

Blanca Inés Gómez

# La utopía como viaje: un acercamiento a *El Paraíso en la otra esquina*<sup>1</sup>

*Mi vida ha sido siempre un vaivén, muy agitada.  
En mí hay muchas mezclas. Torpe marinero. Cierto.  
Pero hay raza, o mejor dicho, hay dos razas.*

Gauguin, *Avant et après*

**LA AUTORA:**

Directora del Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana.

<sup>1</sup> Con ocasión del centenario de la muerte de Paul Gauguin (2003) se publicó la novela de Mario Vargas Llosa *El Paraíso en la otra esquina*. En el Grand Palais de París, los museos nacionales de Francia, el Museo de Orsay y el Museo de Arte de Boston, organizaron una exposición retrospectiva con el título "Gauguin. Tahití. El taller de los trópicos", donde se expusieron 300 obras del artista, realizadas en Martinica, Marquesas y Tahití. Se expusieron dibujos, esculturas, fotografías y pinturas, todas ellas centradas en la idea del "renacimiento artístico" propuesto por Gauguin y Van Gogh en Arlés. Numerosos objetos de Oceanía y Nueva Zelanda, distribuidos en las diversas salas, ambientaban la atmósfera que en aquel entonces inspiró a Gauguin.

<sup>2</sup> González Echavarría postula que la novela se deriva del discurso legal del imperio español durante el siglo xvi y encuentra su origen en la picaresca; durante el siglo xix el discurso simulado fue el científico, de los viajeros como Humboldt y Darwin que se dedicaron al estudio de la naturaleza y de la sociedad americanas.

Narrar a América Latina es volver al mito fundacional y es retornar al archivo de la memoria. La forma de la novela no es ajena al documento de verdad en el que ésta se cifra y esta forma es la del documento que vehicula la verdad de la historia. Volver a leer el archivo<sup>2</sup> de la historia ha sido un camino frecuentemente transitado por la escritura. Desde el trabajo etnográfico del narrador en *Los pasos perdidos*, la lectura cifrada de los manuscritos de Melquíades en *Cien años de soledad* y el prodigioso aluvión intertextual de *Terra Nostra*, la novela latinoamericana ha vuelto a retomar los hilos de la historia para volver a contarla.

La última obra del escritor peruano Mario Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, se inscribe dentro de esta tradición. Autobiografía y memoria son las fuentes documentales de la novela. En este caso, si bien los documentos carecen de valor jurídico como referente del poder, sí testifican la verdad de la historia que se desliza a la ficción novelesca.

El viaje transoceánico de los dos protagonistas de las historias que se entretajan en la novela, Flora Tristán (1803-1844) y Paul Gauguin (1848-1903), a las paradisíacas islas de la Polinesia en el Océano Pacífico y a la lejana Arequipa en el viaje que emprende Flora Tristán a la tierra de Mario Vargas Llosa, son una reinención del imaginario colonial que significó para Europa la extensión de territorios, capitales y formas de conocimiento.

La mirada colonial de abuela y nieto son formas de representación del otro inscritas en diversas visiones de mundo producto del eurocentrismo. La de Tristán, anclada en la tradición de la Europa católica, y la de Gauguin, mediada por los avances de los descubrimientos geográficos del siglo XIX y por el imaginario romántico.

El quiebre de la hegemonía española sobre los territorios de ultramar, como lo explica Marie Louise Pratt (1990), se inició en 1735 con la publicación de *El sistema de la naturaleza* de Carl Linneo, que hizo posible la clasificación de todas las formas vegetales del planeta, y con la expedición europea al continente americano, para determinar si la Tierra era redonda o achatada hacia los polos. De esta manera la hegemonía colonial española comenzó a ceder el terreno a Francia e Inglaterra en el dominio de los territorios descubiertos<sup>3</sup>. En efecto, la expedición francesa de La Condamine y la inglesa, a la cabeza de la cual estaba Newton, hicieron las mediciones del Ecuador para establecer la forma exacta de la Tierra. Entre tanto, en la lejana Oceanía se descubrían y bautizaban nuevas islas, entre ellas, Tahití y el archipiélago de las Islas Marquesas, que albergarían a Paul Gauguin y serían el escenario de su pintura.

La Universidad de Upsala fue el centro del conocimiento científico durante el siglo XVIII. Dedicada a las ciencias aplicadas, al estudio de la anatomía, su famoso anfiteatro y el termómetro de Cilesios fueron algunos de los avances científicos logrados en sus claustros. Allí mismo se iniciaron los estudios de Linneo sobre la clasificación de las plantas, que Alexander von Humboldt habría de extender a América y que originaron un nuevo tipo de literatura científica, la de los exploradores. Tanto José Celestino Mutis en su *Diario* como Humboldt en sus *Viajes*, dieron razón del nuevo continente, a partir del documento como memoria de su travesía. En esta literatura documental quedó cifrada la huella de la mirada colonial en la representación del encuentro con el otro, y la penuria de los viajeros y sus innumerables peripecias dio origen a la literatura de viajes entendida como aventura y encuentro con lo inesperado.

Los conocimientos geográficos se pusieron al servicio de la dominación colonial<sup>4</sup>. La mirada del continente europeo se apropió de la naturaleza americana para construir un imaginario que diera razón de las nuevas tierras que necesariamente habrían de ser leídas desde la mirada colonial.

Tanto la autobiografía de Flora Tristán, conocida con el nombre de *Peregrinaciones de una paria*<sup>5</sup>, como la pintura de Gauguin son producto de esas “zonas de contacto” (Pratt, 1990: 20) o espacios sociales de encuen-

tro de culturas, donde imperan las relaciones de dominación y colonialismo. En ellas el imaginario europeo se problematiza frente a la nueva realidad de las colonias. Son manifestaciones culturales producto de la literatura de viajes y exploración de los dominios europeos; obras de europeos que miran desde su propia perspectiva el mundo, producto del “euroimperialismo”.

Al contraponer diversas visiones de mundo, la novela instaura la relatividad de sus diferentes lecturas. Los textos pictóricos y autobiográficos son análogos a las crónicas o diarios de viajes científicos del archivo del siglo XIX que ingresan a la novela de Vargas Llosa como juegos intertextuales; son registros vivos del lenguaje de los viajeros que recorrieron el continente americano y las remotas islas del Novísimo Continente.

*El Paraíso en la otra esquina* se cifra en la lectura antropológica de los registros culturales. Según lo afirma González Echavarría (1998: 39): “La antropología traduce las culturas de otros al lenguaje de Occidente y en el proceso establece su propia forma de conocimiento de uno mismo mediante una especie de aniquilación del yo”. Al reflejar al “otro”, al habitante del mundo poscolonial, *El Paraíso en la otra esquina* horada en las categorías del mito para transformar la historia. Es precisamente en este sentido en el que debe entenderse el ser de la novela como “desescritura” en cuanto reescritura de la historia y como reingreso al mito.

Los primeros treinta años del siglo XIX fueron los de la reinención del imaginario americano, que tuvo lugar a ambos lados del Atlántico. Son los años de los extensos trabajos de Alexander von Humboldt, que dieron razón del viaje emprendido por éste en 1799. Treinta volúmenes que recogen el trabajo del “explorador más creativo de su época”, como lo denomina Marie Louise Pratt, de enorme importancia para las nuevas visiones de América. Europa tenía que reimaginar a América y América a Europa.

La mirada de Flora Tristán es la del europeo que mira con distancia a ese otro, para quien el paradigma de la cultura es Europa y hace eco del proyecto cultural americano impuesto desde la metrópoli, según el cual “América debe alcanzar a Europa”, ser una “segunda Europa”, y ser americano es ser “europeo de segundo orden”<sup>6</sup>.

Desde ese punto de vista, *Peregrinaciones de una paria* es una respuesta sobre la manera en que los modos de representación metropolitanos son apropiados y recibidos en la periferia; y su prólogo, en el que se adoctrinaba a los peruanos, no es otra cosa que un recurso de representación del imperialismo europeo donde la autora, como sujeto bur-

<sup>3</sup> Según lo afirma Marie Louise Pratt: “Bajo liderazgo francés, la expedición científica internacional de 1735 se dispuso a resolver una candente cuestión empírica: ¿era la Tierra una esfera, como afirmaba la geografía cartesiana (francesa), o era, como había supuesto Newton (que era inglés), un esferoide achatado en los polos? En este interrogante pesaba fuertemente la rivalidad política entre Francia e Inglaterra. Un equipo de científicos y geógrafos, dirigidos por el francés Maupertius, fue enviado hacia el norte a Lapland, para medir un grado de longitud en el Mediterráneo. Otro se encaminó a América del Sur para hacer la misma medición en el Ecuador, cerca de Quito. Nominalmente conducida por el matemático Louis Godin, esta expedición pasó a la historia con el nombre de uno de los pocos sobrevivientes, el geógrafo Charles de la Condamine”. *Ojos imperiales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1990, pág. 38.

<sup>4</sup> Como lo explica Ángela Pérez (2000: 48), España había cifrado en el desarrollo científico y geográfico la esperanza de recuperar los territorios de los erráticos virreinos. De allí el apoyo incondicional a las expediciones científicas de Humboldt, Mutis y el grupo de sus discípulos, como Caldas, Zea y Salvador Rizo. Los avances geográficos hicieron asimismo posible el conocimiento cartográfico de la geografía americana y ayudaron a los procesos de independencia. Sin la cartografía de Humboldt le hubiera sido imposible a Bolívar vencer a José Antonio Páez en el Orinoco.

<sup>5</sup> La primera edición se hizo en París en 1838. Las notas de este artículo están tomadas de la edición publicada en Arequipa (2003) al cuidado de Fernando Rosas Fernández, la cual toma en cuenta las ediciones en lengua española.

<sup>6</sup> El tema es motivo de reflexión en *La invención de América*, de O’Gordman, para quien América no puede ser definida como una esencia, sino en su hacerse, esto es, en la asunción histórica de su hibridez cultural.

gués, trata de declarar su inocencia, al mismo tiempo que afirma su hegemonía.

En Arequipa Flora encuentra la alteridad de dos mundos y el choque de dos culturas en el abigarrado espacio vital de los cholos y en el señorial y conventual ámbito de esa Ciudad Blanca dormida en las laderas del Misti, agitada por el galopar de los caballos sobre la piedra negra de sus calles y por el sonido de las campanas y las voces susurrantes de los cantos religiosos.

Ante nuestros ojos desfilan, evocadas por Vargas Llosa, "... las recuas de llamas de orejas tiesas y los tres soberbios volcanes coronados de nieve a cuyos pies se esparcían las casitas blancas, hechas de piedra sillar, de esa ciudad de treinta mil almas que era Arequipa"<sup>7</sup>

Era una ciudad:

...llena de iglesias, de conventos, de monasterios, de indios y negros descalzos, de rectas calles de adoquines desportillados en medio de los cuales corría una acequia donde las gentes echaban las basuras, los pobres meaban y cagaban y bebían las acémilas, los perros y los niños callejeros, y, entre viviendas miserables y rancherías de desechos y tablonés y paja, se levantaban de pronto, majestuosas, palaciegas, las casas principales. La de don Pío Tristán era una de ellas (*op. cit.*, pág. 224).

Allí el poder religioso y el poder político se aunaban, como es característico de las ciudades de expansión, en la denominación de José Luis Romero. Arequipa "se jactaba de ser la más católica de las ciudades del Perú, de América, y, a lo mejor, del mundo" (Vargas Llosa: 2003, 262). Ciudad cargada de historias de vida conventual y de monasterios de rigurosos órdenes religiosos de clausura: Santa Rosa, Santa Teresa y Santa Catalina; esta última, ciudad amurallada dentro de la ciudad, espacio y refugio de las niñas de la sociedad arequipeña, abigarrado mundo donde el poder religioso se aunaba con el poderío de una sociedad de castas.

Las costumbres de la alta sociedad arequipeña son duramente criticadas por Flora Tristán. Ella siempre se sintió solidaria con su prima Dominga Gutiérrez<sup>8</sup>, quien logró huir del convento después de doce años de encierro, suplantándose por el cadáver de una indígena al cual incineró ataviado con sus propios hábitos con la ayuda de sus cuatro esclavas y cuatro criadas, mientras ella huía amparada por las sombras de la noche. La sociedad arequipeña la repudió y su madre la declaró muerta por haber cometido apostasía. Flora Tristán buscó la liberación de todos los yugos que ataban a la mujer, entre ellos el matrimonio; se declaraba cristiana mas no católica,

porque, según ella, la religión coartaba la libertad humana y las creencias dogmáticas sofocaban la vida intelectual, en una actitud plenamente moderna que la distancia de su tiempo y que contrasta con las creencias y prácticas religiosas de la patria de sus antepasados.

Los usos cotidianos eran también blanco de su pluma. Aun en las mansiones palaciegas como la Casa del Moral, propiedad de la familia Tristán, los hábitos alimenticios y el servicio del comedor adolecían de las más elementales normas de urbanidad. El libro cuenta cómo entre los comensales se había puesto de moda intercambiar bocados trinchados en tenedores, por lo cual las alfombras estaban siempre chorreadas, en tanto que en las ollas se cocían indistintamente frutas y verduras mezcladas con carne, en un alarde del mal gusto en la preparación de las viandas.

La distancia cultural entre las metrópolis y sus colonias debía de ser muy grande y había sido percibida, ya por entonces, por Duclos en sus *Consideraciones sobre las costumbres de este siglo*, libro publicado en 1750, en el que se afirmaba que: "quienes viven a cien millas de la capital están a un siglo de ella en sus maneras de pensar y actuar" (Pratt, 1990: 71). ¡Qué pensar entonces de la distancia cultural entre las metrópolis y sus colonias!

La mirada de Gauguin es heredera de otro momento histórico del pensamiento europeo, mediada por la conciencia planetaria donde la naturaleza es protagonista. La literatura de viajeros y expedicionarios creó un nuevo imaginario. La ideología romántica resaltó la figura de Humboldt en la historiografía del siglo XIX. Al reinventar la naturaleza como sobrecogedora y extraordinaria, Humboldt reinventó la visión de América del Sur. Para él la naturaleza está dotada de acción y muchas veces sus fuerzas son invisibles para el ojo humano. Los seres humanos son empujados por la naturaleza.

A través de sus "vistas" quiso pintar a América en esta otra dimensión. En ellas suprimió lo estrictamente personal y redujo la información científica para fusionar la ciencia con la estética de lo sublime; tal como lo afirmaba, "las vistas eran el modo estético de tratar la historia natural". Lo fundamental para Humboldt eran las fuerzas ocultas de la naturaleza y su maravillosa armonía.

Esta visión plenamente romántica de la naturaleza quedó consignada en dos de sus libros, *Cuadros de la naturaleza* (1826) y *Vistas de las cordilleras*. Sus imágenes fueron el repertorio para significar a América del Sur: montaña, planicie y jungla. El nuevo continente tenía superabundancia de bosques tropicales (Amazonia, Orinoquia), monta-

<sup>7</sup> Mario Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, Bogotá, Alfaguara, 2003, pág. 224.

<sup>8</sup> El episodio es narrado en la segunda parte de las *Peregrinaciones de una paria* y es recreado por Vargas Llosa en el capítulo XIII de *El Paraíso en la otra esquina*.

ñas coronadas de nieve (cordillera de los Andes y volcanes de México), vastas planicies interiores (los llanos de Venezuela y las pampas argentinas).

La visión de Humboldt alimentó el imaginario europeo sobre el Nuevo Continente, la literatura de viajes cifrada en la aventura y el descubrimiento de lugares ignotos, suscitó en Europa un afán de reflexionar sobre “el otro”, y sobre el hombre primitivo. Tanto Montaigne en *De los caníbales*, como Rousseau en *El discurso sobre la desigualdad de los hombres*, sentaron las bases para un tratamiento antropológico del reconocimiento del otro.

El tiempo de Rousseau es el de la expansión colonial. Como éste lo afirma en el prólogo al tratado sobre la desigualdad de los hombres, le habría gustado nacer en una nación sustraída de la fuerza de la conquista, sin el afán de ser conquistada por otra nación. Su estudio se detiene en el hombre primitivo, el salvaje, el habitante de los territorios recién descubiertos. El hombre que vive de acuerdo con la naturaleza, sin inquietarse ni inquirir respuesta alguna, de una manera sencilla, uniforme y solitaria. Pero la dimensión moral y metafísica del hombre, como ser libre y perfectible, le niegan la posibilidad de refugiarse en la naturaleza y de vivir de acuerdo con las leyes naturales<sup>9</sup>. Allí radica la utopía de la búsqueda del paraíso.

Si la mirada de Flora Tristán es la del europeo que viene a América tras la riqueza y el señorío, la de su nieto Paul Gauguin es la del hombre civilizado que huye de su propia tierra en búsqueda del paraíso natural. Gauguin quiso encarnar el deseo romántico de fundirse con la naturaleza. Al pensamiento filosófico de Montaigne y Rousseau, deben agregarse los nuevos descubrimientos del siglo XVIII en Oceanía para hacer posible la comprensión de la pintura de Gauguin.

El Novísimo Continente fue descubierto paulatinamente por los españoles a partir de 1521 con la llegada de Magallanes a las islas Marianas; de Saavedra a Nueva Guinea; de Mendaña a las islas del archipiélago de Salmón; y de varios galeones mexicanos que debieron tocar Hawai y el archipiélago de las Carolinas. Los nombres españoles de varias islas (Las Marquesas, Santa Cruz) atestiguan la nacionalidad de sus descubridores. En el siglo XVIII, Cook, navegante inglés, contemporáneo de Humboldt, recorrió el Océano Pacífico en todas las direcciones y reconoció multitud de nuevas tierras en sus tres largas expediciones entre los años de 1768 y 1779. En una de ellas avistó la tierra más extensa de toda Oceanía, la isla llamada Nueva Holanda, y más tarde Australia.

A principios del siglo XVIII los franceses y los ingleses se disputaron el dominio de Oceanía y fueron ocupando nuevas islas. Los ingleses, que se desentendieron durante muchos años de los descubrimientos de su compatriota Cook, volvieron a Oceanía cuando la navegación a vapor sustituyó la navegación a vela, y al finalizar la primera mitad del siglo XIX hicieron efectivo su dominio sobre la mayor parte del Continente Novísimo. Francia mantuvo sus posiciones en el archipiélago de las Nuevas Hébridas (gracias al arrojo de varios marinos: La Perouse, Entrecasteaux y otros), Nueva Caledonia, los archipiélagos de Taumotú, Tubai, Loyalty, las islas Marquesas y Gambier.

Las circunstancias históricas hicieron posible el viaje de Gauguin a la Polinesia francesa y el imaginario del exotismo de la naturaleza, la utopía del encuentro del paraíso. Gauguin se trasladó a las paradisíacas islas tropicales buscando recobrar el paraíso de su infancia, cuando vivió en casa de su abuelo peruano don Mariano Tristán Moscoso, en Lima. “Tengo, dice Gauguin, una notable memoria ocular y me acuerdo de esa época, de nuestra casa y de un montón de sucesos; del momento de la presidencia (el yerno de don Pío Tristán, don José Rufino Echenique era vicepresidente de la República cuando la familia Gauguin desembarcó en el Perú en noviembre de 1849), de la iglesia cuya cúpula, esculpida en madera, había sido colocada posteriormente. Aún veo a nuestra pequeña negra, la que, según las normas, llevaba a la iglesia el pequeño tapiz encima del cual rezábamos” (Gibson, 1990: 9). Para Gauguin, como afirman sus biógrafos, la búsqueda del refugio en la naturaleza era una manera de recobrar el Paraíso que quedó atrás cuando su madre lo envió al internado en París.

Su pintura, como su propia vida, es un puente que se tiende entre la metrópoli y las colonias. En el arte moderno Gauguin significa la reencarnación de un mito donde cobra vigencia el archivo de la memoria colonial. El famoso encuentro de Vincent van Gogh y Paul Gauguin en Arlés en 1888, donde concibieron un proyecto considerado mesiánico para renovar el arte volviendo a sus fuentes, representa la respuesta estética europea al imaginario colonial. El arte debía volver a lo primigenio y natural. El color, el paisaje y las formas debían renovarse para hacer posible el “renacimiento del arte”.

A partir de ese momento Gauguin se transforma en un “exiliado cultural” y sus cuadros surgen del encuentro con la cultura maorí de los archipiélagos orientales del Pacífico tropical. Querer ser un salvaje, Oviri (en lengua maorí), y vivir como un hombre primitivo para dar vida a unos cuadros que

<sup>9</sup> Cuando Rousseau se refiere al ser metafísico y moral del hombre afirma: “Percibo precisamente las mismas cosas en la máquina humana —antes se ha referido al reino animal— con la diferencia de que la naturaleza por sí sola ejecuta todas las operaciones de la bestia, en tanto que el hombre concurre por él mismo a las suyas como agente libre... hay otra cualidad muy especial que los distingue y es incuestionable: la facultad de perfeccionarse...” (Rousseau, 1992: 115-116).

dialogan con la crítica, con el mundo de las academias y de los marchantes de arte del París de los impresionistas, hace del pintor un hombre intenso y contradictorio.

Como afirma Vargas Llosa, la utopía es el tema de la novela puesto que la búsqueda de una sociedad perfecta, de un paraíso terrenal, es una de las más constantes ambiciones del ser humano. Pero esa utopía es de suyo irrealizable por cuanto el hombre dotado de libertad y del ansia de perfección es un ser llamado a establecer diferencias entre los seres de su propia especie.

En la pintura de Gauguin conviven los dos mundos, la luz de los trópicos es la misma luz de la experiencia pictórica y religiosa que recuerda las vírgenes de Giotto y Rafael. Gauguin huye a los trópicos en busca de la redención en un viaje que lo interna en los archipiélagos polinesios y encuentra allí la perturbadora cultura maorí; al querer huir de la civilización no se encuentra consigo mismo. Rompe con su propio mundo.

Las poéticas del desplazamiento en el entre-siglo pasado tuvieron distintas tendencias: a la de Pierre Loti, cifrada en el exotismo, como se verá después, habría que agregar la de Paul Claudel, entendida como una toma de conciencia interior, actitud que desembocará en la poética contemporánea del viaje hacia el interior del ser, en la denominación de Gasquet<sup>10</sup>; y la de los postsimbolistas<sup>11</sup>, entre ellos Artaud, Rimbaud, Leiris y el mismo Gauguin, quienes iban tras la búsqueda de lo perturbador. Quizás sea aquí donde haya que buscar el sentido del primitivismo de Paul Gauguin. En sus obras está siempre presente un enigma por resolver, una presencia amenazadora, un más allá perturbador.

Tanto Gauguin como Tristán parten a la aventura, inscritos en el juego infantil de la búsqueda del Paraíso, así la conquista del Edén los lleve a la enfermedad y a la muerte. El imaginario de la literatura romántica recorre las páginas de la novela. Tristán es un icono análogo a *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix, y Gauguin personifica al aventurero intrépido que no teme internarse en *El corazón de las tinieblas*.

El viaje, la enfermedad y la búsqueda del Paraíso entretejen las vidas de Flora Tristán y de Paul Gauguin. La lectura de la novela determina un regreso al siglo XIX francés donde se incuban grandes movimientos sociales, producto de la injusticia y de la desigualdad. Flora Tristán pertenece a la historia del movimiento obrero y su trabajo fue una denuncia de las condiciones sociales de su tiempo, de las injusticias en la relación empresario-obrero producto de la Revolución Industrial y de la situación de la mujer atada al yugo del matrimonio.

El poderío colonial demarca la vida de los dos personajes, abuela y nieto. Los capítulos impares siguen la itinerancia de Flora Tristán y los pares la de Gauguin en una especie de diario de viaje que informa desde el título: el tema, el lugar y la fecha de los acontecimientos. La vida de Flora Tristán se recrea desde el presente como adalid de la libertad, en tanto que los capítulos pares reviven la de Gauguin durante sus años en la Polinesia. Los primeros se detienen a mediados del siglo XIX y los dedicados a Gauguin en la última década de ese mismo siglo. El ciclo vital de abuela y nieto dura exactamente un siglo de 1803 a 1903.

Mediante una serie de retrospecciones y a través del *flash back* la narración da cuenta de la vida de los dos personajes, quienes dejaron memoria de su propia vida en la autobiografía y en *Avant et après*, especie de viaje interior de Gauguin. Los dos textos se constituyen en hipotextos de la novela y hacen de ella una novela histórica documental.

Los capítulos de Flora Tristán están marcados por la acción en tanto que en los de Gauguin prima la descripción, pues estos realizan una lectura de los cuadros del pintor que Mario Vargas Llosa apoya en la tradición de la crítica de arte para develar el arte primitivo en su relación con el arte moderno. Los cuadros que conforman la pinacoteca de la novela recogen las pinturas donde lo perturbador se hace presente con mayor énfasis, una exquisita sensibilidad lleva al autor al encuentro con las obras más significativas, que entreveradas con la dramática vida de Gauguin producen un efecto sobrecogedor en el lector.

La técnica narrativa crea una tensión en el interior del texto que el lector percibe en los ritmos contrapuestos de las historias que se entretejen; por lo cual la novela puede leerse, o bien siguiendo el hilo propuesto, o recorriéndola sin alternar los capítulos para quedarse con la vida de cada uno de los personajes. El título de la novela tiene como referente el juego infantil de la pregunta por el Paraíso, alusión metafórica a la vida de los personajes y al ámbito del ideario romántico.

*El Paraíso en la otra esquina* es una novela histórica que da razón del trabajo de escritura de su autor, para quien el realismo no es el reflejo de la realidad. La novela es un espejo en el camino de la vida, como quería Stendhal, pero el universo de la ficción tiene sus propias reglas y no se escriben novelas para contar cómo es la vida sino para transformarla, como bien lo sabe Vargas Llosa. El solo hecho de contarla, transforma lo vivido. Al volverse un hecho de palabras la historia se mediatiza y se ordena en una causalidad donde los hechos adquie-

<sup>10</sup> Axel Gasquet se refiere a la interiorización de la literatura de viajes, puesto que en el siglo XX el "exotismo sólo cuenta como espejo de la realidad que refleja" (Gasquet, 1999: 26).

<sup>11</sup> El término se lo debemos a Clifford, quien dedica uno de los capítulos de su libro *Dilemas de la cultura* a analizar la poética del desplazamiento del postsimbolismo: "Esta poética —dice— dramatizada por la fuga de Gauguin de Europa, ya había enviado a Arthur Rimbaud a Abisinia. Empujaría a Blaise Cendrars en torno al globo, a Leiris hacia África, a Artaud hacia los Tarahumara... La nueva poética contaba con encuentros más perturbables y menos estables que lo exótico (op. cit., pág. 189).

ren un nuevo sentido. Todo novelista, dice Vargas Llosa, transforma la realidad, embelleciéndola o ensombreciéndola, porque en ella el novelista materializa sus obsesiones y en eso reside la originalidad de una ficción (Vargas Llosa, 1992: 10). Este entrecruzamiento entre ficción y realidad crea una tensión que no logra superarse en la novela; el lector está atado a los códigos de la realidad. La fantasía queda supeditada a la verdad de lo escrito.

El arte de Gauguin también reside en la superación del realismo a partir de la liberación del color y del hieratismo y de la monumentalidad de las formas. En el encuentro de Arlés fue Van Gogh quien propuso la idea del "taller de los trópicos", a partir de la lectura del libro de Pierre Loti donde Tahití es descrito como una tierra de sensibilidad y de magia. Fueron los viajeros quienes avivaron el interés por el exotismo de las regiones de ultramar, donde la vida podía estar libre de las exigencias del mundo del dinero. Ya para entonces está presente el mito del buen salvaje de Rousseau y el imaginario de los caribes y antropófagos de Montaigne.

La idea del hombre primitivo guiaba a Gauguin, quien buscaba hacer un arte muy simple y para eso tenía que vivir entre los salvajes, prescindiendo de toda técnica que no fuera la más primitiva. Alimentado por la utopía va en búsqueda de un paraíso inexistente, pues no hay un lugar en el planeta que pueda ser calificado de natural, salvaje o primitivo. El Paraíso fue una construcción mítica de Occidente, como lo fue Oriente para el imaginario europeo.

Gauguin persigue un paraíso huidizo; al llegar a Tahití, el paraíso ha desaparecido pues la isla ha dejado de ser un protectorado para convertirse en una colonia francesa con sus mismos usos y costumbres y los misioneros, católicos y protestantes, predicando nuevas conductas que determinan formas culturales diversas hasta en el propio modo de vestir.

Gauguin se instala entonces entre la maleza de Mataiea, a cuarenta kilómetros de Papeete, la capital. Construye una cabaña e intenta llevar una vida auténticamente tahitiana, donde se rasgan los velos de la sexualidad, y su peregrinaje lo lleva finalmente al archipiélago de las Marquesas, donde muere. El mundo de Tahití será el de las vahines (niñas impúberes) y el de los taata vahines (andróginos). Teháamana, una niña de trece años, inspira uno de los primeros cuadros, recreado en la novela de Vargas Llosa, donde ella horrorizada por la presencia de los muertos lo mira con terror infinito, echada sobre el colchón con rasgos de total animalidad. *Pape Moe*, otro de los cuadros retomados por la novela, reco-

ge el tema del andrógino, del hermafrodita que se funde con la naturaleza, donde el panteísmo hace que ésta se torne hermafrodita. Gauguin busca refugio en un mundo panteísta y vigilado por los ancestros y la presencia de los muertos, poblado por vahines y taata vahines.

¿Alcanza Gauguin el Paraíso? Por supuesto que no; de allí su afirmación: "Sea cual sea mi sitio en el mundo, es evidente que no está aquí. Soy un salvaje. No soy un civilizado como vosotros. Soy un ser exiliado" (Gibson, 1990: 13). Su condición de exiliado ha quedado registrada en sus autorretratos, donde llega a concebirse como un verdadero Cristo. Una de sus grandes obras pictóricas *¿Quiénes somos?, ¿de dónde venimos? y ¿a dónde vamos?*<sup>12</sup> es una respuesta que habla del encuentro ilusorio del Paraíso.

El ideario del pintor se inspira no tanto en el color intenso de los trópicos sino en la libertad mental y de costumbres que lo lleva a recuperar el instinto. La mirada colonial de estos viajeros del siglo XIX, producto de tan diversos contactos culturales, demuestra una vez más que lo asombroso del hombre es la capacidad de crear mundos imaginarios y de vivir de acuerdo con ellos.

## BIBLIOGRAFÍA

- CLIFFORD, JAMES, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- GASQUET, AXEL, "De la 'mirada imperial' a la errancia moderna", en *Quimera*, enero 1999.
- GAUGUIN, PAUL, *Diarios íntimos*, México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- GIBSON, MICHAEL, *Paul Gauguin*, Barcelona, Editorial Polígrafo S. A., 1990.
- GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, ROBERTO, *Mito y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Editorial Universidad de Buenos Aires, 1973.
- PÉREZ MEJÍA, ÁNGELA, *La geografía de los tiempos difíciles*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2002.
- PRATT, MARIE LOUISE, *Ojos imperiales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1990.
- ROUSSEAU, JUAN JACOBO, *Discurso sobre el origen de la desigualdad de los hombres*, en *El contrato social*, México, Porrúa, 1992.
- TRISTÁN, FLORA, *Peregrinaciones de una paria*, Arequipa, Ediciones el Lector, 2003.
- VARGAS LLOSA, MARIO, *El Paraíso en la otra esquina*, Bogotá, Alfaguara, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La verdad de las mentiras*, Bogotá, Seix Barral, 1992.

<sup>12</sup> Se trata de una alegoría de la vida humana. En una especie de jardín paradisíaco, hay niños y mujeres jóvenes sentadas junto a una figura, que se levanta en medio del paisaje como una estatua y sostiene una manzana roja en sus manos alzadas al cielo. En el fondo, se ven dos mujeres con aureola y la estatua de la diosa Hina, parecida a Buda. El cuadro se encuentra en el Museo de Arte de Boston desde 1936.