

---

Artículos

## METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA Y GÉNERO EN MADAME GAUGUIN, DE FIETTA JARQUE<sup>[1]</sup>

Historiographic metafiction and gender in *Madame Gauguin*,  
by Fietta Jarque

Métafiction historiographique et genre dans *Madame Gauguin*,  
de Fietta Jarque



 Alejandro Susti  
Universidad de Lima, Perú  
asusti@ulima.edu.pe

### Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

vol. 75, núm. 75, p. 35 - 71, 2024  
Academia Peruana de la Lengua, Perú  
ISSN: 0567-6002  
ISSN-E: 2708-2644  
Periodicidad: Semestral  
boletin@apl.org.pe

Recepción: 30 agosto 2023  
Aprobación: 24 enero 2024  
Publicación: 29 junio 2024

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202401.002>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4975297002/>

**Resumen:** La novela histórica *Madame Gauguin* (2022), de Fietta Jarque (Lima, 1956), se centra en una serie de episodios significativos de las vidas de Aline Gauguin (1825-1867) y su hijo Paul Gauguin (1848-1903). En este artículo se reconocen en ella algunos de los rasgos de la llamada *nueva novela histórica* o *novela posmoderna* (Ainsa, 1991; Grützmacher, 2006; Menton, 1993) a partir del vínculo entre la historiografía y la ficción; para ello, se emplean los aportes de Hutcheon (1999) y White (1992, 2003). Se adopta, además, una perspectiva de género para analizar la construcción de la identidad de la protagonista en el marco de la sociedad patriarcal de la época. Por último, se analiza la relación intertextual que la novela establece con *El Paraíso en la otra esquina* (2003), de Mario Vargas Llosa.

**Palabras clave:** Fietta Jarque, narrativa peruana contemporánea, metafiction historiográfica, género y sociedad, femineidades.

**Abstract:** The historical novel *Madame Gauguin* (2022), by Fietta Jarque (Lima, 1956), focuses on a series of significant episodes in the lives of Aline Gauguin (1825-1867) and her son Paul Gauguin (1848-1903). This paper identifies some of the features of the so-called *new historical novel* or *postmodern novel* (Ainsa, 1991; Grützmacher, 2006; Menton, 1993) based on the link between historiography and fiction; for this purpose, the contributions of Hutcheon (1999) and White (1992, 2003) are used. A gender perspective is also adopted to analyze the construction of the protagonist's identity within the framework of the patriarchal society of the period. Finally, it analyzes the intertextual relationship established by the novel with *El Paraíso en la otra esquina* (2003) [The Way to Paradise], by Mario Vargas Llosa.

**Keywords:** Fietta Jarque, contemporary Peruvian narrative, historiographic metafiction, gender and society, femininities.

**Résumé:** Le roman historique *Madame Gauguin* (2022), de Fietta Jarque (Lima, 1956), porte sur une série d'épisodes significatifs des vies d'Aline Gauguin (1825-1867) et de son fils Paul Gauguin (1848-1903). Dans cet article nous y reconnaissons certains traits de ce que l'on appelle *nueva novela histórica* (nouveau roman historique) ou *novela posmoderna* (roman posmoderne, Ainsa, 1991; Grützmacher, 2006; Menton, 1993) à partir du lien entre l'historiographie et la fiction; pour ce faire, nous nous appuyons sur les contributions de Hutcheon (1999) et White (1992, 2003). Nous adoptons de plus une perspective de genre pour analyser la construction de l'identité d'Aline Gauguin dans le cadre de la société patriarcale de l'époque. Finalement, nous analysons le rapport intertextuel que ce roman établit avec *El Paraíso en la otra esquina* (2003), de Mario Vargas Llosa.

**Mots clés:** Fietta Jarque, récit péruvien contemporain, métafiction historiographie, genre et société, féminités.

## 1. Introducción

Publicada en 2022, *Madame Gauguin*, de Fietta Jarque<sup>[2]</sup> (1956), se incluye dentro del corpus de novelas históricas peruanas, subgénero cultivado extensivamente a lo largo de la tradición narrativa de su país. A partir de la revisión de los aportes teóricos más significativos en la formulación y caracterización de la llamada «nueva novela histórica» (Ainsa, 1991; Grützmacher, 2006; Menton, 1993) y la relación que se establece en ella entre la historiografía y la metaficción historiográfica (Hutcheon, 1999; White, 1992, 2003), este trabajo examina la obra de Jarque a la luz de los planteamientos de la crítica posmoderna, que concibe toda obra histórica como «una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron representándolos» (White, 1992, p. 14). Asimismo, se analiza la representación de sus personajes femeninos de acuerdo con el contexto ideológico y cultural de la época y su posicionamiento frente al orden patriarcal. Por último, se reconoce la relación intertextual que la novela establece con *El Paraíso en la otra esquina* (2003), de Mario Vargas Llosa, para comprender los rasgos que comparte con las novelas históricas posmodernas.

## 2. La novela histórica posmoderna en la literatura latinoamericana

Los primeros aportes para la tipificación de la novela histórica posterior al *boom* latinoamericano se plantean en los trabajos de Ainsa (1991) y Menton (1993). El primero parte de la idea de que, desde finales de los años setenta y durante los ochenta, se publica en Latinoamérica un conjunto de ficciones históricas que proponen una «lectura demitificadora del pasado a través de su reescritura» (Ainsa, 1991, p. 13). Para el crítico, estas plantean una relectura de la historia latinoamericana sustentada en la «búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana» (Ainsa, 1991, pp. 13-14), tendencia que el autor califica como «centrípeta». Asimismo, estas novelas presentan «una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir [...] en el seno de una misma obra» (Ainsa, 1991, p. 17). Para Ainsa, entre sus rasgos más notorios destacan la relectura del discurso historiográfico oficial con la finalidad de deslegitimarlo, y la abolición de la «distancia épica» (concepto empleado por Bajtín) o «jerarquía absoluta y distante» de la historia, que se presenta ahora como un evento cotidiano, lo cual conduce a la «deconstrucción» y «degradación» de los mitos constitutivos de la nacionalidad. Asimismo, la minuciosidad de la documentación histórica es reemplazada por la «pura invención mimética de crónicas y relaciones» (Ainsa, 1991, p. 20) y la estricta cronología por la superposición de tiempos diferentes (Ainsa, 1991, p. 23), lo cual hace posible la coexistencia, dentro del universo ficcional, de personajes, acontecimientos y escenarios provenientes de distintas temporalidades y espacios. También, en estas novelas se hace presente la proliferación de puntos de vista que neutralizan la formulación de una sola versión histórica y abren la posibilidad de múltiples interpretaciones, a veces contradictorias.

Menton (1993), por su parte, plantea una dicotomía entre la «nueva novela histórica» y la «novela histórica tradicional». En la primera de estas reconoce rasgos tales como la «imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad» (Menton, 1993, p. 42) y el «carácter cíclico de la historia», a la vez que su imprevisibilidad. Admite, además, la «distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos» (Menton, 1993, p. 43), así como la «ficcionalización de personajes históricos» a diferencia de la fórmula del escritor inglés Walter Scott (1771-1832), identificada por Lukács (1966), de protagonistas ficticios. Menton también menciona la inclusión de elementos metaficticios, el ineludible diálogo intertextual con otras fuentes, así como la eventual presencia de lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia en los términos planteados por Bajtín (1993, pp. 43-45).

En la década posterior a la publicación de los ensayos de Ainsa y Menton, basado en la propuesta de Bartoszynski (1991), Grützmacher (2006) propone que, en general, la novela histórica se compone de «reglas que determinan la accesibilidad e inteligibilidad del mundo histórico presentado en la novela; técnicas para transformar en históricos los elementos del mundo presentado; diferentes formas de resolver el problema de la perspectiva narrativa» (p. 145). El texto de ficción que es toda novela histórica plantea «maneras de entender la veracidad de lo narrado», así como «modos de vincular el texto ficticio con las fuentes historiográficas» e «indicios de historicidad» (Grützmacher, 2006, p. 145). El lector reconoce esos indicios en la obra y, finalmente, acepta o rechaza la reconstrucción e interpretación que el narrador propone. El crítico, asimismo, a diferencia de Menton, sostiene que la intertextualidad, más que un rasgo, es una de las condiciones básicas de la novela histórica, pues en ella el diálogo entre la ficción y la historiografía es inevitable. Esta «apropiación», según Grützmacher, fue señalada tempranamente por Lukács (1966): «Los autores modernos se apropian de la historiografía y de la filosofía de la historia de su tiempo no solo los hechos, sino ante todo la teoría de la libre y arbitraria interpretabilidad de esos hechos» (p. 302). Grützmacher subraya, además, que Lukács (1966) anticipa algunos de los mecanismos que ponen en juego muchas de las novelas que Menton incluye dentro de la «nueva novela histórica», tales como la necesidad de la «“introyección” de los propios problemas subjetivos en la historia “amorfa”» e, incluso, «la declinación del culto antidemocrático al héroe, del papel del solitario “gran hombre” como punto central de la historia» (1966, p. 302).

A diferencia de las tipificaciones de sus antecesores, Grützmacher concluye que existen novelas «dominadas por la fuerza centrípeta» que se acercan al «modelo tradicional», mientras que las demás, «siguiendo los impulsos de la fuerza centrífuga», representarían la «narrativa post-moderna» (2006, p. 149). En el caso de las primeras, «aun si juegan con la convención, no la cuestionan y tampoco se apartan demasiado de ella, para que el lector no pierda fe en la reconstrucción del pasado» (Grützmacher, 2006, p. 149); en cambio, las segundas cuestionan «las aspiraciones de la representación fidedigna de la realidad y ponen en duda la convención de la novela histórica, hasta que, a la hora de interpretarlas, surgen dudas de si aún estamos ante novelas históricas» (Grützmacher, 2006, p. 149). Por lo tanto, para el crítico, la mayoría de las novelas históricas latinoamericanas suelen situarse entre los dos polos mencionados, de manera que hablar de una «nueva novela histórica» latinoamericana resulta inadecuado. Debido a ello, Grützmacher opta por el uso del término *metaficción historiográfica* propuesto por Linda Hutcheon (1999).

### 3. La metaficción histórica: la disolución de los límites entre historia y ficción

Para Hutcheon, la crítica en torno a los conceptos de historia y ficción se ha centrado más en el hecho de que se trata de dos modos de escritura. Ambos se conciben a partir de su relación con el concepto de verosimilitud, más que de una «verdad objetiva», y son «identificados como constructos lingüísticos altamente convencionalizados en sus formas narrativas y transparentes tanto en términos de lenguaje o estructura» (1999, p. 105)<sup>[3]</sup>. Así, la disolución de la frontera entre historia y ficción sería un producto de la pérdida de la confianza en las epistemologías empirista y positivista (Hutcheon, 1999, p. 106). Hutcheon, por otra parte, coincide con algunas de las observaciones de Lukács (1966) al afirmar que tanto «la historia como la ficción han sido siempre notoriamente géneros porosos» (1999, p. 106). Un ejemplo de este mutuo contagio es evidente en la novela realista, cuyo desarrollo corre paralelo al prestigio que adquiere la historia como ciencia en el siglo XIX al proponer un estilo «carente de estilo» o transparente, mero simulacro o espejo de la realidad visual.

Hutcheon señala que la preocupación por la mera existencia de «las mentiras y de la falsedad» vigente desde el siglo xviii se transforma en la posmodernidad en «una preocupación por la multiplicidad y dispersión de la(s) verdad(es) vinculadas a la especificidad del lugar y de la cultura» (1999, p. 108). Así, los términos *verdadero* y *falso* no resultan apropiados para la discusión sobre el discurso ficcional; en tal sentido, para ella, existen únicamente «*verdades*, en plural, y nunca una sola Verdad, y raramente existe la falsedad *per se*, sino las verdades de los otros» (Hutcheon, 1999, p. 109). De este modo, la distinción entre lo «auténtico» y la «copia inauténtica» pierde en el posmodernismo el valor que se le adjudicaba en el modernismo: el significado del concepto de «originalidad artística es radicalmente cuestionado, así como la transparencia de la referencialidad histórica» (Hutcheon, 1999, p. 110).

La crítica canadiense acepta la noción planteada por Paul Veyne, quien sostiene que, a pesar de que la ficción y la historia comparten ciertas convenciones —selección, organización, diégesis, anécdota, ritmo temporal, entramado narrativo—, «ello no implica que la historia y la ficción forman parte de “un mismo orden discursivo”» (Linderberg, citado en Hutcheon, 1999), pues «son diferentes, aun cuando compartan contextos sociales, culturales e ideológicos, así como técnicas formales» (Hutcheon, 1999, p. 111):

Las novelas [...] incorporan en cierta medida la historia social y política, aun cuando ello suele variar (Hough, 1966, p. 113); la historiografía, a su vez, es tan estructurada, coherente y teleológica como cualquier ficción narrativa [...]. Tanto los historiadores como los novelistas constituyen sus sujetos como posibles objetos de representación narrativa, como Hayden White (1978, p. 56) argumenta (solamente para la historia, sin embargo). Y lo hacen de ese modo en virtud de las estructuras y el lenguaje que emplean para presentar esos sujetos. Según la formulación de Jacques Ehrmann, «la historia y la literatura no existen en y por sí mismas. Somos nosotros los que las constituimos en objeto de nuestro entendimiento» (1981, p. 253). White (2003), a su vez, plantea que

como estructura simbólica, la narrativa histórica no reproduce; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales. La narrativa histórica no refleja las cosas que señala; recuerda imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. (p. 125)

como estructura simbólica, la narrativa histórica no *reproduce*; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales. La narrativa histórica no *refleja* las cosas que señala; *recuerda* imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. (p. 125)

Para el crítico, las historias proponen «estructuras simbólicas, metáforas extendidas que “asemejan” los acontecimientos relatados en ellas con alguna forma con la que ya nos hemos familiarizado en la cultura literaria» (White, 2003, p. 125). Esta afirmación resulta de suma importancia en la medida en que sugiere que la interpretación de toda narrativa histórica es *mediada* por la cultura literaria del lector, y su producción, por la agenda cultural, política y/o ideológica de su autor/a. En ese sentido, los rasgos vinculados con el surgimiento de una «nueva narrativa histórica» (Menton) o la alternancia de las llamadas «fuerzas centrípetas» o «centrífugas» en la narrativa histórica latinoamericana (Ainsa) no operan independientemente del horizonte de expectativas de los lectores y lectoras de la época en que es producida y recepcionada.

#### 4. «Palabras de la autora»: pistas (y despistes) para una lectura de *Madame Gauguin*

Para comprender la posición que adopta Jarque con respecto a la relación entre historia y ficción es indispensable examinar sus «Palabras de la autora», situadas al final del texto, a manera de apéndice. En esta sección, explica algunas de las motivaciones que la llevaron a escribir:

Esta es una novela en la que la ficción es una forma de liberar aspectos de muchas vidas pasadas, no solo las de los personajes principales. Y así, solo una pequeña porción de ellos son ficticios. Incluso los que se citan de paso existieron y vivieron dichas circunstancias. (Jarque, 2022, p. 279)

Como puede observarse, la autora parte de una distinción entre ficción e historia insostenible a la luz de los planteamientos de Hutcheon y White. Es más, si la novela reconstruye «aspectos» de las «muchas vidas pasadas» de los personajes de la novela, como se señala en el pasaje, ello se realiza a partir de las distintas versiones de sus vidas que produjeron esos personajes. Algunas de estas merecerían ser consideradas como ficciones autobiográficas o memorias<sup>[4]</sup>, como *Escritos de un salvaje*, de Paul Gauguin; *Peregrinaciones de una paria*, de Flora Tristán (1803-1844), o *Historia de mi vida*, de George Sand (1804-1876). Asimismo, otras habrían de ser catalogadas como biografías, por ejemplo, *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*, de David Sweetman; *George Sand ou le scandale de la liberté*, de Joseph Barry; *Lelia o la vida de George Sand*, de André Maurois, y *Flora Tristan. Une insoumise sous le règne de Louis-Philippe*, de Olivier Gaudefroy. Por último, otras más tendrían que ser reconocidas como ficciones históricas en las que se relatan paralelamente las vidas de Flora Tristán y su nieto Paul Gauguin, como *El Paraiso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa. Con esta última obra, como se verá más adelante, *Madame Gauguin* establece estrechos vínculos.

La novela de Jarque se construye sobre la verosimilitud y las convenciones que gobiernan los textos con los que dialoga. Sostiene con ellos una relación intertextual en los términos formulados por Genette (1989):

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...]. (p. 10)

Los «vasos comunicantes» referidos por Jarque no involucrarían solo los «enunciados o textos» señalados por Genette (1989), sino también la presencia de personajes vinculados a círculos sociales, artísticos y literarios, que aparecen en el capítulo cuarto de la novela, «París»: el coleccionista de obras de arte Gustave Arosa; los pintores Edouard Manet, Paul Delaroche, J. D. Ingres, Eugène Delacroix, Gustave Courbet; el fotógrafo Gaspard-Felix Tournachon (Nadar); la modelo Victorine Meurent, representada en la pintura *Olympia* (1863), de Manet, y otros más.

Del mismo modo —como sucede en el segundo capítulo, «Lima»—, dentro de esos «vasos comunicantes» se incorporaría la referencia a figuras históricas contemporáneas a la llegada de Aline Gauguin a Lima en compañía de sus dos hijos, así como en su estadía desde 1851 a 1855: la familia Tristán y Moscoso, y personajes políticos como Ramón Castilla y José Rufino Echenique (yerno de Pío Tristán), entre otros.

A este vasto repertorio de personajes históricos se añaden los acontecimientos que indirecta o directamente influyen en la vida de la protagonista. Dentro del marco temporal de la novela, el primero de ellos es la Revolución de 1848, en Francia, a raíz de la cual se convoca a las elecciones presidenciales en las que triunfa Luis Napoleón Bonaparte —sobrino de Napoleón Bonaparte— sobre el general Cavaignac, candidato republicano. Este desenlace es referido en *Madame Gauguin* a través de la figura de la escritora George Sand, quien tuvo una participación activa en la Revolución del 48: «Pasaron juntos [Sand y su amante Víctor Borie] muchas noches y días trabajando juntos, exaltados por la Revolución de Febrero [...]. Estaban inventando el mundo perfecto y todo se vino abajo» (Jarque, 2022, p. 15). Este acontecimiento histórico también influye en la decisión de Clovis Gauguin y su esposa, Aline, de viajar al Perú<sup>[5]</sup> en busca de un mejor futuro. Años después en ese país, otra crisis política afecta el destino de la protagonista: la caída del gobierno de José Rufino Echenique, en 1854.

Todos estos personajes y acontecimientos, desde el momento en que son representados en la novela, como señala White, se someten a las intenciones y a la postura que la autora adopta con respecto a la historia de su protagonista; no «reproducen» ni «reflejan» aquello que «verdaderamente» ocurrió en la historia —como se pretende en la novela histórica tradicional (Menton)—, operación imposible desde el momento en que la novela propone al lector un universo cuyas reglas de organización son las propias de un texto de ficción. En ese sentido, la elección de un personaje como Aline Gauguin y su consecuente ficcionalización son el resultado de la intención de hacer visible y «relevante» la vida de una mujer que, por oposición a las de su madre y su hijo, no siguió el curso de las de aquellos otros personajes que sí generaron un impacto político, social o cultural en su época: «[Aline] desde niña se dio cuenta de que prefería pasar inadvertida, cumplir silenciosamente lo que se esperaba de ella, siempre en segundo plano» (Jarque, 2022, p. 25).

Así, la vida de Aline Gauguin se ofrece como el «eslabón perdido» de una familia de figuras excepcionales —como señala Jarque en un artículo suyo muy anterior a la publicación de la novela<sup>[6]</sup>— que intenta responder a la pregunta «quién fue, en realidad, Aline Gauguin. Qué papel tuvo ella en los derroteros que empujaron [a Paul Gauguin] a ir a vivir y a crear en la Polinesia esa explosión de color y vida que trastocó la historia del arte» (Jarque, 2012, p. 10).

## 5. Aline Gauguin: ¿hembra obediente?

A diferencia de las figuras de su madre, luchadora social y feminista, y de la escritora George Sand, quien se rebela contra las convenciones de la época al renunciar a la monogamia del matrimonio<sup>[7]</sup>, como mujer, al menos hasta su llegada al Perú en su condición de madre y viuda, Aline Gauguin permanece fiel a la esfera doméstica y privada, es decir, al modelo de mujer dictado por el orden social. Así lo plantea Bourdieu (2000):

[e]l orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos [...]. (p. 11)

Sin embargo, en Lima, pronto descubre cómo las tapadas limeñas eluden las normas sociales que regulan las relaciones de género:

Las tapadas salían a estas horas y pululaban por las calles mezclándose con los paseantes que, a su vez, esperaban este tipo de encuentros fortuitos y misteriosos. Estas mujeres iban vestidas con la saya —la falda finamente plisada que ciñe de forma provocativa las formas de su cuerpo— y cubiertos los hombros y la cabeza con el manto, dejando a la vista sólo un ojo en el que concentra toda la fuerza de su mirada. Una indumentaria que las igualaba para no ser reconocidas, pero que a la vez les daba total independencia para actuar individualmente. (Jarque, 2022, p. 67)

El lenguaje corporal de las tapadas expresa «una gracia y ligereza distintas a las que había observado [...] en los pocos meses de vida social que llevaba desde que llegó» (Jarque, 2022, p. 67). Situada en su posición de observadora privilegiada de las costumbres de las limeñas, Aline es testigo de cómo estas expresan su sensualidad y erotismo a través de su indumentaria<sup>[8]</sup>. Esta experiencia, de ahí en adelante, influye decisivamente en sus relaciones con los hombres.

Más adelante, Aline se hace amante del encargado de negocios de la embajada francesa en Lima, Jean-Luc Caillaux; esta experiencia despierta su sexualidad —que describe como una «maliciosa lujuria» (Jarque, 2022, p. 219) que ya había experimentado al lado de su esposo, Clovis—. En ello también influye el recuerdo de la escritora George Sand, quien, a la muerte de su madre, cuidó de Aline<sup>[9]</sup>. Como ella misma sostiene,

[George Sand] ha sufrido mucho, y eso así, ha gozado lo que ha querido. No es un camino fácil, es sólo para gente excepcional. Los elegidos para romper la ceguera del orden habitual. De pronto ante un ejemplo como el suyo, lo que continuabas haciendo rutinariamente sin plantearte dudas o preguntas, se hace sospechoso. Y hay mucha gente que no lo tolera. A la señora George Sand la han atacado muchísimo y siguen haciéndolo. Pero su carácter se sobrepone a ello y vive de acuerdo a sus propias reglas [énfasis añadido]. E incluso las dicta a los demás. Lo que quiero decir es que para vivir con esa libertad debes tener una personalidad superior o quedarás destruida. (Jarque, 2022, p. 60)

Aline, sin embargo, es consciente de los riesgos que implica que una mujer disponga libremente de su cuerpo en la sociedad de su época. Ve en la figura de Sand un ejemplo de ello, pues esta no solo rechazó la monogamia, sino también sostuvo relaciones lésbicas con la actriz Marie Dorval (1798-1849)<sup>[10]</sup>.

Una vez de regreso en Francia, en París se relaciona con los esposos Arosa, una típica familia burguesa. A pesar de su aparente estabilidad y armonía, la esposa, Zoe, encarna el papel de una mujer insatisfecha e infeliz que aceptará la relación extramarital de su esposo con Aline:

Y Gustave... Los dos nos enamoramos de Aline. Zoe suspiró profundamente al decirse a sí misma. Y la compartimos como compartimos todo en nuestra vida. A partes iguales. Rigurosamente equitativas. Cada

El pacto entre la pareja y Aline, como es de prever, expone a la hija de Flora Tristán a la censura social. Gustave Arosa, por su parte, como ocurre con las relaciones extramaritales en la sociedad conyugal burguesa, dispone del cuerpo de su amante, pues el pacto sexual-social que implica el matrimonio «establece un orden de acceso de los varones al cuerpo de las mujeres» (Pateman, 1995, p. 11). Como producto de la relación, a sus cuarentaiún años, Aline queda embarazada, lo cual la coloca en una situación muy riesgosa. Indirectamente, Zoe será en parte responsable de su muerte al desobedecer la orden de su esposo sobre comunicar la gravedad del estado de Aline al médico encargado de su cuidado. Esta última, embarazada de siete meses, finalmente muere víctima de una violenta hemorragia (Jarque, 2021, p. 229). El desenlace, una vez más, sitúa a la protagonista en una condición de desprotección y precariedad similar a la que sufre en su infancia, y sugiere la hipocresía y doble moral de la sociedad burguesa de la época.

Por otra parte, su prematura muerte —a la misma edad que la de su madre— sugiere la imposibilidad de romper el círculo que el destino parece haber trazado para ambas. Este rasgo, nuevamente, las aproxima a pesar del permanente conflicto en que vivieron.

El conflicto referido se vislumbra en la primera parte de la novela, en Burdeos, cuando Aline visita la tumba de su madre. A través de un discurso interior en primera persona, cuyos fragmentos se subtitulan «Aline en su laberinto», cuestiona la manera en que su madre pretendió deslegitimar su «pasión por la costura» y el consuelo que este oficio le proporcionaba como respuesta a la precaria existencia a la que fue expuesta por sus padres:

*Voy a quedarme aquí un poco más, aunque me cueste, porque tengo la impresión de que nunca regresaré a Burdeos ni a tu tumba. ¿Para qué iba a volver? No tenemos nada que decirnos ya. Palabras no. Solo ese revoloteo amargo en mi pecho. Mi pequeño bastidor de bordados tiene una tela tensada, un vacío que me llama. Necesito hacer algo con las manos durante esta espera, esta visita, este duelo. Odiabas las labores de aguja, ¿verdad mamá? Decías que eran un símbolo de la sumisión de la mujer. De la hembra obediente, casta, virtuosa. Admitías mi pasión por la costura sólo como una posible opción para mi independencia económica, para no estar condenada a vivir a expensas de un hombre, de un marido tiránico. Que sea un oficio, decías, y para mí era también un placer, un refugio, un pañuelo. (Jarque, 2022, p. 11)*

Aline revierte el significado de la ocupación que su madre identificaba como un símbolo de sumisión, obediencia y castidad que la sociedad patriarcal exigía a las mujeres de su clase social; la convierte en un medio de liberación no solo de sus carencias materiales, sino, sobre todo, afectivas. La distribución sexual del trabajo en la sociedad se manifiesta en la forma de asignación de tareas que generan consecuencias económicas, tales como la acumulación del capital y un reparto desigual del producto del trabajo social que se hace evidente a través de la «discriminación salarial» (Connell, 1997, p. 37); en contraste, a través del bordado, la costura y el diseño —tareas que junto al rol reproductivo y el cuidado de los hijos sí satisfacen las demandas del orden patriarcal—, la protagonista logra exorcizar el odio que siente por su padre, quien abusó sexualmente de ella cuando era tan solo una niña:

*El más sucio de todos los recuerdos. La garra de viento me hundió la cara en ellos. Ese gran agujero era mi boca abierta. Esa puerta, esa noche, ese trago de brea. Bordé las flores de odio que ese hombre que se decía mi padre me dictaba: Flora traidora. Mala madre, esposa funesta, infiel. Abandonas a tus hijos. Comunista. Falsa. Ambiciosa. Arribista. Has acabado conmigo. Me las pagarás. Te mataré... Lo hice para él con distintas letras, más grandes, más pequeñas, con puntos diversos, regulares y perfectamente ejecutados.*

(Jarque, 2022, pp. 157-158)

(Jarque, 2022, pp. 157-158)

El pasaje, además, hace alusión a la violencia de género que André Chazal comete contra Flora Tristán, al punto de intentar asesinarla en 1838 —por lo cual irá preso—. Más adelante, la constante lucha interior de la protagonista da lugar a la búsqueda de un sentido en su vida:

No puedo soportarlo más. Dejo Orléans, se dijo Aline. Se ha despertado en mí una sed inmensa de... ¿de qué? De ruptura, de hacer algo con mi vida. Un primer intento, antes de que sea demasiado tarde. (Ya es demasiado tarde). Buscaré a algunas de mis amigas. (No las encontrarás). Pondré un negocio de modas. (No sabes nada de negocios). (Jarque, 2022, p. 166)

A través de un contrapunto verbal imaginario con su madre, cuyas respuestas entre paréntesis vaticinan el fracaso de sus proyectos, Aline debe primero luchar contra la pobre imagen de sí misma que aquella le inculcó desde muy joven. El uso de una narradora en tercera persona<sup>[11]</sup> plantea un distanciamiento mayor frente al conflicto entre madre e hija:

El peso amargo de Flora sobre su existencia todavía lastra su camino. Se separaron tras una discusión llena de reproches. La llamó pusilánime, mediocre y cobarde por no seguirla en el afán de predicar su gran proyecto de renovación social. La repudió por eso hasta en su lecho de muerte. No le dejó opción. Tras su fallecimiento le cortaron esa cabellera negra de frisón indómito y le enviaron [a Aline] solo la mitad de la trenza. La otra mitad se la entregaron a esa advenediza de Eléonore Blanc, a quien Flora había conocido apenas unos meses atrás y consideró a su heredera en la lucha. (Jarque, 2022, p. 13)

El gesto póstumo de entregar la «mitad de la trenza» de los cabellos de su madre, realizado por un sujeto plural y anónimo —un «ellos» en el texto—, representa un nuevo gesto de rechazo y violencia contra la hija. Asimismo, simboliza la interposición, entre ella y su madre, de una «hija intrusa»: Eléonore Blanc, elegida por Flora Tristán para formar parte del comité organizador de la Unión Obrera de Lyon<sup>[12]</sup> en respuesta al desinterés que su hija, Aline, muestra por su proyecto social.

Galtung (1969) señala que la violencia se define como la incapacidad de los seres humanos «de llegar a realizarse tanto somática como mentalmente» (p. 168) y se configura «como la causa de la diferencia entre lo potencial y lo real, entre lo que podría ser y lo que es» (p. 168). En la novela de Jarque, Aline Gauguin debe sobreponerse a la violencia familiar y las carencias afectivas de su pasado para reconstruir su vida al margen de las convenciones sociales, lo cual, paradójicamente, la acerca al modelo de rebeldía e inconformismo representado por su madre y sus escritos:

A ella misma le daban ganas de quedarse mirando en el escaparate la mitad del día. Se sentía finalmente orgullosa, pletórica. Y, quién le iba a decir, *a todo ello había contribuido su lectura de los escritos de su madre* [énfasis añadido]. Una vez superada la opresión de su tiranía sobre ella, se había despertado en Aline esa cierta curiosidad culpable de los hijos ya maduros sobre sus padres. Es injusta la vida, pensaba ella, mientras la tuvo cerca no supo, no pudo, no quiso conocerla valorarla, comprenderla... perdonarla. Admirarla. (Jarque, 2022, p. 178)

Así, la novela de Jarque plantea una reconciliación simbólica final entre la madre ausente y la hija. Después de quedar viuda, esta última decide asumir su destino con la misma libertad y convicción de su madre, como cuando esta emprende su viaje al Perú en 1833 para alejarse de las amenazas de su esposo.

## 6. *Madame Gauguin* y *El Paraíso en la otra esquina*

### 6.1. Intertextualidad y estrategias narrativas

El texto «Palabras finales de la autora» nuevamente proporciona al lector algunas claves fundamentales para comprender la relación intertextual que su novela establece con *El Paraíso en la otra esquina*:

Debo reconocer cuál es el germen de este libro y es otro libro, como suele suceder. El paraíso [sic] en la otra esquina, de Mario Vargas Llosa alterna capítulos dedicados a los últimos días de Flora Tristán y de su nieto Paul Gauguin. Ellos no se conocieron y ambos caminos fluyen paralelos en esa novela, sin tocarse. He querido indagar en el camino del medio, el de la víctima entre las personalidades arrolladoras de dos personas geniales, dignas de más de una novela. Aline Gauguin —hija de una y madre de otro— es lo que une estas dos vidas y también forma parte de los daños colaterales de sus utopías. (Jarque, 2022, p. 280)

De acuerdo con la autora, la relevancia de la figura de Aline Gauguin consiste no solo en constituirse en el eslabón que une las vidas de su madre e hijo, sino en haber sido la «víctima» de las personalidades de ambos; implícitamente, con ello asume un heroísmo que cree necesario rescatar. En la construcción de ese perfil heroico, sin embargo, como se ha visto, no solo se representan los conflictos internos y los sacrificios a los que se ve sometida. En ese sentido, la experiencia recurrente del dolor queda impresa en la subjetividad de Aline Gauguin, como atestigua la novela de Jarque:

*No quiero recordar, y recuerdo. Como si una garra de viento me cogiera del cuello arrastrándome con fuerza hacia no sé dónde. Hacia el fango de la memoria. Para ahogarme. No quiero recordar, y recuerdo.*

*Sentí un pinchazo y todo se hizo real. Yo sostenía la aguja con una mano, incapaz de soltarla para que no se me perdiera entre los pliegues del vestido o que cayera al suelo y no pudiera ser capaz de encontrarla. La señora Drouais se enfadaría mucho si la perdía, su aguja. Su fea aguja de hierro.*

*Ella me dijo, Aline, ya es hora de que aprendas a coser. A bordar. Vamos a bordar una bonita flor. Yo sí quería aprender. No era tonta, ni floja, ni perezosa como decía ella al principio. Solo estaba asustada. Me habían dejado a su cuidado y no la conocía. Me quedaba sentadita en la pequeña banquera de madera sin hacer nada. Ella no lo soportaba. Todos en la granja tenían que trabajar. No me costó nada ensartar la aguja. Como si hubiera nacido para eso, para ensartar agujas una tras otra. A la primera. Eso le gustó a la señora Drouais. (2022, p. 62)*

En el pasaje, luego de que su ausente madre la ha dejado a cargo de la señora Drouais<sup>[13]</sup> en su granja para partir al Perú en 1883<sup>[14]</sup>, la desamparada Aline, de seis años, es adiestrada en las habilidades que debían cultivar las mujeres de la época. El recuerdo de la escena le resulta doloroso física y emocionalmente. Esta situación también aparece representada en *El Paraíso en la otra esquina*, pero desde otra perspectiva; en este caso, la responsabilidad de cuidar a Aline recae en otro personaje:

Madame Bourzac, dueña de la granja donde se alojaban, fue su ángel de la guarda, la salvadora de la pequeña Aline. La cuidó, la curó le levantó el ánimo, y cuando Flora, entre sollozos, le contó su verdadera historia, con infinita dulzura la tranquilizó: — No se preocupe, señora. La niña no puede seguir viviendo así, por los caminos, como una gitanilla. Déjela conmigo, hasta que su situación se arregle. Le he tomado cariño y la cuidaré como a una hija. (Vargas Llosa, 2003, pp. 136-137)

En la novela de Jarque, la propia Aline reconstruye la escena desde una óptica interior que refuerza su vulnerabilidad e inseguridad frente al carácter fuerte de la señora Drouais. En comparación, Vargas Llosa repre-

senta a una «Madame Bourzac» — «Mademoiselle Bourzac» en

*Peregrinaciones de una paria* (Tristán, 2005, p. 25)— identificada como el «ángel de la guarda» de la pequeña Aline, es decir, una mujer que asume el papel de su madre al protegerla durante esa breve etapa de su vida.

Las estrategias narrativas adoptadas en la reconstrucción de la vida de Aline Gauguin en las dos novelas pueden, a su vez, relacionarse con el deseo del propio Paul Gauguin, una vez establecido en Tahití, por recuperar una pintura, *La madre del artista* (c. 1890), que realizó en la época en que convivió con Vincent Van Gogh (1853-1890) en Arlés. En *El Paraíso en la otra esquina*, ello se hace explícito en el capítulo «Retrato de Aline Gauguin» (pp. 151-171), mientras que, en *Madame Gauguin*, la pintura es el tema de su capítulo final, «Genealogía de un retrato o la inocencia perdida» (pp. 257-267). Paul, en Arlés, tiene en sus manos una fotografía de su madre a partir de la cual elabora la pintura:

La pinta más más o menos a la edad que tendría cuando llegaron al Perú. Se ha basado en una foto de cuando ella era niña, usa el mismo peinado sencillo, con un lazo que le recoge el pelo despejándole la frente y la oreja algo alargada, como las que tiene él. Es una mujer joven, pero flota en su expresión la gravedad de la viudez o algún estrago, que le ha dejado huella. (Jarque, 2022, p. 262)

Las páginas que suceden a la genealogía del retrato reproducen una serie de imágenes creadas por su hijo muchos años después de la muerte de su madre: *La madre del artista* (c. 1890) —*Retrato de Aline Gauguin* en la novela de Vargas Llosa—, *Eva exótica* (1890)<sup>[15]</sup>, *Madre del artista (Eva)* (1890) y *La pérdida de la virginidad* (1891). Estas pinturas, algunas basadas en fotografías que representan a la protagonista en diversos momentos de su existencia, sugieren una serie de interpretaciones: la primera y más evidente es el deseo de reconciliación del pintor con ella después de tomar conciencia de los sufrimientos que padeció a lo largo de su vida; la segunda se apoya en una interpretación de Barthes acerca de la transformación que la fotografía produce en el sujeto:

Imaginariamente la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. (1989, p. 42)

La recurrencia del «espectro» de la madre en las pinturas de su hijo es el síntoma de que este último necesita descifrar el silencio que ella «tejió»/«bordó» en torno a su vida, como le confiesa a Gustave Arosa:

Es casi como si [ella] hubiera ido toda su vida en contra de la notoriedad, abriéndose paso entre los que aspiraban a la inmortalidad. Incluso al éxito. [...] Se merecía algo mejor. Algo mejor que una madre loca y un hijo inútil, como yo. (Jarque, 2022, pp. 250-251)

A través de la voz del pintor, la autora de la novela legitima su narración y su postura: el heroísmo de Aline Gauguin reside en «abrirse paso entre los que aspiraban a la inmortalidad», una clara alusión a la vida de Flora Tristán e, incluso, la de George Sand, pero no a la del joven Gauguin que, para ese entonces, recién tiene 19 años.

En la novela de Vargas Llosa, la única pintura aludida es *Retrato de Aline Gauguin*:

¿Dónde estaría aquel retrato que hiciste de ella, en 1888 [sic], consultando con tu memoria y aquella única fotografía que conservabas, refundida en el baúl de los cachivaches? Nunca se vendió, que supieras [...]. Lo recordabas con lujo de detalles: un fondo amarillo algo verdoso, como el de los iconos rusos, color que resaltaba los hermosos y largos cabellos negros de Aline Gauguin. Le caían hasta los hombros en una curva graciosa y se los sujetaba en la nuca con una cinta violeta, dispuesta en forma de flor japonesa. (2003, p. 155)

En la reconstrucción de las relaciones entre Flora Tristán y su hija o entre Aline Gauguin y su hijo, ambas novelas trazan el destino trágico de una familia en la cual la reconciliación parece imposible. Es así como Aline concibe la relación con su madre:

*Nunca quisiste pasar una tarde tranquila conmigo mamá, sentadas tú y yo cerca a la ventana, cosiendo y hablando de cosas íntimas, o de lo que sea, de simples naderías. Añoré tanto ese tipo de cercanía contigo de mujer a mujer. Y mira por dónde, tú, muerta acá abajo, y yo, sentada sobre tu tumba, es la primera vez que lo hacemos. Enhebro un hilo negro, largo como uno de mis cabellos. O los tuyos. Esto es solo el principio, Flora. Sí, haré un dechado fúnebre por ti. Un muestrario bordado, un ejemplo de tus motivos preferidos.* (Jarque, 2022, p. 11)

La relación entre Aline y su pequeño hijo también reviste matices sombríos, en los que reviven algunas de las huellas del pasado de la primera:

—Ven conmigo mamá. Paul está haciendo algo muy feo.

[Su hija Marie] la llevó de la mano a uno de los cuartos en el fondo de la casa de veraneo, un lugar deshabitado a esas horas. Marie le dijo que no hiciera ruido y le señaló una puerta cerrada. Aline la abrió de pronto y sintió que toda la piel de su cuerpo se erizaba en un escalofrío. Paul estaba desnudo, sentado a horcajadas sobre una de sus primitas, de sólo unos seis años, que también se había despojado de sus ropas. El rostro de la pequeña al verla mostraba un gesto tal de indefensión, terror e inocencia que Aline no pudo sino conectarlo con su propia experiencia infantil de violación y desgarrar a manos de su padre. (Jarque, 2022, p. 114)

La escena tiene como efecto un quiebre en las relaciones entre madre e hijo. Paul, por su parte, ignorará por el resto de sus días la razón de la reacción de su madre (Jarque, 2022, p. 115), lo cual lo colocará siempre en una posición antagónica frente a ella que, a la postre, producirá en él una intensa amargura. Muchos años más tarde, deseará reconciliarse con ella:

Tiene en sus manos una pequeña foto antigua de su madre a la edad que tiene hoy su hija [1889]. Su pequeña Aline es mucho más bonita, aunque su abuela —que no llegó a conocer— se convertiría años después en una joven hermosa. (Jarque, 2022, p. 260)

Vuelve a mirar esa foto de su madre, de Aline, y desearía hablar con ella, está seguro de que si viviera todavía habrían llegado a algún tipo de reconciliación. (Jarque, 2022, p. 261)

A la fotografía que conserva Paul, en la que Aline tiene diecinueve años y que corresponde al año en que muere su madre, Flora —edad que coincide con la del pintor a la muerte de Aline—, se suma otra conservada por él en que ella tiene doce años y que compara con la imagen de su propia hija, a la que bautizó con el mismo nombre.

Aun cuando, a lo largo de la novela, Paul no tiene acceso a las representaciones que su madre borda para exorcizar la violencia que padeció en vida a manos de sus padres, sus pinturas pueden interpretarse como un medio análogo al de su madre para reconstruir el vínculo con ella. En ese sentido, la labor de ambos coincide desde el punto de vista artístico: el vínculo entre ambos se restituye a través de las imágenes que crean para recomponer las carencias vividas.

En relación con el manejo del tiempo, las novelas de Jarque y Vargas Llosa proponen un ordenamiento no estrictamente cronológico de los hechos históricos. En ese sentido, el inicio de *Madame Gauguin* se sitúa en la ciudad de Burdeos, previamente a un homenaje póstumo en el que participa una masa de obreros y obreras reunida ante la tumba de Flora Tristán; el siguiente capítulo sitúa a Aline Gauguin en Lima, desde 1851 hasta su partida cuatro años después. A su regreso a Francia, se instala en Orléans, en casa de su «tío Zizi», y, por último, se muda a París, donde finalmente muere. Esta estructura temporal aparentemente lineal, sin embargo, acoge en su interior múltiples saltos hacia el pasado de la protagonista, así como la presencia de espacios contrastantes y distantes que hacen del motivo del viaje un elemento fundamental en la transformación de la subjetividad de los personajes centrales de la narración —Aline, Paul Gauguin y Flora Tristán—. El viaje, así, se constituye en una metáfora de la permanente búsqueda de una identidad que no llega en ninguno de los casos a plasmarse de manera definitiva. Como señala Jarque en sus «Palabras de la autora», la búsqueda de la utopía social, representada por Flora, y la artística, por Paul, en cierta medida se ven reflejadas en la vida de Aline: como ellos, después de enviudar y llegar al Perú, aspira a convertirse en una mujer muy distinta a quien fue en su infancia y adolescencia.

## 7. Conclusiones

La novela de Jarque se vincula con ciertos matices de las «novelas posmodernas» históricas si se toman en cuenta los rasgos mencionados por Ainsa (1991), Menton (1993) y Grützmacher (2006). El primer rasgo, la «ficcionalización de personajes históricos» se hace evidente en la reconstrucción de la vida de la protagonista en *Madame Gauguin* a partir de la diseminación de una serie de voces y perspectivas narrativas a través del tejido del texto. Una de ellas es la ficcionalización de su voz interior a través del uso de la primera persona, lo cual permite al lector el acceso a la subjetividad del personaje: sus miedos, dudas, temores, contradicciones internas, etcétera; como se ha visto, esta voz aparece señalizada en el cuerpo de la novela con el uso de las cursivas.

Otro recurso empleado con acierto consiste en cederle la narración a un personaje que, según la terminología de Lukács, es decididamente ficticio: François Vargas, el «Loco Vargas», que habita en la azotea de la casa de los Moscoso y Tristán en Lima, y que trabajó en «la notaría francesa del doctor Durand, donde [...] ejercía de escribiente hasta el suicidio traumático de su tutor y empleador» (Jarque, 2022, p. 44). Vargas crea una suerte de diario, que divide en «Libros» y «Actas» numerados, en los que reporta en estricto orden cronológico situaciones y diálogos entre los miembros de la familia que observa y espía desde la azotea de la casa en Lima (donde permanece recluido debido a su insania). Estas narraciones, que se intercalan con las demás voces y relatos incluidos en la novela, se caracterizan por el empleo de la tercera persona; asimismo, proveen a la narración de un punto de vista externo y de mayor objetividad, lo que contrasta con la visión subjetiva del relato producido desde la conciencia de Aline Gauguin.

A esta voz narrativa externa se añaden pasajes en los que, en el primer capítulo, titulado «Burdeos», históricamente situado en 1848 —tras el fracaso de la revolución en la que participó activamente—, George Sand se encuentra leyendo el manuscrito de *El tour de Francia (1833-1834). Estado actual de la clase obrera en los aspectos moral, intelectual y material*<sup>[16]</sup>, de Flora Tristán, que recibe de manos de su amante, Víctor Borie, para evaluar la posibilidad de publicarlo. A través de esa lectura, la escritora evoca su relación con Flora Tristán y las obras que esta publicó en vida, algunas de las cuales desaprobó abiertamente; sin embargo, la lectura del manuscrito del diario de viaje de Flora la hace reflexionar acerca de las dificultades en el proceso de escribir su propia autobiografía:

Leyendo estas páginas, sin embargo, se siente desenmascarada. Falsa. Y no es que sea una hipócrita. Bastantes problemas ha enfrentado por decir lo que pensaba a la cara de muchas personas, sin importar su rango o su insignificancia. Pero hay algo en la escritura de Flora que la hiere y que la increpa. (Jarque, 2022, p. 30)

La fugaz aparición de George Sand en la novela cumple la función de ofrecer una nueva mirada de la vida y obra de Flora Tristán. Sand asume una postura crítica frente a estas, pero también llega a sentir cierta admiración por la sinceridad y valentía con que la autora de *Peregrinaciones de una paria* asume su compromiso con la clase obrera y, como feminista, con las mujeres. La voz de Flora, incluso, ingresa en la narración cuando, a través de la lectura de Sand, el lector llega a «escucharla» (Jarque, 2022, p. 31).

Otra voz significativa es la de una narradora en tercera persona que proporciona información no solo de las actividades sociales en las que participa Aline Gauguin en Lima, o los hechos históricos que se producen en el Perú, sino de los eventos en los que se ve envuelta al regresar a su país y, tras su muerte, aquellos que involucran a su hijo, Paul. En ambos casos, esa voz narrativa también da cuenta de las reflexiones de estos personajes.

Asimismo, paralelamente al relato en primera persona de Aline, en el que aparecen representadas las escenas más turbulentas de su infancia, se hace presente la voz de Isidore Gauguin —el «tío Zizi»— en las secciones tituladas «Zizi en su dédalo» del capítulo tres, titulado «Orléans». En ellas narra su vida, principalmente su deportación a Argelia durante el gobierno de Luis Napoleón y su regreso a la casa paterna.

Aunque en menor grado, la novela también plantea «la distorsión consciente de la historia»: no mediante «omisiones, exageraciones y anacronismos», como sostiene Menton, sino a través de situaciones en las que abiertamente se ficcionalizan pasajes de la vida de la protagonista, como el romance con el encargado de negocios francés en Lima, Caillaux, o el embarazo que produce su muerte.

En relación con la presencia de la metaficción o los comentarios de la autora sobre el proceso de creación de la novela, este rasgo se presenta en «Palabras de la autora» relacionado intertextualmente con el artículo periodístico que Jarque publicara en el 2012 y, como se ha señalado, con *El Paraíso en la otra esquina*, de Vargas Llosa. Asimismo, de «los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia», solo se plasma el primero si se toma en cuenta el diálogo intertextual que la novela establece con la multiplicidad de textos señalados anteriormente.

Finalmente, en relación con los rasgos propuestos por Ainsa (1991), vinculados con lo que describe como la «fuerza centrípeta» de la novela histórica latinoamericana, en la novela de Jarque estos se encuentran ausentes por el hecho de que no existe en ella la necesidad de «la relectura del discurso historiográfico oficial con la finalidad de deslegitimarlo» o de «una deconstrucción de los mitos constitutivos de la nación». En ese sentido, la formulación de Grützmacher, según la cual existen novelas históricas «dominadas por la fuerza centrípeta» que se acercan al «modelo tradicional», y que «aún si juegan con la convención, no la cuestionan y tampoco se apartan demasiado de ella, para que el lector no pierda fe en la reconstrucción del pasado» (2006, p. 149), sería la tipificación más acertada para situar *Madame Gauguin* dentro del corpus de

novelas históricas posmodernas. A pesar de hacer uso de un abundante material histórico proveniente de diversas fuentes con el que dialoga intertextualmente, en ella se legitima la autonomía y verosimilitud del relato en cuanto estructura verbal por encima de la fidelidad a la historia, entendida como registro objetivo del pasado. Como se ha visto, la autora, al elegir a la protagonista, prueba su decisión de internarse en esa suerte de «hiato» que representa una historia siempre «mediada» o «entendida» en función del pretendido «heroísmo» y «sacrificio» que encarnaron la madre y el hijo de Aline en su decisión de ser fieles a su vocación social y artística, respetivamente.

La novela de Jarque, por ello, desmiente y desmantela el estereotipo de la muchacha maltratada y victimizada al convertir a Aline Gauguin en un sujeto agente que toma una serie de decisiones con respecto a su destino como mujer en una sociedad patriarcal. Así, a lo largo de la narración, desde una voz interior se (re)construye progresivamente la subjetividad de la protagonista intercalándola con las voces y testimonios de personajes que tuvieron algún vínculo existencial con ella. Esta dinámica, construida con base en una polifonía narrativa, es uno de los grandes aciertos de la novela, pues no solo se opone a la pretendida objetividad de un discurso narrativo monológico, sino que ofrece una visión nueva de los avatares de la vida de una mujer que desde muy temprano se vio expuesta a la adversidad —el maltrato e indiferencia de sus padres, su condición de viuda, la necesidad de sostenerse económicamente en una sociedad donde la mujer era apartada de todo rol público, entre otros aspectos—.

## Referencias bibliográficas

- Ainsa, F. (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 4(28), 13-31.
- Barry, J. (2017). *George Sand ou le scandale de la liberté* [George Sand o el escándalo de la libertad] (M. F. de Paloméra, Trad.). Seuil.
- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (J. Sala Sanahuja, Trad.). Paidós.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (J. Jordá, Trad.). Anagrama.
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 31-48). Isis Internacional.
- Denegri, F. (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán; IEP.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research [Violencia, paz y estudios sobre la paz]. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191. <http://www.jstor.org/stable/422690>.
- Gaufrey, O. (2022). *Flora Tristan. Une insoumise sous le règne de Louis-Philippe* [Flora Tristán. Una rebelde durante el reinado de Luis Felipe]. Sylapse.
- Gauguin, P. (2010). *Escritos de un salvaje* (M. Sánchez-Eguibar, Trad.). Akal.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Taurus.
- Grützmacher L. (2006). Las trampas del concepto «la nueva novela histórica» y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poética*, 27(1), 141-167.
- Hutcheon, L. (1999). Historiographic metafiction: “the pastime of past time” [Metaficción historiográfica: «el pasatiempo del tiempo pasado»]. En L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (pp. 105-123). Routledge.
- Jarque, F. (2012, 20 de octubre). El primer paraíso de Paul Gauguin. *El País*, Babelia, pp. 10-11.
- Jarque, F. (2022). *Madame Gauguin*. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica* (J. Reuter, Trad.). Era.
- Maurois, A. (1973). *Lelia o la vida de George Sand* (J. Zalamea, Trad.). Alianza Editorial.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, C. (2023). Flora Tristán y la Unión Obrera: el libro disfrute de la energía corporal. Su legado a la reflexión e investigación social. Una introducción. En *Mitologías hoy*, 29, 101-117. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1010>
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual* (L. Femenías, Trad.). Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Sand, G. (1995). *Historia de mi vida* (J. T. Oliva, Trad.). Salvat.
- Sweetman, D. (1995). *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*. (I. Hierro, Trad.). Paidós.

Tristán, F. (2005). *Peregrinaciones de una paria*. Orbis Ventures.

Vargas Llosa, M. (2003). *El Paraíso en la otra esquina*. Santillana.

Weintraub, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Anthropos* (n.º extraordinario 29), 9-17.

White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo xix* (S. Mastrangelo, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

White, H. (2003). El texto histórico como artefacto literario (V. Tozzi y N. Lavagnino, Trads.). En H. White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (pp. 107-140). Paidós.

## NOTAS

- [1] Esta investigación se enmarca en el proyecto «Ficción histórica escrita por mujeres en la literatura peruana desde el siglo xix», financiado por el Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC).
- [2] Su primera novela, *Yo me perdono*, fue publicada en 1998. En 2015, edita *Cómo piensan los artistas*, libro que reúne cincuenta entrevistas a artistas contemporáneos internacionales. En 2016, se encargó de la redacción de *La vida sin dueño*, memorias del pintor peruano Fernando de Szyszlo (1925-2017). En 2021, publica *Donde Dennis Hopper perdió el poncho*.
- [3] Las citas realizadas a las obras de Hutcheon (1999), Galtung (1969) y Barry (2017) han sido traducidas por el autor de este artículo.
- [4] Sobre estos géneros escribe Weintraub (1991): «El tema esencial de toda obra autobiográfica son realidades experimentadas de una forma concreta y no aquellas que forman parte del ámbito de las experiencias consideradas en sí mismas con independencia del sujeto que las ha llevado a cabo [...]. En las “memorias”, el hecho externo se traduce en experiencia consciente, la mirada del escritor se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos más que al de los interiores. Así, el interés del escritor de memorias se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos» (p. 18).
- [5] «Clovis Gauguin aparecía como de los críticos más notables de la causa bonapartista. Por este motivo, fue aún más considerable la consternación de Aline y del propio Clovis al conocer la noticia de que su enemigo había ganado las elecciones por un asombroso margen de cinco a uno de los votos emitidos» (Sweetman, 1998, pp. 39-40). Clovis morirá en la travesía y será enterrado en Port Famine, en el estrecho de Magallanes, en la Patagonia.
- [6] «El primer paraíso de Paul Gauguin», en *Babelia*, diario *El País* (España), 20 de octubre de 2012, pp. 10-11.
- [7] «[Ambas] habían hecho campaña en favor del restablecimiento de las leyes de divorcio en Francia, aunque a Flora no le había gustado nada el rechazo de Sand a poner su considerable reputación pública al servicio de esa causa para ganar el voto de las mujeres francesas. A pesar de la antipatía mutua de la que públicamente habían hecho gala esas dos fuertes personalidades, fue Sand quien se comprometió a tomar a Aline a su cargo a la muerte de su madre, ocurrida en 1844» (Sweetman, 1998, p. 36).
- [8] «El atuendo conciliaba dos exigencias personales en permanente conflicto: la del amor, y la del honor. Daba amplia oportunidad a la usuaria para insinuar los encantos de su figura, además de mostrar sus tobillos desnudos, considerados como una de las partes más eróticas de la anatomía, y simultáneamente ocultaba su identidad, de tal manera que protegía su honor aun en momentos que

se acercaban peligrosamente a aquello que era considerado como pecaminoso» (Denegri, 1996, p. 59).

- [9] En las primeras páginas de la novela, Sand evoca el encuentro con Aline: «Hablé mucho con ella cuando quedó huérfana. Comparada con su madre, se le podría considerar tímida y callada. Pero al verla con otras muchachas de su edad daba la impresión de ser muy despierta y vivaz, aunque no le agradara llamar la atención o distinguirse de las demás» (Jarque, 2022, p. 31).
- [10] «Los simpatizantes más feroces de George Sand, se obstinan en querer reducir la intensidad de esas relaciones a una cálida amistad, a pesar de la evidente pasión de las cartas intercambiadas entre las dos amantes» (Barry, 2017, p. 201). «La Dorval desempeñó un gran papel en la vida de George Sand. A despecho de las apariencias y no obstante el frenesí de ciertas cartas, ésta no había encontrado nunca en el amor de los hombres ese absoluto de la pasión, ese feliz delirio, ese escape, en fin, que buscaba» (Maurois, 1973, p. 134).
- uno la buscó para sí. Hasta que la destruimos. No por arrebatársela la una al otro, sino precisamente por tratar de lograr el lazo más estrecho entre los tres. (Jarque, 2021, p. 201)
- [11] Si bien no existen indicios definitivos que ayuden a identificar el sexo/género del sujeto de la enunciación en la narración, he optado por asumir que se trata de una narradora y no un narrador.
- [12] El encuentro con Eléonore Blanc se produce durante el tour de Francia que realiza Flora Tristán entre 1843 y 1844, poco antes de su muerte. En *El Paraíso en la otra esquina*, el personaje es retratado en el capítulo cinco, «La sombra de Charles Fourier» (Vargas Llosa, 2003, p. 105).
- [13] De acuerdo con una comunicación con la propia autora, la señora Drouais es un personaje ficticio, «aunque basado en las posibles personas que cuidaron a Aline Gauguin de niña».
- [14] La permanencia de Aline Gauguin en la granja se produce años antes de los secuestros que sufrió a manos de su padre, André Chazal. En la novela de Vargas Llosa, el acoso sexual es descrito por la niña en una carta a su madre, fechada en abril de 1837 (pp. 164-165).
- [15] Sweetman (1998) sostiene que «[existe] una tesis que afirma que esta pintura representa el sueño, la idea que [Gauguin] tenía de Tahití, que debería ser como una especie de regreso a su infancia en Perú. Cuando su vida había estado protegida por el amor que le proporcionó Aline, su madre. Un sentimiento de esa clase pudo muy bien aliarse con el profundo anhelo de conservarla siempre joven y bella [...]» (p. 355).
- [16] «Su bitácora de campo, así como su estado emocional y de salud, quedó registrada en el libro *El tour de Francia* escrito entre 1843 y 1844, texto que quedó inconcluso [...]. El libro constituye una crónica, un diario, un método de trabajo intelectual y un trabajo de campo y autoetnográfico que le permitió reflexionar, criticar y evaluar cada reunión de trabajo que sostuvo con la población trabajadora en varias regiones de Francia. A su vez, Tristán reflexiona sobre la particularidad de la “atmósfera emocional” que encontró en cada lugar» (Ortiz, 2023, p. 107).

# AmeliCA

## Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/497/4975297002/4975297002.pdf>

[Cómo citar el artículo](#)

[Número completo](#)

[Más información del artículo](#)

[Página de la revista en portal.amelica.org](#)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Alejandro Sustí

**METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA Y GÉNERO EN MADAME GAUGUIN, DE FIETTA JARQUE<sup>[1]</sup>**

**Historiographic metafiction and gender in Madame Gauguin, by Fietta Jarque**

**Métافiction historiographique et genre dans Madame Gauguin, de Fietta Jarque**

*Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*

vol. 75, núm. 75, p. 35 - 71, 2024

Academia Peruana de la Lengua, Perú

[boletin@apl.org.pe](mailto:boletin@apl.org.pe)

**ISSN:** 0567-6002

**ISSN-E:** 2708-2644

**DOI:** <https://doi.org/10.46744/bapl.202401.002>



**CC BY 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.**