



Carnavalización y proceso creativo en *El Paraíso en la otra esquina*

Stella Fiorentino

Universidad de Perugia (Italia)

stella.fiorentino@unipg.it

Resumen: Un texto literario presenta características estructurales que regulan su interpretación pero al mismo tiempo hay estrategias narrativas que previenen la cooperación del lector que interviene actualizando el contenido y elaborando un posible itinerario interpretativo que depende de la vastedad de su enciclopedia. Como ninguna obra es completamente original, ya que cada texto permite vislumbrar los textos que le han precedido, ésta puede ser interpretada a través de otros

textos. Además el carnaval se ha reencarnado en la literatura provocando la contaminación de géneros y la parodización de voces y de estilos que deben ser decodificados. Estos son los criterios sobre los cuales se asienta la interpretación de la novela de Mario Vargas Llosa *El Paraíso en la otra esquina*.

Palabras clave: cronotopo, carnavalización, dialogismo, intertextualidad, proceso creativo, Mario Vargas Llosa

Abstract: A literary text has structural characteristics which regulate its interpretation, while at the same time there are narrative strategies which require the reader's cooperation, who intervenes by bringing the contents up-to-date and elaborating a possible interpretative itinerary which itself depends on the vastness of his or her personal encyclopaedia. As no work is ever completely original, because every text subtly reveals its sources, it can be interpreted through other texts. Moreover, the theme of the carnival has been reincarnated in literature, influencing various genres and the imitation narrative voices and styles which then need to be decodified. These criteria provide the basis for the interpretation of Mario Vargas Llosa's novel *The Way to Paradise*.

Key words: chronotope, carnivalization, dialogic, inter-textuality, creative process, Mario Vargas Llosa.

El sustento teórico de este estudio se apoya en los postulados de Bachtin sobre la cronotopía, la carnavalización y la dialogía para analizar los mecanismos textuales que definen, en el *El Paraíso en la otra esquina*, la representación de lo real, la organización del tiempo y del espacio, la función del narrador y de los personajes y los recursos metaficcionales que permiten a la escritura reflexionar sobre sí misma.

Como en el juego infantil que Flora recuerda en las primeras páginas y Paul en las últimas, poco antes de morir, los dos personajes buscan el Paraíso inútilmente pues en el doloroso itinerario solamente logran vislumbrar verdades fugaces.

La imposibilidad de alcanzar la meta es la isotopía alrededor de la cual el escritor peruano construye hábilmente los dos complejos itinerarios existenciales que estructuran la novela en un perfecto esquema simétrico de alternancia, entre la historia de la dedicación total y obsesiva de Flora Tristán a la causa de los pobres y la búsqueda también obsesiva de un mundo exuberante y primordial que es, para su nieto Paul Gauguin, fuente de energía y libertad, fuerza creativa de la que nace la obra de arte.

La presencia de motivos recurrentes permite articular la trama en los siguientes núcleos narrativos:

- El descubrimiento de la vocación y la iniciación
- La misión y el viaje
- Los obstáculos que impiden el cumplimiento de la misión (la incomprensión, la enfermedad y la pobreza)
- La larga cadena de frustraciones y el vislumbre de nuevas metas
- La muerte que interrumpe la búsqueda.

Cronotopía y carnavalización.

Partiendo de la consideración general que el tiempo es la cuarta dimensión del espacio, el cronotopo en la novela está constituido por el fluir del tiempo densificado en el espacio. (Bachtin, 2001, pág.231). En esta perspectiva, el artículo se propone indagar cómo ambas dimensiones se funden en el texto literario y cohesionan los principales momentos de la trama.

En la dimensión espacio temporal se coloca el cronotopo del viaje como continuo desplazamiento de los protagonistas en pos de una meta inalcanzable y siempre aplazada, ya que cada meta es el punto de partida hacia un nuevo destino.

Este cronotopo tiene como escenario en la novela del escritor peruano un espacio vasto y concreto, lugar de intersección de las secuencias temporales descritas con una precisión cronológica que señala obsesivamente la sucesión de los días y de los meses.

Es un tiempo y un espacio que se diluye al ritmo de la búsqueda de los protagonistas y que se concentra en el instante en el que se produce la ruptura, la transformación o el cambio de perspectiva.

No es el tiempo individual de la vida privada sino el tiempo colectivo del pasado que Gauguin busca entre los maori o entre los campesinos/artistas japoneses, que sabían que el arte no era imitación de la naturaleza sino la creación de un mundo diferente de la realidad.

En un tiempo colectivo se coloca la utopía revolucionaria de Flora y su misión que, como la de los caballeros andantes, consiste en “Redimir a los explotados, unir a los obreros, conseguir la igualdad para las mujeres, hacer justicia a las víctimas de este mundo tan mal hecho...” (Vargas Llosa, 2003, pág. 399).

Sería interesante proponer una lectura, a partir de los postulados de Bachtin, del tema de la prueba de la vocación, de la emancipación de la mujer y de la genialidad en *El Paraíso* en la otra esquina como parodia o estilización del tema de la prueba del heroísmo en la novela barroca y sucesivamente en las novelas del siglo XIX e inicios del XX:

Las pruebas, Koke. Pruebas de un diosillo desconfiado y cruel para verificar si tenías vocación de artista, y, más difícil aún, para ver si merecías tener talento. Veinte años después aunque las hubieras aprobado todas, esa abusiva divinidad te seguía mandando pruebas. (ibid. pág. 419).

Los personajes se mueven en una realidad hostil que estigmatizan en nombre de la meta imaginada porque, parafraseando al teórico ruso, el eje estructurador de la novela es el cronotopo de la vida del que persigue una utopía. (Bachtin 2001, pág. 278).

Otro de los factores de gran relevancia es que en la novela el cronotopo espacio-temporal está concebido no sólo como escenario de la historia (generalmente descrito en tercera persona), sino también como posición espacio temporal desde la que el narrador evoca los hechos del pasado, comenta el presente o anticipa el futuro utilizando digresiones, analepsis o prolepsis.

Pero el tiempo de la narración (que para Flora se desarrolla en 1884 durante sus últimos ocho meses de vida y para Paul desde abril de 1892, época de su primer viaje a Tahití, hasta su muerte en mayo de 1903) no coincide con el tiempo biográfico que abraza toda la vida de los protagonistas.

El autor ordena los acontecimientos por un lado, siguiendo el orden lógico de la secuencia temporal, por el otro, crea paralelamente un itinerario subjetivo, ordenando los distintos materiales como en un collage al ritmo de los recuerdos y de las libres asociaciones de los protagonistas.

De este modo el escritor domina la totalidad de los fragmentos porque, eliminando la distancia temporal entre el momento de la narración y los hechos evocados, va construyendo la lógica de las acciones a medida que se realizan.

El cronotopo del carnaval implica una nueva relación con el espacio por la ruptura del orden normal y de la ley de la causalidad, en una realidad transformada donde se mezclan lo sublime y lo grotesco, lo sagrado y lo profano y en un tiempo caracterizado por la fractura y la fugacidad (Bachtin, 2002, págs. 160 a 165).

Se carnavaliza también la misión de los protagonistas porque la potencia utópica del arte y de la revolución implican la interrupción y la inversión del orden lógico de las cosas.

El cambio de nombres (Koke y Madame la Colère) y el uso de máscaras y disfraces (los taparrabos de Paul y los trajes de hombre de Flora) cuya función principal es la de “hiperbolizar la realidad” (Bachtin, 1979, pág. 309) alteran la identidad de ambos e introducen el desdoblamiento y la inversión de roles como sucede durante el carnaval.

La exageración y la desmesura connotan el carácter colérico de Flora, la vitalidad prorrumpiente de Paul “poseído por el demonio de la acción” y la descripción de sus aventuras eróticas.

Profundamente carnalescos son los excesos de Paul y el idealismo abstracto de Flora que contradice las leyes y las prohibiciones y en nombre de la revolución invoca la ruptura del orden constituido. y la subversión del orden social.

El cronotopo de la “inversión histórica” en el que las imágenes del futuro se localizan en el pasado, da origen al hombre folklórico connotado por el exceso y la desmesura como Gauguin, el cual proyecta en el futuro la utopía de la Edad de Oro, del retorno a los orígenes. (Bachtin 2001. pág. 294),

La realidad está carnavalizada y rabelsianos son los excesos pantagruélicos de los personajes, la exaltación de la ebriedad y del sexo, la ferocidad y la desmesura de los apetitos físicos, la profanación de lo sagrado, lo siniestro, lo surreal y lo abyecto y el realismo grotesco que Bachtin define “naturalismo sórdido” representado en la novela por la descripción de la situación de los esclavos en Perú, de la miseria de los niños y de los obreros en Londres, por la truculencia de los burdeles y de los manicomios. En la despiadada representación de la Inglaterra del siglo XIX, la exasperación de la escritura crea una insoportable tensión que ni siquiera el procedimiento paródico, que en el texto tiene la función primaria de interrumpir el dramatismo del tema, logra aliviar

En la utopía de Paul, los tatuajes, la libertad sexual, la androginia y la antropofagia sagrada de los maori, metaforizan el espacio-tiempo diferente del origen de la humanidad, evocado continuamente a través de la reproducción de un espacio desacralizado con orgías, desfiles y procesiones profanas en un tiempo de excepción dominado por la fuerza catártica de la irracionalidad.

Pero sobre todo en el binomio sexo/pintura el tono se vuelve exagerado, enfático. Hiperbólicas son las prostitutas de Martinica “negras de enormes tetas, fauces animales y sexos voraces que quemaban como braseros” (Vargas Llosa, 2003, pág. 82)

Lo sentimientos más primordiales, el fanatismo, la locura, connotan la figura de un Van Gogh “... hipersensible, obsesivo, vacunado contra toda forma de felicidad” (ibid. pág 81), cuyo retrato pintado por Gauguin es descrito con verdadera maestría “Vincent era un bulto, un muñecón rígido, disecado, presa de insoportable tensión, a punto de estallar, crepitar: un hombre volcán...cuya mirada parecía decir: “Yo no pinto, yo me inmolo.” (ibid. pág. 342).

La intención paródica se transforma en “ironía militante” (Frye, 1957, pág. 298) cuando el escritor peruano acusa a sus propios compatriotas de estar siempre listos para cambiar partido o posición cuando la situación lo exige: “cambiar bandera era el deporte más popular de la sociedad peruana”. (Vargas Llosa, 2003, pág. 231). Ironía que se vuelve sarcasmo cuando sin ninguna piedad afirma: “Sí, Florita, la historia vivida era un mamarracho cruel, y, la escrita, un laberinto de embelecos patrioter”. (ibid. pág. 303).

Se parodian las intenciones de la misma Flora que ya en la primera página de la novela anuncia “la mujer mesías serás tú” y esa desmesurada aspiración la lleva a exclamar en su lecho de muerte en pleno delirio mesiánico “No llores por mí...imitadme” (ibid. 455)

La descripción misma de la muerte está carnavalizada y su carácter ritual pierde solemnidad y pathos a pesar del crudo naturalismo de las imágenes corporales del sufrimiento de los protagonistas: la grotesca farsa del Eunuco Divino durante la muerte de Flora o la paródica repetición por parte de Gauguin moribundo de un estribillo a la manera de los budistas, aflojan la tensión produciendo en el lector un efecto de distanciamiento.

Dialogismo y carnavalización

La novela según Bachtin es un sistema dialogizado de hablas y de estilos en el que la carnavalización produce la fragmentación del discurso narrativo y pluraliza las voces que participan en él.

El escritor no tiene un estilo propio, su discurso es el resultado del dialogismo social en cuanto pone en escena, a través de la cita, de la reminiscencia, de la estilización y de la parodia, distintos discursos y géneros, perspectivas múltiples y teorizaciones diferentes sin identificarse con ninguna de ellas.

Vargas Llosa puebla su novela de una pluralidad de voces individuales y colectivas, producto de un contexto social que determina sus formas y contenidos, que reflejan los diferentes puntos de vista sobre el mundo del autor y de los personajes. La lengua unitaria de la novela no existe: en ella no hay una lengua sino muchas lenguas que coexisten en una relación dialógica y la estratificación del lenguaje se realiza a través de los discursos del autor, del narrador y de los protagonistas y de todas las variedades lingüísticas insertas en el texto.

Si bien la interacción contrapuntística de las voces multiplica el juego de perspectivas, la voz del narrador organiza el discurso y centraliza el complejo sistema de mediación entre el escritor y su obra.

Con la alternancia de la tercera y de la segunda persona, la trama se entretiene de un modo muy ingenioso y si bien exige al lector la máxima atención, éste no advierte en qué momento cambia la perspectiva focalizadora.

Con la tercera persona la voz narrante describe y presenta los hechos a medida que van sucediendo, mientras que el uso del tú es una precisa estrategia textual que permite al narrador contar la historia a través de la perspectiva de los protagonistas, hacer intervenciones metacomunicativas en las que comenta la diégesis misma con los personajes principales, interpelarlos en los momentos de duda o de ruptura, exhortar, interpretar sus pensamientos y sentimientos, recordar o anticipar hechos. De este modo el autor peruano modela interiormente a sus personajes y transforma al narrador en la autoconciencia dialogizada de los protagonistas y en el punto de focalización que determina en gran parte la perspectiva narrativa y asume el mayor peso de la narración, liberando así el discurso de la rigidez formal de un narrador omnisciente.

Por otra parte Bachtin considera la plurivocidad como un diálogo de hablas en el que la lengua se presenta estratificada en una diversidad de sociolectos y de voces individuales.

En *El Paraíso* en la otra esquina se encuentran en contacto formas de hablas de distintas clases sociales y lenguajes sectoriales y profesionales (el lenguaje militante de Flora, el lenguaje del arte de Paul), pero también están presentes en la obra arcaísmos, formas de argots, palabras que pertenecen al registro familiar y cotidiano, que acoge expresiones soeces, groserías y hasta obscenidades, voces irreverentes, desacralizadoras y transgresivas que introducen ideologemas particulares enfrentados dialógicamente.

Alrededor de los protagonistas se mueve un entorno habitado por las voces de personajes famosos: sansimonianos, comunistas utópicos, fourieristas, en la historia de Flora y de pintores impresionistas y escritores y poetas como Baudelaire, Mallarmé, Pissarro, Degas, Huysmans, en la historia de Gauguin. Pero también se agita una multitud de personajes secundarios cuyas voces expresan la ideología oficial de la sociedad de la época descritos con ironía en el tentativo de desmistificar lo absurdo de sus convenciones sociales: curas ignorantes, santulonas, burgueses hipócritas, poetas vanidosos y todo el mundo parisino que como “cuervos frívolos” dan vueltas alrededor del arte.

En la pluralidad de mundos y de conciencias dialogizadas presentes en la novela, el escritor, no como personaje histórico con sus datos biográficos reales y con sus particulares ideologemas, sino tal como se manifiesta en la obra, esconde sus intenciones detrás de las voces de sus personajes e interviene para estilizar o parodiar sus palabras, introduciendo así la pluridiscursividad. (Segre, 1985, págs. 125, 128)

Su misma actitud frente al sueño heroico o a la utopía de sus personajes es ambigua y aunque el texto disfraza la intención polémica en realidad, a través del narrador y de la narración, el autor se asoma a la obra y señala al lector cómo debe interpretar los materiales que va tejiendo.

Los personajes, dotados en el texto de una cierta autonomía verbal, obedecen a una lógica propia y actúan dentro de esa lógica, pero hay siempre un margen de ambigüedad previsto por el autor que permite la intervención del lector para actualizar el contenido del texto, ordenarlo y completarlo según su fantasía, su competencia intertextual o la vastidad de su enciclopedia (Eco, 2002, págs 118, 119).

Carnavalización y proceso creativo

La palabra literaria en la novela, espacio privilegiado del proceso de carnavalización, es siempre dialógica, problematizadora e irónica porque transcribe y reproduce la palabra ajena. (Bachtin, 2002, pág. 205).

Si la plurivocidad es el resultado de los diferentes registros, sociolectos, lenguajes sectoriales, individuales o de grupos enfrentados dialógicamente, la intertextualidad, en cambio, se refiere a la mezcla de estilos individuales y a la heterogeneidad de materiales que constituyen el tejido de la obra literaria.

En esta novela abundan referencias intertextuales de origen literario, histórico, mitológico, político, social, artístico y de cultura popular y se asiste a un intercambio continuo entre textos a través del uso explícito, implícito o irónico de citas que revelan la orientación ideológica de los protagonistas y sobre todo las líneas de “filiación cultural” del autor.

En la novela también hay recursos metaficcionales que permiten delinear la poética de Vargas Llosa y los postulados estéticos que inspiran su obra (reflexiones ampliamente presentes en su producción crítica).

Según el escritor peruano “La originalidad “formal” es el producto de impurezas, préstamos y saqueos tan abundantes y fatales como la originalidad temática “ (Vargas Llosa, 1971, pág 138).

El fragmento en el que Gauguin declara que había pintado el cuadro *Nevermore* inspirándose en el poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe y en “la fascinación romántica por el mal, por lo macabro y por lo tétrico”, para representar en una tela todo el dolor causado por la muerte de la hija pequeña nacida de su unión con una mujer maori, funciona como una autoreflexión sobre el acto de escribir y sobre el proceso creativo en general “*Al cuervo lo tropicalizaste: se volvió verdoso, con pico gris y alas manchadas de humo... Todos los motivos de tu mundo personal comparecían, para dar un sello personal a esta composición*” (Vargas Llosa, 2003, pág. 203

En el párrafo transcrito se percibe con claridad que para Vargas Llosa la obra literaria (o artística) nace del modo en el que su autor organiza los materiales “ajenos” que en el acto creativo se vuelven “propios”, se transforman en otra cosa porque “La originalidad en literatura no es un punto de partida, es un punto de llegada.” (Vargas Llosa, 1971, pág 137).

En este proceso, el texto construye sus propias leyes que lo dotan de una riquísima dimensión polifónica y crea un nuevo universo autárquico donde el autor puede colocar “su propia colección de objetos y de mitos” provocando así la literaturalización de la realidad que aparece radicalmente transformada (Barthes, 1982, pág.219).

Por otra parte, la carnavalización del proceso creativo implica una “canibalización” de textos anteriores que según el escritor “son digeridos plenamente por la nueva realidad, trocados en una sustancia distinta y homogénea.” (Vargas Llosa, 1971, pág.481)

Gauguin en la novela polemiza con los impresionistas afirmando que el arte no es la traducción de una realidad inmediata e instantánea, no es la reproducción del instante fugaz, sino que es el resultado de lo que se ha imprimido en la retina del artista y puede ser evocado por la memoria. Paul “pinta sus obras maestras con los recuerdos” porque, liberándose del contacto directo con la naturaleza, puede eliminar los particulares y simplificar las sensaciones producidas por el mundo real.

En esta nueva realidad, diferente del mundo natural, para el pintor como para el escritor, el bosque no es verde, ni el cielo azul porque está obligado a “usar colores que estén de acuerdo a sus urgencias íntimas o al simple capricho personal: sol negro, luna solar, caballo azul, olas esmeraldas...nubes verdes.” (Vargas Llosa, 2003, pág.431)

Es decir, lo que transforma al artista en demiurgo no es la capacidad de imitar a la naturaleza sino la de dar forma a una materia caótica.

El uso del intertexto pictórico mediatiza la relación con la escritura y se vuelve un referente discursivo utilizado constantemente por el escritor que, a través de la reflexión sobre la misión del artista y el proceso creativo, pone en evidencia sus “*demonios*” o sus obsesiones.

Cuando Gauguin pinta ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos? el narrador dice: “No sólo habías pintado tu mejor cuadro, con la manos, con tus ideas, con tu fantasía, con tu viejo oficio. También, con esas oscuras fuerza venidas del fondo del alma, el crepitar de tus pasiones la furia de tus instintos, esos impulsos que irrumpían en los cuadros excepcionales. Los cuadros que nunca morirían, Koke, Como la Olympia de Manet” (ibid. pág. 254).

El elemento irracional origina la obra de arte, las “pulsaciones secretas” alimentan la creatividad del artista y condicionan la interpretación de la obra porque interpretar es develar los demonios, las obsesiones, que en el proceso creativo se vuelven significado. Los fantasmas que “visitan los sueños del escritor” y la fuerza de lo irracional que condiciona la escritura constituyen los principales motivos de la novela porque “un escritor no elige a sus fantasmas sino que sus fantasmas lo eligen a él” (Vargas Llosa 1971, pág. 94).

El resultado de la experimentación formal es una historia de la que emergen también los “*demonios sociales*” del autor: la desmistificación de los convencionalismos, el anticonformismo, la voluntad de reaccionar frente al vacío de una existencia frustrante y la conciencia de que existe, sobre todo, la individual travesía humana y su esfuerzo por alcanzar una meta.

La consolación que produce la obra de arte representa el único antídoto al fracaso como declara Van Gogh “Quiero que mi pintura consuele espiritualmente a los seres humanos” (Vargas Llosa, 2003, pág.336)

En el vasto diseño narrativo de Vargas Llosa, la novela es “un acto de rebelión” contra la creación, contra el mundo real. El escritor cumple un deicidio porque sustituye a Dios cuando crea un mundo ilusorio,

diferente del mundo real pero que nace de él: "Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad Cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad (Vargas Llosa ,1971, pág. 85)

El artista en la creación de la obra de arte sustituye a Dios y en nombre del acto creativo obtiene una victoria sobre la realidad misma y su itinerario existencial y artístico descubre su sentido en la fuerza generadora de la escritura: sólo esta conciencia lo rescata de la lógica pesimista de sus historias.

En el aciago destino de los protagonistas se realiza la lógica típica de la mentalidad mágica: ellos aceptan la fuerza secreta del mal, de la enfermedad y de la muerte porque es imposible huir del propio destino y aunque al final les espera la amarga revelación que el Paraíso está siempre en la otra esquina, siempre hay lugar para la utopía porque como dice Paul Valery en el epígrafe del libro "¿Qué sería, pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?"

Este paradigma no sólo da sentido a las historias sino también justifica la total dedicación del artista a su misión. Porque si cada novela es un fracaso, si cada relato es una desilusión, el escritor seguirá escribiendo y persiguiendo una "imposible victoria" (Vargas Llosa, 1971, pág.95)

BIBLIOGRAFIA

VARGAS LLOSA, Mario: *El Paraíso en la otra esquina* (2003). Santillana ediciones generales, S.L.

VARGAS LLOSA, Mario: *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971). Monte Avila Editores, Barcelona.

BACHTIN, Michail: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1979). Einaudi, Torino.

BACHTIN, Michail: *Estetica e romanzo*(2001). Einaudi, Torino.

BACHTIN, Michail: *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (2002). Einaudi, Torino.

BARTHES, Roland: *Il grado zero della scrittura* (1982). Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (2002). Tascabili Bompiani, Milano.

FRYE, Northop: *Anatomia della critica* (1969). Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

SEGRE; Cesare: *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985). Einaudi, Torino,

© *Stella Fiorentino 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

