

NAHYUN LEE

Universidad Nacional de Seúl

Búsqueda de la utopía en *El Paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa

—La utopía y el paraíso en el arte de Paul Gauguin

Resumen: La primera novela histórica de Mario Vargas Llosa (1936), *La guerra del fin del mundo* (1981), recrea la guerra de Canudos, una rebelión de un grupo religioso-extremista liderado por el consejero contra la República recién nacida con su poderoso ejército. En la novela, los portavoces de la crítica histórica son los dos narradores-personajes: el barón de Cañabrava y el periodista miope. La discusión entre estos dos ofrece posibilidades de la existencia de las verdades históricas en lugar de una verdad y una historia. Sus decisiones paralelas ante la historia nos ofrecen un punto de partida para un entendimiento más profundo de la obra. Los críticos literarios Fernando Aínsa y Seymour Menton, entre otros, han propuesto la existencia de una nueva novela histórica latinoamericana cuyo interés se enfoca en la recusación de la versión oficial de la historia. Vargas Llosa retoma la historiografía y la transforma en su propia ficción: la desmitificación de los antihéroes de la historia, el coronel Moreira César y el Consejero. Podemos añadir uno más: la república brasileña cuya inmadurez se reveló a través de la guerra en contraposición de su ideal, “un Brasil unido, una nación fuerte”, impuesto por los gobernadores. Es en esta parte donde Vargas Llosa pone en tela de juicio la disyuntiva del siglo XIX al reescribir el pasado. Algunos elementos de la estructura de la novela, en cambio, dejan dudas en los lectores acerca de la visión histórica del autor. Una es el papel y la responsabilidad de memorizar y juzgar el pasado que están limitados a los narradores intelectuales, el barón de Cañabrava y el periodista miope, no a todos los narradores-personajes. Asimismo, la visión histórica del autor entorno a la guerra de Canudos y América Latina parece haber perdido su neutralidad entre los civilizados y bárbaros.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, utopía, paraíso, Paul Gauguin

1. Introducción

En el año 2010, el Nobel ha premiado al escritor peruano Mario Vargas Llosa “por su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes sobre la resistencia, la revuelta y la derrota individual” (Javier Rodríguez Marcos, 2010). Buena parte de sus obras, como se ha notado al premiarle, abordan el tema del mal social y político contra el que luchan los individuos. La búsqueda de la utopía, también, ha sido representada varias veces en el mundo literario de

Vargas Llosa: *La casa verde*, *Conversación en la Catedral*, *La guerra del fin del mundo*, *El Paraíso en la otra esquina* y más recientemente, *El sueño del celta*.

Es objeto de esta investigación *El Paraíso en la otra esquina* en que se representan dos figuras históricas de ficción que persiguieron la libertad en la Francia del siglo XIX. Flora Tristán, una de las primeras feministas, le había interesado al escritor arequipeño por su historia en el Perú, por sus raíces familiares de Arequipa, ya que él mismo afirmó que ya tenía plan de escribir sobre ella al cumplir cincuenta años de edad^① y de ella hizo el prólogo en *Peregrinaciones de una paria* (2003), la autobiografía de Flora Tristán. El segundo personaje es Paul Gauguin, nieto de Flora Tristán y uno de los grandes artistas modernistas prestigiado por su arte primitivista inspirado en los Mares del Sur, y también por su vida personal excéntrica.

Este trabajo pretende analizar los conceptos de utopía y paraíso que quisieron crear o buscar Flora Tristán y principalmente Paul Gauguin, descritos en la obra desde el enfoque del pintor cuyo mundo artístico revela sus huellas de la búsqueda de un mundo liberal absoluto.

2. La imposible búsqueda de la utopía en el XIX —siglo de utopía y de su decadencia

El año 2003, cuando se publicó la obra, era el bicentenario del nacimiento de Flora Tristán (el 7 de abril de 1803) y el centenario de la muerte de Gauguin (el 8 de mayo de 1903), respectivamente. Ambos vivieron el XIX que fue sobre todo el siglo de las utopías cuando aparecieron ideales sociales utópicos-revolucionarios. Las dos historias se desarrollan intercaladas sin darnos ninguna pista de su relación familiar hasta la mitad del libro. A medida que se revelan los ideales y las retrospectivas de los dos personajes, parece que tienen en común haber soñado en crear su propia utopía, uno en el ámbito político y otro, en el artístico.

La historia de Tristán empieza en 1844, el último año de su vida viajando por sur de Francia a fin de promover sus ideas revolucionarias a través de sus libros *La Unión Obrera* y *Peregrinaciones de una paria* entre los obreros-proletarios. Las malas experiencias como mujer que vivió la época le dieron la razón a esta feminista para luchar toda su vida contra injusticias y prejuicios sociales. Mediante la comunicación con los obreros y uniéndolos en grupos que servirán base para construir la futura Unión Obrera se reformaría la sociedad llena de males para los proletarios y las mujeres o, mejor dicho, “máquina de parir y esclava feliz” para luego emanciparlas.

La condición inferior como mujer —nulos derechos sin libertad, pobreza, baja clase social, falta de educación, anticatólica y además mujer que abandonó su familia— le hace más difícil la vida para luchar. Sin embargo, intenta construir la Unión Obrera que, según ella, es una verdadera utopía donde todos los seres vivirán con la igualdad absoluta. Es uno de los conceptos principales

① Cf. “Al cumplir los cincuenta, me había fijado este plan quinquenal: [...] 5) Una obra inspirada en Flora Tristán, la revolucionaria, ideóloga y feminista franco-peruana del primer tercio del siglo XIX.” (Mario Vargas Llosa, 2010: 38).

de su utopía “la igualdad absoluta” por la que se designa una nueva relación entre hombres y mujeres:

Imaginó una nueva forma de relación entre las personas, en la sociedad renovada gracias a la Unión Obrera. El matrimonio actual, esa compraventa de mujeres, habría sido reemplazado por alianzas libres. Las parejas se unirían porque se amaban y tenían fines comunes, y, a la menor desavenencia, se separarían de manera amistosa. El sexo no tendría el carácter dominante que mostraba incluso en la concepción de los falansterios de Fourier; estaría tamizado, embridado, por el amor a la humanidad. Los deseos serían menos egoístas, pues las parejas consagrarían buena parte de su ternura a los demás, a la mejora de la vida común. (Mario Vargas Llosa, 2003: 14)

El narrador resalta las características de la utopía concentrada en la igualdad entre sexos, la cual le interesaría más que nada a las feministas. Muestran que la utopía política planeada por ella es colectiva —fines comunes, el amor a la humanidad, la mejora de la vida común—, y creada en una sociedad transformada totalmente pero todavía en Europa.

La Europa del XIX se describe decadente, “la Edad Media” por sus rasgos que contrastan con lo moderno logrado por la industrialización. La crítica a la modernidad europea se repite en Gauguin por lo que se desarrolla la idea de crear una comunidad ideal de los artistas.

El pintor ha huido de Francia en busca de libertad absoluta con la que se hace realidad el sueño de un paraíso artístico y llega a Tahití soñando con una cultura primitiva, bien conservada en su salvajismo. Sin embargo, el ambiente colonial lo decepciona y lo hace mudarse otra vez a las Marquesas. Al llegar ahí, Gauguin recuerda al “Holandés Loco”, Vincent van Gogh, el pintor impresionista, con el que vivía en Arles, Francia, catorce años antes. Decidió vivir con van Gogh con el motivo artístico compartido en la Casa Amarilla y ellos imaginan crear “el Estudio del Sur”, una utopía de artistas en los Mares del Sur:

Desde que, por primera vez, presencié el grandioso espectáculo, Paul tuvo en la mente a Vincent. Dios mío, éste era, Koke, éste era. El lugar con el que soñaba el Holandés Loco allá en Arles. El paraje primitivo, tropical, del que habló sin parar en ese otoño que compartieron en 1888, donde quería instalar en el Estudio del Sur, esa comunidad de artistas de la que tú serías el maestro y donde todo pertenecería a todos, pues habría sido abolido el dinero corruptor. Un lugar en el que, en un marco único de libertad y de belleza, el fraterno grupo de artistas viviría dedicado a crear un arte imperecedero, unas telas y unas esculturas cuya vitalidad atravesaría indemne los siglos.

Esta comunidad “consagrada” de los “artistas-monjes” también es colectiva ya que se trata de una sociedad ideal de la gente, pero esta vez limitada a los artistas. La utopía, palabra inventada por Thomas More en el 1516, hace referencia a un lugar imaginario o ideal, o a ambos. A lo largo de siglos, se ha utilizado en términos sociales, políticos o mentales. Casi cualquier expresión ideal —una mejor vida, sociedad política— se define utópica. Entre sus múltiples características cabe destacar el cambio social, la armonía social y el logro de perfección (Borchert, 2006: 616–621),

que entran en concordancia con la Unión Obrera de Tristán. Por eso, las dos utopías en el relato obtienen colectividad automáticamente.

Sin embargo, las ideas de crear una utopía de la abuela y del nieto resultaron fallidas porque la de Flora, por sus dificultades materiales y sociales nunca florece cuando ella está en vida. La del nieto tampoco se hizo realidad ya que los conflictos con van Gogh por el compartir de la casa, por razones emocionales decepcionan a Gauguin y por la muerte de van Gogh, el sueño del Estudio del Sur se borra pronto de su mente, solo le ofrece el motivo de huir de Francia, de la civilización. Luego en las Marquesas, Gauguin la sustituye con la Casa del placer.

En una entrevista el autor afirmó que es “utópico en todo menos en política” y las utopías sociales del siglo XIX fueron imposibles de realizarse y en esta época la reemplaza la democracia que es una forma de acuerdo entre la gente con el fin de mantener la paz y la armonía de la sociedad.^① Su mención acerca de la utopía política nos impone revivir los movimientos de los siglos pasados por la revolución social y además el cambio de ideología del autor del socialismo a neoliberalismo. Así que podríamos suponer que la utopía política de Flora Tristán encarna la imposibilidad de efectuarla.

A su vez, la utopía de Gauguin se desvanece con la muerte de van Gogh y lo lleva a empezar la búsqueda del paraíso concentrado en su propio placer y arte. La subjetividad de su mundo artístico choca con la tradición de Europa y este le da motivo de partir a los Mares del Sur en busca de un paraíso donde se le ofrecería toda la libertad que desea.

3. En busca del Paraíso o paraísos —el concepto de paraíso de Gauguin

Gauguin, quien se dio cuenta de su vicio tardío como artista, decide abandonar Europa, un lugar decadente en el ámbito artístico y cree que el paraíso que está buscando existiría en Tahití:

[...] que el arte europeo estaba enclenque, afectado también de la tuberculosis pulmonar que mataba a tantos artistas, y que sólo un baño revivificador, venido de esas culturas primitivas no aplastadas aún por Europa, donde el Paraíso era todavía terrenal, lo sacaría de la decadencia.

Si bien Flora consideró Europa por su ausencia de modernidad en términos de los derechos de las mujeres, Gauguin lo hizo por la civilización que “aniquiló” lo primitivo, salvaje, natural que significaría auténtico arte para él. Llega a Tahití por la “ruptura con la sociedad moderna y un creciente deseo de integrarse a una sociedad arcaica” (Parrilla Sotomayor, 2010: 349). Sin embargo, nunca puede estar contento de su posible paraíso terrenal porque cada vez que quiere revivir la cultura primitiva de los maoríes le hace más difícil encontrar la civilización europea por Francia o

① Cf. El autor dijo: “Mi idea es que las utopías sociales, las políticas, son peligrosas, porque cada vez que se intenta materializar una utopía y encarnar la sociedad perfecta se produce un infierno”. Gabriela Litre, “Vargas Llosa, contra la guerra y las utopías”, *La nación digital*, 3 de abril, 2003. <http://www.lanacion.com.ar/485802-vargas-llosa-contra-la-guerra-y-las-utopias>

sus condiciones personales.

Suponemos que el concepto del paraíso de Gauguin descrito por el narrador varía en el texto y por la letra mayúscula de la palabra en el título y el texto nos lleva a dudar del significado de ello, porque en general la mayúscula se emplea como inicial de nombres propios. De aquí, analizaremos los paraísos y el Paraíso cuya simbolización sería importante para interpretar la obra. Los paraísos se revelan en dos términos: uno es el Edén antes el pecado original en la religión cristiana, “el último resuello de esa cultura primitiva, sana, pagana, feliz, sin vergüenza del cuerpo, no deformada por la decadente idea del pecado”. Esta afirmación de Gauguin concuerda con la simbolización del paraíso como Edén, en “Antiguo Testamento que es la patria del hombre sin pecado”, el mismo jardín luego “donde Dios emplazó la primera pareja humana” que también “se traducía en griego por *paradeisos*, origen del término Paraíso” (Montserrat Escartín Gual, 1996: 233).

Sin embargo, el posible Edén en los Mares del Sur no contenta a Gauguin porque cada vez que penetra al mito de los maoríes parece que ya había desaparecido y él hasta que cree que en un lugar más escondido se realizarían rituales místicos como el carnaval, los tatuajes, etc.

Otro aspecto se connota en una pequeña conversación con una monja cristiana. El pintor, pasando por el convento se fija en las niñas jugando al paraíso que consiste en uno que está en el centro tiene que preguntar a otros hasta que encuentre paraíso:

—¿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.

[...] ¡El juego del Paraíso! 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.

La respuesta de la monja a Koke, apodo del pintor en los Mares del Sur, nos lleva a interpretar que Koke, por su mala fama de su vida sexual y resistencias contra los católicos en las islas, no se puede salvar y él mismo piensa que va a ir al infierno una vez que se muera. De esta conversación supondríamos otra definición de paraíso que es el Cielo, la providencia de Dios^① lugar escatológico opuesto al infierno. Al mismo tiempo, este paraíso conceptual y el juego de paraíso están ironizando la búsqueda paradisíaca de Gauguin que nunca termina, pues es un lugar que nunca se puede alcanzar cuando uno está vivo.

① “cielo”, Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. Madrid, Espasa calpe

En estas alturas, las palabras del autor parecen resaltar la imposibilidad de buscar el paraíso terrenal “en este terrenal valle de lágrimas”; “lo ideal sería mantener el sueño y al mismo tiempo ser consciente de que ese paraíso es inalcanzable”^① y ofrecernos visión pesimista de la utopía.

4. El paraíso inventado dentro del arte

La búsqueda de Gauguin del paraíso terrenal sigue hasta el momento de morir. Ha escapado de Francia y de su arte tradicional con abandono de todo lo que tenía. Sin embargo, él nunca pudo encontrar exactamente que imaginaba; en Tahití la gente inocente que él creía “habitantes del paraíso” pronto resultan “dominados” por la civilización colonial. Decepcionado, el artista sigue su viaje de un lugar a otro con creciente deseo de encontrarlo antes de morir, consciente de su mortalidad cercana.

A pesar de que lo evidente de la imposibilidad de indagar un paraíso terrenal que encontramos, podemos hallar esperanza mediante las lecturas e interpretaciones de las pinturas producidas por Gauguin del narrador o el autor que le presta la voz. Lo que buscaba tanto no estaba en otra esquina sino en sus cuadros, tal como él deseaba verlo con sus ojos. La cultura ya desaparecida de Polinesia, o más bien, lo salvaje, primitivo y primordial está en oposición de lo moderno, occidental europeo a lo que resistió. Su anhelo de borrar la dicotomía occidental entre las cosas opuestas crece cada vez más y se convierten en obsesiones al mito de la sociedad primitiva de los maoríes, a la relación sexual liberal y por el último, al hombre-mujer, *mahu* en lenguaje maorí, que es el factor más importante de su camino a paraíso y de su estética. El concepto del andrógino lo teorizó Platón: que el hombre y la mujer eran un solo cuerpo en el origen. Simbólicamente, es un ser que simboliza la totalidad del hombre, por lo cual se recupera la unidad perdida (Montserrat Escartín Gual, 2006: 40). Hal Foster, en su análisis del arte moderno *Prosthetic Gods* (2006), dedica el primer capítulo a Gauguin junto con Picasso y Kirchner a fin de agruparlos y analizar sus pinturas con el psicoanálisis freudiano y por su primitivismo. Foster también toma como un factor importante la androginia de Gauguin para interpretarlo. Tomando el episodio con Totefa desde el diario publicado por el mismo Gauguin, que aparece como Jotefa en la novela, el muchacho con quien siente un inesperado deseo sexual, Foster explica que esta escena revela la asociación primitivista de salvaje, animal y andrógino en Gauguin y le otorgó otro sexo a Totefa, como andrógino.^② En el relato, desesperado por su condición de salud y por la muerte de su hija mayor, Koke intenta suicidarse. Sin embargo, sobrevive y cuando regresa a casa empieza a pintar lo que le ilusionaba entre la vida y muerte. Así

① Gabriela Litre, *op. cit.*

② Cf. This primitivist association of savage, animal, and androgyne is pronounced in Gauguin. [...] As Totefa is degendered-or, more precisely, regendered as androgynous. (Foster, 2006: 24)

nació una de las obras más famosas de Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?*^①



Al completar la pintura, Gauguin encuentra que ha pintado un hombre-mujer sin darse cuenta al centro del cuadro.

Se echó a reír. ¡Un *taata vahine!* ¡Un *mahu!* Eso habías pintado, Koke: un hombre-mujer. Siete años atrás, al llegar a Tahití en junio de 1891, [...] los nativos, debido a tus largos cabellos flotantes y tu sombrero a la Buffalo Bill, te creían un *taata vahine*, un *mahu*, tuviste escalofríos. ¿Un hombre-mujer, tú? [...] Ahora te enorgullecía haber sido tomado por un *mahu*. “Lo único que no les han podido quitar los misioneros”, pensó.

Para él, hombre-mujer, *mahu*, es el símbolo de la cultura perdida de los maoríes, es decir, el paraíso que deseaba. No es solo hombre-mujer lo que se destaca sino la estructura que simboliza enigma de vida y muerte: desde el infante dormido a la derecha a la mujer vieja a la izquierda, el círculo de un lado a otro, Hina, la diosa de Polinesia señalando con las manos a otro mundo y para culminar, *mahu*, al centro. De este modo Gauguin llegó a inventar su propio paraíso en sus cuadros; ahí está todo lo mítico, tiempo y lugar, hombre y mujer, pasado y futuro y la vida y muerte. Foster lo analiza que muestra enigma de orígenes y términos explícitamente dando pregunta las diferencias de hombre y mujer, naturaleza y cultura, lo humano y lo divino (Foster, 2006: 45–50).

No es el único cuadro donde el paraíso de Gauguin está encarnado sino también en otros tomados como episodios-capítulos, porque la mayoría de los once capítulos de la narración dedicada a Gauguin tomaron los títulos de sus cuadros que tienen algo mítico o irreal. En *Manau tupapau*, del capítulo dos “Un demonio vigila a la niña”, que según el narrador es un instante de extremo “terror religioso venido desde el pasado más remoto” al creer ver al demonio, parte de mitos polinesios captados en el lienzo. El cuarto, *Aguas misteriosas*, es el origen del *mahu* imaginado por Gauguin, “La lucha con el ángel” donde Josep lucha contra un espíritu, una ilusión después del sermón. Y el último, “Caballos rosados”, muestra explícitamente la estética de Gauguin. En una de

① Paul Gauguin, *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?* 1897–98.

sus pinturas que plasmó la playa de Polinesia y ahí la playa y los caballos están rosados en vez de su color natural. Este reflejo de su impresión, desde una realidad a una visión imaginaria encarnada en pintura, apoya mi hipótesis:

Pero ¿no habías sostenido tú, desde hacía mucho tiempo, que el verdadero artista no busca sus modelos en el mundo exterior, sino en la memoria, ese mundo privado y secreto que se puede contemplar con una conciencia que tú tenías en mejor estado que tus pupilas?

Aquí es interesante también su visión acerca del paraíso que va llegando a ser más en el ámbito artístico que es el aspecto del placer personal. Para su cambio, el sexo ha desempeñado un papel importante. Además, es el desarrollo de su identidad que cada vez se identifica más con los maoríes. Dice, “ya no soy francés ni un europeo, Paco. Aunque mi apariencia diga lo contrario, soy un tatuado, un caníbal, uno de esos negros de allá”.

En el último momento de su vida, Gauguin lo pasa en su ilusión y cree que está observando a sus amigos que lo creen muerto ya:

Él no estaba muerto aún. Pero ya no veía, porque alguno de los presentes le había cerrado los párpados o porque la muerte ya había comenzado, por sus ojos de pintor. Pero oía, sí, con bastante claridad lo que decían a su alrededor. [...] A partir de ahí, ya no vio ni oyó ni supo nada, porque te habías acabado de morir del todo, Koke.

La última escena está borrando los límites entre la vida y muerte, una de las obsesiones de Gauguin, y con ello culmina y se acaba el largo viaje en busca del paraíso. En mi opinión, es el mejor logro de Vargas Llosa en ficcionalizar a Gauguin mediante el último momento más literario por lo cual nos revela sus interpretaciones no solo de su estética sino la vida y muerte del mismo Gauguin.

5. Conclusión

La búsqueda de utopías o paraíso, un lugar de libertad absoluta con cualquier nombre, siempre ha sido uno de los sueños más grandes del humano. Flora Tristán y Paul Gauguin, por su pasión y logros ideológicos y artísticos dejaron huellas inolvidables en la historia a pesar del paso del tiempo.

Vargas Llosa, al reconstruir a los dos personajes en *El Paraíso en la otra esquina*, parece que reflejó su visión pesimista acerca de creación de utopías en el pasado y presente; la utopía social-política que perseguía Flora Tristán y la artística de Paul Gauguin en la sociedad europea de desengaño resultan vanas. Y luego, la partida de Gauguin en busca del paraíso personal, más enfocado en su propio placer y libertad, también se desvanece como el título de la novela que nos hace dudar de la existencia de un lugar absolutamente ideal.

El paraíso de Gauguin, sin embargo, no está en un lugar ajeno sino dentro su mundo artístico,

repleto de primitivismo, deseo de regresar a lo más primitivo, natural y salvaje. Y es este lugar donde se deshace la dicotomía total entre hombre y mujer, vida y muerte y lo real y lo imaginario/mítico.

Bibliografía

- Borchert, Donald M.(2006): *Encyclopedia of philosophy*, Thomson Gale
- Escartín Gual, Monserrat (1996): *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU
- Foster, Hal (2006): *Prosthetic Gods*, MIT Press
- Jarque, Fietta (2003): “Soy un utópico en todo menos en política”, *El País digital*, 29 de marzo
- Litre, Gabriela (2003): “Vargas Llosa, contra la guerra y las utopías”, *La nación.com*, 3 de abril
- Parrilla Sotomayor, Eduardo E. (2010):“La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa”, *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas*, México, Porrúa
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa calpe
- Rodríguez Marcos, Javier (2010):“Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura”, *El País digital*, 7 de julio
- Vargas Llosa, Mario (2003): *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid, Punto de Lectura
- Vargas Llosa, Mario (2010): *El pez en el agua*, Madrid, Punto de Lectura