

INTERSECCIONES ENTRE EL HISTORIOGRÁFICO Y EL LITERARIO EN MARIO VARGAS LLOSA

Fábio Marques de Souza
Francisco Vítor Macêdo Pereira
Cristiane Navarrete Tolomei

Este trabajo tiene como foco la obra *El paraíso en la otra esquina* (2003), del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Nuestras discusiones empiezan en un panorama de intersecciones entre el discurso historiográfico y lo ficcional. Luego, presentamos algunos fragmentos de esa narrativa del autor, que lo hacen reconocido por la crítica debido a su actuación - a la vez como escritor, ensayista y activista político.

Nuestro viaje seguirá con la presentación de las biografías de *Flora Tristán* y de *Paul Gauguin*, dos vidas paralelas - que se vuelven unidas tanto por lazos familiares cuanto por una utópica búsqueda del paraíso. Finalizaremos el trabajo con el análisis de los recursos narrativos que construyen esa obra *en lós de comparación*. Nuestra investigación se pautará por dicha perspectiva comparatista - en búsqueda por comprensión de los recursos con los cuales el autor rescribe, al unísono, las biografías de la vanguardista feminista y de su nieto, el pintor Paul Gauguin.

En esa novela, el autor actúa como un hábil fabulador de la historia y echa mano de la imaginación para rellenar de ensueños - igual que de revueltas - las fallas, o los huecos del discurso historiográfico. De hecho, Vargas Llosa posibilita ahí, a sus lectores, un emocionante encuentro con el paraíso - no el de este mundo, pero aquel que sólo encontramos cuando nos permitimos, en los fallos, el envolvimiento *en el y por el arte*.

Intersecciones entre historia y ficción

Los hispanistas Esteves y Milton (2001, p. 89) nos presentan que los cambios en la concepción y en la estructura misma de la novela, a lo largo de los siglos XIX y XX, se deben también a influencias del desarrollo y divulgación del discurso historiográfico - desde la modernidad hacia la actualidad. Así que cambios de concepción en las narrativas literarias, hacia la historia o la biografía de personajes y hechos reales y/o ejemplares, permitieron se crearan relatos de ficción con enmarañados y significativos rasgos de historicidad.

Para estos estudiosos, en lo que pesen dichas modificaciones - más allá del surgimiento neto o no de un género literario como la *novela histórica* -, se puede decir que, en la mezcla ingeniosa del real al imaginario, hay dos condiciones básicas para la existencia de estas novelas: (a) que se traten

realmente de novelas, es decir, de ficción, invento; (b) que sus narrativas se fundamenten en hechos históricos reales, y no inventados. De esa manera, la dosificación, con respecto a la reinención de los hechos por parte del escritor, depende de su concepción de la historia y de las visiones de mundo que desea transmitir a sus lectores: a través de la (re)escrita de las narrativas de vida de personajes *de veras sacados de la realidad*.

Ya es de sentido común la idea de que el intento del historiador es designar el mundo que estudia, organizar los restos o las huellas del pasado, tal como presentes o inferidos de documentos y fuentes seguras - en un todo cuyo sentido centralmente no es del orden del imaginario. En línea opuesta, encontramos al novelista, cuya función es crear una interpretación desestabilizadora del mundo, escogiendo para las tramas de sus narrativas aún lo reprochable y/o lo desconocido de algunos personajes de la historia. Como los relatos y/o las narrativas de este tipo de novelas son internamente marcados por múltiples representaciones de *frames cotidianos*ⁱ, lo correcto será decir que el escritor crea en su trama algo como una *representación desestabilizadora de las representaciones*ⁱⁱ.

Dado a estas especificidades del historiador y del novelista, cabe resaltar que, aunque próximos, son distintos sus discursos y visiones hacia la historia y sus personajes. Ellos se diferencian tanto por la manera como sus narrativas se relacionan con el mundo cuanto por el modo como en ellas actúa el narrador. Sin embargo, a pesar del relieve de estas distinciones, podríamos añadir que - como asignaturas - la historia y la literatura detienen la memoria y el lenguaje como puntos de convergencia, al mismo tiempo en que por ellas son detenidas.

En lo que atañe a la necesidad de comprender al lenguaje *más allá de las circunscripciones discursivas de la historia*, algunos filósofos contemporáneos - como Foucault, Deleuze y Bourdieu - le atribuyen una relevancia inserida en el/del cotidiano, y que es superior a todos los tipos de relatos ejemplares u oficiales. Foucault (1996), adoptando una posición más radical a ese respecto, sostiene la idea de que el sujeto es, en última instancia, él mismo *efecto discursivo*.

Según lo que entiende el filósofo del Colegio de Francia, toda realidad humana queda imantada por el lenguaje - que, de a diario, nos involucra y sujeta a quehaceres no necesariamente nuestros. A lo mejor, no somos nosotros quienes pronunciamos el lenguaje que nos define y constriñe en *roles sociales*, sino que es el orden del discurso el que construye el ser en su sociabilidad. En ese raciocinio, ni el historiador, tampoco el *hombre de las letras* - ambos como autores - se sirven verdaderamente del lenguaje; al contrario, es éste el que se utiliza de ellos - ya que son sus relatos y narrativas contruidos, de adentro, por *intertextos*.

En ese sentido, las fronteras entre historia y literatura se vuelven más frágiles de lo que se suele imaginar, ya que, como presenta la escritora española Adelaida García Morales (2001, p. 56), "en el proceso de la escritura, la imaginación y la memoria se confunden". La única diferencia (algunas veces imperceptible) es que la intención del historiador es de - en la medida de lo posible - recurrir *más a la memoria*. Ya el novelista no impide

que la imaginación suministre una interpretación más amplia de los hechos *a la memoria*.

Acerca de esta fragilidad en la delimitación entre estos dos campos esparcidos *tras memoria y conocimiento*, González (2000) nos advierte que los textos literarios también son hechos históricos y que, muchas veces, son ellos mismos representaciones de la propia historia. Así, argumenta el investigador, que el principal punto de fusión entre los dos universos - *histórico y literario* - está en la proximidad de las memorias que guardan entre sí, el texto narrativo historiográfico y el texto narrativo ficcional.

El discurso histórico tiene, sin embargo, un compromiso formal con la verdad. Se escribe la historia para dejar registrado lo que el historiador juzga ser verdadero, esto es, su versión cabal de los hechos - la unívoca historia que le permita quitar de encima cualquiera interpretación inverosímil sobre su narrativa. El historiador persigue, así, la posibilidad de sobreponerse a otras diferentes versiones de los mismos hechos - versiones que, *quizás prejuiciosamente*, considera imaginarias o ficticias. A su vez, el discurso ficcional tiene en cuenta, básicamente, la verosimilitud, la imagen y la memoria *como gana de conmemoración*. El novelista no quiere estar *él solo* como testigo de hechos memorables - llama personajes y lectores a escenas en las que todos están invitados a confirmar o rechazar su propia versión de los hechos.

En lo tocante a la dificultad de limitación entre los discursos de la historia y de la literatura, el mismo González (2000) añade: "de hecho, a lo largo de la historia, las fronteras - entre el texto histórico y lo literario - no siempre fueron claras". Avanzando en su aproximación del discurso literario a la extracción histórica, el autor (2000) refleja - aunque se refiera mayormente al jaez de novelas del romanticismo - que la historicidad evocada debe ser compaginada a la actualidad misma de la novela, de modo que de este *distanciamiento cronológico a la realidad histórica* aparezca el justo efecto de la ficción. Dicha realidad histórica queda elegida, entonces, más como una chispa de verdad - sirviendo de telón de fondo a la ficción. Así se permite en la narrativa la coexistencia candente de lo histórico y de lo ficcional.

A su vez, Milton (1992, p. 26, 33) presenta la novela histórica como lectura singular de los signos de la historia. Para esta investigadora, la historia como discurso pre-existe a la novela histórica. Sin embargo, los productos de la historiografía - a ser absorbidos por la novela - no pierden nada de su capacidad de significación. Al contrario, los signos de la historia son reanudados por la novela histórica para multiplicar sus significados: "El discurso de la historia debe buscar la univocidad, por ser científico; la novela histórica, sin embargo, recupera los signos de la historia del universo de la afirmación científica para el espacio de la existencia humana - donde habían sido motivados y donde son recargados en su ambigüedad original" (MILTON, 1992, p. 26).

Mario Vargas Llosa: un fabulador de la historia

Como experto fabulador de las ambigüedades originarias entre lo histórico y lo literario, en *El Paraíso en la otra esquina* (2003), Mario Vargas Llosa cuéntanos - de los cotilleos de dobles biográficos hasta la visión más duradera de lo que nos enseña la historia - la sucesión de generaciones y de sentidos *por el arte, el amor y la lucha*. Pero antes de nos referir a lo que teje en esta su novela sobre *la histórica búsqueda de lo humano por ideales*, presentamos aquí un panorama - aunque muy genérico - de la producción bibliográfica de ese intelectual peruano, bien como algunos aspectos biográficos esenciales para la comprensión de su poética.

Son temas recurrentes en su obra la violencia, las relaciones jerárquicas, el fanatismo y muchas otras representaciones de poder social. Sus experiencias de vida, sin dudas, le sirvieron de inspiración para muchas de sus ficciones. Nacido en el año 1936, en Arequipa (Perú), hijo de padres separados, Jorge Mario Pedro Vargas Llosa pasó la mayor parte de su niñez en compañía de parientes maternos. En el inicio de su adolescencia, los padres decidieron reconciliarse, y de ahí le surgieron muchos conflictos.

El reflejo de las experiencias de vida en su obra fue confesado por Llosa en diversas oportunidades; ejemplo de eso fue la ocasión del lanzamiento de la traducción de su libro *Las travesuras de la niña mala* (2006), en Brasil. En entrevista concedida al periodista Ubiratan Brasilⁱⁱⁱ, cuando cuestionado sobre cuál personaje más se le aproximaba, el autor contestó: "creo que la propia niña mala. Pues, como ella, soy inquieto, siempre buscando nuevos rumbos, con poca disposición para acostumbrarme fácilmente con la realidad".

La respuesta de Llosa nos pone en sintonía con un intelectual en triple afición: incomodado crítico de la política, escritor de ficción histórica y (auto)biográfica - muelle propulsor de la empresa de ficción latinoamericana - y crítico literario (sobre todo de temas relacionados a la familia). Analizando la propia obra y las obras de otros escritores, el autor demuestra continuamente ese tríplice aspecto. Cuando cuestionado, en la misma entrevista, sobre lo que piensa de la actuación política de un escritor, él contesta que éste es

(...) un asunto que permite diversas manifestaciones. Hay autores que no se sensibilizan con la política, llegan a detestarla de tal forma que no se ve un trazo siquiera en su obra. Ya otros, entre los cuales me incluyo, no pueden afirmar categóricamente no gustar de política, porque saben que se trata de algo inherente a la vida y, por lo tanto, a la literatura. No me gusta renunciar a la vida para escribir. En verdad, me alimento de una inmersión completa en la vida para estimularme como escritor (LLOSA, 2006, versión al castellano nuestra).

El discurso del escritor revela un espíritu empeñado en la búsqueda por elementos de la vida real para alimentar su ficción. En su trabajo, Figueiredo (2003, p.18), sintonizado con esta percepción, presenta la idea de que los elementos biográficos de Vargas Llosa suministran representaciones que nos permiten percibir su producción literaria también como lectura

histórica y política a lo largo de su vida. De hecho, como buen fabulador de la historia *en sus historias*, Llosa aprehende la realidad que lo rodea y la usa como impulso creativo de su ficción, a la vez que propugna su crítica política, personal y existencial - hecho declarado por él mismo, como podemos observar en otra entrevista, entonces concedida al periodista Ricardo Setti:

Para inventar, yo necesito siempre partir de una realidad concreta (...) Yo necesito siempre de este punto de partida que es la realidad concreta y es por ello que generalmente me documento, visito los sitios donde ocurren las historias, pero nunca con la idea de sencillamente reproducir la realidad, mismo porque sé que no es posible, aunque quisiese hacerlo no daría resultado - resultaría en algo muy diferente (1988, p 56-7)^{iv}

Sin que del desplazamiento *de la realidad a la ficción* nada desplome, la obra del escritor peruano sigue canonizada por la crítica literaria especializada, siendo él considerado uno de los grandes novelistas hispanoamericanos de todos los tiempos. Causa, consecuencia y prueba de eso son sus innúmeros premios recibidos: en 1959, premio Leopoldo Alas - por la obra *Los jefes* (1959); en 1962, premio Biblioteca Breve - por la obra *La ciudad y los perros* (1963); en 1967, premio Nacional de Novela del Perú (premio de la crítica Española) y premio Rómulo Gallegos - por la novela *La casa verde* (1966) y tantos otros premios y titulaciones - que se siguieron hasta que fuese galardonado con el Nobel de Literatura, en el año 2010.

En su ensayo *sobre los signos de la guerra, de la fiesta y del paraíso* en la obra de Vargas Llosa, Milton (2004) nos presenta la idea de que el exitoso recorrido poético del autor deja evidente su preocupación con las circunstancias histórico-políticas y culturales de América Latina, al igual que con los puntos de contacto que el continente mantiene con la cultura *considerada por Llosa* como medular - que es la francesa. Según la investigadora, *ante las esquinas todas que convergen a América Latina*, el escritor peruano sobresale como alguien que, es más - es mucho más - que un *hacedor de historias*, ya que su potencial deja evidente su habilidad en ser un *hacedor de historia*: de la historia cuyo gesto escritural peregrina en un planchado de plena propiedad poética.

Dos vidas en búsqueda del paraíso

paraíso. **1.** m. En el Antiguo Testamento, jardín de delicias donde Dios colocó a Adán y Eva. **2.** m. Cielo, lugar en que los bienaventurados gozan de la presencia de Dios.

utopía o **utopia.** (Del gr. οὐ, no, y τόπος, lugar: lugar que no existe). **1.** f. Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación (Diccionario de la Lengua Española, 22ª edición, RAE, 2001).

La obra objeto de nuestro análisis presenta la *ficcionalización* de dos figuras históricas del siglo XIX. Vargas Llosa - hábil fabulador de la historia que es - rescribe *al unísono* las biografías de Flora Tristán (1803-1844) y de

Paul Gauguin (1848-1903): dos vidas paralelas, que quedan unidas tanto por lazos familiares cuanto por su búsqueda utópica del paraíso. La feminista Tristán tiene una vida marcada, sin remordimientos, por la utopía política y social. Ya su nieto, el pintor Gauguin, ensancha toda su voluptuosidad en la utopía artística.

Cuando cuestionado sobre el intrigante título de su novela, Vargas Llosa dijo haberse inspirado en memorias de su niñez:

Cuando éramos chicos, en Arequipa, jugábamos a un juego en que nos poníamos no en círculo, sino como en un cuadrado. El muchacho castigado, para volver a entrar, debía hacer una pregunta: "¿Venden huevo aquí?". "No, en la otra esquina", le contestaban. En otra fórmula más elevada, decíamos: "¿Está aquí el paraíso?". La respuesta era evidente: "No, el paraíso no está aquí, está en la otra esquina". Ese juego infantil significa, para mí, la búsqueda de lo imposible. ¿Y qué es la búsqueda de lo imposible? La utopía^v.

La novela es permeada por los entresijos de la utopía, por el sueño de una vida o de una sociedad perfecta, sin albedríos, sin cautivos. Este sueño, como páramo, sin aldabas, estuvo muy arraigado en el ideal romántico del siglo XIX, periodo marcado por la dicotomía entre *civilización y barbarie*, entre *lo bueno y lo malo* - como percepción ética y estética determinada por la naturaleza, y casi como fuente inagotable de cultura e ideología.

Flora buscaba una sociedad más justa, más humanitaria, sin opresiones de clase y de género - con la unión obrera y de todos los pueblos. Paul primaba por la belleza rebosante y fue para Oceanía - creyendo que encontraría allí el mundo ideal, entre las exuberantes culturas y costumbres nativas. Ninguno de los dos encontró el paraíso, pero - sin duda - vivieron, ambos, experiencias únicas en esta búsqueda.

En el epígrafe de este tópico echamos mano del Diccionario de la Lengua Española (RAE, 2001) para presentar las definiciones de *paraíso* y de *utopía*, buscando así demostrar que la idea *de la entrada en el paraíso* nos remite inmediatamente *a una utopía*. Más allá de cualquiera utopía, el proceso creativo de Mario Vargas Llosa incluye el escritor como etnógrafo, como colector de datos *in-loco* - *hasta en los infiernos si así le haga falta*. Valiéndose de la historia oral y/u de otros instrumentos - de directo contacto empírico con la realidad -, el reto del autor es documentar aquello que le servirá de impulso creativo a su incursión ficcional.

Ejemplo de eso fueron los viajes que Llosa emprendió por Brasil - en búsqueda de registros, vestigios y testimonios del pasado - para la elaboración de *La guerra del fin del mundo* (1986), su novela que retrata la devastadora persecución del ejército contra creyentes campesinos, amontonados en un poblado al que llamaron Canudos - en verdad, un rincón aislado y casi sin ningún recurso ubicado en el interior del nordeste brasileño. En la construcción de *El paraíso en la otra esquina* (2003), no habría que ser diferente:

el inquieto navegador Vargas Llosa recorre los caminos de Flora y Gauguin, de Francia al Taití y a las Islas Marquesas, absorbiendo el paisaje, apuntando la memoria oral, investigando la documentación necesaria para autenticar el gesto de inventar/narrar la historia de vida de esos célebres personajes - marcados, respectivamente, por la utopía social y la utopía artística. Todavía más, el proyecto escritural se distingue por el carácter de producción de significados, pues la colecta de la historia se incrementa con el registro visual de los residuos del pasado y la proposición de sus sentidos posibles en la contemporaneidad (MILTON, 2004, versión al castellano nuestra).

En esa búsqueda por los senderos de paraísos utópicos y por los lugares históricos de sus personajes, el escritor fue acompañado de su hija Morgana Vargas Llosa - quien fotografió el paisaje físico y humano, flagrando los contornos excedentes de las memorias íntimas y tangibles... de gentes y de sucesos involucrados en la faena etnográfica hacia la ficción. El resultado de eso fue la publicación - simultánea a la novela - del ensayo fotográfico *Las fotos del paraíso*^{vi}.

El complejo mapa de la utopía trazado por Vargas Llosa *alrededor del paraíso en la otra esquina* retrata, por fin, un Perú - mientras espacio de origen y de retorno - repleto de motivaciones personales, como fue bien observado por Milton (2004):

Así como Vargas Llosa, Mariano Tristán, abuelo de Flora, nació en Arequipa. A su vez, Flora Tristán vivió en esa ciudad dos años cruciales de su vida, experiencia que acarrió el despertar de su conciencia política, y Gauguin pasó en Lima parte ponderable de su niñez. Como se nota, la opción y el programa ficcional del escritor no se desprenden de los condicionantes que reiteradamente alientan sus actividades de artista e intelectual (MILTON, 2004, versión al castellano nuestra).

Aunque inasequible, la metáfora del paraíso - y del retorno sensato al origen - nos pone delante de un significante cuyos significados son múltiples. Vargas Llosa usó su talento para compensar cualquiera imposibilidad, construyendo en su escrita la transición de múltiples ideales inexistentes hacia la percepción del prójimo - este sí existente, al lado y en la misma cuadra o recuadro en que nos hallamos. Aún en las palabras de Milton (2004), al reactualizar el mito del paraíso, Vargas Llosa cuestiona el sentido de la utopía y nos hace reflexionar - con nuevo encantamiento y sensatez - sobre sus mil y una imposibilidades, sacándonos, por último, de sus ramblas de ensueños y volviéndonos a la realidad misma: en dónde propiamente se recobra el sentido de la vida.

Sea el paraíso civilizado de Sarmiento - su Argirópolis -, sea la comunidad de Canudos - idealizada por Antonio Conselheiro -, o el mundo de justicia social defendido por Flora Tristán, o aún el idilio estético y salvaje de Gauguin en el Tahití, todas las fabulaciones y ensueños - que utópicamente nos enajenan - no nos remiten, por último, sino a la vuelta original de la propia realidad: según la cual no hay nada más allá de las esquinas de la

historia de uno mismo. Cualquiera que sea la imagen del paraíso, lo que se constata es que él, definitivamente, no está en la otra esquina... y la literatura, pese a toda su ficción, sólo abraza - verdaderamente con emoción, vida y arte - a la historia de sí mismo o del infierno existencial que es el otro.

Recursos Narrativos para novelar la historia

A pesar del hecho de que el escritor Vargas Llosa realizó todo un trabajo de investigación y colecta de fuentes para - a partir de datos biográficos e históricos - construir las narrativas de *El paraíso en la otra esquina*, sabemos que toda esa investigación no se ha dado para encontrar *una verdad*, pero sí *para mentir a sabiendas*. Por ello, de aquí en adelante, no hablaremos más de la figura del autor, sino de narradores. El propio Vargas Llosa, en su ensayo *La verdad de las mentiras* (1990), nos explica que no se debe confundir *la ficción con la realidad social* - porque, en las novelas, ocurren:

inversiones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdo y (...), al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. (...) como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo (VARGAS LLOSA, 1996, p. 08)^{vii}.

La ficción tiene, entonces, el potencial de llegar adonde la historia no alcanza - y sin contradecirla. Seguro que a cualquier persona le gustaría saber *qué pasaba en la mente de Picasso* cuando pintó *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Nos encantaría conocer el proceso secreto que guía el creador por entre sus arriesgadas aventuras. Lo mismo podríamos preguntar sobre Gauguin, ¿qué pasó por la mente del artista cuando pintó una de sus obras más importantes, en 1892 - *Mana'o Tupapau* (*El espíritu de la muerte vigila*)? ¿Cuáles fueron los sentimientos - los elementos más íntimos - que motivaron su creación?

Esas son preguntas a las que, sin embargo, ni el discurso historiográfico, ni ciencia ninguna jamás podrá responder. Es posible que se encuentren registros o indicios que presenten la obra como consecuencia o tendencia de su búsqueda y creación - por la equivalencia artística o las referencias estéticas que encontraba en el mundo isleño, de gente tranquila y de naturaleza salvaje. Sin embargo, nunca encontraremos más que eso.



Paul Gauguin. *Manao tupapau* (*El espíritu de la muerte vigila*), 1892. Óleo sobre lienzo. Albright-Nox Art Gallery, Buffalo, NY.^{viii}

Todas esas son preguntas de las que la historia no da cuenta - y a las que la literatura viene a *llenar con otras historias*. Fijémonos de que *en esas u en otras historias literarias* no existe cierto ni errado, verdadero ni dudoso. La calidad de la novela que analizamos no está, pues, *en retratar la verdad de los hechos*, pero en aguzar nuestros sentidos y convencernos de que sus respuestas - para personajes históricos como Flora Tristán y Paul Gauguin - son posibles de pasar por verdades y, luego, son verosímiles.

En el caso de la pintura del cuadro *Manao Tupapau* (*El espíritu de la muerte vigila*), el narrador rellena los fallos de la historia añadiendo y colmando - con los mínimos detalles - el contexto de su creación. Así que la narración antecede el propio momento creativo:

Había ido a Papeete (...) para regresar en la tarde, pero un diluvio cortó el camino y el coche lo dejó en Mataiea pasada la medianoche. La cabaña estaba a oscuras. Era raro. Teha'amana no dormía jamás sin dejar una pequeña lámpara encendida. (...). Entró a la cabaña, y, cruzando el umbral, buscó en sus bolsillos la caja de fósforos. Encendió uno y, en la llamita amarillo azulado que chisporroteaba 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. Una imagen que, pasado el tiempo, seguiría en su memoria como uno de esos momentos privilegiados, visionarios de su vida en Tahití... cuando creyó tocar, vivir - aunque fuera unos instantes - lo que había venido a buscar en los Mares del Sur. Aquello que, en Europa, ya no encontraría nunca - porque lo aniquiló la civilización. Sobre el colchón, a ras de tierra, desnuda, bocabajo, con las redondas nalgas levantadas y la espalda algo curva, media cara vuelta hacia él, Teha'amana lo miraba con una expresión de infinito espanto, los ojos, la boca y la nariz fruncidos en una mueca de terror animal. Sus manos se empaparon también de susto. Su corazón latía, desbocado. Debíó soltar el fósforo que le quemaba las yemas de los dedos. Cuando encendió otro, la chiquilla seguía en la misma postura, con la misma expresión, petrificada por el miedo (VARGAS LLOSA, 2003, p. 30-32).

Lo mágico y lo misterioso inundan esta escena, firmando la decisión de Gauguin en grabarla. De la oscuridad a la chispa de su inspiración, nuestro personaje siente y tiene acceso - en su memoria, sin más miedo - *al mito del espíritu de la muerte*: quien venía a desafiar los vivientes. El pintor habría de *conmemorar con el arte* la asignatura de su pulsión de vida sobre dicha memoria, convirtiéndola en la tela *Manao Tupapau*.

- Soy yo, soy yo, Koke - la tranquilizó, acercándose de ella. - No tengas miedo, Teha'amana. Ella rompió a llorar, con sollozos histéricos, y, en su murmullo incoherente, él distinguió, varias veces, la palabra tupapau, tupapau (VARGAS LLOSA, 2003, p.32).

El elemento erótico entra igualmente en acción, sirviendo como impulso creativo y de vida a nuestro personaje:

Sintió la verga tiesa. Temblaba de excitación. Advirtiéndolo, la chiquilla se desplegó en el colchón con esa lentitud cadenciosa, algo felina, que tanto lo seducía e intrigaba en las nativas, esperando que él se desnudara. Con fiebre en el cuerpo, se tumbó junto a ella, pero, en vez de montarse encima, la hizo girar sobre sí misma y quedar bocabajo, en la postura en que la había sorprendido. Tenía todavía en los ojos el espectáculo imborrable de esas nalgas fruncidas y levantadas por el miedo. Le costó trabajo penetrarla - la sentía ronronear, quejarse, encogerse, y, por fin, chillar -, y, apenas sintió su verga allí adentro, apretada y doliendo, eyaculó, con un aullido. Por un instante, sodomizando a Teha'amana se sintió un salvaje (VARGAS LLOSA, 2003, p.33).

Nuestro personaje, armado de inspiración, empieza los primeros registros de la emoción que había sentido con aquel enlace:

A la mañana siguiente, con las primeras luces, comenzó a trabajar (...) Cuando Teha'amana se despertó, media hora más tarde, él estaba tan absorbido en sus bocetos y apuntes, preparando el cuadro, que ni siquiera escuchó sus buenos días. (...) Estuvo una semana encerrado trabajando sin descanso (...) Los materiales estaban en su memoria, esa imagen que él volvía a ver cada vez que cerraba los ojos (...) mientras pintaba y retacaba Manao tupapau (VARGAS LLOSA, 2003, p.34).

En los capítulos pares del libro, la voz narrativa nos lleva, desde la llegada de Gauguin a *Papeete*, en 1891, hasta París - donde había llevado una vida de agente de la bolsa y de padre de familia burgués. Todavía el viaje sigue, con mucho de *flashbacks*, sin agrietos, y Gauguin va para el interior de la isla de *Mataiea*, y para muchos otros sitios hasta llegar en un tiempo psicológico a *Arles*, cuándo y por donde la voz nos habla de su amistad con *Van Gogh*, zurciéndonos un caleidoscopio de los episodios mágicos y decisivos de su vida.

En los capítulos impares, el narrador retrata a Flora Tristán, su abuela anarquista y feminista... entre *Burdeos*, *Marsella*, *Lyon* y otras ciudades del

sur de Francia... por donde, con el apoyo de recursos narrativos como *flashbacks*, sueños y relatos dialogados, nos deparamos con los episodios más dramáticos del pasado de una mujer... que osó trotar mundos, y decirles a todos que nada ni nadie le constreñía a ser o a hacer lo que no le daba la gana.

Entre los saltos en las categorías narrativas de tiempo y de espacio - que dan cuenta de tres continentes y de casi un siglo de historia(s) -, los personajes de la novela se encuentran varias veces de forma imperceptible. Estos encuentros pueden ser visualizados, por ejemplo, en el desprecio que ambos sienten, en los últimos días de sus vidas, por la cultura y por el dinero o en la manera como los dos solían responder a las exigencias de sus familiares.

El encuentro principal se da, sin embargo - y sin sombra de duda -, *en sus incesantes búsquedas por libertad*: a lo que ambos los personajes se dedican de todo su corazón. Está claro que el ansia por libertad es *el paraíso soñado por ambos*: para Flora se trata de la utopía de la liberación de los más débiles, de las mujeres y de los operarios... mientras que para Gauguin la lucha utópica es contra las máscaras sociales que le impiden al hombre de rendirse a sus instintos y sentimientos más fuertes.

Referencias bibliográficas

CHALHUB, Samira. *A poética do erótico*. São Paulo: Escrita, 1993.

FIGUEIREDO, Adriana. *La fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa: Uma visão literária da história*. Tesis de maestría (Mestrado em Letras). Assis: FCL - UNESP, 2003.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. "O romance que lê as leituras da história". In: *Hispanista*: revista electrónica de los hispanistas de Brasil. Niterói, 2000.

Disponível em linha: www.hispanista.com.br/revista/artigo13esp.htm [Acesso em 10 Oct. 2016].

JODELET, D. "Representações sociais: um domínio em expansão" In: _____ (org.) *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p.17-44.

KOCH, Ingedore Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 2004.

LIMA, Luiz Costa. "A narrativa na escrita da história e da ficção" In: _____. *A agarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 101-2.

MILTON, Heloísa Costa. *As histórias da história - Retratos literários de Cristóvão Colombo*. Tese de doutoramento (inédita). FFLCH/USP, 1992.

_____. *Paisagens da história em Mario Vargas Llosa: a guerra, a festa, o paraíso*. Trabajo presentado en el III Congresso Brasileiro de Hispanistas, Florianópolis, 2004.

MONEGAL, Emir Rodrigues. Una nueva visión del hombre In: *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974.

MORALES, Adelaida García. *Una Historia Perversa*. Buenos Aires: Planeta, 2001.

MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

PEREIRA, Flávio. *A poetização da guerra contra o Paraguai, em Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. Tesis de maestría (Mestrado em Letras). Assis: FCL - UNESP, 2006.

SILVA, Cláudia Luna. "Flora Tristán: diálogos com a utopia". In: *Hispanista*. Rio de Janeiro, v. V, n. 19, p. 1-10, 2004. Disponible en línea: www.hispanista.com.br/revista/artigo13esp.htm [Acceso en 10 Oct. 2016].

VARGAS LLOSA, Mario. *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara, 2003.

_____. *La odisea de Flora Tristán*. Marbella, julio de 2002. Disponible en línea: www.hacer.org/pdf/flora.pdf [Acceso en 10 Oct. 2016].

_____. Memórias afetivas de Llosa. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. O Estado de São Paulo, 22/09/06, Caderno 2, D3.

VARGAS LLOSA, Morgana. *Las fotos del paraíso*. Madrid: Alfaguara, 2003.

ⁱ "Frames: conjunto de conocimientos almacenados en la memoria bajo un cierto rótulo" (KOCH & TRAVAGLIA, 2004, p.72 - traducción nuestra).

ⁱⁱ En este aspecto, nos orientamos por la teoría de las representaciones sociales (Cf. MOSCOVICI, 1978; JODELET, 2002).

ⁱⁱⁱ *Memórias afetivas de Llosa*. O Estado de São Paulo, 22/09/06, Caderno 2, D3.

^{iv} *Apud* Figueiredo (2003, p. 18 - versión al castellano nuestra).

^v Disponible en-línea: https://elpais.com/diario/2001/07/13/cultura/994975201_850215.html [Acceso el 05 Nov. 2016].

^{vi} Morgana Vargas Llosa (Alfaguara, 2003), acompañado por textos de Mauricio Bonet.

^{vii} *Apud* FIGUEIREDO (2003, p. 19).

^{viii} Disponible en-línea: <http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin43.html> [Acceso el 19 Nov. 2016]