias, las comparte y hará lo imposible por eliminarlas.

Pese a que el narrador nos muestra este carácter caudillesco y evangélico de Tristán, no se queda conforme con esto y nos brinda un panorama completo del

personaje al sumergirse en sus pensamientos. Veamos el siguiente ejemplo, cuando Tristán se hospeda en un modesto hotel en Nimes, Francia:

Desde el primer día, en Nimes todo le salió mal. El Hotel du Gard era sucio e inhóspito y la comida malísima. (Tú, Florita, que nunca habías dado importancia a los alimentos, ahora te descubrías soñando con una buena mesa casera, de sopa espesa, huevos frescos y mantequilla recién batida). (301)

La imaginación de Tristán, manifestada por el narrador, demuestra ciertas dudas ideológicas que contradicen sus propios preceptos revolucionarios, dada la identificación con los subyugados, en este caso los obreros. Aquel banquete revela la añoranza de tener ciertos privilegios que solo tendría a través de un determinado poder adquisitivo propio de los burgueses, lo que es equivalente a una vida tranquila, sosegada y sin carencias. Incluso, el narrador podría sugerir que, en pleno itinerario revolucionario, Tristán se imagina en una dimensión semejante al típico líder francés revolucionario del siglo XIX representado en las figuras Saint-Simon y Fourier, con los cuales Tristán no comulga porque estos son solo teóricos alejados de la clase subyugada, pero que sin embargo, no sufren carencias de ninguna índole.

Por otra parte, es sintomático que el narrador interpele desde un paréntesis, ya que este elemento digresivo permite ahondar en un tema sin que forme parte del discurso en secuencia y, a su vez, quiere enunciar cierta explicación o aclaración de lo que está aconteciendo. No hay duda de que el narrador nos quiere comunicar algo en este paréntesis que se distancia totalmente de la configuración inmolada de Tristán. Para hacer más claro lo que el narrador quiere decirnos, ligo el ejemplo anterior con otro devaneo de Tristán que el narrador nos ofrece al casi iniciar la novela. En este segundo devaneo, Tristán recuerda las casas en las que vivió de niña y adolescente hasta antes de su matrimonio con Chazal:

Pensó en la casa donde nació, en Vaugirard, la periferia de París, barrio de esos burgueses que ahora detestaba. ¿Recordabas esa casa amplia, cómoda, de

cuidados jardines y atareadas mucamas, o las descripciones que de ella te daba tu madre, cuando ya no eran ricas sino pobres y la desvalida señora se consolaba con esos recuerdos lisonjeros de las goteras, la promiscuidad, el hacinamiento y la fealdad de los dos cuartitos de la me du Fouarre? Tuvieron que refugiarse allí luego de que las autoridades les arrebataron la casa de Vaugirard alegando que el matrimonio de tus padres, hecho en Bilbao por un curita francés expatriado, no tenía validez [...] Años de escasez, de miedo, de hambre, de tristeza, sobre todo cuando tu madre caía en un estupor anonadado, incapaz de aceptar su desgracia, después de haber vivido como una reina, con su marido —su legítimo marido ante Dios, pese a quien pesara—, don Mariano Tristán y Moscoso [...] (13-14)

Nótese, en primera instancia, la muda espacial del narrador realizada. Hasta antes de la pregunta en la línea dos, el narrador se enuncia desde la tercera persona, pero, luego, prefiere hacerlo desde la segunda. Este cambio le permite ahondar en el recuerdo del personaje para mostrar, sobre todo, cómo lo recuerda. También le permite confrontar el devaneo con las ideas que el personaje maneja para llevar a cabo su revolución. Luego, de esto aparece la interpelación, la cual se sitúa en la pregunta y en cómo después representa la prosperidad y la carencia por las que atravesó y atraviesa Tristán, respectivamente. Es en esa representación donde vislumbramos los deseos del personaje.

En primera instancia, se hace alusión a una “casa” de la cual el personaje solo tiene imágenes a partir de los recuerdos que le suministró la madre. Aquí existe todo un proceso de creación de una ficción o un recuerdo hiperbolizado de lo que la familia Tristán poseía a través de la nostalgia de la madre heredada a la hija. Por otro lado, lo que sí recuerda Tristán es “los dos cuartitos” en los que vivieron madre e hija luego de la ausencia del padre, en esa privación de los privilegios burgueses de la familia ante la muerte del esposo ilegítimo ante la ley. De esta manera, existe aquí una contraposición de dos realidades: la realidad real representada en esos “dos cuartitos” y la realidad nostálgica, que linda con lo ficcional desde un punto de vista idílico, representada en esa “casa”. Al respecto, Bachelard, estudioso de los espacios como motivos poéticos, menciona que “los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad de los recuerdos de la casa. Evocando recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño”

(36). Estos valores de sueño tienen, para el caso de Tristán, un sentido nostálgico, no solo en el sentido de la tristeza causada al no poseer ya esa “casa”, sino por el hecho de volver a querer poseerla.

Por tanto, este proceso de confrontación de dos realidades haría sospechar que existe en el personaje un deseo por volver a esa realidad burguesa y olvidarse de las carencias de su realidad actual: “víctima del sistema” y “mesías”. Esto se agudiza más cuando el narrador aparece nuevamente con el siguiente cuestionamiento:

¿Qué habría pasado si el coronel don Mariano Tristán hubiera vivido muchos años más? No hubieras conocido la pobreza, Florita. Gracias a una buena dote, estarías casada con un burgués y acaso vivirías en una bella mansión rodeada de parques, en Vaugirard. Ignorarías lo que es irse a la cama con las tripas torcidas de hambre, no sabrías el significado de conceptos como discriminación y explotación. Injusticia sería para ti una palabra abstracta. (15)

El narrador aquí somete al personaje a una pregunta incómoda, a través de la cual apunta a indagar en los reales deseos de Tristán. A pesar de que, más adelante, Tristán agradezca que su padre haya muerto porque esa fue la única manera de que conociera las injusticias sociales, “Mejor que te murieras papá” (16), esta indagación no tiene otro propósito que el de mostrar, además de la ideología burguesa presente en la “casa”, la nostalgia por la protección de la figura masculina reflejada en el padre. Esta protección masculina, como se entiende, es totalmente contradictoria con el proyecto revolucionario de Tristán de una mujer autónoma y que pueda valerse por sus propios conocimientos y habilidades sin tener que caer en la necesidad del yugo matrimonial lacerante, como se explicó, para la mujer.

Por tanto, hay todavía, en el personaje, la subsistencia de características de formas de vida ligadas estrechamente a las estructuras de la sociedad burguesa, de la cual en principio toma una actitud disidente. Sus deseos de estar en otra realidad que la regrese a un estado idílico de privilegios burgueses (“la casa”) bajo la protección de una figura masculina (“el padre”), no hace sino demostrar la confrontación de dos ideologías: la imperante, reflejada en esa actitud nostálgica a partir de la “casa” y el “padre”, y la autoimpuesta, “víctima del sistema” y “mesías”, la cual no logra excluir a la anterior por el nulo proceso de interiorización de las ideas, lo que impide, en suma cualquier

renovación hegemónica coherente. Esta idea fija de la revolución social nace en Tristán como una contestación inmediata e irreflexiva, producto de las injusticias sociales. Esta contestación irreflexiva es una venda para el personaje que le impide ver y hacer caso a sus verdaderos deseos puestos en manifiesto por el narrador, deseos que, al fin y al cabo, solo representan una actitud ideológicamente incongruente donde prevalecen las ideas de la “vieja concepción del mundo”.

Por otra parte, dentro de su plan revolucionario, ¿dónde es que nosotros podemos observar esa sensación nostálgica en Tristán? Una de las particularidades que tiene su proyecto social revolucionario, además de ser pacífico, es la construcción de “Palacios obreros”, los cuales serán construidos con el objetivo de brindar confort a los subyugados. En estos “palacios”, los obreros y las mujeres recibirían las atenciones que en el mundo real no tienen: por un lado, los obreros obtendrían descanso, atención oportuna a sus enfermedades, representación legal, etc.; por otro lado, las mujeres podrían educarse y aprender oficios con los cuales serían parte activa de la sociedad de una manera autónoma. Pese a las ventajas que pueden existir en estos espacios para los subyugados sociales, es sintomático el nombre del lugar: “Palacio obrero”.

De entrada, el nombre hace alusión a un lugar suntuoso desde la categoría de la realeza: solo los reyes viven en palacios. Tristán crea un oxímoron interesante que no hace sino revelar los deseos de ella para poder tener acceso otra vez a los privilegios de un mundo burgués: no es difícil notar o entablar relaciones entre esa “casa” perteneciente a su realidad nostálgica y los “Palacios obreros”, objeto semiótico que trasluce sus deseos por volver a tener una vida burguesa o, en todo caso, con las características propias del mundo burgués. Como lo dice Blanca Gómez, hay un deseo implícito en Tristán por “la riqueza y el señorío” (188). Este deseo es conocido y reiterado por el narrador durante el transcurso de la novela a partir de los devaneos del personaje, ya que esto le sirve para contradecir su accionar con los actos autoimpuestos pro su revolución.

En síntesis, el narrador se da cuenta de esta incongruencia, pues sabe desde donde se erige toda la propuesta de Tristán: la nostalgia. Y a través de esa muda espacial a la segunda persona logra que “al lector se le develen rasgos de la conciencia de ese ser, que le serán de útil ayuda en la interpretación de los hechos” (Gómez Redondo 184). De esta manera, lo que nos está dando el narrador son pistas desde donde nosotros podemos

entender cómo se construye el proyecto revolucionario de Tristán y las falencias que este tiene.

Así, a pesar de que su proyecto sea colectivo y ella la mesías que va al frente, se vislumbra toda la carga del deseo individual e incongruente por la recuperación de un estado idílico. Entonces, estamos ante un proyecto personal llevado al colectivo, en donde ni la “mesías” ha forjado una base ideológica coherente en pos de una nueva concepción del mundo que se desligue totalmente de la ideología imperante, ya que hay todo un proceso contradictorio en su negación y afirmación.

Es quizá esa cualidad incongruente ideológicamente y de constante tensión entre lo que piensa y hace lo que el narrador de la novela intenta revelarnos. Y no contento con esto, y para redondear su forma de representación en el personaje, el narrador va más allá de los cuestionamientos casi irónicos y, casi al final de la novela, ya con una Tristán con pocas fuerzas físicas y emocionales, y más dubitativa, arremete con una increpación:

¿Qué eras ahora, Andaluza? Una mujer libre, sí. Pero una revolucionaria fracasada en toda la línea. (324)

Este discurso del narrador no solo reconoce el espíritu libertario del personaje, sino, y sobre todo, intenta aseverar que Tristán es una revolucionaria fracasada y “en toda la línea”. Quizá esa última frase nos permite leer en el discurso del narrador cierta sospecha de la incongruencia del personaje, pues no solo se detiene en la no realización de su proyecto revolucionario, sino que en esa frase “en toda la línea” va más allá del mismo proyecto y se introduce en la situación subyacente de la ideología de la revolución. Y es que Tristán, para el narrador, no es un personaje totalmente seguro ideológicamente de sus convicciones y fracasa, además de en su empresa, en su incapacidad para escapar de la ideología contra la cual ella se erige.

Gauguin, el bancario jodido

Por otro lado, en el caso de Gauguin, sucede algo similar a lo de su abuela, pero desde una perspectiva diferente. Su búsqueda utópica consiste en desligarse de los patrones occidentales que limitan la creatividad y que solo mantienen ocupado al artista en sacar mejor provecho económico de su obra (transacción capitalista) y en complacer a la crítica pictórica francesa; en ambos casos, la crítica y el comercio están representados también en la burguesía. Por ello, considera necesario abandonar su sociedad burguesa y se asienta en otra que conserva, según él, lo primigenio de las sociedades: Tahití y, luego, Las Islas Marquesas. Esto lo va a llevar a querer cambiar su identidad francesa por la tahitiana, por la de la “salvaje”, para solo dedicarse a crear desde esta. Las intervenciones del narrador se centran en ese cambio abrupto de identidad coherente con sus preceptos revolucionarios artísticos y en la incongruencia de esta imposición cultural e ideológica manifestada en la importancia que para Gauguin aún tienen la transacción económica y el reconocimiento social.

Gauguin considera que la civilización occidental es la causante de la limitación en la creatividad humana, pues envuelve al individuo en un orden social y económico determinado (hegemonía burguesa-capitalista) que le impide la libertad de acción para desempeñarse en el colectivo social, en su caso en particular, en el ámbito artístico. Esto último debido a que el arte pictórico se ha mercantilizado y los pintores han perdido su vitalidad innovadora y creativa al cosificar al objeto artístico en un material compraventa. Además, la importancia que los pintores occidentales dan a la recepción de sus obras por parte de la crítica ha generado la carencia de originalidad, ya que todo responde solo a un mismo gusto estético: se crea para otras personas en busca de reconocimiento y fama. Por ello, Gauguin decide escapar de París, hacia Tahití, espacio geográfico donde está seguro que encontrará etnias en estado puro e incorrupto que aún conserven lo oriundo y lo salvaje del ser humano y que le permitan convertirse en un salvaje más: el punto de partida, para él, de la verdadera creación artística.

Tahití le permite vivir en total armonía con la naturaleza sin mediar códigos occidentales y en donde puede pintar sin la presión y preocupaciones por la búsqueda del dinero. Para vivir solo será necesario lo que el medio ambiente le proporcione para su subsistencia física y, sobre todo, artística. Vivir como un salvaje, le permite a

Gauguin escapar de los esquemas subyugadores de la sociedad occidental para así, luego poder crear pinturas en estado natural y desprejuiciado. Así lo menciona el narrador a través del discurso indirecto libre, cuando Gauguin explica a un europeo radicado en Tahití las razones de su viaje: “Paul le explicó que había venido a la Polinesia [Tahití] a vivir la vida de los nativos, no la de los europeos, y que para eso era indispensable salir de la occidentalizada capital” (27).

Aquí surgen dos preguntas: ¿quién es Gauguin antes de emprender este viaje de libertad artística a Tahití? y ¿cuál era el comportamiento o rol social que cumplía mientras vivía en París?

Gauguin fue un bancario, figura representativa por excelencia de la sociedad capitalista, que se desempeñaba en la Bolsa de Valores de París. Su trabajo consistía en la transacción de acciones y desde este logró cierta prosperidad económica para él y su familia, más de lo suficiente para tener una vida de privilegios que le permitía mantener cinco hijos sin problemas. No solo eso, sino que, además, era muy reconocido en lo que hacía, pues su ascenso en el mundo de las finanzas fue rápido, a pesar de que se insertó en aquel de forma inesperada gracias a la agencia de su tutor, Gustave Arosa, pareja de su madre, que, moviendo sus influencias, logró ubicarlo en un buen puesto laboral. El narrador, mediante el discurso directo de Gauguin en una conversación con pobladores tahitianos, nos lo presenta de esta manera:

¿Y qué hiciste, entonces, entre los veinte y los treinta? — le preguntó Ben. El ex ballenero y dueño del almacén de Atuona estaba congestionado y con los ojos medio desorbitados. Pero su voz no era aún la de un borracho.

Era agente de Bolsa, financista, banquero —dijo Paul—. Y, aunque tampoco me lo crean, lo hacía bien. Si hubiera seguido en eso, tal vez sería millonario.

Un gran burgués que fuma puros y mantiene dos o tres queridas. (371)

Es sintomático la forma de expresión que tiene Gauguin, al referirse a su pasado burgués, pues hace alusión a lo que hubiese sido de su vida si siguiese dedicándose al trabajo bancario, como si en él ese “hubiese” habría implícito un auto cuestionamiento

verbalizado. Y es que ser millonario implicaría seguir configurando su realidad desde el poder que da la adquisición de bienes, reflejado en esa simbología del “puro”, y los beneficios privados que eso le puede traer en su ámbito social-sentimental, “mantener dos o tres queridas”. En este discurso directo, el narrador nos vislumbra las primeras ideas que se crea Gauguin en un posible estado de su vida bajo los parámetros aún burgueses. Y esto no solo por lo que dice, sino porque no hay una intervención que si quiera niegue a continuación esta posibilidad por parte del propio personaje.

Sin embargo, son dos los momentos en los cuales el narrador se centra para demostrar como la ideología burguesa impera en Gauguin y que estos están ligados paradójicamente en la relación arte-sociedad burguesa. El primer momento hace alusión al interés que tiene Gauguin por las posibles ganancias que puede obtener de la venta de sus cuadros. Contrario a su paradigma de pintar en contacto con la naturaleza y sin importarle los beneficios que puede obtener del arte porque pinta en total libertad, Gauguin valúa sus obras pictóricas creadas en Tahití para obtener algún provecho monetario al respecto.

Al día siguiente, al regresar a Punaauia en el coche público, Paul tenía revueltas las tripas, arcadas y una acidez venenosa en el estómago. Pero, aún en ese mal estado, empaquetó cuidadosamente la tela y se la envió a Daniel de Monfreid, con estas breves líneas: «Como es una obra maestra, si no se puede sacar un buen precio por ella, prefiero que no se venda». (205)

En Gauguin, perviven aún las nociones de compra y venta, arraigadas, lo más probable, de su trabajo como bancario, y sobre todo de su cultura burguesa-capitalista. Esto lo lleva a cosificar también su obra pictórica, acto que él condenaba pues no respondía a los verdaderos valores del arte.

Así, en esta cita, se puede apreciar la confrontación de las dos ideologías mencionadas en el personaje. Por un lado, este cuadro es el resultado de la inspiración encontrada en Tahití, esto es, producto de la libertad del individuo fuera de la sociedad, estado que le permite crear y enriquecerse de la naturaleza que lo rodea sin necesidad de alguna recompensa que no sea la satisfacción de crear sin prejuicios. Todo esto es la ideología que el mismo Gauguin se auto impone. Por otro lado, también es el producto

de un pintor (obrero) que desea obtener una recompensa monetaria por su trabajo, carácter de transacción económica propia de la forma de producción capitalista, que es la ideología imperante en Gauguin.

El segundo momento en el que el narrador recae es cuando Gauguin muestra, a través de sus ensoñaciones, interés por el reconocimiento público de su obra pictórica creada en Tahití. Si bien es cierto el proyecto utópico-artístico de Gauguin puede interpretarse como individual, las ansias de reconocimiento y demostración de sus logros artísticos le dan una dimensión social-utópica a su revolución. En diferentes ocasiones, el narrador representa a un Gauguin deseoso por demostrar los progresos de su arte a los compañeros pintores y a la crítica; de hecho, el narrador expresa las expectativas de su personaje a través del discurso indirecto luego de haber pintado su primer cuadro con temática e inspiración tahitiana:

Cuando Teha'amana se despertó y fue a preparar una taza de té, él estaba inmerso en un sueño lúcido, los ojos muy abiertos, gozando de sus triunfos: los artículos exultantes en periódicos y revistas, los galeristas dando brincos por la manera como los entendidos se disputaban sus cuadros, ofreciendo precios demenciales que ni Monet, Degas, Cézanne, el Holandés Loco ni Puvis de Chavannes alcanzaron jamás. Paul disfrutaba de la gloria y la fortuna que dispensa Francia a los famosos, con elegancia, sin envanecerse. A los colegas que dudaron de él, les refrescaba la memoria: «Les dije cuál era el método, ¿no lo recuerdan, amigos?». (40)

Hay un deseo de Gauguin de demostrar su teoría sobre la concepción del arte de pintar desde el salvajismo y no desde la limitada sociedad europea. Su proyecto, como se dijo, no se contenta con la búsqueda individual artística, sino con la búsqueda de nuevos rumbos para la práctica pictórica de su generación y las venideras.

En suma, Gauguin le da importancia a los beneficios económicos y al reconocimiento social que puede obtener a partir de sus obras pictóricas. Se entiende así, la imposibilidad del individuo para salir de los esquemas ideológicos burgueses que

aún lo siguen condicionando. La nueva forma de concepción del mundo no ha podido desligarse ni independizarse de la antigua; consecuencia de ello, la total incongruencia ideológica del personaje que desdice con sus acciones los preceptos que lo incentivaron a buscar en otros lugares lo primigenio, lo contrario a su realidad primera. Y es que como dice Quijano, cuando analiza las formas de producción del sistema capitalista eurocentrista en América Latina:

Todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un sólo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. [...] Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento. (209)

La ideología imperante de una sociedad condiciona necesariamente todas las formas de comportamiento que el individuo tiene, incluso a pesar de los que aquellos como Gauguin intentan anular su condición ideológica primera por un desacuerdo con esta. Aún así las esquematizaciones ideológicas posteriores prevalen en el individuo. El narrador, conocedor de esta condición, presenta mediante discurso directo libre a su personaje cuando ya ha pasado mucho tiempo desde su partida a Tahití, desde el inicio de su búsqueda utópica:

—He pensado mucho en eso y creo que ahora tengo una respuesta clara —Paul retuvo en la boca, con delectación, un sorbito dulce y picante de ajeno y chupó su pipa antes de continuar—. El corruptor, el que jodió mi carrera de burgués, fue el Buen Schuff. [...] Por culpa de ese alsaciano gordinflón estoy aquí, en este fin del mundo. (373)

En esta intervención de Gauguin, el narrador revela la connotación que tiene para el personaje el hecho de haber abandonado su carrera bancaria por la dedicación al arte pictórico. Otra vez se incide en su carácter reflexivo sobre el tema (“He pensado mucho

en eso”) como si hubiera un pensamiento latente que relativiza su accionar. Siguiendo esta idea, detengámonos en el verbo usado por el personaje para referirse al accionar del Buen Schuff, aquel amigo del trabajo bancario que lo introduce en el mundo de la pasión por el arte. El “jodió” abre puertas a toda una serie de connotaciones que hacen referencia directa a la atribución con la que muchos narradores vargasllosianos configuraban a sus personajes.

Cuando el narrador de otras novelas vargasllosianas realiza esto último, trata de presentar a sus personajes como arruinados y sin esperanza. Veamos el caso de Zavalita, que durante toda la novela Conversación en La Catedral es configurado como un ser venido a menos y subyugado por su realidad social, y que todo el momento se pregunta en qué momento se jodió. Si trasladamos esta connotación a lo dicho por Gauguin, podríamos entender toda una autoconfiguración del personaje, puesta de manifiesta por el narrador, al presentarlo como un arruinado en pleno recorrido de consolidación de su utopía.

Gauguin obtiene esta configuración de “jodido” solo cuando ya no forma parte de la realidad que lo condiciona y a la cual, a su vez, añora. La ideología burguesa impera en sus acciones y demuestra el fracaso de la ideología autoimpuesta, de la cual ni siquiera se logra sentir parte. Así, tenemos a un personaje contrariado y desubicado que creyó que con solo su pretensión utópica podía cambiar de modo de vida, de cultura y de identidad. No es raro entonces que el narrador parta de esto para emitir un juicio de valor del personaje al dirigirse a él de la siguiente manera:

¿Qué clase de salvaje eras tú, hipócrita Paul?' Un estofado de prejuicios burgueses, eso es lo que eras. (157)

Con ello, el narrador hace hincapié en la ideología imperante en Gauguin que aún lo hace moverse dentro de los comportamientos y prejuicios sociales occidentales y civilizados, los cuales quiere negar. El narrador conoce esto y se dirige de esta manera increpativa a su personaje. Esto nos hace pensar que, para el narrador, la ideología imperante aún guía el comportamiento de Gauguin y que es inútil y absurda la

imposición de una ideología que no ha tenido el debido proceso para desligarse e independizarse de la anterior. Al igual que en Tristán, no hay una interiorización de la nueva concepción del mundo: no ha existido todo el proceso en el devenir histórico para ello.

El pensador colectivo: la transgresión y la difusión de la ideología

Para finalizar este capítulo, queremos también mostrar cómo el narrador realiza las obras de sus personajes descritas en la novela, lo cual nos lleva a pensar que a pesar del cuestionamiento por sus incongruencias, existe toda una predisposición a enaltecer sus logros intelectuales. Esta actitud del narrador guarda coherencia con la actitud mostrada hasta entonces, pues sabedor de que la ideología emergente solo puede instaurarse a través de un proceso en el devenir histórico, sí acepta dentro de los márgenes permitidos por la estabilidad social, sin mediar las revoluciones o utopías, a aquella instancia intelectual que difunda paulatinamente las ideas de la nueva concepción del mundo: “el pensador colectivo”, de la teoría gramsciana. Este pensador, además, como dijimos líneas arriba, tendría semejante funcionalidad social como la del novelista para Vargas Llosa, en tanto relativiza y cuestiona la realidad sin poner en riesgo la sociedad. Es esta concepción del autor de la novela que se va a traslucir en el comportamiento empático del narrador con las obras de sus personajes.

Comencemos revisando la esquematización de los personajes vargasllosianos ofrecida por Alonso Cueto en su ensayo “Una épica de la transgresión”. En este Cueto propone que los personajes principales de las novelas vargasllosianas se configuran a partir de la toma de posición que estos sostengan ante su sociedad. De este modo, primero, existiría la figura de “el poderoso”, aquellos personajes que detentan el poder (como Odría o Cayo en Conversación en la Catedral); luego los personajes “víctimas del poder”, aquellos que se someten a la realidad (como Urania de La fiesta del Chivo), y aquellos personajes que buscan quebrantar el poder, “los transgresores”. Este último grupo está representado por dos subtipos de personajes: los transgresores que cuestionan el poder (como Alberto de La ciudad y los perros); y los transgresores que cuestionan el poder para crear otro nuevo poder en este, (como el Conselheiro de La guerra del fin del mundo).

Por lo representado a través del narrador, es posible ubicar a Tristán y Gauguin en los dos subtipos de transgresor propuestos por Cueto, ya que ambos, a su vez, cuestionan y crean otro poder dentro del mismo. Esta creación de otro mundo paralelo u otro submundo en la realidad está manifestada en la búsqueda utópica de los personajes, y con la cual el narrador muestra su distancia y discrepancia como ya se ha analizado. Sin embargo, el aspecto cuestionador de la realidad sí es una característica que el narrador alienta y celebra. Y es que aunque para el narrador la ideología incongruente sea una constante en la travesía utópica de los personajes, encuentra en las producciones culturales de estos la crítica y el cuestionamiento de la realidad que difunde las ideas de la nueva concepción del mundo acorde a una actitud semejante a la del “pensador colectivo”. Así, el narrador celebra los textos políticos de Tristán y las pinturas de Gauguin, quizá muchas más veces de las de este último por la cantidad de pinturas descritas en la novela:

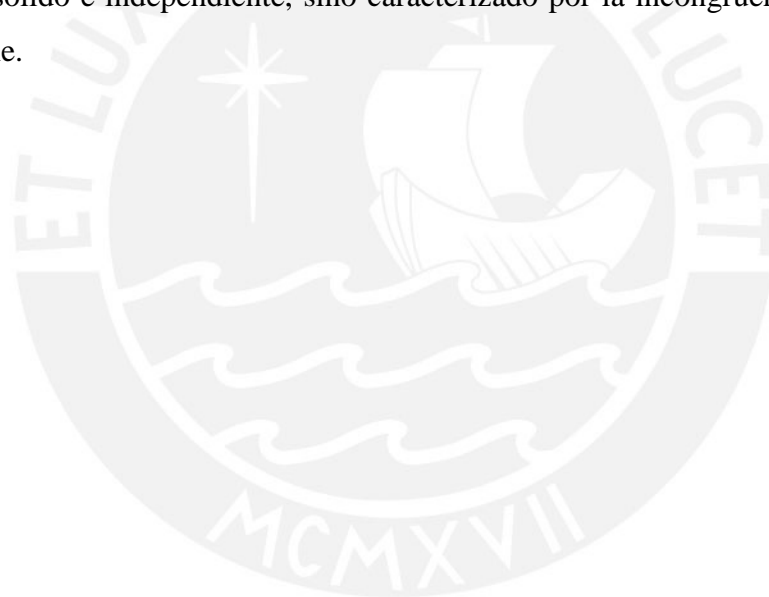
La publicación de *La Unión Obrera*, en 1843, fue toda una proeza, de la que aún ahora, en los períodos en que salías del estado de sufrimiento y desconexión total con el entorno en que te tenía sumida la enfermedad, te sentías orgullosa. Editar ese librito que llevaba ya tres ediciones y circulaba por centenares de manos obreras había sido, ¿no, Andaluza?, un triunfo del carácter contra la adversidad. (450-1)

El milagro era haber conseguido en aquella tela acabar con el prosaico realismo creando una realidad nueva, en la que lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo sobrenatural, se confundían, indivisibles. ¡Bien hecho, Paul! ¡Tu primera obra maestra, Koke! (286)

Ese “triunfo del carácter contra la adversidad” en el caso de Tristán y “la obra maestra” en el caso de Gauguin” demuestran la simpatía que al narrador le causan las obras de sus personajes. Asimismo, reconoce en ellos esa “capacidad intelectual” (Jameson 43) que tienen los personajes utópicos como analistas y realmente conocedores de las reales falencias de la sociedad y cree en sus actitudes críticas y

propulsoras de nuevas ideas: en el caso de Tristán, el hacer hincapié en las taras de la sociedad que provocan la injusticia y desigualdad; y, en el caso, de Gauguin, el revelar la limitación artística que no permite ver otras realidades más que la que se tiene alrededor para la creación.

Entonces, para el narrador, Tristán y Gauguin también son personajes que encuentran la posibilidad para manifestar su desacuerdo con la ideología imperante en ese acto transgresor de sus obras, acto que sí enaltece en ambos. Sin embargo, los propios personajes son los que no quedan satisfechos con solo cuestionar el poder y difundir las nuevas ideas de la nueva concepción del mundo, como el pensador colectivo o el novelista, sino que, como dice Cueto, crean otro poder dentro del poder hegemónico: la utopía. Es esta utopía la que genera aversión en el narrador pues no es un proyecto sólido e independiente, sino caracterizado por la incongruencia ideológica que la sostiene.



CAPÍTULO II: LA INSATISFACCIÓN PRIVADA-INDIVIDUAL DE TRISTÁN Y GAUGUIN

En el animal, el placer está ligado al gasto excesivo de energía –o de violencia–; en el hombre, a la transgresión de la ley– que se opone a la violencia y le impone ciertas barreras.

Georges Bataille

El cuerpo es una lectura del poder.

Alonso Cueto

En su estudio sobre las novelas Elogio a la madrastra y Los cuadernos de Don Rigoberto de Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Ubilluz sostiene que lo que ha logrado reflejar el autor en estas es la conjunción práctica de dos teorías trascendentales para su posición ideológica neoliberal: el racionalismo de las democracias liberales, propuesto por Karl Popper e Isaiah Berlin, con la teoría de la “parte maldita” del ser humano, propuesta por Georges Bataille. Según Ubilluz, si bien es cierto, las lecturas de Popper y Berlin fueron cruciales para el tránsito¹³ de la creencia socialista de Vargas Llosa a la neoliberal, aún existía un tema pendiente para el novelista relacionado con el qué hacer con esa dimensión irracional de la experiencia humana que subyace y obnubila la razón (126); sobre todo, pensándolo en función del riesgo que esto puede traer para las sociedades. Siguiendo con Ubilluz, es solo con el entendimiento de la propuesta de Bataille, “la parte maldita”, que Vargas Llosa logra responder a su interrogante, y le encuentra, además, una ubicación a aquella dentro de la sociedad.

Ahora bien, ¿a qué se refiere Bataille con el concepto de “parte maldita” y cómo Vargas Llosa lo comprende? ¿Cómo logra el novelista sintetizar en sus ficciones el entendimiento de este concepto con las teorías que defienden las sociedades liberales? Veamos lo que nos dice Ubilluz respecto a la primera pregunta:

¹³ Al igual que nosotros, Ubilluz basa la concepción de la ideología del autor en la esquematización propuesta por Efraín Kristal y que nosotros hemos reseñado en la introducción.

La parte maldita es el exceso que impulsa al individuo y a las colectividades a estrellarse contra los límites de cualquier ordenamiento racional. Así como todo organismo vivo, el individuo y la sociedad consumen más de lo que producen para su subsistencia. Presionados por el exceso energético de la parte maldita, ambos se ven obligados a gastarlo improductivamente, a derrocharlo. Ahora, el derroche es ineludible, postergable quizás, pero eventualmente inevitable: por ello –advierde Bataille–, si se quiere evitar un derroche catastrófico, como por ejemplo la guerra, es preciso crear estructuras sociales de naturaleza sagrada que permitan dilapidar improductivamente la energía. Fue –según Bataille– la ausencia de estas estructuras la que condujo a Europa a dos guerras mundiales [...] (127)

Dicho de otro modo, “la parte maldita” es una manifestación irracional e intrínseca al individuo o a la colectividad que responde al ordenamiento racional y esquematizado de la sociedad. Ante esta situación inevitable y para conservar el orden imperante, la sociedad requiere crear estructuras de desfogue que permitan canalizar ese “derroche del exceso” y así mantener su propia estabilidad.

Por otra parte, estas estructuras son llamadas de “naturaleza sagrada” porque como describe Ubilluz, Bataille propone que la vida del ser humano civilizado está dividida en dos esferas, la profana y la sagrada, que permiten el equilibrio de la condición humana a partir de su carácter racional e irracional. Por un lado, la primera contiene actividades que tienen por función limitar y a su vez canalizar la violencia animal natural del hombre para así evitar el enfrentamiento con su semejante, en otras palabras, catástrofes como la destrucción o la muerte. El ejemplo de una actividad de esta esfera es la del trabajo y la fuerza laboral empleada. Por otro lado, la segunda esfera contiene actividades que nacen como respuesta a la primera y que buscan el reencuentro del ser humano con su naturaleza pospuesta, la irracional. Ejemplo de estas son las fiestas, la risa o el erotismo (120).

Según Ubilluz, para el entendimiento político de Vargas Llosa, esa “parte maldita” se revela principalmente en los proyectos utópicos de los individuos, ya que estos están caracterizados por la inconformidad e insatisfacción del individuo (el exceso energético) generados por el ordenamiento racional de las sociedades. Como esa “parte maldita” es intrínseca al individuo, no se puede vivir sin utopías. De esta manera, que las utopías se edifiquen a partir de la irracionalidad y su desenvolvimiento en el ámbito social-público se debe a la falta de entendimiento del individuo de las estructuras sociales que le permiten canalizar en el ámbito privado-individual la inconformidad y la insatisfacción. Por ello, partiendo de las dos esferas propuestas por Bataille, Vargas Llosa considera que las utopías deben ser acogidas en la esfera sagrada, en el ámbito privado del individuo. Esto generaría la estabilidad del orden racional de las sociedades, representadas en la esfera profana, el ámbito público del individuo:

Las utopías privadas aventajan a las sociales en dos puntos específicos. Primero, en vez de imponer un ideal al sujeto que homogenice su diferencia, como lo hacen las utopías sociales, las individuales promueven el cultivo a esta diferencia. Segundo, radicalmente distintas de las irremediablemente cruentas y totalitarias utopías sociales, las individuales no constituyen un peligro para el otro o la sociedad. (Ubilluz, 127)

De este modo, las utopías deben ser reconducidas de su peligrosa práctica social a la inofensiva práctica individual. Como consecuencia, se preserva el orden racional de las sociedades, sobre todo las democráticas y liberales, y se da espacio a las utopías del individuo para su desfogue. En este desfogue, el individuo encontrará la satisfacción personal por su reencuentro con su naturaleza intrínseca irracional. En suma, es aquí donde se concreta la conjunción teórica de las propuestas que defienden las democracias liberales (Popper y Berlin) y “la parte maldita” (Bataille).

En cuanto a la segunda pregunta, Ubilluz propone que en las novelas que son motivo de su análisis, el autor Vargas Llosa lleva a la realidad ficticia esta conjunción teórica a través de la configuración del personaje principal: Don Rigoberto. Este

personaje tiene por característica central un comportamiento dicotómico establecido por las esferas y actividades propuestas por Bataille. En el día, en la esfera sagrada (ámbito público-social), se comporta de acuerdo a las reglas establecidas por su sociedad y lleva una vida típicamente burguesa al trabajar en una agencia de seguros. Por otra parte, durante la noche, en la esfera profana (ámbito privado-individual), vuelca todos sus deseos irracionales, aquella “parte maldita” del ser humano, en su esposa a través del rito sexual (una de las actividades sagradas propuestas por el mismo Bataille). Esto le permite al individuo llevar una vida estable y equilibrada sin la necesidad de buscar soluciones a las insatisfacciones en el ámbito público-social, sino canalizándolas en el privado-individual. De este modo, para Vargas Llosa, el erotismo se convierte en esa estructura social que permite al individuo canalizar sus impulsos irracionales, la insatisfacción social, en suma, la propensión utópica, para preservar el orden social de las sociedades liberales. Y, ante esto, Don Rigoberto se erige como el individuo ejemplar¹⁴.

Por lo revisado, el individuo ideal para las sociedades democráticas liberales, según Vargas Llosa, debe tener la cualidad de distinguir muy bien el comportamiento que le corresponde a cada ámbito de la vida humana. No solo porque se preserve la estabilidad social volcando las utopías a través del erotismo en el ámbito individual, sino porque, y lo que sigue es de suma importancia, el individuo sí logra concretar sus utopías y sí se siente satisfecho personalmente dentro de los marcos de la misma estabilidad social sin poner en riesgo a la colectividad y sin poner en riesgo, sobre todo, el individualismo. Esto último sucede, básicamente, porque esa búsqueda atropellada, absurda e irracional de la utopía solo inmola socialmente a sus propulsores sin conseguir que el desfogue social sea realmente productivo para el individuo, ya que lo confronta directamente con el otro, con la sociedad sin lograr, en muchas ocasiones, satisfacerlo realmente.

¹⁴ Llegado a este punto, es necesario aclarar que solo se ha considerado el análisis de Ubilluz que le permite entender la concepción vargasllosiana del modo de preservar el orden social y, a su vez, lograr la satisfacción del individuo, ya que hacemos uso de este razonamiento como marco teórico del presente capítulo. No es nuestro objetivo ahondar en las conclusiones particulares a la que el crítico llega en su estudio, porque no son pertinentes para nuestro análisis.

Partiendo de este entendimiento de Vargas Llosa del individuo y la realidad, encontramos que los personajes de El Paraíso no pertenecen o no encajan dentro de esta visión ejemplar del individuo. Por el contrario, a través de la configuración del narrador, Tristán y Gauguin tienen comportamientos adversos a la idea sostenida por el autor de la novela, puesto que vuelcan sus deseos irracionales, sus utopías, en el ámbito público-social, incluso cuando en sus respectivos caminos encuentren la posibilidad de volcarlas al ámbito privado-individual, pues renuncian a prácticas sagradas como la sexual, estructura social de desfogue para el autor de la novela. Esta incapacidad de la distinción de comportamientos dentro de la visión dicotómica de la sociedad, sostenida por Vargas Llosa, es recalcada por el narrador en sus intervenciones metadiscursivas y, sobre todo, en la forma de representar y configurar a sus personajes.

La utopía y la insatisfacción sexual

Durante su itinerario utópico, ambos personajes encuentran en el espacio sexual, correspondiente al ámbito individual-privado, el lugar para poder canalizar los deseos reprimidos y frustraciones causados por la sociedad burguesa. Estos deseos reprimidos, paradójicamente, están ligados de manera directa con las frustraciones sexuales que los personajes sufren con sus correspondientes parejas dentro del común matrimonio burgués. Esto representa, en suma, que el origen de sus respectivas utopías se encuentra en la frustración sexual que tiene como causante directo al elemento burgués y que impide la canalización del exceso irracional en la actividad privada del individuo. Entonces, ante la ausencia de la actividad sagrada propiamente para canalizar la “parte maldita”, los personajes deciden llevarla al ámbito público-social.

Luego, Tristán y Gauguin, durante sus itinerarios utópicos y obnubilados por el irracionalismo que los sostienen, no saben reconocer la estructura social de desfogue en sus concernientes encuentros homosexuales y prefieren inmolarse por sus proyectos revolucionarios. Este acto, de alguna manera, se ve reflejado en las enfermedades que sufren los personajes y que representan su no entendimiento de las estructuras sociales dicotómicas que el autor de la novela sostiene a partir de la configuración de su personaje central: el narrador.

Tristán, la insatisfacción sexual y la renuncia a Olympia

Por un lado, el narrador representa inicialmente a Tristán como un personaje traumatado sexualmente debido a las vejaciones sufridas por parte de su esposo André Chazal, único hombre con el cual Tristán entabla relaciones sexuales. Para empezar, el matrimonio de ambos personajes es un evento premeditado por la madre de Tristán, pues al encontrarse desamparada, pobre y con una hija a costas, luego de la negación de la herencia conyugal por ser su matrimonio ilegal ante la ley, ve conveniente la unión de Tristán con su entonces jefe de trabajo. Esta es una oportunidad que la madre no escatima en desaprovechar, ya que esto permite que ambas mujeres recobren el estatus burgués tenido antes, cuando el padre de Tristán aún vivía. Por su parte, Tristán nunca mostró algún interés por aquel hombre que la superaba en edad; por el contrario, sentía algún tipo de repulsión al saber que para él era una costumbre aprovecharse sexualmente de sus empleadas. Pese a ello, cede ante la petición de la madre y contrae nupcias con Chazal.

Como se aprecia, el matrimonio convenido ni siquiera nace por alguna atracción física entre los personajes, ni mucho menos, por supuesto, por el amor. Es la típica convención social matrimonial en la que la mujer es utilizada solo como un instrumento que le sirve al hombre, individuo burgués, como medio para obtener un estatus social a través de la conformación de la familia y, sobre todo, para poder satisfacer el apetito sexual. Estos dos objetivos se cumplen en el matrimonio de Tristán; sin embargo, la sexualidad pasa de ser una práctica rutinaria para Chazal sobre Tristán y llega a niveles en los que la agresión se combina con el acto sexual. A partir de este momento, Tristán vive el matrimonio como el momento en el cual el hombre puede no solo utilizar a la mujer sino que además la puede subyugar a través del sexo.

Es solo con la subyugación sexual que Tristán vive en carne propia y entiende cuál es la ubicación de la mujer en la sociedad: un ser al servicio del hombre para satisfacer sus deseos. Incluso, el personaje ya tenía esta sensación con el mismo Chazal cuando este se aprovechaba de sus empleadas. Es este, en principio, la configuración inicial con la cual el narrador nos presenta a su personaje:

Desde los primeros tiempos de su matrimonio con André Chazal, el sexo la repelía. Antes incluso de adquirir una cultura política, una sensibilidad social,

intuyó que el sexo era uno de los instrumentos primordiales de la explotación y dominación de la mujer. Por eso, aunque sin predicar la castidad o la reclusión monjil, siempre había desconfiado de las teorías que exaltaban la vida sexual, los placeres del cuerpo, como uno de los objetivos de la futura sociedad. Éste fue uno de los temas que la llevaron a apartarse de Charles Fourier, a quien, sin embargo, profesaba admiración y cariño. (99-100)

Para el narrador, este es el principio de la relativización y crítica directa a la sociedad del cual parte la búsqueda utópica de Tristán: el sexo como instrumento de dominación de la mujer por el hombre burgués. Así, es este motivo la causa principal de la revolución social que luego encuentra como aliado al obrero, ya que también es explotado desde el sistema capitalista por el elemento burgués, lo cual vimos en el capítulo anterior. El narrador sabe la amargura e impotencia de Tristán ante esta situación vivida con Chazal e interpreta el significado que para ella tiene el sexo en la sociedad burguesa:

Copular, no hacer el amor sino copular, como los cerdos o los caballos: eso hacían los hombres con las mujeres. Abalanzarse sobre ellas, abrirles las piernas, meterles sus chorreantes vergas, embarazarlas y dejarlas para siempre con la matriz averiada, como André Chazal a ti. (52)

Esta “matriz averiada” no hace sino simbolizar el trauma sexual tras la subyugación y violencia que significó el matrimonio para Tristán. El símil de la mujer con un animal solo refleja cómo era percibida por la sociedad burguesa francesa. Es por ello que Tristán abandona a su esposo en busca de su libertad y lejos de las amarras sociales. Es este su primer paso hacia la búsqueda utópica.

No obstante, esta huida de su realidad no solo significa el desligarse de su esposo, sino en cierta medida de sus hijos. Como se cuenta en la novela, Tristán escapa con sus hijos, pero debido a la preocupación por su subsistencia al trabajar de empleada, como sucede con la familia Spence, se ve en la obligación de encargar a sus hijos en manos de institutrices. Esta situación se agrava cuando, más adelante, Tristán viaja a Arequipa en busca de un vínculo social con la familia de su padre que le permita la obtención de alguna herencia o de una buena dote económica para dejar de pasar vicisitudes. Tristán

no solo se distancia del matrimonio sino también, aparentemente, poco a poco de todo lo que esto signifique, incluido los hijos. Tristán siente a la familia como culpable aunque luego también es víctima (Juste 53).

Pese a que en este viaje a Arequipa Tristán no logra cometer su objetivo, pues no consigue el reconocimiento familiar por parte de su tío Pío Tristán y Moscoso, sí va a ser una travesía importante en su conocimiento de la realidad para su posterior revolución social. Cuando se encuentra en Arequipa, Tristán conoce de muy cerca a Francisca Zubiaga, La Mariscal, esposa del presidente del Perú Agustín Gamarra, personaje caracterizado por su espíritu aventurero y guerrero en la batalla. En plenas guerras civiles, pos independencia, por el poder político en el Perú y ante la ausencia del presidente, La Mariscal asume el mando para controlar el posible golpe de estado que se erigía contra el gobierno de su esposo. Es esta visión de la mujer en una faceta más activa en la sociedad, capaz de controlar a batallones de hombres y tener poder político, la que despierta en Tristán la posibilidad de poder cambiar el orden social, ya que la mujer también puede asumir responsabilidades restringidas en primera instancia al hombre. El narrador nos lo revela al dirigirse a su personaje de la siguiente manera:

Ese personaje [La Mariscal] te fascinó, te encendió la imaginación como nadie antes, y acaso, la aguerrida imagen de esa mujer que parecía salida de una novela, hizo nacer en ti la decisión y la fuerza interior capaces de transformarte en un ser tan libre y resuelto como entonces solo estaba permitido serlo a un hombre. (311)

Así, a su regreso de Arequipa, Tristán cree firmemente en la capacidad de la mujer para poder salir de esa subyugación que significa el matrimonio en la sociedad burguesa e inicia su empresa utópica de revolucionar la sociedad y lograr la igualdad entre hombres y mujeres. Es aquí donde Tristán cree encontrar la solución a su insatisfacción privada-individual: evitando el sometimiento de la mujer a través de nuevas directrices sociales para la realidad burguesa.

Ya convertida en la cabeza, en la “mesías” de su revolución social, Tristán va olvidando cada vez más la responsabilidad sobre sus hijos, los cuales, en el transcurrir de los años, van muriendo por diversas enfermedades, quedando solamente Aline, la posterior madre de Gauguin. Incluso los lazos con la hija se van deteriorando poco a

poco y ni siquiera el rapto y presunto abuso sexual que sufre Aline por parte de Chazal hacen que Tristán retome un contacto más directo con ella. Madre e hija sufren la violencia masculina, pero para Tristán esto no es suficiente para entablar nuevamente los lazos con Aline: la revolución abarca toda la preocupación de Tristán. El mismo narrador acentúa al decir lo siguiente: “Nunca se ocupó de su hija Aline. La tuvo viviendo con nodrizas, mientras ella hacía la revolución” (385).

Al parecer, cuando Tristán se somete a su revolución busca evitar contacto con todo aquello que le recuerde o que represente su pasado traumatizado, pues al abandono de Chazal se suma el de su hija Aline. Así, Tristán busca construir su revolución a partir del olvido de todo lo que represente su estado anterior de mujer. Y para concretar de manera más asertiva su cometido, intenta crear patrones familiares en las personas que la acompañan en su revolución social. Aquí aparece la figura de Eléonore Blanc, una participante activa en el proyecto revolucionario, la cual cobrará mucha importancia sentimental para Tristán, tanto que incluso llegará a manifestarle más afecto que a su propia hija:

La separación de Eléonore Blanc, el día de su partida, fue penosa. La muchacha rompió en llanto. Flora la abrazó, diciéndole al oído algo que, mientras lo decía, la asustó: «Eléonore, te quiero más que a mi propia hija».
(107)

Esta momentánea separación cobra realce pues Eléonore y Tristán eran personajes que evitan distanciarse durante mucho tiempo mientras transcurría la revolución. Con esto, el narrador demuestra que Tristán crea otra realidad en la que trata de subsanar el pasado simbolizado en la vejación que sufrió como mujer, ya que se aleja de Chazal y de Aline, léase en profundidad, la hija de Chazal. Su remedio a su insatisfacción es alejarse cada vez más de estos, y crear patrones familiares semejantes en su revolución. Es así que, para el narrador, Tristán no afronta el verdadero origen de su insatisfacción, el trauma sexual, y, por el contrario, confunde la solución en el ámbito público-social. No obstante, aún no adelantemos juicios.

Un momento más importante para el narrador donde Tristán demuestra ese no entendimiento de una mejor solución al origen de su revolución es la no consideración

del sexo en sus programas para los cambios sociales. El sexo es un tema tabú, escabroso, casi ominoso. De ahí la crítica que hace a las propuestas de un contemporáneo suyo como Fourier y la importancia que este le da al sexo en sus falansterios. Por ello, el narrador comenta lo siguiente: “En su proyecto de Unión Obrera no había recetas sexuales; salvo la igualdad absoluta entre hombres y mujeres y el derecho al divorcio, el tema del sexo se evitaba” (101).

Sin embargo, mientras Tristán pensaba ya salvaguardada y garantizada la solución a su insatisfacción, conoce a Olympia, una mujer de la alta sociedad burguesa francesa que le muestra una posibilidad de solución más cercana para el original problema de Tristán. Olympia entabla relación amical con Tristán debido a la admiración que tiene por ella, ya que esta era ya una figura reconocida por su actividad política a través de sus manifiestos escritos y sus discursos en defensa de la mujer y del obrero. Esta relación amical va más allá de la misma y se transforma en una relación amorosa-sexual que tiene por cualidad fundamental devolverle a Tristán los deseos sexuales anulados por la relación tormentosa con Chazal. El narrador recuerda a Tristán la importancia que tiene Olympia para ella:

Te había hecho gozar, Florita, sí, mucho, pasados aquellos momentos iniciales de turbación y recelo. Te había hecho sentir bella, deseable, joven, mujer. Olympia te enseñó que no había por qué sentir miedo ni asco del sexo, que abandonarse al deseo, hundirse en la sensualidad de las caricias, en la fruición del goce corporal, era una manera intensa y exaltante de vivir, aunque durara sólo unas horas, unos minutos. Qué egoísmo delicioso, Florita. (396)

Para el narrador, Olympia es un personaje que como diría Ubilluz, permite a Tristán reencausar su naturaleza pospuesta, o auto pospuesta, a través de esta actividad sagrada y privada del rito sexual. Esa manera “intensa y exaltante de vivir” que menciona el narrador daría a Tristán esa posibilidad de reencontrar la satisfacción dentro de la misma sociedad, pero en el ámbito privado-individual, y, así, solucionar el origen de la utopía del personaje. De este modo, la aparición de este personaje se enmarca dentro de una salida acorde al precepto vargasllosiano para ubicar y canalizar adecuadamente ese exceso de energía manifestado en la insatisfacción sexual privado-

individual de Tristán, lo que, en suma, preservaría el orden racional de la sociedad, brindaría la satisfacción del individuo y evitaría la utopía.

Sin embargo, pese a esta reconciliación con el goce sexual por parte de Tristán, ella termina la relación con Olympia al preferir, pese a todo, su propensión utópica.

Siempre te estaré [Olympia] agradecida por estos dos años de dicha que te debo. Pero, tengo una misión. No podría cumplirla con mis sentimientos y mi mente divididos entre mis obligaciones y tú. Lo que voy a hacer exige que nada ni nadie me distraiga. Ni siquiera tú. Debo entregarme en cuerpo y alma a esta tarea. No tengo mucho tiempo, amor mío y no conozco a nadie en Francia que pueda reemplazarme. (398)

El narrador deja que Tristán misma muestre las verdaderas razones de esta finalización. Esto no hace sino acentuar la imposibilidad de entendimiento por parte del personaje para canalizar su insatisfacción. Al entregarse en “cuerpo y alma” a su utopía, a la búsqueda de solución del origen de esta, no hace sino demostrar la incorrecta o insensata conducción de su insatisfacción en el ámbito público-social teniendo a cuestas la posibilidad de canalizar su irracionalidad o su insatisfacción en esa práctica sagrada sexual. Consecuencia de ello, es la inmolación de Tristán por su utopía, una actitud casi fanática e irracional que, además de acarrear peligros para la sociedad racional, trae consecuencias para la estabilidad individual del personaje. Muestra de ello, es la actitud de amargura que el personaje emana cada vez que recuerda su alejamiento de Olympia y que el narrador no duda en mostrarnos al interiorizarse en sus pensamientos:

Entonces decidiste romper con Olympia para consagrar todo tu tiempo a la revolución. Nunca habías sentido tanta compasión, tanta amargura, tanta rabia. (409)

Como se ve, Tristán ha decidido volcar toda su insatisfacción sexual en el ámbito público-social, a pesar de la oportunidad de trasladar estos deseos insatisfechos en el ámbito privado-individual. Esto genera que el personaje sea presentado como un ser que se erige desde el resentimiento y la cólera, desde la “matriz averiada”: desde la insatisfacción. No en vano, el narrador insiste en sobre nombrarla en muchos momentos

con el seudónimo de “Madame la Còlere”, nombre que resume la manera emocional desde la que Tristán erige su revolución-social, su utopía.

Gauguin, el mahu y la preferencia por lo exótico

Al igual que Tristán, Gauguin tampoco encuentra goce en el ámbito sexual durante su matrimonio con la danesa Mette Gad y aunque al contrario de lo sucedido con Tristán, en donde mediaba para esa consecuencia nefasta la violencia y la subyugación, en su caso, es el hastío e improductividad de las prácticas sexuales burguesas lo que causa su insatisfacción sexual. Así, Gauguin es configurado por el narrador como un personaje reprimido sexualmente por la sociedad burguesa, al no cuadrar dentro de los parámetros hombre-mujer por su tendencia homosexual nunca dicha. Ante ello, en esa búsqueda de libertad ideológica en su viaje a Tahití, Gauguin encuentra la posibilidad de liberarse de los prejuicios occidentales sexuales en el encuentro que tenga con Jotefa, un mahu, hombre del tercer sexo para los tahitianos. Sin embargo, nunca llega a concretar ni siquiera una relación sexual con este mahu ni con ningún otro, por la visión exótica que tiene de este ser propiamente tahitiano. Esta visión exótica y distanciada le permite usar esta imagen como inspiración obsesiva para su obra pictórica, lo que lo lleva a sobreponer su proyecto revolucionario-artístico (ámbito público-social) a sus deseos individuales, y a canalizar por la pintura su deseo homosexual irresuelto, negándose a la posibilidad de encauzar su homosexualidad reprimida (su frustración sexual) en el ámbito privado-individual.

Para comenzar, Gauguin decide salir de Francia, representación de la sociedad generadora de preceptos burgueses, hacia Tahití en busca de las civilizaciones primigenias que no estén corrompidas por la sociedad burguesa europea. En esta adquiere aquella nueva forma de vida salvaje para poder crear artísticamente desde esa perspectiva y así lograr revolucionar el arte europeo. Su proyecto no solo es artístico, sino también vital, ya que Gauguin no solo busca inspiración artística en estas civilizaciones primigenias o salvajes, sino que también va decidido a imponerse la cultura de estas. Así lo demuestra el discurso libre indirecto de Gauguin que el narrador nos presenta a través de una conversación con su primera pareja tahitiana:

A poco de estar viviendo juntos, aceptó acompañarlo al interior de la isla, lejos de Papeete. Paul le explicó que había venido a la Polinesia a vivir la vida de los nativos, no la de los europeos, y que para eso era indispensable salir de la occidentalizada capital. (27)

De esta manera, para Gauguin, escapar de la sociedad occidentalizada implica un acto de libertad, esto es, distanciarse de las costumbres que reprimen el instinto de los humanos, sobre todo el sexual.

Y es que en su vida como burgués, antes de interesarse por las artes pictóricas y emprender viajes en busca de la utopía, el acto sexual, para Gauguin, era una práctica que no le producía ningún tipo de satisfacción personal. Por un lado, de joven, cuando formaba parte de la marina de su país, el sexo fue repelido de dos formas. Primero, Gauguin nunca se dejó “bautizar” por los marineros de mayor rango que él. Era una costumbre que los marineros nuevos fueran sometidos sexualmente en una especie de rito de iniciación en la armada marina: Gauguin no permitió esto. Este personaje hizo caso omiso a la orden de sus superiores y, teniendo de su lado la fuerza física necesaria, evitó la violación protegiendo su integridad física-personal (76). En este acto no solo hay un afán de salvaguardar el honor y la honra, sino además un acto de preservar su virilidad, dado que el sometimiento al que iba a ser conducido era un acto homosexual. Gauguin no permitió jamás tal vejación que iba contra las nociones de estructura de género que la sociedad burguesa y occidental le habían impuesto.

Segundo, los marineros, con los que Gauguin hacía expediciones, tenían la costumbre de ir a acostarse con prostitutas en cada puerto donde la embarcación anclaba. Gauguin participó también de esta costumbre, pero no encontró ningún placer; por el contrario, lo único que encontró fue “fúnebre melancolía” al tener relaciones sexuales con “mujeres en ruinas” (76). Por ello, era necesaria una suficiente dosis de embriaguez para soportar tal desagradable trance sexual y no quedar como un afeminado ante sus compañeros de tripulación. Como se ve, en la juventud de Gauguin, el sexo era un rito que el hombre debía cumplir desde dos perspectivas: no someterse a actos que atentaran contra su integridad moral en la violación por parte de un ser de su mismo género y, por otro lado, entablar relaciones sexuales con prostitutas como un acto de demostrar hombría con los demás.

En su etapa adulta, Gauguin conocerá una forma fría de relacionarse sexualmente con el género femenino cuando entable nupcias con la danesa Mette Gad. Este matrimonio va a representar para Gauguin, desde un punto de vista sexual, una total decepción y frustración. Las relaciones sexuales se convierten en un acto conmemorativo del matrimonio en donde Gauguin no encuentra ningún tipo de goce o placer. El personaje de Gauguin hace hincapié en varios pasajes de la novela en la “frigidez nórdica” (83) de su esposa. Así, Gauguin tiene una vida sexual melancólica en el matrimonio que no le permite satisfacer sus deseos irracionales en el ámbito privado-individual ni desfogar el exceso energético, lo cual, en suma, causa su insatisfacción, origen también de su propia utopía.

Ahora bien, el descubrimiento del gusto por el arte pictórico que Gauguin obtiene mientras trabajaba de agente bancario en la Bolsa de Valores de París por intermedio de su amigo, el Buen Schuff, permite que se revele una realidad interior que es la de su subjetividad y su desenfreno sexual. Como menciona el narrador, “el sexo comenzó a ser importante para él a medida que iba siéndolo la pintura” (77). El sexo para Gauguin se presenta como el impulso que le permite revitalizarse para poder crear; de ahí su iniciativa para promover “La Casa del Placer” junto con su compañero artístico Van Gogh, un lugar destinado a la satisfacción de los placeres sexuales para obtener la vitalidad suficiente para poder producir arte (296). De esta manera, Gauguin emprende viaje a Tahití para poder encontrar el sexo sin restricciones en donde el amor no mediará dado que el “amor aburguesa” (43), concepción que el narrador de la novela nos muestra de Gauguin. Por ello, en Tahití va a convivir con muchas mujeres que le sirven de objeto de deseo para poder entablar relaciones sexuales salvajes y satisfactorias que le den la suficiente energía para poder pintar. Él obtiene de estas mujeres lo que necesita y es así, de hecho, que produce sus mejores cuadros mientras sucede lo planificado por su proyecto revolucionario.

Ante la insatisfacción sexual contraída en su matrimonio burgués, Gauguin encuentra en las mujeres la posibilidad de cumplir el rito sexual y suplir esa carencia pendiente. Sin embargo, el goce de Gauguin más que para estar al servicio de su reencuentro con su naturalidad pospuesta, se direcciona a configurarse como un elemento impulsador para crear sus obras. Así, más que canalizar su irracionalidad la vuelca a la utilidad que esta pueda tener en el ámbito público-social que se manifiesta

en sus pinturas, dado que, como se explicó en el capítulo anterior, su revolución artística tiene una dimensión social y colectiva. Es así que el narrador al dirigirse a Gauguin le resume ello:

Habías dado un nuevo paso hacia la libertad. De la vida del bohemio y el artista, a la del primitivo, el pagano y el salvaje. Un gran progreso, Paul. Ahora, el sexo no era para ti una forma refinada de decadencia espiritual, como para tantos artistas europeos, sino fuente de energía y de salud, una manera de renovarte, de recargar el ánimo, el ímpetu y la voluntad, para crear mejor, para vivir mejor. Porque en el mundo al que estabas por fin accediendo, vivir era una continua creación. (79)

No obstante, a Gauguin se le presenta la posibilidad real de reencontrarse con su naturaleza pospuesta a partir del conocimiento de un personaje característico de Tahití, el mahu, un individuo masculino que tiene la característica particular de travestirse en mujer y que, a su vez, carece de los complejos de género de la sociedad burguesa francesa. El mahu despierta en Gauguin deseo sexual totalmente diferente al causado por las mujeres, pues al parecer Gauguin encuentra la posibilidad de concretar una relación homosexual desprejuiciada.

Cuando Gauguin tiene contacto con el primer mahu, Jotefa, en Tahití, no escatima en tiempos y entabla una relación amical que desencadena en algún tipo de contacto sexual, lo que produce, en el personaje, un extremo placer. El narrador cuenta estos hechos interpelando en todo momento al personaje sobre las sensaciones que le iba produciendo este encuentro:

La sangre de Koke hervía; tenía los testículos y el falo en ebullición, se ahogaba de deseo. Pero —¡Paul, Paul!— no era exactamente el deseo acostumbrado, saltar sobre ese cuerpo gallardo para poseerlo, sino, más bien, abandonarse a él, ser poseído por él igual que posee el hombre a la mujer. [...] Sentía contra su espalda la verga, también dura, del muchacho, frotándose contra él, y, en vez de apartarlo y golpearlo, como hizo tantas veces en el

Luzitano, en el Chili y en el Jérôme—Napoléon cuando sus compañeros intentaban usarlo como mujer, lo dejaba hacer, sin asco, con gratitud y —¡Paul, Paul!— también gozando. Sintió que una de las manos de Jotefa rebuscaba bajo el agua hasta atrapar su sexo. Apenas sintió que lo acariciaba, eyaculó, dando un gemido. Jotefa lo hizo poco después, contra su espalda, siempre riéndose. (72-3)

Nótese cómo el narrador comenta la manera en la que Gauguin revela comportamientos típicamente femeninos, desde una perspectiva occidental. Lo que, en suma, está demostrando el narrador son las inclinaciones homosexuales de su personaje.

Por ello, Gauguin será un sujeto que además de encontrar en Tahití la convivencia con lo salvaje y el mundo natural, también encuentra en el mahu, un ser en el que desemboca su deseo reprimido homosexual y, su insatisfacción y melancolía sexual. Gauguin siente gran atracción por él dado que es un ser que puede vivir su sexualidad sin complejos al no estar condicionado por los prejuicios occidentales que solo ven la sexualidad desde un punto de vista dual: el hombre y la mujer. Sin embargo, un hecho simbólico en el que el narrador hace hincapié y desde el cual increpa a su personaje es que nunca tiene como conviviente a un mahu, a diferencia de las muchas mujeres tahitianas con las que sí convive normalmente. Este hecho no demuestra sino la imposibilidad de Gauguin para comprender que una posible relación con el mahu le podría reinstaurarlo con su propia espiritualidad y devolverle la insatisfacción perdida, el posible desfogue de su utopía en el ámbito privado-individual:

No fuiste un salvaje cabal, Koke. Eso te faltó: aparearse con un mahu. Se acordó de Jotefa, el leñador de Mataiea. (472)

¿Por qué esta negación de Gauguin a compartir sexualmente con un mahu y poder darle solución a su problema de origen? En su ensayo sobre El Paraíso, Inés Gómez propone que la mirada que tiene Gauguin sobre Tahití, y en esto se incluye al mahu, “representa la respuesta estética europea al imaginario colonial” (188). Esto quiere decir, que la presencia del mahu para Gauguin significa no solo la posibilidad de su libertad sexual, cuya posibilidad debería primar según el narrador, sino también, la posibilidad del elemento exótico, elemento base para su creación desde su proyecto

revolucionario-artístico. Esta mirada exótica es inviolable, pues de otra manera el acercamiento con el mahu implica una relación que limita el ideario occidental, y por tanto, las posibilidades de inspiración para la creación. Y es que el mahu es un ser que cobra protagonismo en muchas de las obras pictóricas de Gauguin mencionadas en la novela (“Aguas misteriosas”, “De dónde venimos”, etc.).

Una de estas obras es la del “Hechicero de Hiva Oa”, en la cual Gauguin va a transmutar a un hechicero tahitiano en un mahu cuando este no tiene algún tipo de comportamiento que lo haga relacionarse con este tercer sexo. Por ello, el narrador increpará a su personaje y revelará que para él el tema del mahu es obsesivo y está al servicio de su producción artística:

No ves al mahu como algo natural, sino como un demonio. En eso te pareces a los misioneros, Koke. (434)

Así, todos los actos de Gauguin responden a un impulso occidental de encontrar en lo otro la construcción ficticia de su deseo colonizador (Said 20) al servicio de su proyecto revolucionario-artístico. Como esto es así, Gauguin sobrepone a su satisfacción sexual la importancia que el mahu represente como inspiración para su creatividad pictórica. La insatisfacción, origen de su utopía, puede canalizarse en el acercamiento con el mahu en el ámbito privado-individual, sin embargo, Gauguin se inmola por su proyecto revolucionario, sus pinturas (ámbito público-social). Consecuencia de ello, es que la “parte maldita” al trasladarse al ámbito público no logra que Gauguin canalice su exceso, representado en esa insatisfacción en el ámbito privado-individual, lo que, en suma, sacrifica al individuo por la colectividad.

De esta manera, el narrador demuestra que ambos personajes han decidido llevar sus frustraciones sexuales al ámbito público-social teniendo la oportunidad de canalizarlo, como es el ideal para el autor, en el ámbito privado-individual. Esto genera que la crítica subliminal por parte del narrador, sea que estas revoluciones parten de la no concreción de los deseos de los individuos en su ámbito particular, lo que, por desmesura y no conocimiento de las estructuras sociales sagradas, los lleva a

trasladarlos a un ámbito que solo causa conmoción e inestabilidad social (Tristán) y la consiguiente insatisfacción del individuo (Tristán y Gauguin), ya que no le da el espacio a su irracionalidad, a sus deseos y a su utopía en el ámbito adecuado.

Si en el primer capítulo el narrador aboga por la canalización de la inconformidad de los individuos ante su sociedad a través de la creación de productos culturales que manifiesten crítica, lo cual impide la incongruencia ideológica propia de las utopías, en este capítulo concluimos que el narrador se muestra en contra de la inmoción de los personajes por sus ideales y el sacrificio de sus vidas personales, pues considera que las insatisfacciones sexuales y sociales a la vez se deben canalizar a través de las posibilidades que la misma sociedad dé: la canalización del exceso de la irracionalidad en el ámbito privado-individual, un espacio donde sea posible realizar sus deseos más profundos (Oviedo, “Historia”, 48) por el cuidado del ámbito público-social y, en última instancia, de los mismos individuos. Ambos personajes no ven en esas relaciones homosexuales un medio a través del cual el individuo y la sociedad pueden encontrar su calibre (Rangel 1). A pesar del goce encontrado y la reconducción de sus deseos o su lado irracional, Tristán y Gauguin abandonan esta posibilidad de desfogue privado y acentúan sus utopías en el ámbito público.

La enfermedad, el símbolo de la insatisfacción

Al parecer, para el narrador, esta insatisfacción que los mismos personajes no solucionan tiene una consecuencia directa en sus estados físicos. Es como si el narrador intentara representarnos a Tristán y Gauguin con marcas corporales el mal entendimiento de la “parte maldita” y su equivocada conducción en el ámbito público-social. Esta intención de querer simbolizar en una enfermedad este no entendimiento de los personajes se construye como una señal que permite explicar sus consecuencias en las enfermedades que los personajes contraigan.

Por un lado, Tristán sufrirá de colitis y la opresión constante de una bala en el corazón. En cuanto a la colitis, esta es una enfermedad crónica que consiste en un trastorno gastrointestinal que trae como consecuencia la inflamación del colón y del intestino grueso. Los síntomas son básicamente los ligados a dolores estomacales y

diarreas continuas. Sin embargo, muy al margen de esto, lo importante son las causas de este mal. Si bien es cierto, no se tiene un causante en específico científicamente comprobado, se cree que la presión emocional es una de sus causas principales, ya que este estado tensional produce trastornos directos en las funciones del colon. Si relacionamos esta posible causa con la configuración que el narrador hace del personaje como resentido y amargado a causa de esa “matriz averiada” y la negación a canalizar sus frustraciones en la práctica sagrada del rito sexual, se entiende que una consecuencia lógica sea la enfermedad de la colitis. El narrador describe cómo los síntomas de la enfermedad acompañan al personaje durante su travesía utópica:

Para colmo, desde el primer día en Marsella sus males recrudecieron. En especial, la colitis. Apenas comía cualquier cosa, la hinchazón del estómago y los retortijones la doblaban en dos. Resuelta a no dejarse derrotar, siguió con sus visitas y reuniones, optando, eso sí, por no probar bocado, salvo calditos insípidos o papillas de bebe, que su lastimado vientre conseguía retener. (218)

En otro momento el narrador también comenta lo siguiente:

Le inspiraba ese pesimismo que Toulon viviera del Arsenal Naval, donde trabajaban cinco mil obreros de la ciudad, mezclados con los presos que cumplían condenas de trabajos forzados. Por otra parte, desde Marsella, la colitis y las neuralgias no le daban tregua. (257)

Tristán es un personaje caracterizado por la insatisfacción, la cual le produce una actitud colérica que desemboca en su irracional búsqueda de la utopía en el ámbito público-social para solucionar el origen de su revolución: la vejación y subyugación sexual. La parte maldita del personaje, la cólera y la insatisfacción de su desarmonía social y su negación a reencontrarse con la espiritualidad perdida se cosifica en esa enfermedad que a la postre es la causa de su muerte.

Por otro lado, Gauguin también sufrirá de una enfermedad mucho más notoria, desde un punto de vista físico, que la de Tristán. Gauguin contraerá sífilis durante su periplo en la búsqueda de desligarse de los patrones de la realidad burguesa de su

tiempo y su mojigatería sexual en la Martinica. Esta enfermedad, caracterizada por su contagio directamente sexual, representaría para el narrador también la consecuencia del no entendimiento de la canalización de su frustración sexual, pues al no darse la posibilidad de tener contacto sexual con un mahu, solo se conforma con mantener relaciones sexuales mediante una actitud licenciosa propia de un salvaje con cualquier mujer, incluso siendo esta prostituta.

Como se explicó en líneas arriba, el sexo con las mujeres solo responde a una utilidad para su obra pictórico, un impulso para su quehacer artístico, el cual busca satisfacciones mucho más allá de lo individual porque su obra se construye a partir de la trascendencia social que esta tenga, entonces se sobrepone la utopía y los mecanismos para conseguirlo a la preservación de la vida individual de la persona. La satisfacción de Gauguin con las mujeres solo es impulso y no reencuentro con su naturaleza pospuesta, la cual estaría ubicada con Jotefa o cualquier otro mahu. Ese no respeto por la individualidad y la preferencia por la colectividad, se verían reflejadas en la enfermedad de la sífilis y sus penosas consecuencias físicas. No en vano el narrador comenta:

Además, traías dentro de ti la enfermedad impronunciable, Paul. Una marca infamante, pero, también, tu credencial de hombre sin frenos. Tú no sabías y no sabrías por buen tiempo que estabas apestado. Pero eras ya un ser liberado de remilgos, de respetos, de tabúes, de convenciones, orgulloso de tus impulsos y pasiones. (83-4)

La enfermedad impronunciable, otra vez. Hacía sus repliegues, te daba vacaciones de seis, ocho meses, pero seguía, soterrada, su trabajo mortífero, emponzoñándote la sangre. Ahora se manifestaba en tus piernas, despellejándolas, erupcionándolas de cráteres sanguinolentos. Después, subiría a tu pecho, a tus brazos, alcanzaría tus ojos y quedarías en tinieblas. Entonces tu vida habría acabado, aunque siguieras vivo, Paul. La maldita tampoco se detendría allí. Continuaría hasta penetrar en tu cerebro, privarte de lucidez y de memoria, desquiciándote, antes de volverte un desecho despreciable, al que la gente escupe, del que todos se apartan. Te volverías un perro sarnoso, Paul.

Ese desenfreno sin sentido para la individualidad de Gauguin, se ve representado en esa enfermedad que deteriora el cuerpo del personaje acompañando el fracaso de su proyecto utópico en ámbito impertinente.

Creemos que existe una lectura metafórica en las enfermedades (Sontag 1) que el narrador nos propone en la descripción de estas y las pistas sobre sus causas. Si bien es cierto, las enfermedades también en muchos momentos son alicientes para los personajes en sus respectivos proyectos utópicos, lo cual podría invitar a leerlas desde una perspectiva nietzscheana, “lo que no mata te hace más fuerte” (24), esto solo refleja esa vitalidad fanática de los personajes por la inmoción por su ideal. Ni las llamadas del cuerpo son un freno para ellos.

De esta manera, al tratar de curarse de estas insatisfacciones, los personajes creen encontrar la solución o el antídoto en esa propensión utópica. No obstante, siguiendo lo dicho por Vargas Llosa de que el verdadero mal del siglo XIX es la utopía (Vargas Llosa, Diccionario, 393), es esta última la que se convierte en la real enfermedad de Tristán y Gauguin, ya que la irracionalidad no les permite entender la realidad, las determinadas estructuras sociales, y, por el contrario, sus actos son concretados a partir de esta. Esto termina por profundizar las insatisfacciones y el total fracaso de la búsqueda de solución proyectada. “Así la conquista de Edén los lleva a la enfermedad y a la muerte” (Gómez Blanca 189).

CAPÍTULO III: LA INGENUIDAD PUERIL DE TRISTÁN Y GAUGUIN

La utopía es una mezcla de racionalismo pueril y de angelidad secularizada.

Emile Cioran

En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación.

Sigmund Freud

Si bien los marcos teóricos referenciales para el análisis del comportamiento del narrador en los capítulos anteriores se construyeron a partir de la conjunción de las concepciones ideológicas del autor de la novela con análisis críticos de otros autores, queremos, en este último capítulo, enmarcar nuestro análisis exclusivamente a partir de algunas nociones propias de Vargas Llosa. Estas nociones hacen referencia básicamente a la concepción con la que el autor comprende la dimensión histórica e ideológica del siglo XIX. Esto nos permitirá entender de una manera más cercana cómo se configura el narrador respecto de sus personajes y por qué este configura a Tristán y Gauguin con características que lindan con la ingenuidad e inocencia, las cuales al fin y al cabo, serán el cimiento de sus respectivas utopías. Todo ello, además, nos permitirá comprender el sentido de los elementos paratextuales de la novela cuya responsabilidad directa recae en el autor.

Ahora bien, ¿a qué preceptos de Vargas Llosa estamos haciendo referencia específicamente? En un artículo sobre la vida y obra de la activista política Flora Tristán, el cual forma parte de la selección de textos considerados para el libro Diccionario del amante de América Latina, Vargas Llosa realiza no solo un recuento bibliográfico sobre el personaje histórico, sino que, además, aprovecha el espacio de reflexión y ofrece su visión sobre lo que para él simboliza los aspectos ideológicos, artísticos y políticos del convulsionado siglo XIX europeo:

El siglo XIX no fue sólo el siglo de la novela y los nacionalismos: fue también el de las utopías. Tuvo la culpa de ello la Gran Revolución de 1789: el cataclismo y las transformaciones sociales que acarreo convencieron tanto a sus partidarios como a sus adversarios, no solo en Francia sino en el mundo entero, de que la historia podía ser moldeada como una escultura, hasta alcanzar la perfección de una obra de arte. Con una condición: que la mente concibiera previamente un plan o modelo teórico al que luego la acción humana calzara la realidad como una mano a un guante. [...] nunca antes, ni después, como en el XIX, fue tan poderosa, ni sedujo a tanta gente, ni generó empresas intelectuales tan osadas, ni inflamó la imaginación y el idealismo (a veces la locura) de tantos pensadores, revolucionarios o ciudadanos comunes y corrientes, la convicción de que, teniendo las ideas adecuadas y poniendo a su servicio la abnegación y el coraje debidos, se podía bajar a la tierra el Paraíso y crear una sociedad sin contradicciones ni injusticias, en la que hombres y mujeres vivirían en paz y en orden, compartiendo los beneficios de aquellos tres principios del ideal revolucionario del 89 armoniosamente integrados: la libertad, la igualdad y la fraternidad. (384-5)

Para el entender de Vargas Llosa, el siglo XIX fue un momento en el que la conciencia y praxis utópicas tuvieron mucho más arraigo en el individuo y en las colectividades. Consecuencia de ello es que, como asevera, las ideas fueron sobredimensionadas en extremo y se creyó que solo con y a partir de estas, la realidad podría transformarse y, por fin, se podía suplir todas las carencias de la sociedad. En otras palabras, para el autor de nuestra novela en cuestión esta manifestación particular se debió a la “omnipotencia de las ideas” (Freud, *Tótem* 559)¹⁵, un fenómeno que alude directamente a la superposición de la imaginación y la fantasía sobre la realidad, la cual es llevada a cabo por el individuo en su afán de concretar sus deseos, sus idealismos: el sueño de la perfección de la sociedad.

¹⁵ No queremos en este espacio discutir o entablar equivalencias entre la visión de Vargas Llosa y la propuesta de Freud, debido a que este último, básicamente, utiliza este concepto para explicar los procesos psíquicos de los pacientes con neurosis. De ahí nuestra limitación a entablar relaciones y, mucho menos, buscar aplicaciones de lecturas sobre los personajes.

Ahora, un hecho que resalta Vargas Llosa es que, en su mayoría, estas empresas utópicas no fueron meras reacciones o impulsos de sujetos comunes, sino que, por el contrario, fueron “empresas intelectuales” conformadas o comandadas por individuos con un alto grado de conocimiento teórico¹⁶, aunque quizá, producto de esa idealización de las ideas, también con un alto grado de distorsión de la realidad o de falta de principio de la misma. Es este quizá el motivo de su interés que lo lleva a pronunciarse sobre esta época y que también lo lleva a comentar sobre diferentes personajes históricos de la misma como Marx, Fourier, Owen, Saint-Simon, entre otros en el artículo del autor antes mencionado. Entonces, muy al margen de las ideas propuestas, sin mediar ante ello un juicio de valor que juzgue su brillantez o no, lo trascendental para Vargas Llosa es esa capacidad inocente e ingenua para creer que los cambios y revoluciones son posibles con solo idearlo a través de las utopías.

En otro artículo ubicado en el mismo texto, Vargas Llosa dedica el espacio a comentar el significado que para él en específico tienen las utopías. Si bien es cierto, los conceptos son similares a los descritos arriba, la diferencia radica en que nombra a dos personajes en especial para la ejemplificación de las nociones de utopía en esta época: a Flora Tristán y Paul Gauguin:

[El XIX] Es el siglo donde progresa la idea de que la sociedad perfecta es posible, que la puedes diseñar, que la puedes incluso incrustar en la realidad o la puedes encontrar en el mundo en un lugar remoto. Y tanto Flora Tristán como Gauguin encarnan un poco esa búsqueda de la utopía en ámbitos diferentes. (Diccionario 395)

Esta mención de ambos personajes le sirve a Vargas Llosa para ampliar su concepto de utopía, el cual ya no solo hace alusión a aquellos proyectos que buscan instaurar sus idealizaciones en la realidad, sino a aquellos otros que creen poder encontrar en otro lugar del mundo la proyección de la sociedad perfecta ideada en la imaginación. Y no solo eso, sino que también le permite demostrar su interés particular

¹⁶ Ver al respecto los textos de Fredric Jameson y, Frank y Fritzie Manuel mencionados en la bibliografía. En ambos, se hace mención de la aguda inteligencia de los utopistas.

en estos dos personajes históricos, quizá por la identificación que sienta por sus respectivos intereses intelectuales, el político en el caso de Flora Tristán y el artístico en el caso de Paul Gauguin, y por el vínculo familiar que los relaciona. Lo cierto es que de dicho interés particular nace el punto de partida para llevar a cabo un proyecto importante para Vargas Llosa: la reflexión sobre la utopía del siglo XIX a través de la concreción de su novela el Paraíso¹⁷. No obstante, al mencionarlos, también los sitúa dentro de las mismas categorías ingenuas que a los demás personajes históricos del siglo XIX. Este será la noción que primará para la concepción sobre los personajes históricos traslucidos en la ficción a través del narrador.

Los sobrenombres y la subjetivación de los personajes

En la novela, ¿dónde es que nosotros podemos vislumbrar esta cualidad ingenua que otorga el narrador a sus personajes? En principio, creemos que esto se ve reflejado en la forma particular que el narrador tiene para dirigirse a Tristán y Gauguin durante todo el transcurso de la novela, básicamente cuando se dirige a ellos para comentar, interpelar o increpar sus acciones. En otras palabras, toda la función metadiscursiva del narrador está signada por los sobrenombres a través de los cuales simboliza alguna información sobre la cualidad de los personajes.

Por un lado, en el caso de Tristán, el narrador tendrá tres formas de llamarla además de tratarla por su nombre de pila, “Flora”. Estos sobrenombres son los siguientes: “Andaluza”, “Madame la Còlere” y “Florita”. El primero hace clara alusión a la ascendencia española que tiene Tristán a través de su padre, el coronel don Mariano Tristán. En este sobrenombre no encontramos mayor relevancia semántica; quizá, le sirva al narrador para acentuar esa actitud gallarda del personaje que podría haber heredado de un padre militar. Más allá de eso no encontramos sino una forma pintoresca de tratar al personaje. Por otro lado, el segundo sobrenombre hace alusión directa a una cualidad que el narrador nota y explota en el personaje, el cual está signado por su actitud iracunda ante las circunstancias vitales que le tocas vivir. “Madame la Còlere” es

¹⁷ Ver al respecto la entrevista realizada por Jorge Coaguila a Mario Vargas Llosa mencionada en la bibliografía. En esta, el novelista revela la atracción que le causó Flora Tristán como futuro personaje literario debido a esa búsqueda férrea por sus ideales. Luego también cuenta como Paul Gauguin aparece posteriormente para complementar la idea de general de la utopía.

un sobrenombre que representa el resentimiento e insatisfacción del personaje analizado en el capítulo II.

Es el tercer sobrenombre, “Florita”, sobre el cual nosotros encontramos toda una carga irónica que trata de configurar al personaje como un ser ingenuo o cándido. Ese diminutivo tiene la cualidad de entablar relaciones jerarquizadas que distancian a emisor y receptor del mensaje en una determinada situación comunicativa (Reynoso 80). Creemos, por ello, que el motivo de la distancia que propone el narrador a su personaje es básicamente el no congeniar con su actitud utópica, ya que el narrador sabe, desde una perspectiva histórica, que sus acciones son solo fantasías o sueños imposibles de llevar a la realidad. Además, a la distancia, se le suma la jerarquía en donde el narrador asume una posición superior al personaje en el sentido racional o intelectual. Sobre esto último, no nos referimos a la discrepancia que entabla el narrador con Tristán sobre las ideas que esta proponga, pues como se verá en los ejemplos, eso es algo que el narrador sí considera positivamente, sino a la forma en la que esas ideas se sobredimensionan generando los proyectos utópicos.

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

En este extracto de la novela podemos observar como el narrador lamenta el inevitable fracaso de su personaje y le ofrece una reflexión sesuda que de alguna manera amengüe su tragedia. Reconoce en el personaje, como dijimos, su “heroísmo” y fuerza de convicción al intentar llevar a cabo su utopía; sin embargo, en esa reflexión ulterior, también reconoce la imposibilidad del idealismo del personaje en la realidad. El narrador se compadece de su ingenuidad y lo refleja en esa forma tan particular de sobre nombrarla. Siguiendo con esta perspectiva, el narrador resalta en Tristán también su

carácter fácilmente irascible y arrebatado con los que asume las diferentes circunstancias y sucesos de su búsqueda utópica:

Tenías un carácter endemoniado, Florita; a tus cuarenta y un años aún no conseguías dominar tus arrebatos. Sin embargo, gracias a ese espíritu insumiso, a esos estallidos de mal humor, habías sido capaz de mantenerte libre y de recuperar la libertad cada vez que la perdías. (91)

No es para nada descabellado pensar que en ese “Florita”, además, se revele también esa dimensión irreflexiva del personaje que se complementa o sigue la coherencia de la configuración desde la ingenuidad o candidez en Tristán. Ese “no dominio de tus arrebatos” calza dentro de la posibilidad de considerar en el carácter iracundo del personaje un individuo que actúa por impulso sin mediar la racionalidad propia del individuo que sabe los límites. Un individuo que actúa casi como una persona que no tiene claro cuál es la real dimensión de la complejidad de la realidad, como un niño.

Sobre esto último, no nos debe parecer ajena esta forma de Vargas Llosa para configurar a sus personajes cuando quiere resaltar en ellos actitudes que lindan con la ingenuidad o inmadurez. El caso más claro en ese sentido, es el del personaje principal de esa novela semiautobiográfica que es La tía Julia y el escribidor. En esta, el narrador cuenta las vicisitudes de un joven con expectativas literarias que empieza a conocer el mundo amoroso y los ajetreos del mundo laboral en los centros periodísticos para los que trabaja. La peculiaridad de esta novela es la configuración del personaje “Mario Vargas” como muy vivaz, ingenuo e incluso hasta desenfrenado a través de la relación que entabla con su tía política. Y como quien configura esta novela es el narrador que no es sino el mismo “Mario Vargas” pero con años de edad de distancia, no duda en nombrarse y dejarse nombrar por los demás personajes como “Marito” o “Varguitas”, en clara simbolización de una época precoz de su vida.

Regresando al sobrenombre “Florita”, finalicemos diciendo que esta forma de llamar a Tristán no solo aparece cuando el narrador quiere hacer referencia a la

imposibilidad de la utopía del personaje y a su carácter irreflexivo e ingenuo, sino que el narrador toma la costumbre de llamar a Tristán de esta manera preferente durante toda la novela. Esto, en suma, se convierte en una marca que acompaña a Tristán durante el transcurso de su utopía que simboliza, sobre todo, la ingenuidad del personaje.

Por otro lado, en el caso de Gauguin, sucede algo semejante a lo sucedido con Tristán en esa intención objetiva de simbolizar la configuración del personaje en el sobrenombre. El narrador también tendrá dos formas adicionales al nombre de pila, “Paul”, para nombrar a Gauguin: “Ulises” y “Koke”. El primer sobrenombre es una forma oportuna de llamar al personaje, en clara alusión al héroe mitológico griego, por su sueño de joven de convertirse en marino y así cumplir sus deseos de vivir navegando por los mares. El “Ulises” al igual que el “Andaluza” de Tristán, no tiene una carga semántica en particular más la que la referida hace un momento. De hecho el narrador solo nombra a Gauguin de esa manera por una sola vez (75) cuando describe sus aspiraciones adolescentes por los viajes marinos.

En cambio, en el caso del sobrenombre “Koke”, sí creemos que existe toda una proyección, desde la ironía del narrador, para configurar al personaje como ingenuo e insensato, ya que esta forma de llamarlo refleja la búsqueda utópica de Gauguin por el cambio de identidad individual de la europea-burguesa a la primigenia-salvaje, lo cual le permita vivir en plena libertad para pintar sin prejuicios. Pero vamos por partes. Este sobrenombre es un préstamo por parte del narrador de la forma en la que los pobladores tahitianos pronuncian el apellido del personaje:

Y, por dos veces, antes de abandonar el valle, oyó que lo saludaban «Koke», «Koke», llamándolo con ese apodo que en realidad era la manera más aproximada que tenían los tahitianos de pronunciar su apellido. Les respondía con la mano, sin detenerse, tratando de apresurar el paso, lo que aumentó el escozor de las piernas y las punzadas del tobillo. (244)

¿Por qué y para qué el narrador toma prestado esa forma distorsionada de pronunciación del nombre de Gauguin? Para el narrador, ese nombre refleja no solo una singular forma tahitiana a la hora de intentar decir “Gauguin”, sino que representa ese proceso forzoso de aculturación impuesta que realiza Gauguin al querer transformarse a un poblador salvaje tahitiano. “Gauguin”, apellido que simboliza su condición de individuo europeo, sufre una mutación sonora y se crea el nombre de “Koke”. Este proceso es similar a la propensión utópica de Gauguin, no solo en la transformación que sufre el nombre y el individuo, sino en esa distorsión del nombre tan igual al abrupto y distorsionado cambio de la realidad individual de Gauguin. Esto explicaría el préstamo hecho por el narrador de este nombre distorsionado, ya que “Koke” simboliza, en suma, no el cambio impuesto de Gauguin de una cultura a otra, la utopía, sino la distorsión intelectual que le permite creer que la realidad puede variar con solo proponérselo. La realidad dice que esto es imposible y que el producto es una distorsión de la realidad como lo es el sobrenombre “Koke”.

Esto se ve reflejado en el siguiente pasaje de la novela en el que una anciana tahitiana ciega reconoce en Gauguin a un europeo solo con tocarle sus genitales, lo cual demuestra el fracaso de Gauguin al querer imponerse otra realidad y ratifica esa farsa que es su apariencia física (tatuajes con motivos de la cultura de Tahití y vestimenta tradicional tahitiana):

Lo palpó con calma, los brazos, los hombros, el ombligo. Luego, abriendo su pareo, el vientre, y le cogió los testículos y el pene. Los sopesó, como sometiéndolos a un examen. Entonces, la cara se le avinagró y exclamó, asqueada: «Popa». Era una expresión que Koke conocía; los maoríes designaban así a los europeos. Sin decir nada más, sin esperar la comida o el regalo que había ido a buscar, la vieja ciega dio media vuelta, y, tanteando, se marchó. Eso eras tú para ellos: un extranjero de falo encapuchado. Habías fracasado en eso también, Koke. (391-2)

El hecho de seguir siendo “popa” tras largos años de residencia en Tahití reafirma esa posición del narrador de llamarlo irónicamente “Koke”, pronunciación fallida y

distorsionada de su nombre tan igual como su ser individual cuando se impone una cultura. Ante el significado que para el narrador tiene “Koke”, no duda en llamar a Gauguin mediante ese sobrenombre durante toda la novela, que es también el tiempo del itinerario revolucionario de Gauguin, y compadecerlo por su tragedia vital cometida:

La realidad no estuvo a la altura de tus sueños, Koke. (245)

Todavía no encontrabas ese escurridizo lugar, Koke. ¿Existía? ¿Era un fuego fatuo, un espejismo? No lo encontrarías tampoco en la otra vida, pues, como acababa de profetizar esa hermana de Cluny, lo seguro era que, allá, a ti te hubieran reservado un lugar en el infierno (467)

Como se dijo, esta forma del narrador para tratar a sus personajes remarca la distancia ideológica sostenida en esa concepción ingenua de los seres utópicos y el narrador. No creemos que la funcionalidad de estos sobrenombres sea otro, como el que de repente sostiene Meseth al decir que sirven para humanizar y valorizar a sus personajes (75). Si hay un reconocimiento por parte del narrador de la vida de los personajes es quizá el espíritu con el que asumen su convicción fanática, pero no creemos que este se vea reflejado en los nombres. Aunque tal vez esto último si se pueda ver de manera más explícita en la forma conmisericordiosa del narrador para mencionar los fracasos de los personajes, actitud que sí se deja vislumbrar en los ejemplos propuestos en esta sección de la explicación. No obstante, los sobrenombres “Florita” y “Koke” sí revelan el espíritu crítico encubierto del narrador en esa forma tan sutil y casi inofensiva de llamar a sus personajes.

El juego del Paraíso y la simbolización de la utopía

Como se ha visto hasta aquí, el narrador trata de encontrar espacios simbólicos desde los cuales, sutilmente, puede configurar a sus personajes como ingenuos y a esta ingenuidad como símbolo de su impulso utópico. De esta misma manera, para continuar con el mismo objetivo, el narrador creará una red de relaciones entre un juego infantil

que Tristán y Gauguin practican en su niñez llamado “El juego del Paraíso” y sus utopías respectivas llevadas a la realidad.

Según Freud, en su ensayo “El poeta y los sueños diurnos”, los poetas se parecen a los niños en su característica de crear mundos subalternos a la realidad real. En el caso de los niños, sucede que estos, al intentar construir espacios para dar rienda suelta a su imaginación, construyen en el juego mundos paralelos y antitéticos al mundo de la realidad real, porque este último aún le resulta hostil. La fantasía, elemento motor del juego, le da un poder al niño para reconfigurar los objetos que tiene alrededor y alejarse en el juego de la adversa realidad del adulto representada en la figura de los padres.

Sin embargo, durante el crecimiento y la formación social del individuo, el niño va adquiriendo los patrones de comportamiento necesarios para ingresar a la vida adulta, a la realidad real, y poco a poco se aleja del placer subversivo del juego. Pero a pesar de ello, aquello que generó placer no puede ser olvidado y querrá obtenerse de nuevo. Entonces, al adulto solo le queda el consuelo del “sueño nocturno” y la posibilidad para a través de la fantasía acceder a esos mundos de juego de la niñez. El principio de realidad se obtiene pero sin dejar de lado el mundo del placer del juego.

El poeta, para Freud, a diferencia del adulto común, se resiste a esa negación de la práctica del juego en la realidad real y por eso crea mundos subalternos en la práctica literaria: “El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad” (“El poeta” 1343). En efecto, el poeta no anula su principio de realidad adquirido, sino que encuentra o crea posibilidades para la fantasía en la poesía, “el sueño diurno” dentro de los parámetros sociales. Por el contrario, el adulto común tendrá que conformarse con aún poder tener acceso al juego solo en el “sueño nocturno”.

A lo dicho hasta el momento se suma que en la mayoría de poetas el motivo de su obra es el recuerdo de la vida infantil, lo que para el psicoanalista solo reflejaría esa propensión del poeta a no solo fantasear en el texto sino continuar el juego infantil interrumpido: “No debe olvidarse que la acentuación, quizá desconcertante, de los recuerdos infantiles en la obra del poeta se deriva en último término de la hipótesis de

que la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles” (“El poeta” 1347).

Teniendo en cuenta esta lectura que hace Freud del juego infantil y su inevitable manifestación en la vida adulta a través del “sueño nocturno” y, en el caso de los poetas, todavía en el “sueño diurno” a través del texto literario, queremos analizar qué es lo que estaría simbolizando el narrador en “El juego del Paraíso” y su indesligable relación con la propensión utópica de Tristán y Gauguin.

Para comenzar, “El juego del Paraíso” es una actividad infantil recreativa practicada por Tristán y Gauguin en su niñez, la cual consiste en la búsqueda que hace un niño con los ojos vendados de “Paraíso”. Cuatro niños forman un cuadrado y el niño con ojos vendados tiene que ir de esquina en esquina a buscar a “Paraíso”. Cada vez que el niño encargado de buscar a “Paraíso” llegue a una esquina deberá preguntar si es allí el paraíso. Si la respuesta es negativa, entonces todos los niños cambian de ubicación, de esquina, y otra vez el niño con ojos vendados se dirige a otra esquina y realiza la misma pregunta; por el contrario, si el niño con ojos vendados encuentra a “Paraíso” el juego se da por concluido.

Este juego es en primera instancia presentado en el itinerario utópico de Tristán, en el primer capítulo de la novela, cuando ve a unas niñas jugar al Paraíso en Arequipa y recuerda que ella también hacía lo mismo cuando estaba pequeña:

Se detuvo a observarlas. Jugaban al Paraíso, ese juego que, según tu madre, habías jugado en los jardines de Vaugirard con amiguitas de la vecindad, bajo la mirada risueña de don Mariano. ¿Te acordabas, Florita? « ¿Es aquí el Paraíso?» «No, señorita, en la otra esquina.» Y, mientras la niña, de esquina en esquina, preguntaba por el esquivo Paraíso, las demás se divertían cambiando a sus espaldas de lugar. Recordó la impresión de aquel día en Arequipa, el año 1833, cerca de la iglesia de la Merced, cuando, de pronto, se encontró con un grupo de niños y niñas que correteaban en el zaguán de una casa profunda. « ¿Es aquí el Paraíso?» «En la otra esquina, mi señor.» Ese juego que creías francés resultó también peruano. Bueno, qué tenía de raro, ¿no era una

aspiración universal llegar al Paraíso? Ella se lo había enseñado a jugar a sus dos hijos, Aline y Ernest-Camille. (18-9)

Centremos nuestra atención en la forma en cómo el narrador se dirige a Tristán cuando ella está recordando su mundo idílico bajo la sombra paterna y el bienestar burgués en Vaugirard, París. Otra vez se configura a Tristán como un ser nostálgico centrando esta vez su añoranza en ese juego con el que se siente identificada y que se relaciona con la niñez próspera que tuvo. Sin embargo, en esa interpelación o pregunta retórica que hace el narrador al personaje, “¿no era una aspiración universal llegar al Paraíso?”, crea un doble sentido de referencia. En una primera instancia, el narrador aparentemente compara las aspiraciones edénicas de un niño francés con uno peruano, mientras que en una segunda instancia, el narrador compara las aspiraciones de los niños en el juego con las de Tristán en la realidad.

Esta relación en segunda instancia es la que hace funcional la mención de “El juego del Paraíso” en la novela. La idea del narrador estaría en asemejar la búsqueda infantil de otros mundos alternativos en el juego, como nos dice Freud, con la búsqueda utópica de Tristán en la etapa adulta, cuando en teoría tendría que haber aceptado que las fantasías y el juego para el adulto común están reservadas para el “sueño diurno”. Tristán vive un sueño en la realidad real distinta a la del poeta que sí diferencia realidades y crea un mundo lúdico en el texto literario. Tristán lleva la ensoñación a la realidad, lo que manifestaría en ella una falta de principio de realidad y una ingenuidad pueril al no entender que en la realidad real el sueño, el Paraíso, es imposible y que es una búsqueda imaginaria solo posible en la creatividad, en la fantasía y en el juego.

Por otra parte, un dato interesante que nos deja esta cita es que el narrador señala que Tristán enseña también este juego a sus hijos, entre ellos a Aline, la madre de Gauguin. De esta manera, el narrador entabla nexos entre abuela y nieto a través de “El juego del Paraíso” transmitido por Aline. Nexos que no hacen sino reflejar la continuidad de la propensión utópica quizá resumida en la cantidad de años que

transcurren desde el nacimiento de Tristán en 1803 y la muerte de Gauguin en 1903: un siglo de utopías¹⁸.

Y en efecto, en el último capítulo de la novela, el narrador hace realidad este nexo cuando cuenta que Gauguin también recuerda que de niño jugaba a “El juego del Paraíso” en Lima al ver otros niños tahitianos jugarlo:

Pero inmediatamente adivinó qué juego era ése, qué preguntaba la niña «de castigo» saltando de una a otra compañerita del círculo y cómo era rechazada siempre con el mismo estribillo:

— ¿Es aquí el Paraíso?

—No, señorita, aquí no. Vaya y pregunte en la otra esquina.

Una oleada cálida lo invadió. Por segunda vez en el día, sus ojos se llenaron de lágrimas.

— ¿Están jugando al Paraíso, verdad, hermana? —preguntó a la monja, una mujer pequeñita y menuda, medio perdida en el hábito de grandes pliegues.

—Un lugar donde usted nunca entrará —le repuso la monjita, haciéndole una especie de exorcismo con su pequeño puño—. Váyase, no se acerque a estas niñas, se lo ruego.

—Yo también jugaba a ese juego de pequeño, hermana. (466)

Como se cuenta en otro momento de la novela, Gauguin pasó una parte de su infancia en Lima con su madre Aline, ya que esta, como años atrás lo hizo Tristán, busca el apoyo económico en la familia Tristán. En ese tiempo, no es difícil presumir que Aline haya enseñado a su hijo aquel juego que busca el Paraíso en la fantasía. No es raro pensar que la misma Aline lo haya jugado buscando refugio a la vida trágica que le

¹⁸ Son muchos los análisis que se han detenido en esta coincidencia temporal que Vargas Llosa aprovecha con asertividad. Ver al respecto Forgues (“Capítulo” 206), Oelker (61) y Blanca Gómez (189).

tocó vivir. La genealogía de los Tristán está calculada a partir de la infelicidad del individuo, la cual está transmitida de generación en generación. El narrador cierra la idea propuesta al decirle a Gauguin: “Koke, familia trágica la tuya” (153).

Gauguin tiene una actitud melancólica ante la visualización del juego, paradójicamente en tierras tahitianas, que para él significaban el Paraíso en la tierra, pues este revela el total fracaso de su proyecto, porque la relación que sugiere el narrador que Gauguin entabla es que si se practica “El juego del Paraíso” en este lugar que para él lo era, entonces nunca este fue el Paraíso que buscó. Gauguin, al igual que su abuela, busca el sueño en la realidad y esta última le niega la posibilidad, por ser la utopía una quimera, una imaginación y una imposibilidad sobre la Tierra.

Como dice Oelker en su análisis de la novela, “El juego del Paraíso” es el “leitmotiv en la narración” (64). Esto, básicamente, porque a través de este juego el narrador de la novela crea relaciones entre este y las utopías de los personajes, que al no comprender, por su ingenuidad perdurada en su adultez que la concreción de los sueños es un imposible en la realidad, piensan que la construcción de mundos alternativos es factible como las fantasías del niño en el juego. No en vano este juego abre y cierra la novela como se señaló líneas anteriores. Asimismo, como dice Quintana: “El juego del Paraíso puede escucharse como una descarnada ironía”. Si bien es cierto, concordamos en lectura de una ironía de lo imposible, de la misma utopía, creemos también, una ironía acompañada con una actitud compasiva por parte del narrador, pues ve a estos personajes utópicos como niños grandes que buscan refugio desesperado ante su realidad opresora en el juego y la fantasía.

Por otro lado, con el objetivo de entablar relaciones directas entre las instancias del autor y narrador, propuesta de este capítulo, quizá la cita a continuación permita reafirmar aún más lo que intentamos proponer aquí acerca de cómo el narrador de El Paraíso se construye a partir de los preceptos vargasllosianos, relacionados a la visión de ingenuidad de las utopías. En su artículo, “Reflexiones sobre una moribunda”, Vargas Llosa hace un análisis sobre la crisis educacional del sector universitario de las décadas 1970 y 1980 en el Perú. En medio de su análisis, Vargas Llosa cuenta una

anécdota autobiográfica de su participación política como universitario en grupos ligados al socialismo:

Fui a San Marcos seducido por su tradición inconforme, la única digna en un país con las injusticias del nuestro. Allí, esa disposición (sin duda, buena) se vio desnaturalizada y frustrada por el mecanismo que he tratado de describir. Quiero decir que, con la pasión de los 16 años también jugué el sueño de la revolución: pinté paredes, promoví huelgas, intenté tachar profesores y participé en las conspiraciones de rigor. Luego, cuando el juego revolucionario me hastió, jugué el otro juego, y fui el estudiante el estudiante sonámbulo que se dedica a sus asuntos y espera alegremente que discurra el tiempo para que, como un premio a la paciencia, aterrice un título en sus brazos. (381)

La visión de Vargas Llosa sobre las revoluciones (“sueño” y “juego”) es la misma visión que tiene sobre las utopías como lo demuestra su artículo sobre Flora Tristán citado al inicio de este capítulo. Lo más significativo de esta cita es lo que dice luego Vargas Llosa sobre su actitud ante las revoluciones. El menciona que en un principio jugó al juego de las revoluciones y que luego este lo hastió y decidió jugar al juego del estudiante aplicado, al juego de las reglas de clase, al juego de las reglas de la sociedad. Para Vargas Llosa, ese hastío del juego de la revolución y su posterior apego a las reglas sociales, sin mencionar aquí su posterior posición neoliberal, suponen una superación de ese estado pueril de sus casi aventuras estudiantiles. Para el novelista las ansias utópicas es un asunto superado, a diferencia de sus personajes novelescos que no superan sus estados fantasiosos productos por la utopía, y, por ello, tienen a un narrador parenético (García 252) para amonestarlos desde la distancia temporal, espacial e ideológica.

La valoración de las ideas utópicas

Revisada ya la simbología planteada en “El juego del Paraíso”, se hace más claro ahora revisar los elementos paratextuales que aparecen en la novela y cuya responsabilidad ideológica directa cae sobre el autor de la misma, en este caso, Mario

Vargas Llosa. Siguiendo a Gerard Genette en su libro Palimpsestos, los elementos paratextuales son aquellas instancias fuera del ámbito del mismo texto novelístico (como el título, prefacios, epígrafes, ilustraciones) que sirven al lector como “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno al texto y a veces un comentario oficial u oficioso” (11). Estos elementos son básicamente la expresión directa del autor de la novela que trata de “imponer su criterio de lectura” (García 172) a los lectores.

Tomando en cuenta lo anterior, en esta novela encontramos tres elementos paratextuales propuestos por el autor y que son en sí mismos puntos de partida para el sentido de lectura: el título, la portada y el epígrafe. En el caso del título, El Paraíso en la otra esquina, la relación se entabla directamente con “El juego del Paraíso” y la búsqueda del niño en la esquina indicada de “Paraíso”. En el caso de la portada, remitiéndonos a la de la primera edición de la novela, también se entable directa relación con el “leitmotiv de la novela” pues la imagen remite a una niña con los ojos vendados que busca en otra niña al Paraíso. Hasta aquí, estos dos elementos paratextuales reiteran la lectura de “El juego del Paraíso” desde un punto de vista extratextual. Sin embargo, será el último elemento paratextual a consideración que aparentemente no encajaría dentro de la visión que dentro de la novela se formula; nos referimos al epígrafe:

«¿Qué sería, pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?»

PAUL VALÉRY, Breve epístola sobre el mito

Aparentemente, esta cita puede causar marcar diferencia con la lectura de la novela hecha hasta aquí a través del precepto vargasllosiano sobre la ingenuidad pueril de la utopía, pues el autor nos estaría dando otra idea distante de lo planteado a través de sus personajes y la configuración. Pero vamos pasos a paso. Si entendemos en esta cita de Valery “lo que no existe” como lo equivalente a sueño, Paraíso o, en suma, utopía,

entonces, podríamos entender que no habría porvenir ni destino sin la utopía para las colectividades y el individuo.

¿No es esto contradictorio con la visión negativa de la utopía que tiene el mismo autor de la novela? No. Vargas Llosa no está en contra en ningún momento de las utopías, es más como se comentó en el capítulo II, él reconoce que vivir sin utopías es imposible, porque es propio de la naturaleza humana. Sin embargo, el problema nace cuando los individuos vuelcan a la realidad su propensión utópica sin darse cuenta de la imposibilidad de tal acto. La praxis utópica sí es un peligro y Vargas Llosa se erige contra esta. La utopía en sí misma puede ser propulsoras de cambio si encuentran buen sentido a partir de la racionalidad humana y se evita su asentamiento en la sociedad. No es extraño, por eso, que el mismo Vargas Llosa se autodenomine como utópico pero no en la praxis política, en la colectividad:

Yo soy un utópico en todo menos en política. Creo que en política hago esfuerzos denodados, por lo menos desde hace treinta años, para ser realista, gradualista, democrático. La utopía es la negación de la democracia o, mejor dicho, la democracia es la negación de la utopía. La democracia es lo posible, lo imperfecto, parte del supuesto de que la sociedad perfecta no existe ni va a existir nunca, que la sociedad sólo puede ser perfectible y que esa mejora sólo será una realidad si se encara simultáneamente en muchos ámbitos. Creo que eso es lo que ha traído los mayores progresos en política. Pero creo también que eso es absolutamente insuficiente para los deseos, los apetitos, las ambiciones, los sueños de los seres humanos. Quieren buscar la perfección. Entonces yo creo que hay que buscar la perfección en otros ámbitos. Hay que buscar la perfección en la creación, en la vocación, en el amor, en el placer. Pero todo eso en el campo individual. No colectivo, no tratar de traer la felicidad a toda la sociedad. El paraíso no es igual para todos. (Diccionario, 395-6)

Entonces, para Vargas Llosa, la búsqueda de la perfección, la utopía, solo es posible en la individualidad, pues cuando se lleva a la práctica se pone en peligro al colectivo porque esta homogeniza a todos bajo un mismo deseo y no da la posibilidad de la singularidad de sus individuos. Entonces, el epígrafe responde a eso, a ese respeto vital a las ideas. De hecho el mismo autor lo hace saber así cuando, refiriéndose a los personajes históricos, Flora Tristán y Paul Gauguin, admite su admiración hacia ellos: “Creo que vale la pena recordarlos, recordar a gente como ellos con cariño y admiración” (“Flora” 33). No obstante, esta “admiración”, ese “cariño” no implica necesariamente una exaltación por sus actos, por llevar a la praxis sus utopías. Por el contrario, esa admiración está restringida al respeto que tiene por seres como ellos, pues con sus ideas aportaron al desarrollo de la humanidad. La tragedia de su praxis utópica no es motivo de admiración.

En la novela, esa admiración también se refleja en los discursos del narrador que dirige a sus personajes, pero no avivando quizá sus ideas, sino mostrando un comportamiento conmisericordioso como se mencionaba en ejemplos líneas arriba al analizar los sobrenombres de los personajes. En suma, un comportamiento elegíaco del narrador (Del Prado 88), ya que acompaña también a sus personajes con discursos emotivos para apoyarlos en la tragedia:

Si las cosas no habían salido mejor no había sido por falta de esfuerzo, de convicción, de heroísmo, de idealismo. Si no habían salido mejor era porque en esta vida las cosas nunca salían tan bien como en los sueños. Lástima, Florita. (459)

La realidad no estuvo a la altura de tus sueños, Koke. (245)

En estos discursos conmisericordiosos o comprensivos se refleja lo dicho por el propio Vargas Llosa en ese epígrafe. Existe respeto por las ideas o los “sueños” que los personajes tuvieron, pero el error trágico de estos es haber llevado la utopía, lo “sueños”

a la realidad, es haber pensado ingenuamente que el juego ideado podía hacerles encontrar el Paraíso.



CONCLUSIONES

Según Melo-Vega (16), una característica general de la obra vargasllosiana ha sido siempre la existencia de un personaje que ha tenido la responsabilidad de ser la voz reflexiva que medite los porqués de la historia contada en la novela¹⁹. Partiendo de esto, creemos que este tipo de personaje también se hace presente en la novela El Paraíso a través de la figura del narrador. Por la configuración dada en los análisis realizados en los capítulos precedentes, debemos de entender que el narrador de El Paraíso es un personaje caracterizado por su intelectualismo, el cual es vislumbrado en la forma en la que construye ficcionalmente a sus personajes y, sobre todo, en sus intervenciones metadiscursivas en la novela. Es justamente esta capacidad intelectual la que le permite entender y juzgar los proyectos utópicos de Tristán y Gauguin.

Además, esta capacidad intelectual le permite al narrador ir más allá de la narración erudita de los hechos pasados y, desde una distancia temporal y espacial respecto de lo sucedido con sus personajes, toma una posición crítica ante el tema de la novela. Y si la pregunta que recorre El Paraíso es “la pregunta sobre la utopía” (Oelker 82), la respuesta del narrador se construye entonces desde el conocimiento teórico, el cual ha sido revelado en cada capítulo de la tesis: su noción sobre los procesos de cambio ideológico en la sociedad en el cap. I, la estructura dicotómica de la sociedad para dar espacio a la parte irracional del individuo en el cap. II, y el principio de realidad pospuesto en el capítulo III. Todo este sustento teórico es la base que le permite esbozar una respuesta crítica con el objetivo de dismantelar y deconstruir las nociones de utopía.

De esta manera, nuestro narrador pasa de ser un mero narrador-historiador que conoce la historia objetiva de sus personajes y que ficcionaliza con conocimiento de

¹⁹ La autora da una lista a considerar: El “Poeta” de La ciudad y los perros, “Zavalita” de Conversación en La Catedral, el periodista miope de La guerra del fin del mundo, “Varguitas” de La tía Julia y el escribidor, el narrador/escritor de Historia d Mayta, el narrador de El Hablador, etc. (Melo-Vega 16)

causa sobre los hechos reales, a ser un narrador también ensayista, dado que aprovecha el espacio de la ficción para realizar intervenciones metadiscursivas que sustentan y demuestran su tesis teórica a partir de las características subyacentes en los personajes utópicos (la incongruencia ideológica, la insatisfacción individual y la ingenuidad pueril) y porque dirige también discursivamente las acciones de los mismos. Por ende, la novela leída es una novela histórica con características propias del ensayo, ya que existe todo un objetivo de trasfondo para sustentar una posición contraria frente a la realización de la utopía en la realidad llevada a cabo por el narrador.

Esta novela ensayo utiliza los preceptos comunes de la novela histórica (básicamente los relacionados a asentar un eje narrativo desde un momento pasado de la realidad real) y los utiliza funcionalmente, ya que sus objetivos no responden a un motivo arqueológico para la construcción de la historia ni erigir la gloria de un pasado, “sino que su finalidad se vincula a una necesidad global de extender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual” (Pons 53). Este conocimiento incompleto de la utopía desde un punto de vista intelectual en la actualidad, es resuelto a partir de la mirada retrospectiva de los itinerarios revolucionarios de dos personajes históricos. Por eso, esta visión retrospectiva a través del ensayo, tiene la función de hacernos encontrar “con problemas aún no resueltos, con conflictos todavía vigentes; en esta medida, la escritura se mide con las grandes cuestiones de la actualidad a través de la indagación crítica e imaginativa en las crisis del pasado” (Elmore 11). Y he allí el principal objetivo de la novela: dar una respuesta crítica y, sobre todo, persuasiva a la pregunta sobre la utopía.

Ahora bien, para llevar a cabo esta empresa de este tipo de narrador ensayista, Vargas Llosa va a tener que cambiar un precepto que había sostenido hasta entonces con respecto del narrador. Seguidor de las estructuras narrativas de Flaubert, Vargas Llosa consideraba que el narrador debía ser un ente que se mantenga al margen de la narración y no intervenir en ella; debe ser como Dios, creador de todo y estar en todas partes pero sin ser notado. Sin embargo, en El Paraíso existe todo un abandono por este tipo de narrador flaubertiano y se elige uno de la estirpe de Víctor Hugo, un narrador que conduce los hilos argumentales desde fuera de la historia para demostrar sus ideas a partir de las digresiones que él crea pertinente (Prado 141). Esto sin lugar a dudas se ve reflejado en las intervenciones metadiscursivas del narrador durante la novela sobre

todo en esa muda espacial de la tercera a la segunda persona que le permite tener contacto directo con su personaje para increparlo, interpelarlo o compadecerlo. Esto quizá se vea reflejado en la siguiente declaración de Vargas Llosa en donde el mismo es consciente de este cambio sobre la objetividad en sus novelas recientes: “Yo creo que en mis libros la objetividad existe siempre como una técnica narrativa, pero que, al cambiar la naturaleza de mis historias, el narrador se ha vuelto mucho más escurridizo y sutil que en las historias realistas del principio. (Oviedo, “La literatura” 241-2). Creemos que esta pérdida de la objetividad del narrador, por lo expuesto, se agudiza en El Paraíso. El narrador ahora es el personaje más visible e importante de la novela vargasllosiana.

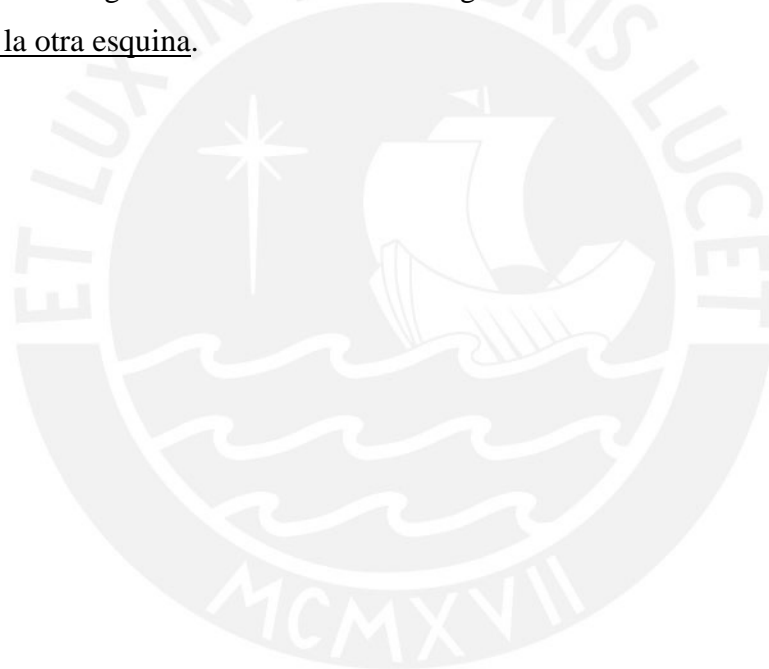
Por lo visto, en la novela El Paraíso, existe todo un proyecto ideológico en contra de la utopía y sus prácticas en la sociedad. Vargas Llosa demuestra con esto que la ficción novelesca funciona no solo como soporte para relativizar ideas sino también para sostenerlas y demostrarlas. Todo ello reflejado en esa actitud obsesiva del narrador, plenipontecionario del autor (Cartas 61), por dismantelar las nociones de utopía a través de una posición claramente neoliberal, pues el interés es denunciar todo proyecto colectivo o totalitario como el de las utopías que buscan homogenizar al individuo y no distinguen su carácter esencial: su individualidad.

Siguiendo la enseñanza de sus maestros intelectuales como Karl Popper, Vargas Llosa se ha propuesto el objetivo político de desmitificar la santería ideológica llevada a la práctica a través de cualquier espacio propicio para la reflexión, sea este incluso la propia novela. Y para ello, no tiene reparos en hacer del pasado un elemento utilitario de base para su crítica que linda por momentos con la obsesividad con la que los personajes de su novela llevan a cabo sus acciones. De esta manera, no es desproporcionado sostener que en ese narrador se devela toda una actitud, además de la de intelectual, fanática en férrea defensa de su posición neoliberal.

Ante ello, podemos afirmar que El Paraíso es la novela de Vargas Llosa con la propuesta más clara por parte del autor para sintetizar de una forma más fehaciente sus grandes intereses: el literario y, sobre todo, el político, sobre poniéndose en esta novela

el segundo sobre el primero. Esto cuando en los últimos años, la crítica ha preferido distanciar estas facetas del escritor, ya que muchas veces no concuerda con sus ideas políticas, sobre las neoliberales, y solo realza en el novelista sus logros literarios. Así, esta novela podría ser la obra cúspide del escritor en su tercera etapa de producción novelística, dado que de forma clara y tajante, el autor, desde su perspectiva neoliberal ofrece todo un proceso deconstructivo de sus utopías.

En síntesis, Vargas Llosa nos ha presentado en esta novela todo un proyecto narrativo que recurre a estrategias discursivas antes no tan tenidas en cuenta por el escritor y que lo han llevado a crear un narrador historiador, ensayista pero sobre todo portavoz de su ideología neoliberal. He ahí la originalidad narrativa de Vargas Llosa en El Paraíso en la otra esquina.



BIBLIOGRAFÍA

Armas Marcelo, J. J. “Mario Vargas Llosa y el discurso de la libertad (1987-1991)”. Vargas Llosa: el vicio de escribir. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2002. 227-237.

Bataille, Georges. La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961. Sel., trad. y pról. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001

Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal. La novela. Trad. y notas complementarias de Enric Suella. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

Cioran, Emile M. Historia y utopía. Trad. y pról. Esther Seligson. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

Cueto, Alonso. “Una épica de la transgresión”. La libertad y la vida. Lima: Planeta y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008. 96-131.

Del Prado Biezma, Javier. Análisis e interpretación de la novela. Cinco modelos de leer un texto narrativo. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

Elmore, Peter. “La novela histórica en Hispanoamérica: filiación y genealogía”. La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana. México DF: Fondo de Cultura Económica, Atenea, 1997. 11-40

Fiorentino, Stella. “Carnavalización y proceso creativo en El Paraíso en la otra esquina”. Espéculo. Revista de Estudios Literarios 42 (2009): n. pág. Web. 24 abril 2011. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/paraiso.html>

Forgues, Roland. “Capítulo VII: El Paraíso en la otra esquina”. Mario Vargas Llosa: ética y creación. Lima: Editorial Universitaria, 2009. 201-264.

Forgues, Roland. “Destino y utopía, absurdo y condición humana, y su traducción en El Paraíso en la otra esquina”. Antípodas: journal of hispanic and galician studies 18. Una pasión por la literatura: estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa vol. II (2007): 97-101. Impreso.

Freud, Sigmund. “El poeta y los sueños diurnos”. Obras completas. Tomo IV. Madrid Biblioteca Nueva, 1972

---. Tótem y tabú. Obras completas. Tomo II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 1972.

García Peinado, Miguel A. Hacia una teoría general de la novela. Madrid: Arco/Libros, 1998.

Genette, Gérard. Figuras III. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

---. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Gómez, Blanca Inés. “La utopía como viaje: un acercamiento a El Paraíso en la otra esquina”. Palimpsestvs 4 (2004): 185-190. Web. 24 abril 2011. www.revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestos/article...8681

Gómez Redondo, Fernando. “El discurso narrativo”. El lenguaje literario. Teoría y práctica. Madrid: Editorial EDAF, 1994. 125-246.

Gramsci, Antonio. “Relaciones entre ciencia-religión-sentido común”. Antología. Sel., trad. y n. Manuel Sacristán. México: Siglo XXI, 1999. 367-381.

---. “Utopía”. Antología. Sel., trad. y n. Manuel Sacristán. México: Siglo XXI, 1999. 44-51.

Henighan, Stephen. “Nuevas versiones de lo femenino en La Fiesta del Chivo, El Paraíso en la otra esquina y Travesura de la niña mala”. Hispanic Review 77.3 (2009): 369-388. Impreso.

Jameson, Fredric. Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions. New York: Verso, 2007.

Juste Garrigós, Jordy. “Cuatro constantes temáticas de Vargas Llosa en El Paraíso en la otra esquina”. Cuadernos Canela. Actas de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamérica XV (2003): 48-59. Web. 24 abril 2011. www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc15.pdf

Kristal, Efraín. Temptation of the Word. The novels of Mario Vargas Llosa. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

Manuel, Frank E. y Fritzie P. Manuel. “Introducción: La propensión utópica”. El pensamiento utópico en el mundo occidental. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Tomo I. Madrid: Taurus, 1984. 11-52.

Melo-Vega de la Puente, Mariana. “Aunque la chola se vista de seda...: la identidad peruana en Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa”. Tesis (Lic.) PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Mención: Literatura hispánica. Lima, 2008.

Meseth de Bona, Gabriel. “Paraísos perdidos: nociones de utopía según los personajes históricos de El Paraíso en la otra esquina de Mario Vargas Llosa”. Tesis (Lic.) PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Mención Literatura Hispánica. Lima, 2009.

Montaner, Carlos Alberto. “Vargas Llosa o el rebelde ilustrado”. Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa. Lima: Planeta, 2008. 103-117.

Nietzsche, Friedrich. Ecce homo. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Oelker, Dieter. “Cuando el mundo posee el sueño de una cosa: para una lectura de El Paraíso en la otra esquina de Mario Vargas Llosa”. Atenea 490 (2004): 59-85. Web. 24 de abril 2011. <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n490/art04.pdf>

Oviedo, José Miguel. “Historia de un libertino”. Dossier Vargas Llosa. Lima: Taurus, 2007. 31-48.

---. “La literatura, la vida y el poder: diálogo entre Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo”. Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa. Lima: Planeta, 2008. 231-251.

---. “Las utopías de Flora y Paul”. Dossier Vargas Llosa. Lima: Taurus, 2007. 71-76.

Pons, María Cristina. Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX. México DF: Siglo XXI, 1996.

Prado Alvarado, Agustín. “El Paraíso en la otra esquina: peregrinaciones de una utópica y el paraíso perdido de un pintor.” Patio de Letras 1.1 (2003): 139-147. Impreso.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: Clacso, 1993. 201-246.

Quintana Tejera, Luis. “El Paraíso en la otra esquina. Mario Vargas llosa: concepción del Paraíso y el recurso axiológico de la temeridad”. Espéculo. Revista de Estudios Literarios 39 (2008): n. pág. Web. 24 abril 2011.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/paraiso.html>

Rangel, Dolores. “Los extremos de la sexualidad en la caracterización literaria de Vargas Llosa: el Chivo, Gauguin y Flora Tristán”. Hispanet Journal 1 (2008): 1-24.

Web. 24 abril 2011.
<http://hispanetjournal.com/LosextremosdelasexualidadEDITADO.pdf>

Reverte Bernal, Concepción. “Mario Vargas Llosa: de la obsesión por los fanáticos a la reflexión sobre la utopía”. Antípodas: journal of hispanic and galician studies N° 18. Una pasión por la literatura: estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa vol. II (2007): 159-172. Impreso.

Reynoso Noverón, Jeanett. “Procesos de gramaticalización por subjetivización: el uso del diminutivo en español”. Selected Proceedings of the 7th Hispanic Linguistics Symposium. Ed. David Eddington. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project. 79-86. <http://www.lingref.com/cpp/hls/7/paper1088.pdf>

Rowe, William. “Liberalismo y poder: una lectura política de Vargas Llosa”. Hueso Húmero 26 (1990): 79-94. Impreso.

Said, Edward. Orientalismo. Madrid: Libertarias, 1990.

Setti, Ricardo A. Diálogo con Vargas Llosa: ... sobre la vida y la política. Buenos Aires: Kosmos Editorial, 1989.

Sontag, Susan. La enfermedad y sus metáforas. Barcelona: Muchnik Editores S. A., 1981.

Ubilluz, Juan Carlos. “Mario Vargas Llosa: el erotismo como piedra angular del capitalismo tardío”. Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006: 119-138.

Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Lima: Alfaguara, 2011.

---. “Confesiones de un liberal”. Sables y utopías: visiones de América Latina. Sel. y pról. de Carlos Granés. Lima: Aguilar, 2009. 327-337.

---. Diccionario del amante de América Latina. Barcelona: Ediciones Paidós América, S. A., 2006.

---. El Paraíso en la otra esquina. Lima: Alfaguara, 2003.

---. “El poder de la mentira”. Diálogo con Vargas Llosa: ... sobre la vida y la política. Ed. Ricardo A. Setti. Buenos Aires: Kosmos Editorial, 1989. 225- 234.

---. “Flora Tristán y Paul Gauguin”. Pról. Peregrinaciones de una paria. Lima: Fondo Editorial UNMSM y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2003. 13-33.

---. “Literatura y política: dos visiones del mundo”. Mario Vargas Llosa. Literatura y política. Cuadernos de la Cátedra de Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003. 39-66.

---. “Reflexiones de una moribunda”. Contra viento y marea (1962-1982). Barcelona: Seix Barral, 1983. 357-382.

Vargas Llosa, Morgana. Las fotos del Paraíso. Madrid: Alfaguara, 2003.

Warnken, Cristián. “Entrevista a Mario Vargas Llosa por Cristián Warnken”. Una nueva belleza: conversaciones con Cristián Warnken. UC Cable, Santiago de Chile. 2003.
Web. 24 abril 2011. <http://www.otrocanal.cl/#video=2796>

