

Los extremos de la sexualidad en la caracterización literaria de Vargas Llosa:

El chivo, Gauguin y Flora Tristán

Dolores Rangel

Georgia Southern University

En el marco de la literatura latinoamericana contemporánea, Mario Vargas Llosa no solamente es un escritor prolífico, sino un escritor que ha mostrado una línea de preocupación por los temas sociales e históricos. En forma paralela, en sus novelas incluye el elemento de lo sexual como una puerta de acceso, no sólo al comportamiento individual del ser humano, sino como un medio a través del cual una sociedad puede encontrar su medida, su calibre, su ritmo, o bien sus anomalías y fracturas. Olga Caro, en “Conceptos Varguianos y Sexualidad,” dice: “Si el autor está esencialmente preocupado por la situación del hombre víctima de la sociedad, sabe pertinentemente que el comportamiento erótico es el lugar preferencial de las manifestaciones conflictivas del ser humano” (167). Por otro lado, En *La Orgía Perpetua*, Vargas Llosa afirma: “El sexo está en la base de lo que ocurre; es, junto con el dinero, la clave de los conflictos, y la vida sexual y la económica se confunden en una trama tan íntima que no se puede entender la una sin la otra” (31). Este postulado condensa mucho lo que un lector de la obra del autor peruano generalmente encuentra en sus novelas. La violencia, el abuso, la dominación son elementos colaterales que se relacionan con la esfera de lo sexual y no necesariamente lo son el amor o la pasión.

Este trabajo tiene como propósito estudiar la caracterización literaria de tres personajes que aparecen en dos de sus novelas: *La fiesta del Chivo* y *El Paraíso en la otra esquina*. En la

primera novela, el personaje que nos concierne es el dictador dominicano Leónidas Trujillo, mejor conocido como El Chivo; y en la segunda, Flora Tristán, militante feminista en favor de los derechos de los trabajadores franceses del siglo XIX; y Paul Gauguin, pintor francés y nieto de Flora Tristán.

Los tres personajes son de nuestro interés ya que presentan ciertas conductas relativas a lo sexual que trascienden lo periférico y anecdótico y se convierten en tema relevante dentro de la narrativa. En distintos momentos de su producción literaria, Vargas Llosa hace uso del recurso de la sexualidad humana para elaborar, a veces en un tono suave, a veces en un tono contundente, sus ideas relativas, no sólo a la naturaleza humana, sino al enclave que la condición sexual ejerce como esfera de dominio y control, tanto en el ámbito individual como en el colectivo. José Miguel Oviedo estudia en “Mario Vargas Llosa, la Formación de un Libertino” la influencia que la literatura erótica del siglo XVIII y la tradición libertina han tenido en la obra del autor peruano. Oviedo señala que en el siglo XVIII en Francia, “los filósofos decidieron usar la ficción erótica como vehículo para hacer crítica social y plantear ideas revolucionarias” (85). En forma similar, agrega Vargas Llosa, “rescata, deliberada o inconscientemente, algunos elementos esenciales de la vieja literatura libertina” (86)¹, donde “el sexo es subversivo y tiene una aguda connotación política en la que el filósofo libertino siempre enmarca sus escenas licenciosas” (89). De la misma forma en que los filósofos franceses atacaban el absolutismo

¹ Ejemplo de esto, menciona Oviedo, son la presencia alterna y simultánea de los conventos y los burdeles (La Casa Verde). El burdel aparece también en La ciudad y los perros, en Conversación en la catedral, en Pantaleón y las visitadoras.

monárquico y la iglesia, Vargas Llosa ataca aquellas formas de absolutismo y totalitarismo como lo es el ejército.²

En *La Fiesta del Chivo*, el autor peruano elabora su material novelístico a partir de las tensiones extraídas de la violencia y represión ejercidas por el sistema militar, la nulificación de la individualidad y el abuso del poder sexual. En el caso de *El Paraíso en la Otra Esquina*, Vargas Llosa se muda de continente y de siglo. Sus personajes decimonónicos son igualmente una representación de un extremo sexual que refleja un marco de ideología social y política. En esta novela, Vargas Llosa, a diferencia de *La fiesta del Chivo*, no ataca a ninguna institución en particular sino a la ideología burguesa. En *El paraíso en la Otra Esquina* el autor recurre a la herramienta de la sexualidad para hacer manifiesta y censurar, en ciertos momentos, la tozudez recurrente del ser humano ante la búsqueda de ciertos ideales o utopías. El comportamiento sexual, el temor y la aberración al sexo, o la obsesión sexual funcionan en las novelas como como indicadores de la posición del individuo dentro de su núcleo social.

Estas dos novelas resultan atractivas porque comparadas entre sí son como la noche y el día. Mientras *La Fiesta del Chivo* destaca por su ambiente represivo, violento, oscuro y maneja una sexualidad que denigra a los seres humanos, en *El Paraíso en la Otra Esquina* se encuentra la liberación de fuerzas reprimidas, la búsqueda por la igualdad y la justicia, el goce del placer, la lucha por ciertos ideales y una sexualidad –ya sea la represión o la exacerbación de la misma– que mueven con fuerza estos ideales.

² Oviedo explica acerca de la narrativa de Vargas Llosa: “Siempre presenta tensión entre las instituciones que no aseguran el orden social y la rebeldía natural del individuo entre la necesidad de regular y el impulso a la anarquía, entre lo lícito y lo prohibido” (Oviedo 91).
Hispanet Journal 1 (December 2008)

Sobre *La Fiesta del Chivo* se ha escrito bastante y haciendo especial énfasis en el personaje de Urania.³ Este hecho es relevante en cuanto a que ella es el sujeto de la “fiesta;” su violación es la fiesta que el Chivo da en su honor, y simbólicamente y por extensión, es la absurda celebración que un pueblo hace al permitir la existencia de una dictadura que viola continuamente los derechos humanos. A través de ella se recupera el pasado al evocar hechos de su niñez que culminan con la violación del Chivo. Urania es importante pues es una de las grandes víctimas –la mujer violada- de los sistemas dictatoriales.

Urania, sin desearlo, es el personaje que pone al descubierto ante el lector la miseria humana que en realidad es el dictador. La niña Urania se convierte en una juez indirecta que sentencia el fin del Chivo. Este hecho es central pues recrea en forma condensada el acontecer del país que comienza con el cinismo del cortejo del Chivo hacia Urania y que termina con su violenta “pataleta” al ver que no se puede “tirar al coñito.” Vargas Llosa es genial al describirlo físicamente y con sólo unas pocas palabras a través de los ojos de la niña: “Sus ojos corrían sobre el vientre algo fofo, el pubis emblanquecido, el pequeño sexo muerto y las piernas lampiñas. Éste era el Generalísimo, el Benefactor de la Patria, el Padre de la Patria Nueva, el Restaurador de la Independencia Financiera” (518).

Desde el inicio de la novela, Vargas Llosa ha ido construyendo cuidadosamente a su personaje literario: el Chivo. La repetición de ciertos rasgos de su físico y de sus obsesiones como la pulcritud y el tiempo van martillando en la mente del lector un personaje que es

³ Un ejemplo es el artículo de María Elvira Luna Escudero-Alie “Transgresión y sacrificio de Urania Cabral en La Fiesta del chivo de MVLL.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 24. (2003). Otro estudio es el de Lady Rojas-Trempe “Violencia político-sexual del Estado, trauma y la historia de una víctima en *La fiesta del Chivo*” en *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Roland Foruges Ed. Lima, 2001.

específicamente aquél que el autor peruano quiere mostrarnos. A medida que se van desarrollando los hechos en la novela, los lectores creemos que ya conocemos al personaje y que éste no nos puede sorprender. Sin embargo, lo mejor viene al final. En la novela sabemos también, casi desde el inicio, que Leónidas Trujillo tiene cierto “problemilla” o inconveniente prostático, que ocasionalmente moja la ropa y que, seguramente, su potencia viril está ya en decadencia. El retrato de Trujillo como Jefe de la Nación, dado con la retahíla de títulos y adjetivos ensalzadores, así como su impecable apariencia de soldado, de *ex-marine*, contrasta irrisoriamente con frases como las que se refieren a sus ojillos inquisidores, a sus rabetas ante la posibilidad de haberse “mojado,” o bien, al color obscuro de su piel que tanto le avergonzaba:

Cuando estuvo peinado y hubo retocado los extremos del bigotillo semimosca que llevaba hacía veinte años, se talqueó la cara con prolijidad, hasta disimular bajo una delicadísima nube blanquecina aquella morenez de sus maternos ascendientes, los negros haitianos, que siempre había despreciado en las pieles ajenas y en la suya propia. (39)

Este individuo se convierte en caricatura cuando su impotencia sexual se hace evidente. No resulta ridículo por la impotencia en sí misma, sino por la actitud que toma ante ella, actitud que se expone en ese último capítulo al que me refiero y en el cual Vargas Llosa magistralmente acaba por recrear la pequeñez e inmundicia de un tipo como Leónidas Trujillo.

Como se menciona en varios momentos en la novela, el mayor orgullo del Generalísimo era “tirarse” un coñito, así como saberse el dueño de todas las mujeres dominicanas. “Tirarse” a las esposas de sus subordinados a sabiendas de éstos era un honor que debían agradecer y hasta

festejar. Desgraciadamente, su peor enemigo era él mismo: “¡Coño! ¡Coño! Este no era un enemigo que pudiera derrotar como a esos cientos, miles, que había enfrentado y vencido, a lo largo de los años, comprándolos, intimidándolos o matándolos. Vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre.” (27). El narrador expresa con burla y cinismo la tragedia que esto significa para Trujillo. Esto sí que era un problema y no las nimiedades relacionadas con la política exterior, los embajadores, los Estados Unidos o los atentados contra su persona.

La novela, en un primer momento, se enfoca mayormente en el poder político que surge de Leónidas Trujillo, dictador de la República Dominicana, enemigo de los Estados Unidos y pesadilla de otros gobiernos. Paralelamente se establece a través del personaje y sus decisiones, así como de sus relaciones con sus subalternos, la importancia del sexo como una esfera privilegiada de control social. A medida que la novela avanza, la deformación del personaje del Chivo se hace más evidente y grotesca hasta convertirse en una caricatura. En este nivel, se concreta en la novela, no sólo una crítica a la persona del dictador, sino una burla dirigida a la figura cultural del macho latinoamericano y del supuesto poder, seguridad y control que emanan de éste por considerarse el sexo privilegiado. Vargas Llosa desmitifica esta superioridad y pone al descubierto la verdadera cobardía e inseguridad que subyacen en las actitudes de prepotencia de los machos y en los sistemas dictatoriales.

Los elementos que van dando cuerpo al personaje desde el inicio son relativos a su destreza sexual, no a su ingenio político. Por ejemplo, el Chivo siente inseguridad al ver la tibieza de sus hijos, la falta de hombría, como en Ramfis: “Él sospechaba que ni siquiera le gustaban tanto las mujeres. Le gustaba la apariencia, que dijeran que era el mejor montador de

este país [...] ¡Si Ramfis o Radhamés fueran al menos como Porfirio! Ese güevo viviente chorreaba ambición” (34). Por el contrario, su autoestima se ve elevada cuando se jacta de seducir a las esposas e hijas de sus oficiales en las reuniones con ellos mismos.

La imagen del dictador pierde dureza y profundidad y se transforma en una imagen similar a un esperpento valleinclanesco. Comparte, de cualquier forma, características de otras construcciones literarias ya clásicas elaboradas anteriormente en la literatura hispanoamericana como son *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos; *El Otoño del Patriarca*, de García Márquez; o *El Recurso del Método*, de Carpentier. Algunas de las características que se presentan son su machismo, sus cuantiosas queridas, su crueldad, el ser incomprendido, la ambición, la desconfianza absoluta, el culto a su imagen, su endiosamiento. Sin embargo, el Chivo no es ya una densa figura del poder sino un muñeco escuálido y débil, bilioso e inseguro.

El esperpento como figura estética conlleva la distorsión de ciertos rasgos y la preeminencia de la ironía, la burla y la exageración. La deformación de un individuo, en este caso el Generalísimo a través de sus preocupaciones y obsesiones, condensa una visión de una sociedad y de un gobierno que están enfermos y viciados. Es una visión estilizada de las fallas de la sociedad y sus instituciones. Todo el aparato represivo del Chivo, su corte de aduladores, las mujeres que se prestan a sus caprichos sexuales o que son obligadas a someterse a él y sus hombres que toleran estos abusos, son un mosaico de un estado de cosas superpuesto. El aparente orden y progreso del país no es sino una parodia del verdadero estado de represión y arbitrariedad sufridas por la sociedad dominicana. Iris Zavala, hablando del esperpento en Valle-Inclán, hace la siguiente referencia que bien se puede aplicar al caso que nos concierne: “The

esperpento suggests simultaneous registration, dialogicality; it is a poetics of the modern world. Valle-Inclán incorporates the heterovocality of modern life, in multiple interdiscursive networks and interrelated cultural universes, in familiar contact with popular culture, and all the social series” (143). En este sentido, Vargas Llosa entreteje la realidad y la apariencia del personaje y muestra cómo estos distintos niveles se hacen extensivos a las diversas áreas de la vida social; desde lo íntimo y familiar, pasando por las relaciones de Estado hasta las internacionales. El Chivo no se encuentra envuelto en una atmósfera de misterio como el personaje de *El Señor Presidente* ni tampoco es complejo en su elaboración psicológica como el de *Yo el Supremo*. El personaje de Vargas Llosa se muestra en dos dimensiones de forma simultánea. Una de ellas se avoca a conocer los mínimos razonamientos psicológicos y emotivos y con ello su obsesión por su imagen de macho y su desempeño sexual. La otra dimensión remite a la imagen totalizante y prototípica del dictador latinoamericano en la cual el lector identifica ciertos rasgos ya conocidos en la tradición literaria.

Sin embargo, Vargas Llosa fractura el mito del dictador Leónidas Trujillo al mostrar los razonamientos más íntimos del personaje, particularmente su preocupación por el qué dirán de su hombría. Tal es el caso cuando uno de sus subordinados le lleva a “la muchachita esqueleto” y a través del razonamiento del personaje el lector se da cuenta de su impotencia: “Ella se lo habría contado y, él reído a carcajadas. Correría ya por las bocas chismosas, en los cafetines de El Conde. Tembló de vergüenza y rabia” (30). El éxito o fracaso de un día podía ser determinado por el hecho de haber mojado o no su pantalón, como cuando se encuentra en una reunión y temeroso de haber tenido de nuevo un “accidente” comprueba que era una “falsa impresión,

motivada por el temor”. Entonces, “el día, comenzado con malos humores y sombríos presagios, acababa de embellecerse, como el paisaje de la costa luego del aguacero, al estallar el sol” (236). Ante esto, decide: “Esta noche, en la Casa de Caoba, haré chillar a una hembra como hace veinte años” (236). O bien como cuando dice: “Necesito tirarme como es debido, esta noche, a Yolanda Esterel. Para saber que no estoy muerto. Que no estoy viejo” (376).

Urania es la que pone al descubierto a ojos del lector a través del recuerdo al ver a su padre, a su tía y a sus primas las argucias del Chivo para conseguir a las esposas de sus oficiales: visitarlas cuando los maridos no estaban en casa. El interrogatorio deja al lector en duda de si el padre de Urania consintió que su madre fuera una más de estas víctimas. Urania señala: “¿Qué hizo mi mamá? ¿Se resignó? ¿Se alegró, orgullosa de ese honor? Esa era la norma ¿verdad? Las buenas dominicanas agradecían que el Jefe se dignara tirárselas” (72). Urania se convierte así en la conciencia que juzga las acciones de Trujillo y de los otros hombres y mujeres dominicanos que se dejaron hacer a la voluntad del tirano. El Chivo reconoce que lo que ha logrado en su gobierno se lo debe a las mujeres de su país: “Ellas me han dado la energía para enderezarlo. Sin ellas, jamás hubiera hecho lo que hice” (75).

El Chivo, al igual que otros personajes con la figura del dictador, es similar a un dios; es generoso y además tierno si se trataba de desflorar a una niña, como Urania. Qué mayor privilegio que saberse escogida y además iniciada por el Benefactor. Le dice Manuel Alfonso a Agustín Cabral, padre de Urania ante la sugerencia de entregarle a su hija para una reconciliación política: “No puedes imaginar la delicadeza, la ternura, el don de gentes, con que actúa en estos casos. La hará feliz, la recompensará, tendrá un futuro asegurado” (351). En el último capítulo,

el lector se percata de que lo último que el dictador hubiera tenido con la niña Urania era ternura. La brutalidad del acoso y la condición indefensa de la niña hacen de esto una escena grotesca y repugnante. Vargas Llosa acentúa en esta disparidad del encuentro entre el viejo y la niña, la prepotencia, la violencia y la bestialidad con que el Chivo ejercía su poder para lograr sus propósitos.

La grandeza sexual de la cual se enorgullece el personaje del Chivo - y con ello su poderío - quedarán reducidos a su mínima expresión ante la presencia de la pequeña Urania en esta última parte de la obra. El Chivo llora ante el fracaso de su erección ante ella. La pequeña no sólo está asustada, sino también sorprendida. A través de la óptica de Urania el Chivo es colocado en otro nivel y en esto se ve su empequeñecimiento: “Porque ese güevo que había roto tantos coñitos, ya no se paraba. Eso hacía llorar al titán. ¿Para reírse, verdad?” (517), dice Urania a sus primas y a su tía. De esta forma, el dictador queda desenmascarado completamente a ojos del lector, un individuo más igual a muchos otros.

Vargas Llosa comentó en una entrevista respecto a *El Paraíso en la Otra Esquina*, “When I began my most recent book it offered a kind of deliverance, another kind of world involving beauty and idealism that helped me gain relief from what I had experienced with *La Fiesta del Chivo*”. En efecto, esta obra es una bocanada de aire fresco y la plataforma de inspiración que Vargas Llosa usa está guiada por la tónica de la utopía y la renovación concretada en las búsquedas personales de dos individuos de la Europa del siglo XIX: Paul Gauguin y Flora Tristán. Estos personajes son los ejes de inspiración de Vargas Llosa en esta

novela. Sus personajes son históricos y gran parte de los datos presentados en la obra son resultado de un laborioso proceso de investigación que Vargas Llosa llevó a cabo.⁴

Dice el autor respecto a sus personajes: “They had very similar personalities: stubborn, a propensity toward idealism, utopian constructions, very courageous in trying to materialize their utopias, even though they were very different ones”. En esta novela, Vargas Llosa elabora en forma paralela y alternada las vidas de estos dos personajes, que aunque fueron abuela y nieto, nunca se llegaron a conocer. Los capítulos impares están dedicados a Flora Tristán, mientras los pares, a su nieto Paul Gauguin y en ellos se van desarrollando las vidas complejas y, en cierta forma, muy ajenas a la realidad contemporánea y latinoamericana que hemos visto en otras novelas de Vargas Llosa.

Esta novela, relativamente reciente, es refrescante en cuanto que, a pesar de que aborda las duras realidades sociales del siglo XIX, tiene un espíritu de renovación y revaloración del espíritu de rebeldía que hay en el ser humano. Los dos personajes son ejemplos de grandes cualidades humanas, pero al mismo tiempo de grandes debilidades. Por ello mismo resultan tan auténticos. Cada uno de ellos tiene, asimismo, su propio pacto personal con su sexualidad. Flora y Paul, seres antagónicos, son personajes literarios que se pueden identificar fácilmente; a ella, con la represión de la sexualidad para redirigir su energía de lucha social; y a él, con la exacerbación de la misma para lograr la creación artística.

Vargas Llosa enfatiza constantemente la presencia del elemento sexual como vértice en la búsqueda de dos ideales sociales; uno, emprendedor y laborioso que considera a todos los

⁴ Su hija Morgana Vargas Llosa lo acompañó en sus viajes por los lugares que Vargas Llosa visitó para la investigación del material que iría a utilizar en El paraíso en la otra esquina. Ella publicó su propio material fotográfico relativo a estos lugares titulado Las fotos del paraíso (2003) en donde aparecen más de 100 imágenes. Hispanet Journal 1 (December 2008)

trabajadores; el otro, hedonista que se dirigía a la satisfacción de los instintos primarios y al regreso a la inocencia del buen salvaje. Sus formas de vivir, sus conceptos de lo que es el individuo en la sociedad, las nociones del placer y del deber son opuestas. El autor no sólo muestra qué tan radicales pudieran ser ellos, sino también el fervor y la pasión con la que vivían. Tristán y Gauguin aparecen como seres intensos y auténticos en todo lo que hacían.

El personaje de Flora Tristán encarna la austeridad, la vejación, la humillación e injusticia por ser mujer en una sociedad masculina. Pero también contiene la fuerza, el tesón, la lucha constante a pesar de su enfermedad. Flora es una mujer traumatizada por las primeras experiencias sexuales dadas por su marido y, posteriormente, es una mujer perseguida por la ley al haber abandonado a su esposo e hijos. Flora Tristán siente una aberración absoluta por las relaciones sexuales: “Desde los primeros tiempos de su matrimonio con André Chazal, el sexo la repelía. Antes incluso de adquirir una cultura política, una sensibilidad social, intuyó que el sexo era uno de los instrumentos primordiales de la explotación y dominación de la mujer” (100). Esta es la premisa que gobierna el actuar del personaje. El sexo es para ella el indicador de quién explota, controla y tiene el poder. Si bien su lucha estaba dirigida para buscar la justicia en la vida de los trabajadores, su energía provenía de la convicción personal de que ceder en el sexo era ceder en el campo de batalla. El personaje literario es particularmente atractivo porque reúne las inconsistencias propias de la naturaleza humana. Las distintas voces narrativas reiteran hasta el cansancio, una y otra vez, que Florita, Andaluza o, bien, Madame-la-Colère estaba enferma, era obstinada, tenía mal carácter, insultaba a sus potenciales benefactores y aún a los mismos

trabajadores a quienes pretendía ayudar. Por si fuera poco, era ignorante y escribía con terribles faltas de ortografía. Sin embargo, nada de esto demeritaba su actuar social.

Sus experiencias personales son el combustible que la lleva a luchar por sus ideales sociales. “Su paraíso” implicaba no sólo la búsqueda de uniones obreras que protegieran a los trabajadores, sino también la lucha contra la misma mentalidad de los trabajadores acerca de la condición de la mujer como sujeto y no como un objeto de posesión y uso. Flora se ve impelida a crear conciencia acerca del dominio que el hombre social infringe a la mujer a través del uso de la institución del matrimonio y de la sujeción del individuo femenino a través del sexo. Flora ve con repulsión el abuso que sufren, no sólo los trabajadores, sino las mujeres, las prostitutas, las esposas y aquellas trabajadoras abusadas aún por otros trabajadores.

Sin embargo, Vargas Llosa crea un personaje ambivalente; no en vano se le apodaba, “Madame-la Colère.” Su pasión por los trabajadores –su amor a la humanidad- se ve opacada cuando se desespera, se queja constantemente y explota en cólera e indignación al ver la ignorancia de los trabajadores - a los cuales defiende-, su forma de tratar a sus mujeres o el vicio que tienen por la bebida. Igualmente, se contraponen en su personalidad las actitudes agresivas que toma frente a instituciones de las que solicita apoyo.

Flora Tristán representa la esencia misma de la naturaleza humana, contradictoria e idealista; humilde y soberbia al mismo tiempo. Es una mujer que no puede acceder a un placer que se derive de la opresión. Su trauma sexual la convierte en un individuo que rechaza absolutamente cualquier contacto íntimo con un hombre. Esto no sucede cuando conoce a Olympia Malezewska, como lo dice la voz narrativa que se dirige en un “tú” hacia la persona de

Flora: “El descubrimiento del placer físico, de un goce sin violencia, entre iguales, te hizo sentir una mujer más completa y más libre” (397). Flora mantiene por menos de dos años una relación amorosa con esta mujer instruida e inteligente, aunque frívola y mundana, características que rechazaba absolutamente en las mujeres. Cae en este lapso de placer, pero decide que no le es posible continuar pues “[debe entregarse] en cuerpo y alma a esta tarea” (399). La voz narrativa agrega, “La vida le había mostrado, una y otra vez, que, al mismo tiempo que exaltación y goce, el deseo carnal era también una pendiente por la que el hombre rodaba rápido hacia la bestia, hacia las formas más salvajes de la crueldad y la injusticia contra la mujer” (405).

Flora queda impactada por la condición de las mujeres peruanas y en particular por la historia de la monja Gutiérrez, jovencita forzada a entrar en un convento y cuya desesperación la hace fingirse muerta para salir de allí. Durante su estancia en Inglaterra como sirvienta de los Spencer reacciona ante las injusticias y condiciones deplorables de las prostitutas, muchas de ellas todavía niñas. Son varios los momentos narrativos en donde Flora explota ante las injusticias, pero quizá el momento más dramático sea cuando se indigna ante las vejaciones sufridas por las prostitutas en Londres: “Nunca habías llorado tanto, Flora Tristán. Ni siquiera al saber que André Chazal había violado a Aline, lloraste como después de aquellas dos amanecidas en los *finishes* londinenses” (409). Aline era su hija y la madre de Gauguin.

Flora tiene un alto sentido no sólo de compromiso social sino de conciencia de que la sexualidad de la mujer actuaba como un arma peligrosa contra ella misma. A lo largo de los innumerables viajes que realiza denuncia las injusticias sufridas por las mujeres. Uno de estos casos es cuando se encuentra en Nimes, Francia y pasa por el lavadero de la ciudad en donde “en

él escurrían y fregaban la ropa de los nimenses de trescientas a cuatrocientas mujeres, que, dada la absurda conformación del lavadero, tenían que estar sumergidas en el agua hasta la cintura para poder jabonar y fregar la ropa en los batanes” (316). Como consecuencia de pasar unas diez horas sumergidas en el agua padecían de “reumatismo, infecciones de la matriz y se quejaban de abortos y embarazos difíciles” (317). Por otro lado, Flora admira a las limeñas de la buena sociedad, que aunque “parecían ciegas y sordas a la miseria que las rodeaba” (317) actuaban con más liberalidad que sus congéneres francesas.

Flora se debate entre las ideas de la época, como las sansimonianas y fourieristas para buscar la igualdad entre hombres y mujeres. Particularmente atractiva era la idea de los falansterios de Fourier, pero no comulgaba con las ideas de él relativas al sexo, ya que aquello de “formar falansterios por afinidades sexuales” le incomodaba porque, como le dice Olympia: “Eres una puritana, Florita, una monjita laica” (355). Flora tiene su propia agenda en donde “en su proyecto de Unión Obrera no había recetas sexuales; salvo la igualdad absoluta entre hombres y mujeres y el derecho al divorcio, el tema del sexo se evitaba” (101). Para ella, el matrimonio era únicamente una “compraventa de mujeres” (130), era una forma de “esclavitud femenina” (145) y “la Iglesia era una institución opresora de la libertad humana” (137).

Si bien Vargas Llosa parte de una minuciosa investigación histórica y bibliográfica de la vida de esta luchadora de los derechos de los trabajadores,⁵ su personaje es una elaboración que concentra y enfatiza las motivaciones sexuales de Flora. Su rechazo a las relaciones sexuales con

⁵ Vargas Llosa basa la historia de Flora Tristán en los últimos meses de su vida narrados en su diario Le Tour de France: Journal inédit 1843-44 publicado posteriormente como Flora Tristán, la paria et son rêve son rêve por Stéphane Michaud y prologado por el propio Vargas Llosa. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, c2003.

hombres, su lesbianismo que no acaba por aceptar (temporalmente lo hace con Olimpia y en forma idealista con Eléonore) y un vago sentido de responsabilidad maternal configuran a este personaje de una forma particular. En una entrevista con Enrique Krauze, Vargas Llosa dice:

Que yo haya visto, nadie le reconoce a Flora Tristán esta iniciativa pionera. Marx no sitúa nunca a Flora Tristán, y Engels –que aprovechó de una manera muy evidente el libro de Flora Tristán sobre Londres en su estudio sobre las clases trabajadoras en Inglaterra (con datos estadísticos, descripciones de la vida de los talleres del barrio de los irlandeses en Londres, por ejemplo, sin citarla nunca jamás)- también conoció la obra de Flora Tristán. ¿A qué se debe?, me he preguntado muchas veces: yo creo que pura y simplemente al machismo, que imperaba tanto en la izquierda como en la burguesía como en los partidos religiosos. (58-59)

Flora Tristán es un personaje que proyecta la conciencia del uso político que se le daba a la condición sexual y así como la manipulación que se podía lograr a través de esto. Con este personaje, Vargas Llosa no sólo nos presenta un filo del acontecer histórico, sino estimula en el lector la elucubración alrededor de los diversos y variados motivos que subyacen en un individuo, de las frustraciones, fracasos y logros que una persona como Flora Tristán pudo llegar a padecer. Vargas Llosa incita a que el lector considere distintos planos y perspectivas de aproximación para el conocimiento de alguna situación. Vemos además, en forma inmediata, la postura política de Vargas Llosa opuesta a cualquier forma de totalitarismo y control autoritario y su indignación y denuncia ante los abusos y las injusticias.

El tercer personaje en nuestro trabajo, Paul Gauguin, con un temperamento similar al de su abuela, busca también una sociedad de utopía y busca a través de su arte “hacer una ‘revolución’ pintando” (213). Si Flora Tristán ve la sexualidad como un medio de control y busca suprimirla de su vida personal, Gauguin la ve como un medio de liberación y la practica en lo que se consideraría un exceso para los estándares de la sociedad burguesa de su época. Para él, la vida de los primitivos habitantes de Tahití es ejemplo de la sociedad ideal. Así, dice: “Porque soy un salvaje. Mi moral no es la de los burgueses. Ahora, mis instintos ordenan mis actos. Gracias a esta nueva filosofía seré un gran artista” (438-39). Su experiencia transforma su arte:

Aquellos cuadros de la Martinica no fueron pintados así gracias al color desmesurado de los trópicos, sino a la libertad mental y de costumbres, conquistada por un novicio de salvaje, un pintor que al mismo tiempo que a pintar aprendía a hacer el amor, a respetar el instinto, a aceptar lo que había en él de Naturaleza y de demonio, y a satisfacer sus apetitos como los hombres al natural.

(83)

Determinante en su producción artística y en su capacidad para desarrollarse en el medio fue su enfermedad. Durante su estancia en el Caribe adquiere la sífilis, la “enfermedad impronunciable” que lo acaba pues lo deja inválido y semiciego y lo estigmatiza en el mundo burgués como un ser desenfrenado. Durante esta época de su vida, sin saber aún que estaba enfermo, Gauguin se encontraba “liberado de remilgos, de respetos, de tabúes, de convenciones, orgulloso de [sus] impulsos y pasiones” (84). Su concepción artística se va moldeando a medida

que se convierte en un injerto social en medio de las culturas que él considera prístinas. Va descubriendo sus propias inquietudes y respuestas a su arte a medida que entra en contacto con las culturas primitivas de Tahití y las islas Marquesas a las que considera superiores por su espontaneidad y naturalidad, particularmente en el plano sexual.

Vargas Llosa expone la importancia que tiene en un artista como Gauguin la experiencia sexual. La voz narrativa constantemente inquiere al artista sobre sus razones para proceder o elaborar una pintura o escultura. De una forma u otra, el elemento sexual se encuentra presente llegando a ser casi una obsesión. De la misma forma en que Flora se libera momentáneamente a través de su relación lésbica con Olympia, Gauguin experimenta una relación homosexual con el joven haitiano, Jotefa, suceso del cual él mismo se sorprende y que recupera en su pintura *Aguas Misteriosas*. En este encuentro, Gauguin reflexiona sobre su antigua concepción heterosexual y su autodescubrimiento como un verdadero primitivo al gozar de relaciones con un ser de su mismo sexo.

Así como Flora renuncia, o más bien, abandona a sus hijos para cumplir su misión, Gauguin abandona a su esposa y a sus cinco hijos para seguir su vocación de artista –refrenada por los estándares de la vida burguesa- y para nutrirse e inspirarse compartiendo la vida sexual con las mujeres de Tahití y de otros lugares no contaminados aún por los valores europeos y, de paso, procrear sin ningún sentido de paternidad. A pesar de admirar la libertad sexual de los nativos, sus prejuicios occidentales seguían presentes, como cuando decide dejar a Teha’amana para regresar a Francia: “Ahora, con esa semilla tuya en las entrañas, la chiquilla comenzaría a

hincharse, se volvería una de esas nativas adiposas, monstruosas, por la que tú, en vez de afecto y deseo, sentirías repulsión” (43).

Gauguin, evoluciona en sus teorías artísticas y vive su utopía, la mayoría de las veces, a costa de los individuos –especialmente mujeres- que se llegaban a relacionar con él. Gauguin es una fuerza centrípeta que absorbe para sí sin dar nada a cambio que no fueran sus propias pinturas. Sus musas creadoras, su fuente de inspiración, serán tanto el paisaje virgen de los lugares en que vivió, como los cuerpos desnudos de los nativos, que no sólo alimentaban su naturaleza artística sino también su voraz apetito sexual. Su último deseo estando ya casi ciego y con sus piernas con olor a podredumbre, fue haber ido al Japón, un lugar en donde decía que “entre ellos no se había producido esa trágica separación del artista y los otros, que precipitó la decadencia del arte occidental” (473-74). La figura de Gauguin es la de aquel “libertino” que, desafiando las normas sociales de su momento, vive a toda costa y con toda intensidad su vida bajo su propio canon moral.

Vargas Llosa permea su personaje con la noción de ambigüedad en cuanto a la sexualidad como principio de la naturaleza. Para Gauguin, lo andrógino cobra relevancia ya que remite a los orígenes de la condición del ser humano como lo constata, según él, en la existencia de ciertos individuos como el mencionado Jotefa: “Era un varón, cerca de ese límite turbio en el que los tahitianos se convertían en *taata vahine*, es decir, en andróginos o hermafroditas, aquel tercer sexo intermediario que, a diferencia de los prejuiciados europeos, los maoríes, a ocultas de misioneros y pastores, aceptaban todavía entre ellos con la naturalidad de las grandes civilizaciones paganas” (67-68).

Detrás de esta concepción se esconde un afán de diversión y goce de la vida. Gauguin necesita la presencia de una mujer en su vida, no para amarla y tenerla como compañera sino para mantener su actividad sexual. Particularmente, las compañeras de su preferencia eran generalmente niñas entre doce y catorce años y no mujeres adultas. El pintor requiere de este incentivo para su producción artística y debemos añadir que en estas relaciones la diversión y el desfogue le eran muy importantes. En ningún momento tenemos un personaje que se cuestione acerca de la condición humana más allá de lo relacionado con lo sexual. Dice el narrador, “el amor estaba excluido de tu existencia, obstáculo insalvable para tu misión de artista, pues aburguesaba a los hombres” (43). A sus treinta y seis años “el sexo se había vuelto una preocupación central, una ansiedad constante, una fuente de fantasías atrevidas, de exagerado barroquismo” (79). Gauguin afirma, por eso, que “para un artista, el amor debía tener el exclusivo contenido físico y sexual que tenía para los primitivos, no afectar los sentimientos, el alma” (290), ya que las culturas primitivas “lucían una fuerza, una beligerancia espiritual que se había evaporado en el arte contemporáneo” (386).

Gauguin es un hombre que expresa una intensidad sexual que se vuelve obsesiva. Su universo social, artístico, espiritual y religioso lo construye alrededor de sus concepciones sexuales que se condensan en la libertad absoluta de las prácticas sexuales. Vargas Llosa elabora a este artista con esta faceta que lo muestra a ojos del lector no sólo como el brillante artista creador e incomprendido, sino también como un individuo vano, ególatra, autocomplaciente, impertinente, soez e ideático. Su arte viene a ser una expresión de ese yo obsesionado con el

sexo y las culturas primitivas que contradecían su repudiada cultura europea burguesa y moralista.

El final de la vida de Gauguin es realmente trágico. Su enfermedad lo limita y no puede pintar más. Se encuentra solo, ciego, inválido y su incapacidad para el sexo lo merma en su inspiración. Al no poder pintar más pierde su razón de vivir y se va extinguiendo. Vargas Llosa recupera los últimos destellos de su conciencia en su proceso de muerte. Su ser aún vivo en su cuerpo muerto percibe los acontecimientos relativos a la gente que encuentra su cuerpo ya oliendo mal y la necesidad de enterrarlo. La miseria humana en la que devino el genio artístico, aquel hombre hipersexual y energético resulta impactante para el lector.

En su obra, Vargas Llosa crea a un Gauguin como un ser que busca un ideal de vida y de sociedad a través de la noción del sexo como paraíso. El otro personaje, Flora Tristán es la cara opuesta de Gauguin. Para ella el sexo aparece como el infierno y una manera de represión y de control social. Para Flora, su rechazo a la sexualidad refleja no sólo su trauma personal, sino una decisión para enfrentar la realidad social y evitar el control y la sujeción de un individuo por otro. Ambos personajes conforman una unidad, el as y el envés, lo “hiper-sexual” y lo “hipo-sexual”, dirigidos a un espacio utópico que remite al título de la novela. El paraíso nunca será un lugar estable y definitivo, siempre será algo más y como tal, inalcanzable, siempre estará en “la otra esquina.”

Vargas Llosa ha sido consistente con dos tendencias opuestas en su producción literaria, como lo menciona José Miguel Oviedo, en su artículo ya mencionado: una, hacia lo político e ideológico y la otra hacia lo erótico y el mundo privado (92). En las dos novelas que nos

conciernen, el elemento sexual hace mancuerna con otro plano importante para el personaje en cuestión. Para el Chivo, es la política; para Flora Tristán, la actividad social; y para Gauguin, la actividad artística. Para los personajes masculinos, el sexo es un motor, un aliciente, mientras para el personaje femenino es un factor menguante que deteriora. Los personajes se presentan como héroes o antihéroes, no como personajes comunes y tienen un ideal específico que desean llevar a cabo, sea para beneficio propio o colectivo.

Alrededor de ellos, Vargas Llosa teje un discurso erótico-político-social que sostiene las narraciones y en las cuales el autor peruano elabora un cierto juego dialéctico. En él, se muestran los vaivenes en estas posturas que se consideran extremas dentro de un marco general del actuar social y político. Los tres personajes tienen una cierta forma de fanatismo que tiene su fuente en el ámbito y la experiencia sexual y cuando este plano se ve afectado, su mundo circundante se altera. La sexualidad, ya sea como violencia, como represión o como un placer de los sentidos viene a constituir un elemento de contacto con la realidad y un medio para concretar los ideales del individuo. En estos personajes, Vargas Llosa toma el nivel histórico propio de cada uno de ellos y lo modela según esta dinámica del ser y del acontecer sexual. Resulta interesante ver cómo la esencia básica del ser humano - como es su sexualidad - puede cobrar tremenda fuerza y presencia en el acontecer social e ideológico; puede ser tan demoníaco y devastador como paradisiaco y liberador. Ante todo, hay que ver que Vargas Llosa hace una fuerte crítica a toda imposición de actitudes colectivas que mermen la riqueza del ser individual.

Para terminar, deseo citar al autor peruano en una entrevista que tuvo con Enrique Krauze en donde expone su punto de vista con respecto a las colectividades y la individualidad:

Pero mientras más se avance, mientras un hombre y una mujer puedan elegir con mayor libertad aquello que quieren ser, en el campo de político, en el campo religioso, en el campo de la nacionalidad, en el campo del sexo –elegir su propia vida-, más civilizada, más humana será la sociedad [...] Creo que los colectivismos son una impostura, que reducen injusta e inhumanamente la libertad individual, y nos ponen en una identidad colectiva como si fuera un campo de concentración. (62)

Obras citadas

- Bach, Caleb. "Mario Vargas Llosa: Author of Limitless Worlds." *Americas* 56 (2004): Humanities International Index EBSCO. Zach S. Henderson Lib., GA. 36-44. 31 Mayo 2007 < <http://www.ebsco.com> >.
- Carlo, Olga. "Conceptos varguianos y sexualidad." *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana; coloquio internacional*. Madrid: Fundamentos, 1990. 167-80.
- Krauze, Enrique. "Conversación con Mario Vargas Llosa. Utopías." *Letras Libres* 62 (Enero 2004): 8-62. < <http://www.letraslibres.com> >.
- Oviedo, José Miguel. "Mario Vargas Llosa, la formación de un libertino." *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Ed. Roland Forgues, Lima: Librería Editorial Minerva Miraflores, 2001. 83-97.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. México: Punto de lectura, 2006.
- . *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *El paraíso en la otra esquina*. México: Alfaguara, 2003.
- Zavala, Iris. *Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Bloomington: Indiana U P, 1992.