



La fiesta del chivo y El paraíso la otra esquina
de Mario Vargas Llosa:
la reescritura de la ficción y de la historia

Adriana Aparecida de Figueiredo

Profesora de la Universidad Estatal del Oeste del Paraná - Brasil
adrifuza@terra.com.br

La novela histórica contemporánea presenta algunas características que se sobreponen a la definición tradicional de novela histórica del siglo XIX. Una de las diferencias de esta forma novelesca es la percepción, en la arquitectura narrativa, de recursos estéticos relacionados a los conceptos bakhtinianos de carnavalización, parodia, intertextualidad y dialogismo.

Uno de los aspectos dialógicos de las novelas *La fiesta del chivo* (2000) y *El paraíso en la otra esquina* (2003) es su dimensión metaliteraria presentada no a través de la interferencia del narrador sobre el proceso de fabulación, sino por la existencia de personajes que dominan el artificio de la escritura o que por lo menos se simpatizan con la escritura.

La inserción de los personajes parece ser algo constante en la ficción de Mario Vargas Llosa, como examinó Angela Gutiérrez, al analizar algunas de las obras del autor. Según la autora,

ao visualizar a obra de Mario Vargas Llosa na totalidade de seu processo evolutivo, percebemos a insistência na criação de personagens-escritores, escrivinhadores, escribas, jornalistas, radialistas, *hommes-plummes*, na expressão flaubertiana, e seus afins, os contadores de histórias. (1996, p. 48)

La investigación de Gutiérrez estudia la obra del escritor sólo hasta la publicación de *Lituma en los Andes*, en 1993. Sin embargo, en sus dos últimas novelas el escritor peruano demuestra aún una predilección por los personajes-escritores. Así, Flora Tristán y Paul Gauguin en *El paraíso en la otra esquina* son también los autores de *Peregrinaciones de una paria* (1833-4) y *Noa Noa* (1929), textos que dialogan con la novela y desarrollan un papel sobresaliente en su organización. En *La fiesta del chivo* no es distinto, pues personajes como María Martínez también valoran la escritura, a punto de usurpar la autoría de José Almoína, antiguo colaborador del dictador Trujillo, también conocido como “el Chivo”.

Los personajes-escritores de *La fiesta del chivo*

Em *La fiesta del chivo*, los personajes-escritores son tanto ficticios como históricos. Entre los primeros encontramos al senador Henry Chirinos, poeta menor que participaba de las veladas literarias organizadas por la mujer de Trujillo, María Martínez, como percibe el dictador al escuchar las declamaciones poéticas de la tertulia:

en la noche clara llegaba hasta él, a ratos, el parloteo de esas viejas trasnochadoras, declamando poesías de Juan de Dios Peza, de Amado Nervo, de Rubén Darío (lo que le hizo sospechar que se hallaba entre ellas la Imundicia Viviente [Henry Chirinos], que sabía de memoria a Darío), los *Veinte poemas de amor* de Pablo Neruda y las décimas picantes de Juan Antonio Alix. Y, por supuesto, los versos de Doña María, escritora y moralista dominicana.
(VARGAS LLOSA, 2001, p. 30)

El narrador evidencia para el lector los nombres de los autores que eran citados en las veladas de poesía. Esta cita se configura en un intertexto con las obras de estos autores, puesto que es posible para el lector la recuperación de los conocimientos que posee de los escritores mencionados, como en el caso de *Veinte poemas de amor* de Pablo Neruda, obra que es directamente citada por el tirano. Hay en el discurso del monólogo de Trujillo un tono irónico, casi de desprecio a lo que se refiere a la escritura en general, como por ejemplo, en “el parloteo de esas viejas trasnochadoras”. El verbo “parlotear” posee aquí un matiz peyorativo y en el contexto del discurso del dictador significa que esas mujeres hablaban demasiado, en el sentido de que afirmaban ideas sin ninguna importancia.

María Martínez, en estas veladas y en otras celebraciones se hace pasar por autora de las obras *Falsa amistad*, una pieza de teatro y *Meditaciones morales*, de matiz filosófico y moralista. Sin embargo, la autoría literaria no pasa de una farsa, ya que tales libros fueron escritos por otros autores que quedaron en el anonimato. Por eso, en algunos trechos de la novela, la mujer de *El Jefe* es motivo de risa, porque Doña María hace un gran esfuerzo para transformarse en escritora de éxito en la República Dominicana, aunque esto sea a través del trabajo de otros autores, como afirma el propio dictador en una discusión con su esposa:

“olvidas que esas pendejadas no las escribiste tú, que no sabes escribir tu nombre sin faltas gramaticales, sino el gallego traidor de José Almoina, pagado por mí. ¿No sabes lo que dice la gente? Que las iniciales de *Falsa amistad*, F y A, quieren decir: Fue Almoina”. Tuvo otro acceso de risa, franca, alegre.
(VARGAS LLOSA, 2001, p. 31)

En este fragmento se nota la voz sarcástica del dictador, que se ríe de su mujer, en un tono irónico, por ella casi creer que era una escritora importante en su país. El tirano se dirige a Doña María con la intención de humillarla frente su condición de semianalfabeta “no sabes escribir tu nombre sin faltas gramaticales” y de falsa escritora “olvidas que esas pendejadas no las escribiste tú”. Además de eso, es posible enfatizar la idea de desprecio del personaje con relación al trabajo de escritura, ya que para él discursar sobre tal actividad utiliza el adjetivo “pendejadas”, demostrando así el valor mediocre que dispensaba al artificio de la escritura.

Por otro lado, se percibe que la primera dama valora la escritura, puesto que ella, mismo sin tener las condiciones mínimas, se esfuerza para ser reconocida como escritora y moralista para la sociedad. La organización de las veladas literarias con el intuito de cultivar la literatura tanto de los clásicos como la suya, es motivo de risa en la novela, porque el personaje de Doña María nada más es que la parodia del escritor español José Almoina, quien escribe ocultamente por ella.

Históricamente, José Almoina fue un colaborador cercano a Trujillo, ya que trabajó como su secretario. Hacía el juego doble al presentarse como antitrujillista y como trujillista al mismo tiempo. Publicó la obra *Una satrapía en el Caribe*, con el pseudónimo de Gregorio Bustamente, en ella denunciaba los abusos de poder del dictador. Almoina fue descubierto, y para retrartarse de su “error”, publicó un otro libro, que loaba las calidades del déspota: *Yo fui secretario de Trujillo*. Pero su retratación pública no fue suficiente, pues fue asesinado en 1960 al mando del tirano.

Se observa que Trujillo no pierde la oportunidad para humillar la mujer, y con eso, divertirse. En otro momento de la novela, el tirano es todavía más cruel al reflejar sobre la intención de Doña María presentarse para la sociedad como escritora y también creer en este embuste:

y, su mujer pues esa vieja gorda y pendeja, la Prestante Dama, era su mujer, después de todo - se había tomado en serio lo de escritora y moralista. Por qué no. ¿No lo decían los periódicos, las radios, la televisión? No era libro de lectura obligatoria en las escuelas, esas *Meditaciones morales*, prologadas por el mexicano José Vasconcelos, que se reimprimían a cada dos meses? ¿No había sido *Falsa amistad* éxito teatral de los treinta y un años de la Era de Trujillo? (VARGAS LLOSA, 2001, p. 30-1)

En este fragmento, como en el anterior analizado, también está presente la voz del dictador en un tono irónico, un poco más agresivo al tratar la mujer por “vieja gorda y pendeja”, demostrando con estas palabras la aversión que sentía por la primera dama del país. También se nota que el discurso creado bajo la perspectiva del tirano revela un rasgo mítico del protagonista cuando es exaltado su poder de transformación. En este caso, la transformación se refiere a la elevación de la primera dama al puesto de escritora exitosa y moralista del país, o sea, alguien que enseña las buenas costumbres a su pueblo. La vida pública de Doña María es, en realidad, una mentira.

Otros escritores están destacados en la obra, como por ejemplo Joaquín Balaguer, el presidente fantoche de Trujillo que, en la novela, supo como transformarse de presidente de apariencia en autoridad política, usando sus habilidades diplomáticas, traducidas en su facilidad en manejar el discurso escrito y oral. Tras el asesinato de Trujillo, Balaguer asume la presidencia de la república porque el dictador lo considera un hombre sin ambiciones y, por lo tanto, inofensivo para el régimen. Sin embargo, cuando fue presionado por Johnny Abbes garcía, jefe del SIM (Servicio de Inteligencia Militar) y por los hermanos del dictador para renunciar al puesto, con su talento de orador, convenció a la mujer del déspota que era necesario esperar al hijo más viejo de Trujillo, para que luego fuera tomada alguna decisión importante con relación al destino del país. Con su trampa discursiva, convence al propio Ramfis Trujillo, heredero directo del poder que pertenecía al tirano, de que lo mejor para el país era que él continuara como presidente para evitar una posible invasión de los Estados Unidos, con la finalidad de impedir una guerra civil de carácter comunista.

Así, por el dominio de la palabra, calidad que el tirano no poseía, es que Joaquín Balaguer adquirió el respeto de Trujillo, principalmente, tras haber escrito el discurso *Dios y Trujillo: una interpretación realista*, texto en el cual iguala al dictador a Dios, como se puede observar:

voy a decirle algo que le va a complacer, Presidente - dijo, de pronto - . Yo no tengo tiempo para leer las pendejadas que escriben los intelectuales. Las poesías, las novelas. Las cuestiones de Estado son demasiado absorbentes. De Marrero Aristy, pese a trabajar tantos años conmigo, nunca leí nada. Ni *Over*, ni los artículos que escribió sobre mí, ni la *Historia dominicana*. Tampoco he leído las centenas de libros que me han dedicado los poetas, dramaturgos, los novelistas. Ni siquiera las boberías de mi mujer he leído. Yo no tengo tiempo para eso, ni para ver películas, oír música, ir al ballet o a las galleras. Además, nunca me he fiado de los artistas. Son deshuesados, sin sentido del honor, propensos a la traición y muy serviles. Tampoco he leído sus diversos versos ni sus ensayos. Apenas he hojeado su libro sobre Duarte, *El Cristo de la libertad*, que me envió con dedicatoria tan cariñosa. Pero hay una excepción. Un discurso suyo, hace siete años. (VARGAS LLOSA, 2001, p. 319-20)

En este discurso, Balaguer desarrolló una tesis sobre el gobierno de la República Dominicana, afirmando que durante 438 años, desde el inicio en que Cristóbal Colón pisó en tierras dominicanas, el país había sido dirigido por Dios. No obstante, “a

partir de 1930, Rafael Leonidas Trujillo Molina relevó a Dios en esta ímproba misión” (VARGAS LLOSA, 2001, p. 321). Estas palabras del presidente fantoche entrarían en el corazón del déspota, haciéndolo temblar de placer, al ver su gobierno y a sí propio comparado al poder divino. Balaguer había atingido el punto vulnerable del dictador, su vanidad personal, y con esto, conquistado su respeto y admiración.

Así, por el poder de manipular las palabras, el enigmático Balaguer se mostraba impenetrable al escrutinio que trujillo sometía a sus colaboradores, manifestándose de modo distinto de lo que imaginaba el dictador al reflejar sobre su condición:

su cargo era decorativo, cierto. Pero, muerto Trujillo, se cargaba de realidad. Dependía de su conducta que pasara, de mero embeleco, a auténtico Jefe de Estado de la República Dominicana. Tal vez, sin saberlo, desde que nació, en 1906, esperaba este momento. Una vez más repitió la divisa de su vida: ni un instante, por ninguna razón, perder la calma.

(VARGAS LLOSA, 2001, p. 490)

Con una gran agilidad intelectual Balaguer se presentó como sustituto de Trujillo y tomó el poder. En la novela, cuando los hermanos del dictador intentaron rescatar el poder para la familia del dictador ya era demasiado tarde, puesto que el ex-presidente fantoche les apuntara desde la ventana de su despacho, cuya vista daba para el mar, los navios americanos que legitimaban a su gobierno. Si algo le pasara, ocurriría la segunda invasión de los norteamericanos en el país. De esta manera, contando con el apoyo de los Estados Unidos, Balaguer venció la disputa.

Es importante enfatizar que, en los trozos analizados anteriormente, Trujillo expresa su desprecio por las artes, principalmente, por la literatura. Además de eso, la intertextualidad con otros escritores que no hacen parte de la novela como personajes actuantes, pero que están insertados en la narrativa cuando sus obras son citadas, es un fenómeno presente en *La fiesta del chivo*.

Un ejemplo que podríamos examinar es el del autor dominicano Ramón Marrero Arísty, colaborador de Trujillo que, tras un largo período en el gobierno, “cayó en desgracia” y fue asesinado en 1959. la novela *Over* (1939) de Marrero Arísty, que el dictador comenta en la novela, es una obra de rasgos realistas, publicada en 1939 y que retrata el drama de los trabajadores en la compañía de azúcar que poseía los Estados Unidos.

Hay otros autores citados en la novela como Jesús de Galíndez, autor del libro *La Era de Trujillo* (1955), una tesis de doctorado que expone los problemas del gobierno trujillista y coloca en duda la paternidad del primogénito del dictador, motivo suficiente para mandar eliminar al profesor universitario vasco [1]. Un otro escritor que es referencia intertextual en la novela es José Antonio Osorio Lizarazo, uno de los biógrafos oficiales de Trujillo y autor de *Así es Trujillo* (1958), obra que construye una imagen mítica del dictador, al enfatizar sus calidades físicas, intelectuales y morales, elevándolo a la categoría de semidios. Por todos ellos, el déspota demuestra sentir un inmenso odio debido a la ingratitud recibida, como es posible identificar en el fragmento siguiente:

una recua de canallas. Los que más favores recibieron y los que más daño han hecho al régimen que los alimentó, vistió y llenó de honores. Los chapetones, por ejemplo, José Almoína o Jesús de Galíndez. Les demos asilo, trabajo. Y de adular y mendigar pasaron a calumniar y escribir vilezas. ¿Y Osorio Lizarazo, el cojo colombiano que usted trajo? Vino a escribir mi biografía, a ponerme por las nubes, a vivir como rey,

regresó a Colombia con los bolsillos repletos y se volvió antitrujillista.
(VARGAS LLOSA, 2001, p. 323)

Finalmente el tono irónico del narrador, que se desdobra en la voz interior de Trujillo, matiza el valor que la escritura posee para el dictador. Por eso, entre tantos personajes, los más despreciados y perseguidos por él son aquellos que se expresan por el gesto escritural. En este caso, el desdén de *el Chivo* es explicado por su incapacidad de dominio y comprensión de la escritura, lo que significa su incapacidad de gobernar a través de la intelectualidad. En una tiranía donde el déspota tiene el control absoluto de todos los segmentos de la sociedad, el campo intelectual, el único que huye de su poder, sólo podría ser ridicularizado, pero en este caso el hechizo se vuelve contra el hechicero, pues Trujillo al ridicularizar la escritura acaba siendo satirizado por la ficción.

Los personajes-escritores de *El paraíso en la otra esquina*

En *El paraíso en la otra esquina* a pesar de tener un menor número de personajes insertados en la narrativa, si comparado con *La fiesta del chivo*, donde es posible visualizar una vasta gama de personajes e historias que se cruzan, también hay personajes-escritores-lectores, íntimamente relacionados con las letras como Flora Tristán, autora de varios libros subrayados en la novela de Mario Vargas Llosa, y Paul Gauguin que, además de dialogar con el lenguaje poético de textos escritos, también dialoga con el lenguaje de la pintura, la escultura y la fotografía, presentes en su arte.

En el caso de Flora Tristán, en los once capítulos dedicados al personaje encontramos referencias a la obra de Pierre-Joseph Proudhon, Jean Jacques Rousseau, Étienne Cabet, además de sus propios libros como *Nécessité de faire un bon accueil aux femmes étrangères* (1835), *Pérégrinations d'une Paria* (1833-34), *Méphis* (1838), *Promenades dans Londres* (1840) y *Union ouvrière* (1843). Paul Gauguin también posee once capítulos que narran sus aventuras en varios espacios como París, Bretaña, Tahiti y las Islas Marquesas, además de eso, hay varias referencias a la creación de los cuadros del pintor como *Manao tupapau* (1892), *Annah, la Javanesa o Aita tamari vahine Judith te parari* (1893), *Nevermore* (1897) y *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897).

Así como se observa en *La fiesta del chivo*, este diálogo que ocurre en la novela parece ser un guión de documentación del propio autor, tanto sobre la biografía de estos personajes como la recepción de su obra por el público y por la crítica especializada. La necesidad de documentación de Vargas Llosa, se traduce en la reescritura de estos mismos documentos en ficción, lo que también parece ser una actividad fascinante para el autor, ya que demuestra una predilección por temas históricos, relacionados a la sociedad peruana, brasileña [2], dominicana o francesa.

La cuestión de la reescritura está presente también en la estructura de los capítulos de las novelas, como por ejemplo, en *El paraíso en la otra esquina*, cuyos capítulos que focalizan a Flora Tristán se encuentran ordenados tal como sus escritos de *Le tour de France. Journal 1843-1844: état actuel de la classe ouvrière sous l'aspect moral, intellectuel, matériel* (1980), editado en dos volúmenes. En él, la escritora narra sus experiencias e impresiones de cada ciudad francesa por la cual pasó, divulgando su obra *La unión obrera* e intentando crear una organización que pudiera contemplar los intereses de los obreros. Tras estar en posesión de varias personas, *Le tour de France* sólo pudo ser publicado en 1980. Curiosamente, tanto *Le*

tour de France como *Lettres* (1980) y *La Paria et son rêve* (1995) no están citados directamente en la novela de Mario Vargas Llosa.

El paraíso en la otra esquina presenta indicios de ser la fusión y la reescritura de *Le tour de France* y *Pérégrinations d'une Paria*, publicado en dos volúmenes y que relata la estancia del personaje en Perú, junto a su familia paterna, con la finalidad de rescatar la herencia perdida del padre. Los capítulos oscilan entre la narrativa del viaje por Francia y los recuerdos de su estancia en Perú, en 1834.

Desde el primer día, en Nîmes 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 descubriste soñando con una mesa casera, de sopa espesa, huevos frescos y mantequilla recién batida). Los cólicos, las diarreas y los dolores a la matriz, unidos al calor insoportable, tornaban cada jornada un calvario, agravado por la sensación de que este sacrificio sería inútil, porque en esta gigantesca sacristía no encontrarías un solo obrero inteligente que sirviera de piedra miliar a la Unión Obrera. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 347-8)

Se nota aquí, como también ya identificado en *La fiesta del chivo*, la presencia del narrador ambiguo, que comenta Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista* (1997, p. 53), aquella “voz de un narrador-personaje, implicado en la acción, que, presa de timidez, astucia, esquizofrenia o mero capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que habla al lector”. En el fragmento que se encuentra entre paréntesis el narrador se dirige a Flora usando el diminutivo, acercándose al personaje para crear el efecto de su voz interior en la expresión de sus deseos más sencillos, también implicados en el capítulo XVI de *Le tour de France*, intitulado “Nîmes (14-16 août 1844)”:

Que je souffre moralement et physiquement depuis que je suis ici! Je suis dans un hôtel horrible (du Gard), sale, pas de sonnettes, des garçons ignobles comme je n'en ai pas encore vus. Quelle martyre que de vivre ainsi dans les hôtels! - Je souffre de l'estomac, des coliques, de la diarrhée, je ne puis rien manger et je suis obligée de courir, de parler, d'écrire, je tombe de faiblesse! (...) Je donnerais dans ce moment-ci 6 francs par jour pour avoir une nourriture bourgeoise, une bonne soupe grasse, des oeufs frais, des pommes de terre et du beurre frais - le tout fait proprement! (TRISTÁN, 2001, p. 91)

En el trozo quien se muestra insatisfecha con el alojamiento y la alimentación en Nîmes es la propia Flora Tristán, que narra sus dificultades de viaje de una manera muy emotiva. Se observa también el agravamiento de la salud de la autora, ocasionada por el viaje por Francia y que culminaría en su muerte en la ciudad de Bordeaux en 1844, cuatro años antes del nacimiento de su nieto Paul Gauguin.

Ya en el texto de *Pérégrinations d'une Paria* surge en la novela los recuerdos de Flora Tristán mientras ella está en Nîmes. Así, al mismo tiempo en que se intenta promover la Unión Obrera y percibir su empresa frustrada por no encontrar ninguna persona interesada en la causa obrera, su memoria es inmediatamente activada por la similitud de la situación en Nîmes y “la batalla de Cangallo” que había presenciado en Perú:

Sólo durante aquella farsa tragicómica, la batalla de Cangallo, en la última etapa de su estancia en Arequipa, diez años atrás había visto tanta idiotez y confusión acumuladas, como aquí en Nîmes. Con una diferencia,

Florita. Hace dos lustros, cuando, en las afueras de Arequipa, gamarristas y orbegosistas perpetraban esa pantomina con sangre y muertos, tú, espectadora privilegiada, estudiabas aquello con emoción, tristeza, ironía, compasión, tratando de entender por qué esos indios, zambos, mestizos, arrastrados a una guerra civil sin principios, ni ideas, ni moral, cruda exposición de las ambiciones de los caudillos, se prestaban a ser carne de cañón, instrumento de luchas de facciones que no tenían nada que ver con su suerte.
(VARGAS LLOSA, 2004, p. 348-9)

Es relevante destacar aquí que el narrador además de establecer el elo entre Nîmes, el presente de Flora en la novela, y Arequipa, su pasado, también juzga el episodio de Cangallo, revelando una visión más crítica del acontecimiento histórico. El distanciamiento temporal permite que el narrador, nuevamente acercándose al personaje como su voz interior, haga una síntesis de este relato en *Péreginations d'une Paria*.

El noveno capítulo, cuyo foco está centrado en Flora Tristán, intitulado “Palabras para cambiar el mundo” es crucial para el entendimiento de sus ideas revolucionarias y feministas, puesto que en él encontramos una especie de síntesis de la obra de la escritora. De sus primeros escritos tenemos la siguiente referencia:

En ese estado de ánimo escribiste, a poco de llegar a Francia, tu primer libro. Mejor dicho, librito, o folleto de pocas páginas: *Sobre la necesidad de dar una buena acogida a las extranjeras*. Ahora, ese texto romántico, sentimental, lleno de buenas intenciones acerca de la nula o mala acogida que recibían las forasteras en Francia, te avergonzaba por su ingenuidad. ¡Proponer la creación de una sociedad para ayudar a las extranjeras a instalarse en París, encontrarles alojamiento, presentarles gente y ofrecer consuelo a las necesitadas!
(VARGAS LLOSA, 2004, p. 408)

Aquí el narrador toma la palabra como si fuera la voz de la conciencia del personaje y emite un valor sobre el primero texto de Flora. Con eso, crea el efecto de la sensación de la propia personaje analizar lo que había escrito como un texto romántico, sentimental y con buenas intenciones. Con esta estrategia, ocurre una aproximación entre el lector y el personaje, ocasionado por la ilusión de la posibilidad de lectura de los pensamietos de la feminista.

Aún en el mismo capítulo se encuentra una referencia a la novela *Méphis* también publicada en París en dos volúmenes, en el año de 1838. Es una obra que denuncia las injusticias sociales contra las mujeres y los obreros, como el propio narrador afirma, explicando la obra al lector:

Y escribiste *Méphis*, una novela sobre la opresión social de la mujer y la explotación del obrero, que poca gente leyó y la crítica consideró malísima. (Tal vez lo era. No importaba: lo fundamental no era la estética que adormecía a la gente en un sueño placentero sino la reforma de la sociedad).
(VARGAS LLOSA, 2004, p. 424)

El mismo narrador que expone la novela también informa sobre su recepción crítica negativa y entre paréntesis defiende las buenas intenciones de la novelista y el carácter político de la obra de Flora Tristán. La referencia al trabajo de Flora puede ser vista como una manera de valorizar y recuperar su escritura, tal vez olvidada o vista

por la crítica de la época como obra menor, ya que, según la misma crítica, los textos de Tristán poseían un carácter más social e “panfletario” y menos literario.

En realidad, Vargas Llosa posibilita una redescubierta de la obra de Tristán. Los lectores, ahora cargados de toda la información necesaria, pueden acceder a la lectura y a la apreciación de los textos de la feminista. Además de eso, con otras indicaciones que posibilitan la lectura de Charles Fourier y Pierre-Joseph Proudhon es posible una mejor comprensión de los matices ideológicos presentes en el pensamiento utópico del siglo XIX y, consecuentemente, en la obra de la francesa.

Así como en Flora Tristán, en Paul Gauguin también hay una serie de referencias a libros y obras de arte, puesto que Gauguin se dedicó a la pintura y a la escultura. Curiosamente, a pesar de haber escrito *Noa Noa* (1929), en la novela no hay referencias directas a este texto [3]. Lo que encontramos son fragmentos similares en las dos obras, como el episodio en que Gauguin va a un pueblo con la finalidad de encontrar una compañera para sí y establece diálogo primero con la madre y después con la madre y después con la futura mujer, como en los siguientes fragmentos en que Gauguin habla con Teha’amana:

- ¿No me tienes miedo, a pesar de no conocerme?

Teha’amana negó con la cabeza.

-¿Has tenido enfermedades?

-No.

-¿Sabes cocinar? (VARGAS LLOSA, 2004, p. 33)

-Tens medo de mim?

-Aitá (“nã”).

-Queres ficar a viver na minha cabana?

-Ehá.

-Nunca estiveste doente?

-Aitá. (GAUGUIN [4], 1985, p. 61)

Analizando los dos fragmentos es evidente la relación intertextual de las obras, a pesar de *Noa Noa* no aparecer citada textualmente como las obras de Flora Tristán. Es de conocimiento general la existencia de dos versiones de *Noa Noa*, una editada por el poeta simbolista Charles Morice en 1901, donde se verifica tanto las alteraciones en el carácter estético de la obra como la introducción de textos ajenos a Gauguin. La otra versión, traída de las Islas Marquesas por Victor Segalen, que regresa a París en 1904 de su viaje a Tahití con el texto de *Noa Noa*, publicado en edición francesa sólo en 1929, no posee una fecha específica de su escritura, creando de esta manera una aura de imprecisión respecto a la verdadera autoría de la obra y sus posibles versiones, lo que tal vez pueda haber influenciado en la decisión de Vargas Llosa no citar este trabajo de Paul Gauguin en la novela.

Otras obras están destacadas en la novela, como por ejemplo, el texto de Gauguin intitulado “El espíritu y el catolicismo” (1902), *Los miserables* (1862) de Victor

Hugo, *Rarahu o Le mariage de Loti* (1882) de Pierre Loti. Sin embargo, lo que más se destaca en los capítulos destinados a Gauguin son las narraciones de las creaciones de sus cuadros.

En el capítulo “Un demonio vigila a la niña” es relatada la situación que da origen al cuadro *Manao tupapau* (1892), uno de los más conocidos del pintor. Por la noche, Gauguin entra en su casa oscura y al encender una cerilla tiene la visión de su mujer tahitiana en un profundo estado de terror. En la oscuridad, la niña tenía miedo de que entrara en la cabaña el “tupapau”, una especie de demonio ancestral de la cultura maori:

Entró a la cabaña, y, cruzando el umbral, buscó en sus bolsillos la caja de fósforos. Encendió uno y, en la llamita amarillo azulada que chisporreaba en sus dedos, vio aquella imagen que nunca olvidaría, que los días y semanas siguientes trataría de rescatar, trabajando en ese estado febril, de trance, en el que había pintado siempre sus mejores cuadros. (...) Sobre el colchón, a ras de tierra, desnuda, bocabajo, con las redondas nalgas levantadas y la espalda algo curva, media cara vuelta hacia él, Taha’amana lo miraba con una expresión de infinito espanto, los ojos, la boca y la nariz fruncidos en una mueca de terror animal. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 36)

Desde la visión de Taha’amana, Gauguin materializa el mundo primitivo que buscaba en Tahití y que primero había buscado en Bretaña y en Martinica, y los sentimientos puros que, según él, la civilización había borrado de su memoria.

En “Annah, la javanesa” relata la creación de *Aita tamari vahine Judith te parari* (1893) o Annah, la javanesa. Este cuadro surge de la imposibilidad de Gauguin pintar la adolescente Judith Molard, hija de la pareja William e Ida, él compositor y ella escultora. Como no había conseguido la autorización de los padres de Judith para ser la modelo del pintor, Paul decide pintar, por arriba de lo ya iniciado esbozo de Judith, el exotismo de Annah, la javanesa que había recibido en su casa como empleada y que se había convertido en su amante y modelo. Para Gauguin la pintura de este cuadro nada más era que una contestación a las críticas que recibía por su trabajo, como se puede confirmar en los argumentos del narrador:

Los refinados artistas parisinos, sus relamidos críticos, sus educados coleccionistas, se sentirían agraviados en su sensibilidad, su moral, sus gustos, con este desnudo frontal de una muchacha, que, además de no ser francesa, europea ni blanca, tenía la insolencia de lucir sus tetas, su ombligo, su monte de Venus y el mechón de vellos de su pubis, como desafiando a los seres humanos a venir a cotejarse con ella, a ver si alguien podía enfrentarle una fuerza brutal, una exuberancia y sensualidad comparables. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 133)

Por lo tanto, exhibir el cuadro con la imagen creada de la javanesa podría significar en términos metafóricos una exposición de sí propio, un desnudamiento de su mundo primitivo interior, lo que podría ser traducido como una afronta a la sociedad parisina. En realidad, la fuerza vital, la exuberancia y la sensualidad que Gauguin percibía en Annah era el reflejo de como él mismo se veía y sentía que debería ser su vida.

Como ocurre con Flora Tristán, el noveno capítulo cuyo centro está en Gauguin “El vicio tardío”, es relevante porque hace una síntesis de la carrera del pintor, desde cuando era empleado en la Bolsa de Valores de París hasta la descubierta de la

pintura y la partida a Tahití, abandonando la familia y su país, en búsqueda del paraíso primitivo y perdido [5]. Por supuesto que para Gauguin no le importaba pintar lo primitivo, sino pintar como un primitivo, ser libre para vivir con autenticidad, esto es, libre de los valores de la sociedad burguesa, por ello, admiraba el miedo religioso de Teha'amana, los gestos caricaturas de Annah, la javanesa y la vida en la Polinesia.

Conclusión

A pesar de no haber en las novelas narradores u otros personajes que expliquen en proceso de escritura en la narrativa ficcional, la existencia de personajes escritores-lectores y la citación directa de varias obras pueden propiciar una reflexión sobre el gesto escritural. Además de eso, podemos considerar que estas referencias bibliográficas son pistas que nos muestran el camino de lectura que Vargas Llosa recorrió para “conocer” la historia oficial de la República Dominicana, las biografías encomendadas del dictador Rafael Leónidas Trujillo y su familia y las de Flora Tristán y Paul Gauguin.

La lectura de todos los textos narrativos citados posibilitó la contrucción poética de las novelas por parte de Vargas Llosa. Así, a través de este proceso y la relación de los personajes con otros textos, literarios o no, se establece la construcción poética de las novelas citados. De este cruce de discursos el autor crea textos narrativos que, a pesar de pertenecer a la categoría de la ficción, engañan al lector al aproximarse, por ejemplo, del discurso histórico, pero sin poder serlo. Tales textos ultrapasan los límites del discurso histórico oficial porque enfatizan lo que está interdicto en estas obras históricas, cuando presentan una multiplicidad de perspectivas de voces narrativas, posibilitando un amplio panorama del todo narrativo.

Por fin, no se puede dejar de enfatizar el trabajo investigativo del escritor peruano, que recuperó tanto la historia trágica del poder del dictador Trujillo en la República Dominicana y la vida revolucionaria de Flora Tristán y Paul Gauguin, como los propios textos que fueron escritos sobre estos personajes de la historia y de la ficción. Con *La fiesta del chivo* recordó la violencia de las dictaduras latinoamericanas y con *El paraíso en la otra esquina* los ideales que podrían hacer una sociedad más justa para hombres y mujeres y la ruptura de los valores burgueses con la finalidad de encontrar un arte más cercano a los sentimientos humanos.

Referencias Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.

BOUDAILLE, Georges. *Gauguin*. London: Thames and Hudson, 1969.

GAUGUIN, Paul. *Noa-Noa*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

GUTIÉRREZ, Angela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIGUEIREDO, Adriana Aparecida de. *La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa : una visión literária da história*. Dissertação de Mestrado. Assis: UNESP, 2003.

TRISTÁN, Flora. *Le tour de France. Journal 1843-1844: état actuel de la classe ouvrière sous l'aspect moral, intellectuel, matériel*. Paris: Indigo et Côté-femmes, 2001.

_____. *Peregrinações de uma pária*. Tradução de Maria Nilda Pessoa e Paula Berinson. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Suma de Letras, 2004.

_____. *La fiesta del chivo*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

_____. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.

WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin 1848-1903: quadros de um inconformado*. Tradução de Etelvina Rocha Gaspar. Köln: Benedikt Taschen, 1993.

Notas

- [1] El escritor Manuel Vázquez Montalbán trató del tema del desaparecimiento de Jesús de Galíndez em la novela *Galíndez*, publicada en 1990. Tal obra dio origen a la película: *El misterio Galíndez*. Dir. Gerardo Herrero. España/Reino Unido/Portugal/Italia /Cuba /Francia, COR, 130 min., 2003.
- [2] En *La guerra del fin del mundo* (1981) Mario Vargas Llosa noveló la Guerra de Canudos en el interior de Bahía - Brasil y el personaje mítico de Antônio Conselheiro.
- [3] Un otro escrito considerado importante de Gauguin y que también no está citado en *El paraíso en la otra esquina* es *Avant et Après*, escrito entre 1901 y 1902, sin embargo, publicado como libro en Francia solamente en 1923.
- [4] Traducción portuguesa de Aníbal Fernandes.
- [5] En *Los Mares del Sur* (1979), Vázquez Montálban también explora la búsqueda de este paraíso por Gauguin para construir su personaje Stuart Pedrell. Las obras de Vargas Llosa y Montalbán nuevamente se cruzan de esta vez en el tema del dictador, como en *La fiesta del chivo* (2000) del primero y de *Autobiografía del general Franco* (1992), del segundo.

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

