

Arte y artistas. A propósito de la novela de Vargas Llosa *El paraíso en la otra esquina*

Rosario Camacho

Catedrática de Hª del Arte de la Universidad de Málaga

Desde la Antigüedad clásica la correspondencia entre arte y poesía es manifiesta, el famoso símil de Horacio *Ut pictura poesis*, se ha invocado como sanción definitiva de esta relación, que resultó mucho más estrecha desde mediados del siglo XVI al XVIII; las artes hermanas, dice Lomazzo, nacieron de un mismo parto, pero aunque diferentes en medios y forma expresiva, eran casi idénticas en contenido y finalidad. Y aunque a partir de la segunda mitad del siglo XVIII el creciente interés por la naturaleza trataría de minarla, la correspondencia se mantuvo, fundamentalmente, "por la nobleza del concepto"¹. Realmente, desde sus orígenes, el arte occidental ha estado mediatizado por la palabra, e incluso la revolución del arte moderno se puede interpretar como una rebelión contra la servidumbre tradicional de las palabras². Así la poesía y la pintura se aunaron para reelaborar estéticamente uno de los mitos emblemáticos de la cultura occidental, *Las Soledades* de Góngora, cuyo rumor fue recibido por Rubén Darío, uno de los grandes poetas modernistas³. Esa relación desborda también el campo de la poesía; los artistas pintan siguiendo unos textos, unos programas que se extraen de ellos y hacen "realidad" (o ficción) sobre el lienzo determinados pasajes de obras literarias; también han podido servir de inspiración al escritor para articular una obra literaria. Realmente se nutren de referencias comunes, hay una semántica compartida.

Fue a finales del siglo XVIII cuando dos autores románticos Wilhelm Heinse, representante de *Sturm und Drang*, y Friedrich Schlegel, en sus novelas *Ardhinghamello* y *las islas bienaventuradas* (1787) y *Lucinde* (1799), trazaron los perfiles del artista como genio o como marginado rebelde con-

ciente de ello, descubriendo la situación del arte y el artista en la sociedad burguesa y, al convertirlo en objeto novelable, crearon la novela de artista⁴.

El género impone sus normas y las novelas de artista tienen en común que sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad, de su tiempo, de lo trivial, sienten la necesidad de vínculos con lo exótico, buscan lo otro e intentan alcanzar la utopía, en mundos lejanos o pasados, abriendo las puertas al sueño y la fantasía. No se pueden desligar del Romanticismo y tampoco de la filosofía kantiana en sus reflexiones sobre lo sublime y lo bello, ya que en general se plantea que la vida sea arte y belleza; la falta de estos ideales conduce al fracaso, a la desesperación. La obra tópica y representativa del canon es *Au rebours* (1894)⁵, la novela de J.-K. Huysmans, inspirada en un personaje real que responde al modelo del dandy: personaje genial, neurótico, rebuscado, antisocial, malvado, que vive en un paraíso artificial y artificioso, decadente, preciosista, es la novela de la belleza artificial, de la perversidad, la culminación de la decadencia francesa⁶. Como consecuencia de ella, y sobre todo de sus obras posteriores, se distanció de Zola, que había sido su maestro o mentor.

El tema de la novela de artista lo han estudiado más los críticos de la literatura, pero se había analizado menos desde la perspectiva de los historiadores del arte, hasta 1990 en que Francisco Calvo Serraller publicó un magnífico trabajo, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-50*, ciñéndose a dos décadas del XIX, momento histórico en el cual la novela del artista comienza a divulgarse⁷. El objetivo de su investigación era estudiar a los artistas en las novelas de

1. LEE, R.W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra, Madrid 1982, 133-134.

2. PANOFSKY, E. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra, Madrid 1977, 100.

3. FERNÁNDEZ ARIZA, G. "Bomarzo, el sueño manierista Manuel Mújica Lainez", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, 564.

4. GUTIERREZ GIRANDOT, R. *Modernismo*. F.C.E., Bogotá 2004, 54-56.

5. Aunque la primera edición española conservó el título original posteriormente se ha traducido como *Contra natura*, Tusquets, Barcelona 1980.

6. FERNÁNDEZ ARIZA, G. "Manuel Mújica Lainez y la novela del artista", conferencia en *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Temas y Géneros: Literatura y artes plásticas*. Universidad de Málaga, 2005.

7. CALVO SERRALLER, F. *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-50*. Mondadori, Madrid 1990.

Balzac (quien escribió varias obras sobre el tema), pero esto constituye la tercera parte del libro. En las dos primeras aborda, por un lado, el estudio del valor de la novela como fuente indirecta para la historia del arte y, por otro, el problema de la constitución de una nueva identidad artística en el seno de la revolucionaria sociedad contemporánea. Calvo Serraller hace un paralelo entre el artista, que empieza a adquirir prestigio social y aureola mítica desde el renacimiento, aunque sólo alcance la plenitud en la época contemporánea, con el género literario de la novela, cuyas raíces se remontan a la Antigüedad, pero también tiene que esperar a la época contemporánea para convertirse en una de las formas de expresión hegemónicas. Y señala que según la novela va adquiriendo una forma moderna y se impone como uno de los géneros preferidos del lector (desde la mediación del s. XVIII), un argumento repetido es el del artista como protagonista. Hay muchas razones que pueden explicar esta preferencia, de las cuales insisto sólo en dos: La admiración de la época burguesa por el triunfo social adquirido mediante el talento (valoración del Genio), y el prejuicio romántico de la emoción estética. Así no es de extrañar que las grandes novelas de artista se escriban en el auge del Romanticismo, o después bajo una fuerte influencia de este movimiento.

La creadora del arquetipo del artista en la ficción fue la novela de Balzac *La obra maestra desconocida*, cuya versión definitiva se publicó en 1837, aunque existía una versión desde 1831. El protagonista es el pintor Frenhofer; con el que todos los artistas parecían identificarse, incluso Cezanne, que había roto con Zola a raíz de la publicación del libro de éste "*La obra*", donde retrata a un pintor fracasado en el que Cezanne creyó reconocerse, y fue el hecho de presentarlo no tanto como fracasado sino como falto de genio el motivo de la ruptura del artista con el escritor. No es el caso de la novela de Balzac, porque incluso otros artistas más modernos, como Picasso, valoraron a Frenhofer; la clave es que aunque no llegara a triunfar, se le reconoce por su profunda y eterna búsqueda, por su afán por lograr la "obra perfecta".

El libro de Francisco Calvo Serraller se publicó en 1990, y estaba ceñido al siglo XIX, pero paralelamente trabajaba sobre la situación de la novela del artista en el siglo XX, que ha sido bien

prolífico en este género, porque ese mismo año publicó un artículo, "La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido"⁸, que viene a ser como un apéndice del libro, y cuyo título parece que tiene que ver con el libro de Tom Wolfe *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. En él hace un estudio de las novelas de artista publicadas en España en la década de 1980, analizando con acierto una veintena de novelas, desde *Los reconocimientos*, de William Gaddis, protagonizada



Honoré de Balzac (1799-1850).

por el pintor imaginario Wyatt Gwydon, cuya peripecia y argumentación sigue el autor a lo largo de su artículo, hasta *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, de Georges Perec, en el cual se trata el tema de la falsificación llevado hasta una simulación extrema.

La motivación del artículo, con esa alusión al arte perdido, según indica Domingo Hernández, es el hecho de que este matrimonio entre arte y literatura tan bien avenido en el siglo XIX, ya no parece posible en nuestra época, aunque es cuando aparecen más novelas con el arte como prota-

8. CALVO SERRALLER, F. "La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido", *Claves*, 4, 1990, 54-64.

gonista. Este autor, que también trabaja sobre la novela del artista contemporáneo, insiste en ese maridaje interrumpido, considera que la relación entre novela actual y arte contemporáneo es casi inexistente o no hay obras maestras en las cuales el artista es protagonista absoluto, e indica que esa pérdida se basa en que a la mayor parte de la novela contemporánea no le gusta el arte contemporáneo ni lo comprende, y sólo lo ve como excusa para intrigas y aventuras, o como blanco de todo tipo de críticas e ironías. Y cita tres obras: *La cabeza de plástico* de Ignacio Vidal-Folch, (1999), absolutamente irónica, *La novia de Matisse* de Manuel Vicent (2000) cuyo tema es el mercado del arte⁹, y la obra de teatro de Yasmina Reza *Arte*,

del artista, porque esa literatura estaría ya dentro del propio mundo artístico, transformada en teoría del arte, crítica del arte o historia del arte¹⁰.

No voy a entrar en estos análisis, pero sí haré un breve recorrido sobre algunas obras que protagonicen el arte y los artistas, tema que parece estar más de moda que nunca, respondan o no al género de la novela de artista, aunque algunas sí lo sean.

Así, un cuadro o una escultura, un objeto suntuario, el ambiente de un museo, etc. han servido de inspiración al escritor para articular una novela, un reportaje novelado de reconstrucción histórica, sobrepasando con la fantasía el punto de partida¹¹. Mújica Lainez, al visitar el bosque de



Lorenzo Lotto, Retrato de gentilhomme.
Galería de la Academia, Venecia.



El Bosque de Bomarzo, creación del Duque de Orsini,
en el estado en que se encontraba en los años 50.

(1994), también ironizando sobre el papel arbitrario del arte, pero aquí es una excusa para tratar el tema de la amistad. Propone como momento del corte el tan polémico libro de Tom Wolfe (1975), y su argumento es que el arte literario terminó cuando se empezó a hablar del arte por el arte, la pintura pura, etc. Así, si el arte se ha convertido en pura literatura, es lógico que haya desaparecido la novela

Bomarzo, febril invención del Duque de Orsini, quedó profundamente impresionado por su extravagante arquitectura, hasta el punto de ambientar en este escenario su novela más ambiciosa *Bomarzo* [1962], eligiendo para imagen del protagonista, Pier Francesco Orsini, el retrato de un gentilhomme, de Lorenzo Lotto, del Museo de la Academia, viviendo así el Renacimiento en el

9. Sobre esta novela y *La tempestad* de Juan M. de Prada, analizadas por historiadores del arte véase: PEREGRINA PALDMARES, M.L. y MARTÍN ROBLES, J.M. "Correspondencia, teorías, sentimiento y pasiones: El arte y su mundo como desencadenante en la literatura española actual. Reflexiones acerca de dos novelas: *La tempestad* y *La novia de Matisse*." en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. CEHA, Correspondencia e integración de las artes. Málaga 2004. 847-853.

10. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. "La novela del artista contemporáneo", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (Ed.), *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Universidad, Salamanca 2002. 205-225.

11. Por el fuerte protagonismo que tiene un retrato oculto no quiero dejar de citar *El retrato de Dorian Gray* [1891], de Oscar Wilde, aunque es obra de la Inglaterra victoriana, y voy a referirme a obras más recientes.

recuerdo y la nostalgia. En *El escarabajo* (1982), el pequeño objeto mítico, que tomó vida en el mundo egipcio, que convivió con la escultura de Poseidón y con Aristófanes, que vivió en Éfeso y en el mundo mítico de Merlin, pero también, con las vueltas que va dando la vida, reaparece en Bomarzo, para pasar después a ser propiedad de "El Primo", uno de los bufones más aristocráticos de Velázquez, y lo encontramos nuevamente en el mundo decimonónico de Delacroix y en el hermético de los Rosacruz, se presenta, engarzado en un anillo, en las viejas manos enguantadas de Mrs. Vanvruck, eco paródico de la mujer fatal, cayendo al agua. Después siendo propiedad del escritor, visita nuevos museos y ambientes, se reencuentra con viejos amigos y se convierte en un cofre de memoria para éste. En *Un novelista en el Museo del Prado* (1984), Mújica Lainez nuevamente se inspira en el mundo del arte, recurriendo a una fantasía en la que las pinturas de los lienzos cobran vida en una cita nocturna¹².

El tema de la animación de las pinturas de un museo volvemos a encontrarlo en *La infanta baila* (1998), de Manuel Hidalgo, en la cual las figuras de los cuadros de Velázquez, del Museo del Prado, cobran vida y abandonan sus fondos en una trama fantástica que se articula, o más bien se superpone al retrato realista de un Madrid nocturno de finales del siglo XX y que se resolverá por la base de conocimiento y de prudencia de un profesor de Historia del Arte. También una trama policíaca se desarrolla alrededor de un posible cuadro de Velázquez en *Tela de juicio* (2000), del profesor Pedro J. Fernández donde el apasionante mundo de la emblemática aporta sus claves, introduciendo asimismo las técnicas de la simulación informática. Un protagonismo absoluto del mismo Velázquez encontramos en *La cruz de Santiago* (1992), de Eduardo Chamorro, que recrea el ambiente barroco del siglo XVII recogiendo los

momentos más íntimos y significativos de la doble carrera del pintor, como cortesano y como artista.

La última línea del horizonte barroco nos la presenta magistralmente Antonio Enrique en *La luz de la sangre* (1997), que arranca de las reflexiones de los sepultados en la cripta del hospital sevillano de la Misericordia, trasposición del Hospital de la Caridad y donde fácilmente se reconoce el ambi-



Giorgione, La tempestad, hacia 1505. Galería de la Academia, venecia.

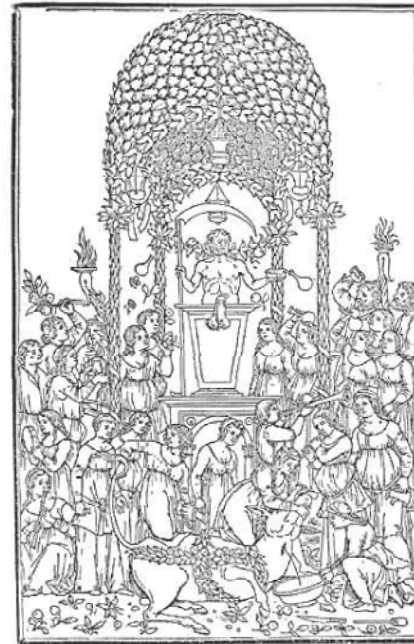
ente y los personajes de los cuadros de la Postrimerías que para éste pintó Valdés Leal. Los que parecen ser el obispo y el caballero de "Finis Gloria Mundi" crean con el recuerdo y la evocación, de una gran violencia, una trama complejísima en la que se entrecruzan diferentes tiempos y escenarios, generando un texto de elevado valor estético, y profundo en su simbolismo, creando diferentes planos de lectura que demuestran una perfecta comprensión de ese mundo de apariencia y simulación que es el Barroco.

12. FERNÁNDEZ ARIZA, G. "Manuel Mújica Lainez y la novela del artista".

En *La tempestad* [1997], de Juan Manuel de Prada, la obra homónima de Giorgione, un cuadro enigmático que ha obsesionado al autor desde su niñez, y el marco incomparable de la ciudad de Venecia, invernal, fantasmagórica, reconcentrada, son el eje de una trama donde los sentimientos y la belleza se confunden "como elementos vitales de una religión del Arte"¹³. La novela de Tracy Chevalier, *La joven de la perla* [2003], es asimismo el título de un cuadro de Vermeer, creando alrededor de la joven protagonista una historia llena de sensibilidad, que nos presenta el mundo del artista y el despertar al arte, a la admiración y al amor de la hermosa joven. En *El jinete polaco* [1991], una reproducción de la sugerente y no suficientemente conocida obra de Rembrandt, da título a la novela de Antonio Muñoz Molina; es un icono presente en la vida de sus protagonistas, cerca o lejos de la mágica Mágina, siempre recurrente en el autor.

A través de un cuadro flamenco Arturo Pérez Reverte presenta en *La tabla de Flandes* [1994] una original trama policiaca donde los restauradores de hoy resuelven el enigma que el viejo maestro del siglo XV introdujo mediante las posiciones de las figuras en un tablero de ajedrez, y siguiendo los movimientos del juego se aclara el misterio en un ambiente donde se hace evidente la correspondencia entre la pintura, la literatura, la emblemática, la música, la lógica matemática. En su última novela, *El pintor de batallas* [2006], el autor, antiguo corresponsal de guerra y articulista antes que novelista, enlazando con el tema de la guerra y su representación fotográfica, recorre las magníficas instantáneas y los grandes cuadros de batallas, planteando magistralmente un tema mucho más profundo, que está en la base de un planteamiento muy actual en la esfera del arte contemporáneo, y es la reflexión sobre el sentido de la representación en un mundo dominado por la técnica.

Otras veces el cuadro ha podido dar lugar a complejísimas tramas excesivamente fantasiosas y no bien articuladas como *El código da Vinci* [2002] de Dan Braun, que ha tenido un éxito sin precedentes. Animados por este motivo han surgido otros muchos libros, y me referiré únicamente a *El*



Página de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

enigma del Cuatro [2004] de Ian Cadwel y Dustin Thomason porque se "apropian" del fascinante libro de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, uno de los más apreciados del Renacimiento, para montar un argumento basado en la resolución de sus misterios, pero que no resuelven ni conduce a nada.

También un artista real que se convierte en personaje absoluto de una obra literaria como en el caso ya citado de *La cruz de Santiago*, o a veces personajes inventados como el *Jusep Torres Campalans* [1954, 1970] de Max Aub, cuya supuesta biografía sirve al escritor para reconstruir magistralmente, a la vez que la vida de este pintor, el ambiente intelectual artístico de Barcelona y París de principio del siglo XX. Recordemos otros tan inspirados en seres reales que han podido generar un conflicto, como el caso de *La obra*, en la cual Zola retrata al pintor fracasado en el que Cezanne creyó reconocerse. En cambio, éste mismo, y otros artistas se sintieron más identifica-

13. PEREGRINA PALDMARES, M. L. y MARTÍN ROBLES, J. M. Op. cit., 847-853.

dos con el pintor Frenhofer, personaje de una novela de Balzac (1830); en él todos los artistas parecían reconocerse, incluso Picasso, porque, como ya se ha dicho, aunque tampoco llegara a triunfar, se le valora por su afán por conseguir la "obra perfecta". En fechas más recientes, también Cezanne es el protagonista de una obra importante



Portada de *El Paraíso en la otra esquina* de Vargas Llosa, Alfaguara 2003.

La doctrina del Sainte Victoir, de Peter Handke (1980), donde se produce la identificación del escritor con el pintor y sus obras o análisis se presentan como proyectos estéticos.

En *Busca mi rostro* (2004), John Updike, escritor reconocido en el mundo del arte, ha recorrido la biografía de varios artistas y ha retratado el ambiente artístico de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, en una novela, expuesta al modo de una síntesis dialogada, una entrevista que

una joven crítica de arte, hace a una pintora casi octogenaria que cuenta su vida, y cuya personalidad se configura sobre el patrón de la artista Lee Krasner, que fue mujer de Jason Pollock. Pero esta artista luego se casó con otro pintor pop, aquí inspirado en Warhol y, finalmente, con un importante coleccionista de arte. En ese diálogo, en el que se traza un magnífico retrato del arte contemporáneo americano, también se tocan otros asuntos como las crisis del genio, las ambigüedades de la fama y entra en los temas de género a través de la misoginia de esos complicados genios del arte.

Alfredo Taján, escritor, poeta y crítico de arte, que conoce bien el mundo artístico, nacido en Argentina pero ligado a Málaga desde hace muchos años, publicó en 2001 *Continental & Compañía*, una obra a caballo entre la novela psicológica y el libro de viajes, donde a través de las vivencias del protagonista, un ejecutivo del complicado mundo de las galerías de arte, nos ofrece, a la vez que la búsqueda interior del personaje, el fuerte contraste entre la cultura mauritana, donde la lucha por la supervivencia y el carecer de todo se presenta en dramática contraposición frente al sofisticado mundo occidental; la exposición prevista para este país, la necesidad de conocimiento del protagonista para realizar el montaje y el periplo que supone, es el hilo conductor en donde enganchan los infiernos y paraísos que vive el personaje, cada vez más absorbido por el fascinante escenario que le acoge, donde la acción psicológica impone el tono metafórico de la narración, que no es incompatible con la sarcástica reflexión sobre el arte contemporáneo occidental en el dramático contraste con este paraíso, apenas contaminado, donde es posible descubrir una nueva sensibilidad.

Estos temas, el de los paraísos lejanos, la contaminación de otras culturas, la búsqueda de la utopía, las crisis del genio, la misoginia también están presentes en la novela que he dejado para el final, porque a ella me voy a referir más ampliamente: *El paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa¹⁴. Novela, biografía, libro de viajes, crónica histórica, ensayo, todos esos géneros se unifican en este libro, que protagonizan Paul Gauguin y su abuela Flora Tristán, y que podemos encuadrar en la novela de artista. La na-

14. Sobre el tema versó mi conferencia "Mario Vargas Llosa y su diálogo con Paul Gauguin", en el *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Temas y Géneros: Literatura y artes plásticas*. Universidad de Málaga, 2005.



Paul Gauguin, *Autoretrato*, 1897.

rración nos presenta al artista genial como alguien que detesta el mundo en que vive, que rechaza lo trivial¹⁵. El viaje es otro motivo de la novela de artista y aquí hay muchos viajes, que no buscan romper la cotidianidad o el hastío, sino que responden a una necesidad vital. Gauguin puede ser el arquetipo del tráfugo cultural, pero también lo es Flora Tristán. Argan nos indica que Gauguin creó su propia leyenda, la del artista enfrentado con la sociedad y que se evade de ella para encontrar, entre unas gentes no adulteradas por el progreso y en una naturaleza más pura, las condiciones de autenticidad e ingenuidad primitivas¹⁶. Gauguin es el artista genial, y también el artista maldito, uno de los arquetipos de la bohemia. Otro aspecto es la práctica del retrato¹⁷, Gauguin se interrogó a sí mismo en diversos autorretratos, fue dejando constancia de su evolución física y también espiritual, por los motivos que integra y cómo se retrata, y llega hasta mostrarse sinceramente en su propia decadencia.

Vargas Llosa nos ofrece en este libro el resultado de novelar dos figuras reales, cuyas his-

torias son tan apasionantes que pueden superar a cualquier personaje de ficción. Presenta en un doble discurso dos vidas, para nada paralelas en su desarrollo, en sus objetivos, en sus aspiraciones, dos lecturas, dos biografías que no se mezclan, son relatos independientes y muestra así dos líneas en las que el pensamiento utópico y las teorías estéticas se enlazan en estas historias que se desarrollan en distinto tiempo y escenarios. Dos modelos vitales no ya diferentes sino opuestos. El de la reivindicativa Flora Tristán, ejemplo de superación que dirige sus esfuerzos hacia los problemas del mundo obrero, tan candentes en el siglo XIX, quien con su actitud y forma de vida luchará también por los derechos de la mujer y será paradigma del feminismo. El de su nieto el pintor Paul Gauguin que dejó su acomodada existencia burguesa llevado por una vocación, que se manifestó tardíamente, pero se convirtió en su verdadera pasión. ¿cuál es el nexa que permite plantear simultáneamente en la narración estas dos biografías? La búsqueda de una utopía, de la otredad, del paraíso, perdido o



Retrato de Flora Tristán.

15. La vida de Gauguin ha inspirado otras novelas como *La luna y seis peniques* de W. Somerset Maugham [1919] que narra el conflicto entre el artista y la sociedad convencional. [Agradezco a D. Alfonso Canales estas referencias].

16. ARGAN, J.C. *El arte moderno. 1770-1970*. F. Torres, Valencia ed. 1975, vol. I, 152.

17. FERNÁNDEZ ARIZA, G. "Manuel Mújica Láinez y la novela del artista".

anhelado, donde sea posible la libertad, la felicidad de los hombres.

Pero también son dos los paraísos aquí evocados, porque son diferentes los anhelos de cada cual, y los caminos para alcanzarlos son dispares. Flora mira hacia adelante, hacia el futuro, y sueña con lograr una sociedad utópica, igualitaria.



Paul Gauguin, *Nunca más*, 1897.

No se dejará tentar por etapas de comodidad y bonanza y lo sacrificó todo en su lucha, exponiendo la vida de sus hijos y la suya propia.

Sin embargo no todo parece positivo. Vargas Llosa hace de ella un personaje muy atractivo, aunque también desliza lo negativo manteniendo un rigor objetivo, pero con mucha habilidad. De todos modos es una figura contradictoria, "Apóstol" o "Mesías" se titula a sí misma, convertida en líder de los desamparados; "Visionaria" la llamó Silvina Bullrich que escribió su biografía y ve en ella algunos atisbos de desequilibrio mental¹⁸.

También, como en el caso de Gauguin, hay dos vidas en Flora. Su primera etapa en Francia, vida familiar y de sometimiento al marido —nunca aceptado—, el viaje a Perú para reclamar una herencia que no está claro que le perteneciera, y al volver a Francia de nuevo, ya ha ido superándose y empieza su lucha por el obrero. La Bullrich resume con dureza su posición al presentarla como una resentida "Quiso ser rica y no pudo, entonces se hizo socialista y se puso a odiar a los ricos con una

ferocidad ilimitada"¹⁹. Mi impresión, leyendo otros textos sobre ella, es que si bien pudo iniciarse en este campo llena de rabia y resentimiento, su extraordinaria lucha le permitió encumbrarse por encima de su educación, de su clase, de su condición femenina, y sus logros la dignifican. Lo mismo podría decirse de sus escritos, en los que mejora



Paul Gauguin, *Dos tahitianas*, 1899.

notablemente en conocimientos y redacción, aunque nunca fue muy valorada desde el punto de vista literario²⁰.

La búsqueda del paraíso de Gauguin le lleva hacia el pasado, a los orígenes, hacia un mundo más primitivo, que se ha conservado con mayor pureza, y donde aspiraba a hacer del primitivismo un ideal rector de su libertad creadora. De ahí su estancia en Bretaña, una región más atrasada que conservaba muchas de sus formas ancestrales de vida. Primero lo primitivo cercano, por cuestión económica y por no desligarse del todo. Y en cuanto pudo cruzó los mares viajando a Tahití, a

18. BULLRICH, S. Flora Tristán, La Visionaria. Riesa, Buenos Aires 1982, 8.

19. BULLRICH, S. Op. cit., 8 y 166.

20. Sus libros son *Las peregrinaciones de una paria*, publicado en 1837, en el que narra la primera etapa de su vida y su viaje a Perú, *Los paseos por Londres* [1840] donde se predice la revolución social, *La Unión Obrera* [1843] que contiene su ideario y *La Gira por Francia*, [1857], su diario, con impresiones de todo tipo.

las Marquesas, para alcanzar un mundo exótico aún menos contaminado por las convenciones, un universo donde la desnudez no era pecaminosa y la sexualidad se puede decir que era inocente.

La concepción del amor y del sexo son también diferentes para ambos protagonistas: Para Gauguin, a quien este tema no había preocupado en



Paul Gauguin, *No Te Aha De Risi (¿Porqué estás triste?)*, 1896.

su etapa de burgués, próspera, disciplinada y rutinaria, ni siquiera antes cuando estaba embarcado como marinero, se convierte después, cuando opta por esa otra vida incierta, aventurera, de pobreza y sueños, en una fuerza vital al servicio de su creatividad. Para Flora el matrimonio fue una opresión, una cárcel, la muerte, y el sexo un instrumento de dominio del hombre [del marido a quien apoyan todas las leyes], y cuando siente la libertad para gozar de él, deja de interesarle.

La tremenda inquietud es otro nexo entre ambos, en el que ya insistió Silvina Bullrich, al indicar que además de su acción social, la lectura de dos de los libros de Flora permite comprender a ese nieto extravagante, que un día lo dejó todo para irse a pintar a Tahití, y concluye que, por eso, no sólo el movimiento obrero le debe mucho sino también el mundo artístico²¹.

Vargas Llosa sigue con ellos hasta la muerte, violenta en ambos casos. Gauguin por una

sobredosis de morfina, tal vez casual o intencionada. Flora, que había recibido un balazo de su marido, convivió con la bala durante un tiempo, pero minándole la salud porque se le había alojado junto al corazón, finalmente no pudo resistirlo y, hasta su agonía, fue una lucha terrible. Cuando murió tenía cuarenta y un años y parecía una viejecita, nos dice el autor. Pero lo cierto es que ambos habían cumplido una misión.

Evidentemente Vargas Llosa ha realizado un importante trabajo de documentación para articular su obra de una forma muy correcta, tanto en un caso como en otro. Ha bebido en los libros y monografías realizados sobre ambos y, directamente, de las teorías estéticas que Gauguin desarrolló, así como en los escritos de Flora. Pero también es cierto que es un escritor con una gran sensibilidad y que no es ajeno a los temas artísticos, sobre los que ha publicado jugosos ensayos²². Asimismo, con su dominio del texto, de la palabra, ha conseguido presentarnos esas dos biografías con un gran dinamismo. No hay un relato lineal. Arrancan de puntos

culminantes. Para Florita, la Andaluza, como le llama, cuando empieza su campaña en Francia; para Paul, su nieto, cuando ya está instalado en Tahití. Y mediante cortos y rápidos "flash bags", va enlazando las diferentes etapas de sus vidas sin dejarse nada atrás, desde el comienzo hasta su final. La narración, con esas zigzagueantes temporales, va como siguiendo el hilo de Ariadna por el laberíntico mundo físico y psicológico de sus pasiones. Además con el recurso de introducirse en el texto y conversar e increpar directamente a sus personajes, el autor anima la narración y nos acerca a los protagonistas: "*En efecto. Así comenzó la historia que hizo de ti lo que eras ahora, Florita...*" "*¿Eras un salvaje cuando regresaste a París después de aquel malhadado viaje a Panamá y a la Martinica...? Comenzabas a serlo Paul. Tu conducta ya no era la de un burgués civilizado, en todo caso*"²³.

21. BULLRICH, S. Op. cit., 262-263. Los libros a los que se refiere son *Las peregrinaciones de una paria*, su primer libro, publicado en 1837, y su diario publicado con el título de *La Gira por Francia* [1857].

22. VARGAS LLOSA, M. "La somptueuse abondance", en *Botero*, París, 1984, 9-34. "Aventuras de la mirada. Viajes y reflexiones en torno a Eduardo Úrculo", "La mano de Elena Laverón", en *Elena Laverón. La mano en el aire*. Catálogo de la exposición del Museo Municipal de Málaga, 2002, 43-49.

23. VARGAS LLOSA, M. *El paraíso...*, 133 y 83.

Sin embargo, habría que señalar que Gauguin aunque fuera un apasionado, un salvaje, un primitivo, un artista maldito no era totalmente un intuitivo. A pesar de que empieza tarde, su pintura no es un capricho ni sus logros una casualidad, tenía talento, lo que reconocen sus contemporáneos, incluso los que estaban enemistados con él, que eran casi todos. Además él busca, recrea, estudia, incorpora de otros maestros, su pintura avanza siempre incorporando también sus propios cuadros o esculturas anteriores; sus cuadros no son una ventana abierta a la naturaleza, al fondo de cada pintura hay siempre otra pintura, es un maestro extraordinario del procedimiento del cuadro en el cuadro, hasta las composiciones finales que resumen toda su producción. Es un proceso de autofagia que cierra su obra como un cosmos hermético²⁴.

Y conocemos bien este proceso porque reflexiona sobre su obra y plasma estas reflexiones por escrito. Vargas Llosa nos indica que heredó de su padre, periodista, la facilidad de expresarse escribiendo e incluso él mismo se ganó la vida en ocasiones como periodista. Pero antes que en los textos destinados a la publicación aparecen apuntes programáticos y revelaciones íntimas en las numerosas cartas que escribió. El género epistolar, hoy tan en desuso, nos ha permitido conocer a un Gauguin más íntimo y sincero, que reflexiona sobre su estética a pesar del carácter personal de las misivas. Esta tendencia a explicar sus experiencias, es evidente en Gauguin a partir de sus contactos con Emile Bernard, hacia 1889, tal vez porque ha tomado conciencia de su "misión" artística, o también estimulado por el ejemplo de Van Gogh.

Y escribe²⁵. Su primera obra fue "Notes synthétiques" (1885 o 1889), texto amplio publicado en *Paul Gauguin*, de Raymon Cogniac y John Rewald, en el que declara la superioridad de la pintura respecto a todas las artes, por la comunicación inmediata que consiente con el espectador. Explica su teoría de los colores que aunque deriva de la ciencia contemporánea se expresa en términos de "relación íntima con la naturaleza".

A partir de 1893 nacen obras más sistemáticas: *Cahier pour Aline*, un diario, apuntes

biográficos, (siempre su vida está unida a su pintura) que dedica a su hija Aline, la preferida. *Noa-Noa* (1897) manuscrito original en el que relata su primer viaje a Tahití con meditaciones sobre su pintura, anotaciones etnológicas (La 1ª redacción con notas de Ch. Morice y fue publicada fragmentariamente en *La Revue Blanche* y en *La Pluma*); y del cual Gauguin haría una nueva redacción con ilustraciones propias, que se publicaría en 1924. *Diverses Choses* (1896-98), que ha quedado inédito, excepto algunos extractos en Guerin. "*Raconters d'un Rapin*" (Cuentos de un pintorcillo) 1902, inédito hasta 1993. En *Avant et Après* (1902-03) publicado en 1994, alcanza una expresión más acabada la personalidad del artista y sus relaciones con la sociedad, analizadas a través del filtro deformador de sus estímulos y frustraciones. *Oviri, écrits d'un sauvage*, quizá el más conocido, editado en 1974, y que se ha publicado traducido con el título de *Escritos de un salvaje* en 1994.

En *Avant et Après* Gauguin dice "*¿Queréis saber quien soy: es que no os bastan mis obras?. Aún en este momento en que escribo no muestro sino lo que quiero mostrar*".

Parece que Gauguin quiere reservarse su secreto.

El investigador, el historiador escudriñará los textos del artista, su obra y su recorrido vital para llegar a saber quien es. El escritor conducirá la trama por donde le parezca más oportuno, aún cuando haya realizado una buena labor de documentación previa a la escritura.

Vargas Llosa nos indicó que las buenas novelas nos convencen de que aquello que cuentan es verdad, aunque sean fabulosas mentiras. La verdad profunda que hay en las buenas novelas, la verdad que está detrás de las mentiras, sólo la literatura es capaz de transmitirla, ya que el binomio verdad-mentira funciona de forma diferente en una novela que en otros géneros literarios. Porque la verdad de una novela es una deformación esencial de lo real y no depende tanto del cotejo con la realidad sino del poder de persuasión de la narración²⁶.

24. SOLANA, G. *Paul Gauguin*. Alianza, Madrid 2004, 7. AA. VV. *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*. Catálogo de la exposición | Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid 2004.

25. SUGANA, G.M. (Coord.) *La obra pictórica completa de Gauguin*. Noguer, Barcelona 1973, 5-11.

26. "Vargas Llosa y el teatro", en *El Cultural de El Mundo*, 2-2-2006.