

El Paraíso en la otra esquina
entre
*la novela histórica y el relato historiográfico**

Yaneth Cardona Pérez.**

Resumen:

Este texto se centra en la novela de Mario Vargas Llosa *El Paraíso en la otra esquina*. En este se busca establecer cómo esta novela aporta al conocimiento de la historia, y para ello se recurre a la definición de novela histórica de Georg Lukács así como a los fundamentos de Hayden White, tomados de *Metahistoria*. De igual forma, se abordan los postulados de Paul Ricoeur acerca de la ficcionalización de la historia y la historización de la ficción, presentes en *Tiempo y Narración*. Por último, se hace referencia a los elementos intertextuales sobre los cuales está fundamentada la novela de Vargas Llosa.

Palabras clave: El Paraíso en la otra esquina, Mario Vargas Llosa, Paul Gauguin, Flora Tristán, Novela histórica, Hayden White, Historiografía.

Paradise in the other corner between the historical novel and the historiographical account.

Abstract

This text focuses on the novel by Mario Vargas Llosa *The Paradise on the other corner*. This is to establish how this novel brings the knowledge of history, and it is used for the definition of Georg Lukacs historical novel as well as the basics of Hayden White, *Metahistory* holding. Similarly, Paul Ricoeur's postulates about the fictionalization of history and historicizing fiction, present in *Time and Narrative* addressed. Finally, intertextual reference to the elements on which the novel is based Vargas Llosa is.

Keywords: *Paradise in the other corner*, Mario Vargas Llosa, Paul Gauguin, Flora Tristan, historical novel, Hayden White, Historiography.

1. Introducción

A lo largo de la historia, la literatura y la historiografía han recorrido caminos diferentes a partir de las diferencias que han establecido entre sí. De un lado, se ha asumido que la obra histórica no puede mezclarse con el discurso narrativo, sobre todo cuando este último se entiende directamente relacionado con la ficción (debe entenderse el concepto de ficción como lo imaginario, un producto de la mente); de otro, el texto historiográfico por ser un registro de la historia (entendiéndose ésta como el conjunto de hechos históricos) se ha considerado como un polo opuesto de la ficción. Sobre esta conceptualización, son

varios los teóricos que han tratado las diferencias entre la literatura y la historiografía, tratando de establecer el modo como ambas clases de textos pueden tener valor histórico.

Entre dichos autores encontramos a Hayden White (filósofo e historiador), quien afirma que hay una elección de tipo estético dentro de las obras históricas que define la forma como la evidencia histórica será usada y presentada por el historiador; dicha elección se divide en tres partes: la forma de la trama, la forma de la argumentación y la implicación ideológica. Para White, la evidencia histórica se mantiene más o menos invariable sin importar las elaboraciones teóricas que se hagan de ella, sin embargo, lo que varía es la forma estructural en que se presenta. Además, las historias combinan algunos datos históricos y conceptos teóricos para explicar esos datos que tienen un contenido estructural profundo, y que sirven de conjunto de elementos identificatorios para caracterizar la obra histórica (White, 2001:12). En este orden de ideas, se puede también acudir a los planteamientos de Paul Ricoeur, en los cuales el autor sostiene que hay un entrecruzamiento entre el relato histórico y la ficción, y que explica a través de los conceptos de ficcionalización de la historia e historización de la ficción. (Ricoeur, 1996: 902).

Este trabajo pretende analizar la obra de Mario Vargas Llosa *El Paraíso en la otra esquina*, a partir de los elementos propuestos por White y Ricoeur con el fin de comprender los elementos históricos de la novela; es decir, evidenciar los límites que se pueden establecer entre el relato historiográfico, entendido este como una forma de descripción de los hechos históricos, y la novela histórica; aspectos que, a su vez, permiten conocer el

pasado histórico, ya que el conocimiento histórico puede comprenderse tanto desde la narración -en la medida que los textos históricos no pueden desprenderse de ésta- como desde la ficción. En algunos casos, el historiador se encarga de plasmar en su texto la interpretación que hace de los documentos y datos históricos, en los que por demás se sustenta su discurso acudiendo, en algunos casos, a elementos propios de la creación literaria con el fin de contar su versión de los hechos.

2. Novela Histórica

Retomando las ideas de Tomachevski, en la escuela rusa, y Todorov, en el formalismo estructural, a la hora de la descripción de un género es importante ser flexibles y tener en cuenta las diferentes visiones, ya que las condiciones para definir un género pueden ser de diferente índole: temática, forma y actitud práctica. Pues bien, con el fin de presentar un concepto sobre la novela histórica, se exponen aquí varias definiciones. Y para ello, el referente principal es G. Lukács, quien en *La novela histórica* plantea, en términos generales, que la novela histórica trata del pasado respetando las particularidades del mismo, los acontecimientos que transforman la vida social y los personajes que representan la época que son los protagonistas (Lukács, 1965:44).

Por otra parte, se encuentra la elaboración conceptual de Amado Alonso, que define la novela histórica desde su sentido revitalizador sin perder el sentido histórico, a partir del cual se establece una relación con el presente debido a los sentimientos que despierta el pasado (Alonso, 1984:80). Esto hace referencia a que la lectura en el presente de cualquier

novela histórica se ve influenciada por el contexto en el cual se lee. En la misma línea se puede comprender la definición de Pierre-Louis Reyquien que, en su *Manual sobre la novela*, plantea que la novela histórica se caracteriza por el carácter ficticio de la trama que se hace verosímil en un marco espacial y temporal específico (Louis Rey, 1992:20). Lo anterior lleva a plantear que los aspectos de espacio y tiempo son elementos que permiten construir formas de acercarse al conocimiento del pasado.

Baldick (1990: 99-100), por su parte, plantea que la novela histórica trata de una novela cuya acción principal tiene lugar en el pasado, y que el protagonista, real o imaginario, se encuentra inmerso en un hecho histórico conocido por los lectores. Y es desde aquí donde se presenta la definición planteada por Cuddon, en la que se establece que la novela histórica es:

Una forma de narración ficticia que reconstruye la historia y la recrea imaginativamente. Pueden aparecer personajes históricos y ficticios. Aunque escribe ficción, el buen novelista histórico investiga profundamente y se esfuerza por la verosimilitud. (Cuddon, 1991.411).

A partir de las definiciones anteriores se puede decir que el género de la novela histórica puede definirse como una narración con elementos ficticios propios de la ficción, entendiendo esta como un discurso representativo o mimético de la realidad en el que la relación central no se basa en la verdad lógica sino en la verosimilitud (Beristain, 1995:208); elementos, a su vez, recreados a partir de hechos históricos, conocidos en su

mayoría por el lector, en los que los personajes pueden ser reales o ficticios, y en los que el autor debe esforzarse por crear una atmósfera de verosimilitud en torno a su narración.

3. Hayden White y el relato historiográfico

Antes de enfatizar en los componentes estructurales de la obra histórica, es pertinente ampliar la información sobre Hayden White y su obra principal, *Metahistoria*. Hayden White, además de ser un filósofo e historiador estadounidense, es el primero que propuso comprender el conocimiento histórico desde la narración como punto central; de hecho, él mismo, en la presentación de su texto, se autodenomina formalista en sus planteamientos. *Metahistoria* es un texto cuya tesis principal se centra en el hecho de que el conocimiento histórico se puede representar o analizar desde unos componentes estructurales generales, que se relacionan directamente con la narración o la crítica literaria (White, 2001:12). Al analizar la obras históricas, White (2001:16) propone que el análisis se puede plantear a partir de cuatro estrategias o procedimientos formales: 1. La “explicación a partir del tipo de trama”; 2. La “explicación por el tipo de argumentación”; 3. La “explicación por la implicación ideológica”; y, finalmente, 4. Los diferentes tropos usados en el texto. Desde la combinación de estos elementos se define el estilo, en este caso historiográfico, de cada autor.

A continuación, se presentan los cuatro procedimientos formales propuestos por White:

Procedimiento	La explicación por la trama	La explicación por la argumentación	La explicación por la implicación	La teoría de los tropos
---------------	-----------------------------	-------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------

			ideológica	
Consiste en:	El tramado es la forma como se relacionan y presentan los hechos, y de acuerdo a su organización se puede clasificar un texto. (White, 2001: 19)	Se refiere a la explicación sobre el porqué de lo que ocurre en el relato; es decir, trata de explicar las causas de los acontecimientos del relato. (White 2001: 22)	Se refiere a la posición ética asumida por el historiador frente a los hechos narrados. Esta explicación se refiere sobre todo a lo que tiene que ver con el cambio, que es un elemento histórico fundamental. (White, 2001: 32)	Son los elementos estéticos usados por el autor para la presentación de los hechos. (White, 2001: 41).
Categorías de cada procedimiento:	El romance se centra en el héroe, el cual puede tener forma personal o colectiva. La tragedia gira en torno a la desgracia del personaje, sea personal o colectiva. La comedia: aquí se espera que las vicisitudes del héroe sean superadas por	La Argumentación Formista prepondera la búsqueda de características únicas de los elementos del campo histórico; se trata de destacar los elementos más importantes del momento histórico que se está presentando en el texto principal.	Anarquismo: se desconfía menos del cambio que de las demás posturas ideológicas, en la medida que existe un cierto optimismo frente a las perspectivas de transformación del orden social, las cuales permiten abolir la sociedad sustituyéndola por una comunidad; es	La Metáfora es entendida desde la “transferencia”, esto quiere decir que las cosas deben ser entendidas o reconocidas, con relación a su semejanza con o diferencia tanto por analogía como por similitud. La Metonimia, en este caso, se

	<p>medio de la reconciliación de las fuerzas que “controlan” el mundo; dichas reconciliaciones son representadas en las ocasiones festivas. La sátira: se opone directamente al romance ya que, en ésta, el agente protagonista es el temor constante a la muerte, que es la única que puede derrotar completamente al héroe. (White, 2001: 19)</p>	<p>La Argumentación Organicista básicamente centra la explicación de los sucesos en los fines o metas de los mismos. La Argumentación Mecanicista estudia la historia con el fin de comprender las leyes que la manejan, y el relato se centra en mostrar las consecuencias de esas leyes. La argumentación contextualista sostiene que los hechos históricos se pueden comprender situándolos en el contexto, estableciendo</p>	<p>decir, donde predomine un sentido de humanidad común. Conservadurismo: en esta concepción el cambio se acepta solo en la medida en que este ocurre de manera gradual y, por lo tanto, se opone a cambios radicales y defiende las tradiciones. Radicalismo: en esta visión se confía en los cambios estructurales con el fin de mejorar la sociedad a través de transformaciones de forma inmediata, que permiten la reconstrucción de la misma sobre nuevas bases. Liberalismo: se</p>	<p>entiende como la relación en términos de que una parte puede representar el todo. La sinécdoque utiliza una parte para identificar una cualidad perteneciente al todo. La ironía se caracteriza por afirmar de forma implícita la negación de lo afirmado de forma literal. (White, 2001:43)</p>
--	---	--	--	---

		<p>relaciones con el espacio histórico que los rodea y por la relación con otros sucesos históricos. Se trata entonces de identificar los hilos que unen el suceso con el espacio/tiempo en el que ocurre.</p> <p>(White, 2001: 22)</p>	<p>confía más en el cambio con una visión casi optimista del mismo; se considera importante la participación del individuo por encima de la influencia del Estado. (White, 2001: 33)</p>	
--	--	---	--	--

4. Ficcionalización de la historia; historización de la ficción

Este apartado trata de explicar de manera concisa los argumentos sobre los cuales Paul Ricoeur establece la relación entre historia y ficción. Inicialmente, es importante explicar cómo deben entenderse los conceptos de historia y ficción. El primero debe concebirse como la narración de los hechos ocurridos en el pasado, mientras que el segundo se refiere a la obra literaria como tal. La palabra ficción no se comprende como sinónimo de literatura habitualmente; sin embargo, en este caso, se hace necesario igualarlos en la medida en que Ricoeur no hace ninguna distinción al respecto al referirse a estos dos términos. Teniendo claros los conceptos de historia y ficción se puede fijar la atención en los argumentos de Ricoeur, los cuales se basan en el hecho principal de que ni la historia ni

la ficción pueden concretar su intencionalidad respectiva, si no piden préstamos la una a la otra; es decir, en el relato historiográfico aparecen elementos que son propios de la ficción y en el relato literario pueden, de igual forma, aparecer elementos históricos.

A partir de lo anterior, se puede afirmar que Ricoeur menciona que existe una ficcionalización de la historia en la medida en que lo imaginario se incorpora en la perspectiva de haber-sido -entendiendo este haber-sido como una alusión a lo histórico, como lo que fue, lo que ocurrió en el pasado-, sin debilitar su perspectiva realista (Ricoeur, 1996:903). Para ampliar este concepto se puede recurrir a Lucía Herrerías, quien define la ficcionalización de la historia desde el papel que en ella juega lo imaginario, debido a que el objetivo de la historia es “el pasado tal cual fue” y éste no es observable. En ese sentido, la imaginación desempeña un papel fundamental en la medida en que el autor debe recurrir a ella para interpretar unos hechos de los que no fue testigo (Herrerías, 1996:211). La imaginación, dice Ricoeur:

Se hace visionaria: el pasado es lo que yo habría visto, de lo cual yo habría sido testigo ocular, si yo hubiera estado allí, del mismo lado que el otro lado de las cosas es el que yo vería si las percibiera desde donde tú las consideras. (Ricoeur, 1996:270).

En concordancia con lo anterior, puede decirse que la tesis de Trevelyan, citada por Leticia Bárcena en *La objetividad en la historia*, concuerda en que “un historiador perfecto tiene que poseer una imaginación lo suficientemente vigorosa para volver su narración

emocionante y pintoresca, pues no hay otra forma de referirse a eventos o cosas que no tiene el historiador frente a sus ojos si no es como producto de su imaginación” (Bárcena, 1997: 5).

Sobre la concepción de historización de la ficción, Ricoeur plantea que “narrar cualquier cosa es narrarla como si hubiese acontecido” (Ricoeur, 1996:13); es decir, el tiempo es refigurado de esta manera, y ahí es donde cobra vida la historización de la ficción. La explicación más clara de este concepto la podemos encontrar en Vergara:

Los relatos de ficción por su parte narran hechos como si hubieran ocurrido.

La pregunta por la historización de la ficción es la pregunta por el carácter de este “como sí” y Ricoeur aporta una doble respuesta a ella. En primer lugar señala el hecho gramatical del tiempo pasado en el que se desarrolló lo relatado y, en segundo, aporta la exigencia de verisimilitud con respecto a lo que en realidad ha sucedido: una buena trama debe desarrollarse de manera probable o aun necesaria. (Vergara, 2008:76).

De igual forma, nos encontramos con que la ficción también es una forma de recordar los hechos más relevantes para el progreso de la humanidad, los cuales no deben ser olvidados por el hombre en la medida en que la conciencia de lo histórico es lo que le ha permitido a la humanidad tener presentes sus aciertos y desaciertos, para luego aprender de ellos en función de un progreso efectivo. Dichos hechos deben ser cuidados de ser narrados

de manera probable, es decir, acercándose a la verosimilitud y bajo el total convencimiento de que lo narrado ocurrió efectivamente.

5. El concepto de intertextualidad

Es importante también referirse al concepto de intertextualidad en la medida en que el texto central en el que se basa este artículo se encuentra evidentemente influenciado por esta estrategia literaria que según Helena Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética*, de consiste en:

Textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente, ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación. (Beristáin: 1995:263).

Para Kristeva, citada por Martínez Fernández, la intertextualidad “se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Martínez Fernández, 2001:74). A partir de lo anterior se puede decir que la intertextualidad puede concebirse como un cruce de enunciados tomados de otros textos, con los cuales el autor construye su propia narración. En esta dirección, el postulado de Monique Nomo Ngamba Amougou sintetiza la definición de intertextualidad de la siguiente manera:

La intertextualidad no se considera sólo como una manifestación textual claramente perceptible de las “relaciones de hecho”, sino que hace referencia a la constitución del sistema general de la literatura, según el cual cada obra sólo puede existir en relación con las demás. Asimismo toda obra literaria se construye sobre las obras literarias anteriores, ya sea para continuar sus características o para rebatirlas, y en ese sentido todo texto es un intertexto. (Ngamba, 2009:3).

Por otro lado, la relación intertextual puede darse de diferentes formas en relación a textos concretos con arquetipos creados a partir de determinados textos; bien sea a partir de elementos como de la repetición de una cita que reproduce las palabras exactas de un texto; o por la repetición de una forma discursiva fácilmente reconocible por ser la habitual en un género. Al mismo tiempo, el vínculo que se establece entre la obra original y la intertextual puede referirse a elementos formales (estructura, tipología textual y de género o rasgos estilísticos) y/o de contenido (temas, personajes, tópicos o recursos semánticos). Esta multiplicidad de posibilidades lleva a Genette a distinguir entre cinco tipos de relaciones transtextuales:

Intertextualidad o presencia efectiva de un texto en otro mediante fórmulas como la cita, el plagio o la alusión; paratextualidad o relación entre el texto y sus paratextos (título, prólogos, ilustraciones, etcétera); metatextualidad o relación que une un texto a otro que habla de él; la architextualidad o referencia a un grupo de obras habitualmente asociadas a un género; y,

finalmente, la hipertextualidad o reescritura de un hipotexto a partir de la transformación o imitación. Estas categorías, lejos de ser compartimentos estancos, coexisten y se interrelacionan, siendo sus relaciones tan numerosas que, en ocasiones, es difícil diferenciar entre una forma de transtextualidad y otra. (Genette: 2001:22).

En conclusión, la intertextualidad puede definirse como las relaciones que se establecen entre un texto determinado y otros textos de diferente origen, sean del mismo autor o de otros autores. En el caso específico de *El Paraíso en la otra esquina*, se retomará la clasificación elaborada por Genette en el momento de analizar el fenómeno intertextual en la obra de Vargas Llosa.

6. El Paraíso en la otra esquina y su aporte al conocimiento histórico

En este apartado se buscan evidenciar, de forma más concreta, los límites de la novela histórica y el relato historiográfico a partir de la aplicación de los aspectos estructurales propuestos por Hayden Whitey a la novela de Vargas Llosa, que fueron explicados anteriormente, además de mostrar cómo están presentes en el mismo texto los conceptos de ficcionalización de la historia e intertextualidad, ambos expuestos también previamente.

Inicialmente, es importante hacer una breve reseña de la novela con el fin de posibilitar una mejor comprensión de lo que aquí se va a analizar. En *El Paraíso en la otra*

esquina, el punto de partida son dos personajes representativos del momento histórico en que vivieron: Flora Tristán, precursora de los derechos de la mujer y de los obreros, e iniciadora del feminismo moderno en el siglo XIX; y Paul Gauguin, su nieto, pintor postimpresionista y representante del arte moderno. Ambos personajes son reconocidos hoy en día por los aportes que cada uno hizo en su campo de trabajo: Tristán, en el contexto social, y Gauguin en el arte. En esta novela se narra capítulo a capítulo la vida de ellos dos, de manera alternada.

Por una parte, el camino recorrido por Flora Tristán a lo largo de todo un año por diferentes lugares de París y con un objetivo fundamental: tratar de transformar la mentalidad de la sociedad de la época frente a los derechos de las mujeres y la reivindicación de los derechos para la clase obrera; clase que, para ella, se encontraba en peores condiciones que la misma clase de los esclavos, a quienes observaba en mejores condiciones por contar con la “protección” del amo.

Por otra parte, está la transformación de Paul Gauguin, quien pasa de ser un padre de familia burgués a un pintor exiliado, y cuyo reconocimiento como pintor no llegaría sino hasta después de su muerte. Ante la decisión de ser artista comienza a pasar por penas y desventuras que parecen sacadas de la imaginación de cualquier escritor; no obstante, son esos mismos sucesos novelescos los que le dan a Vargas Llosa la materia prima para iniciar esta novela.

Sobre el término sucesos novelescos debe aclararse que se refiere a aquellos acontecimientos que, cuando ocurren, son tan sorprendentes que parecen hacer parte de una

historia de ficción. La vida de Gauguin es contada en el texto principal a lo largo de 11 años, desde junio de 1891, cuando llega a Papeete por primera vez, hasta 1903, cuando muere a causa de la llamada enfermedad innombrable en las Islas Marquesas. La narración sobre Tristán es contada sólo a lo largo de un año, 1844; año en que realiza una correría por varios lugares de Europa dando a conocer su propuesta de la Unión Obrera, congregación que buscaba defender los derechos de los obreros en diferentes fábricas y talleres.

Flora Tristán y Paul Gauguin son personajes que, como se dijo anteriormente, cuentan con un reconocimiento histórico, vivieron o tuvieron alguna participación en los eventos que son narrados en *El Paraíso en la otra esquina*; aunque no se puede asegurar que los vivieron de la misma forma en que son enunciados por el autor, ya que es aquí donde se evidencia el elemento novelado de los hechos históricos, los cuales son la vida o biografía de estos dos personajes históricos. Estos hechos son los que White llama documentos históricos, pues están plasmados en las cartas o libros de los protagonistas que Vargas Llosa utilizó como una de sus fuentes documentales. En este punto es preciso referirse al concepto de intertextualidad, el cual puede concebirse como las relaciones que se establecen en el texto de Vargas Llosa con los textos que recogen los escritos propios de los protagonistas. En este caso particular, y retomando la categorización que presenta Genette, se presenta una intertextualidad en la medida en que Vargas Llosa alude constantemente a sucesos que pueden reconocerse en *Escritos de un salvaje* de Paul Gauguin y *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán; pues en estos textos los protagonistas principales de Vargas Llosa recogen momentos determinantes de sus vidas.

De igual forma, se presenta una metatextualidad ya que el autor, en su discurso sobre Flora Tristán, constantemente alude a su texto *Peregrinaciones de una paria*.

A pesar de que Vargas Llosa retoma experiencias que son contadas por los protagonistas en sus cartas o textos personales, es evidente que hace una narración, o más bien una interpretación propia de cómo ocurrieron dichos episodios; impregnando de esta manera su propio punto de vista, en el cual su imaginación desempeña un papel fundamental en la medida en que el autor debe recurrir a ella para interpretar unos hechos de los que no fue testigo. Así es como se da la aparición del concepto de ficcionalización de la historia. Lo anterior se puede explicar con un suceso importante de la vida de Gauguin, y que aparece tanto en el texto de Vargas Llosa como en el de Gauguin, *Escritos de un salvaje*: y es la forma como Gauguin conoció a la segunda mujer que tuvo en Tahiti Teha'amana. En *El Paraíso en la otra esquina*, el autor narra el suceso de manera muy corta omitiendo partes importantes, como el hecho de que Paul tuvo que hablar con las dos madres que tenía su futura vahine; mientras que en *Escritos de un salvaje* Gauguin cuenta esta parte de la historia de forma completa.

La ficcionalización de la historia, por parte de Vargas Llosa, también se da con el relato de la vida de Flora Tristán ya que, en *Peregrinaciones de una paria*, ella manifiesta estar enamorada de Chabrie (capitán del barco que la llevará a Perú); mientras que en el texto de Vargas Llosa no hay evidencias de este amor. De igual forma, se evidencia el concepto de historización de la ficción, pues el novelista narra varios hechos que no acontecieron en la vida de los protagonistas, y lo hace tan bien que para un lector despreocupado varias de las acciones de los personajes pueden ser verosímiles.

Sobre el planteamiento teórico de White, y su aplicación al texto *El Paraíso en la otra esquina*, es importante aclarar que se optó por utilizar este postulado teórico en la medida en que, a través de los componentes estructurales bajo los cuales está sustentada la teoría de White, se pueden analizar no solo los relatos historiográficos, los cuales tienen como principal objetivo dar a conocer hechos históricos; sino aquellos relatos que contienen hechos históricos como principal insumo. Siendo este último el caso de la novela de Vargas Llosa.

En el texto de Vargas Llosa pueden identificarse los siguientes elementos estructurales, a partir de los diferentes tipos de procedimientos formales de la teoría de White: En Explicación por la trama sería un romance según la definición de White; sin embargo, hoy en día es más pertinente decir que pertenece al género de la novela. En la explicación por el tipo de argumentación usada por el autor, es contextualista. Y en cuanto a la Explicación por la implicación ideológica, es liberal.

La Explicación por la trama permite concluir fácilmente que la obra de Vargas Llosa es un romance debido a la forma como está organizada la trama de la historia, en la cual sus protagonistas pueden ser vistos como héroes: es sobre ellos es que recaen las acciones más importantes de la historia. Los protagonistas se ven enfrentados a diversas adversidades y luchas de diferente índole que a pesar de no ser superadas permiten, posteriormente, otorgarles el reconocimiento como personajes históricos determinantes en los campos en que cada uno se desempeña.

Por otra parte, en la novela se evidencia un verdadero trasfondo ético, característica también propia de este tipo de organización del entramado. Esto aparece en la lucha del personaje de Flora Tristán, quien asume la lucha por los derechos de las mujeres y de la clase obrera; clase que después de la Revolución Francesa en 1789 quedó reducida a un estado deplorable: los obreros vivían y trabajaban en pésimas condiciones, y las mujeres estaban cada vez más subyugadas frente a los hombres. En su lucha por la igualdad y los derechos comenzaron a rebelarse, buscando mejorar y/o gozar de los mismos derechos y deberes en la sociedad. Sobre el trasfondo ético, en relación con Gauguin, hay que decir que aunque este personaje no fue un activista social constante, sí se solidarizó con algunas ideas que consideraba dignas de defender, y en su momento lo hizo por medio de los textos que publicó en *Les Guêpes*; además, en sus cartas constantemente manifestaba su inconformismo sobre la forma como Francia estaba adaptando a sus costumbres las culturas primitivas de Pappete y las Islas Marquesas.

En este orden de ideas, también es importante hacer referencia a los recursos literarios usados por el autor. Entre ellos están: el monólogo interior que puede entenderse, según Beristáin, como una estrategia en la cual los pensamientos de los personajes son revelados. El propósito del monólogo interior es el de revelar lo más íntimo del personaje a través del flujo de la conciencia, que se encarga de presentar al lector el cómo están ocurriendo en la mente del personaje (Beristáin, 1995: 348). De igual forma, puede decirse del estilo del autor que es de corte vanguardista, puesto que es un texto experimental e innovador, tanto en la forma como en la estructura. Hay que recordar que los capítulos están intercalados, y visualmente las historias pareciesen no cruzarse entre sí como en la

temática desarrollada, la cual es original en la medida que, hasta su publicación, ningún escritor había escrito sobre la vida de estos dos personajes al mismo tiempo.

Continuando con la sustentación sobre la forma de la trama, es evidente que el texto pertenece a la manera de tramar del romance en el hecho de que sus dos protagonistas son personajes trascendentales; no como elaboraciones de la imaginación del autor sino como personajes históricos que buscaron a toda costa liberarse de las convenciones sociales, que para cada uno de ellos representaba un sinnúmero de ataduras. Flora consideraba el matrimonio y el sexo una forma de dominación por parte del hombre, además de que aborrecía con todas sus fuerzas las relaciones sexuales. Por su parte, a Gauguin, el mundo occidental y sus cotidianidades lo llenaban de hastío, y por eso decide viajar y buscar un lugar alejado para liderar su propia vida y para poderse entregar a la búsqueda del placer sexual de cuanta mujer se le cruzase; un lugar retirado lo más que se pudiese de la “civilización”, que para él estaba llena de normas y apariencias de las que deseaba liberarse.

La trama de este texto, a pesar de no evidenciar explícitamente cómo los héroes de la historia superan la adversidad, sí permite comprender que la superación de la misma está dada en la historia por el aporte social y artístico que hacen ambos protagonistas. Flora impulsa el feminismo y el socialismo; en tanto que Paul, a través de sus obras, se convierte en uno de los mayores representantes del arte moderno con su propuesta artística innovadora. La Explicación por la argumentación en el texto principal es del tipo contextualista, debido al énfasis que el escritor hace de los contextos históricos en los que

se desarrollan las historias personales de los protagonistas. De igual forma, en la novela se presentan diversos hechos históricos que permiten conocer el contexto en el cual se desarrolla cada una de las historias; lo que permite relacionarlas con otros eventos de corte histórico, ayudando a comprender mejor los sucesos centrales. Un ejemplo claro de ello es cuando Flora Tristán recuerda los episodios vividos durante las guerras civiles en Perú.

Es determinante manifestar que varias de las rememoraciones de Flora, sobre todo las relacionadas con Perú, son elementos intertextuales y metatextuales pues aparecen en *Peregrinaciones de una paria*. Aquí, el novelista hace uso de éstas por medio de la alusión, en el caso intertextual y metatextual, ya que habla directamente del texto de Tristán dando a entender que dicho texto fue una de las fuentes de consulta. Sin embargo, en la Explicación por la argumentación del texto de Vargas Llosa, no se evidencia la presencia de un observador, pues la voz del narrador es asumida constantemente por los protagonistas, o por una suerte de narrador testigo que les habla casi al oído a Gauguin y a Tristán. Este elemento le aporta una mayor objetividad a la historia al no haber ningún punto de vista personal que pueda tergiversar el contexto histórico.

En lo que se refiere a la Explicación por la implicación ideológica, la novela evidencia un corte ideológico liberal en la medida que se hace evidente que los personajes principales tienen una conducta libre y autónoma, en la que la libertad es el objetivo fundamental: liberarse de las convenciones sociales es la constante lucha que enfrentan los dos héroes de esta historia; a través de la separación o huida de su esposo por parte de Tristán; y el abandono de la vida burguesa por parte de Gauguin. Constantemente se hace

una exaltación del individuo y por ende de su libertad, que es defendida en los diferentes capítulos casi sin límites. De igual forma, aparece en la narración el tema del cambio como algo positivo y casi que necesario, a través de la búsqueda constante de cambios en sus vidas, en sus realidades.

En los relatos de ambos protagonistas aparece siempre el tema de la libertad, a pesar de que cada uno tiene una visión diferente de la misma. Esta visión, en el caso de Paul, es una visión de libertad propia, es decir, él busca su propia libertad; no le interesa la de los demás, y por esto decide alejarse del mundo europeo, un mundo que él asumo como artificial y convencional, que somete a las personas a unas condiciones que son las que verdaderamente corrompen. Por esta razón, busca en Tahití su propia libertad, que consiste en la evasión de normas sociales, morales y religiosas.

Por su parte, Flora Tristán tiene una visión de la libertad muy diferente a la de su nieto. Para ella, la libertad debía ser una condición de todos los hombres, en la que a través del reconocimiento del otro se construyera dicha libertad. Por esta razón es que decide embarcarse en la lucha por los derechos de las mujeres y de la clase obrera, pues ella observa cómo ellos están en desigualdad de condiciones frente a los hombres; ve que se encuentran sometidos bajo condiciones poco humanas. Todo ello refleja el alto grado de humanidad de Tristán, que es lo que le permite hacer tantos aportes a las revoluciones sociales posteriores a su muerte.

Continuando con el orden propuesto para analizar el texto principal, es momento de referirse a la teoría de los tropos, la cual plantea White como los elementos estéticos del

discurso. El primer tropo que aparece en el acercamiento a la novela de Vargas Llosa es la metáfora, que ya se propone desde el principio en el título del texto, y que hace referencia a la ubicación del paraíso en la otra esquina. Esta ubicación ofrece una respuesta en relación a que no ubica en un lugar específico, y cuya interpretación real se refiere a que el paraíso puede estar tanto en un lugar como en otro. Otro elemento estético importante usado por el autor es el uso del vocativo; este elemento gramatical que se utiliza para nombrar o llamar a una persona es habitual a lo largo del texto, con la participación de un narrador que parece hablarles al oído a los protagonistas de la historia, cuestionando sus acciones, haciéndoles preguntas e incluso dándoles algunas respuestas: este llamado lo hace generalmente por medio de un apodo: su nombre de pila o alguna palabra cariñosa; por ejemplo:

“- ¿Te acordabas, Florita? ¿Es aquí el Paraíso?

- No, señorita, en la otra esquina” (Vargas; 2003:19).

“Tu primer encuentro con una realidad que contradecía tus sueños, Koke” (Vargas, 2003:37).

Los elementos analizados anteriormente, en *El Paraíso en la otra esquina*, permiten identificar la manera como el texto de Vargas Llosa puede aportar al conocimiento histórico de la vida de Flora Tristán y Paul Gauguin, en la medida en que el autor hace una búsqueda documental importante para su novela; documentación basada en textos propios de los protagonistas y que le aportan verosimilitud a su discurso. Los componentes conceptuales más importantes de White que permiten poner la novela de Vargas Llosa en el escenario del discurso historiográfico son: La implicación por la argumentación, que es

contextualista; y la implicación ideológica, que es liberal. Son estos los dos elementos diferentes dentro de la propuesta de White que permiten evidenciar que Vargas Llosa convierte al contexto y la ideología en aspectos fundamentales. El contexto es fundamental en la medida en que permite comprender las condiciones específicas (pensamiento de las personas, tiempo, lugar, sucesos más importantes, entre otros) en las cuales se desarrollaron los hechos de la historia; además, ayudan a comprender el porqué de los mismos.

En cuanto a la implicación ideológica, es totalmente evidente el modo como el tema de la libertad aparece desde las diferentes acciones de los personajes; de hecho, sus vidas estaban centradas en la búsqueda de ésta. De igual forma, los postulados teóricos de Ricoeur son puestos a prueba aquí; lo que se comprueba en el modo de cómo Vargas Llosa, por medio de los diferentes elementos estéticos, logra la ficcionalización de la historia. Por ejemplo, cuando acude a su imaginación para recrear ciertos eventos de la vida de los protagonistas con elementos bastante verosímiles, que hacen de su forma particular de contar la vida de los protagonistas el elemento diferenciador de su relato. La historización de la ficción también es importante en este relato pues el autor, gracias a su capacidad estética y narrativa, recrea ciertos eventos como si en realidad hubiesen ocurrido.

7. Conclusiones

Al analizar la obra de Vargas Llosa a la luz de la teoría de White, se evidencia que la primera contiene los elementos estructurales propuestos por el autor para analizar el relato historiográfico; elementos que según este autor permiten que la obra histórica sea considerada un artefacto literario. En este orden de ideas, y con lo expuesto anteriormente, también es posible afirmar que el texto literario, *El Paraíso en la otra esquina*, puede ser considerado una obra que aporta al conocimiento histórico.

De igual forma, se puede concluir que la historia en sí misma se concibe como relato y se puede interpretar como relato. Esta misma afirmación funciona en sentido contrario, es decir, el relato novelado puede interpretarse como historia, como conjunto de hechos históricos que son expuestos por el autor, ya que en Vargas Llosa los elementos imaginarios se incorporan al haber-sido, perspectiva propuesta por Ricoeur bajo su concepto de ficcionalización de la historia. Concepto que plantea, a su vez, que los relatos históricos pueden verse permeados por la ficción (Ricoeur, 1996: 903), lo cual no le quita validez al relato sobre la historia, sea novela histórica o relato historiográfico, sino que contribuye con la representación de los hechos que hace el autor; y que, como se dijo anteriormente, es lo que caracteriza el estilo historiográfico.

Referencias

- Aurrell, Jaume. Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia. En: Anuario Filosófico (Pamplona). Vol. 39. No. 03, 2006. Páginas 625-648.
- Bárcena Díaz, Leticia. "La Objetividad en la Historia".. En:
http://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Lectura/prepa4/his_objetividad.pdf (visitado el 29 de septiembre de 2013).
- Beristáin, Helena. (1995). Diccionario de retórica y poética. México: Editorial Porrúa, séptima edición.
- Domínguez Caparrós, José. (2001). La novela histórica: rasgos genéricos. En: Estudios de teoría literaria, 251-282.
- Gauguin, Paul. (2001). Escritos de un salvaje. España: Editorial MCA.
- Herrerías Guerra, Lucia. (1996). Espero estar en la verdad: la búsqueda ontológica de Paul Ricoeur. Roma: Editorial Pontificia Universidad Gregoriana.
- Lukacs; Georg. (1966). "La novela histórica". México: Ediciones Era.
- Martínez Fernández, José E. (2001). La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual. España: Ediciones Cátedra.
- Monique Nomo Ngamba Amougou. En: Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo. [Citado 29 Septiembre 2013]. Disponible en:
<http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm>
- Ricoeur, Paul. (1996). Tiempo y Narración. México: Editores Siglo XXI.
- Tristán, Flora. (2003). Peregrinaciones de una Paria. Barcelona: Villegas Editores.
- Vargas Llosa, Mario (2003). El paraíso en la otra esquina. México: Punto de lectura.

White, Hayden. El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica.

España: Ediciones Paidós.1992.

White, Hayden. Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Trad.

de Stella Mastrangelo, FCE., Méx., 1992.