

# LA FRAGMENTACIÓN ESPACIO-TEMPORAL Y EL DISCURSO CARNAVALESCO EN LA NOVELA *EL MÁS VIOLENTO PARAÍSO* DE ALEXANDER OBANDO

Shirley Montero Rodríguez\*

## RESUMEN

El presente artículo estudia la novísima novela costarricense a partir del texto de Alexander Obando: *El más violento paraíso*. En primer lugar, se realiza una aproximación a las coordenadas espacio-temporales de la novela, desde el discurso teórico de la posmodernidad latinoamericana. En segundo lugar, se analiza la construcción carnavalesca del texto literario, para configurar la propuesta presente en la novela.

**Palabras clave:** posmodernidad, coordenadas espacio-temporales, carnavalización, novela costarricense, Obando Alexander.

## ABSTRACT

This Article examines the innovative Costa Rican novel from the text of Alexander Obando: *El más violento paraíso*. First, it makes an approximation to the time-space coordinates of the novel, from the theoretic speech of Latin American postmodernism. Second, we analyze the carnival sense construction of the literary text, to set the proposal which is present in the novel.

**Key Words:** postmodernism, space-time coordinates, carnivalism, Costa Rican novel, Obando Alexander.

## 1. Introducción

*El más violento paraíso* (2001) de Alexander Obando se inscribe dentro de un nuevo grupo de novelas y autores costarricenses, el cual abre el plano literario del siglo XXI con una eclosión importante en la vida cultural del país. Nombres como Anacristina Rossi, Rodrigo Soto, Carla Fonseca, Fernando Contreras, Tatiana Lobo, Carlos Cortés, Jorge Méndez Limbrick, entre muchos otros, saltan a la vitrina de la librería con una fuerza en la producción ficcional que merece ser reconsiderada en el contexto socio-cultural costarricense.

La nueva novela nacional –con su variedad técnica y temática– responde a todo un panorama histórico costarricense, que puede ubicarse desde los últimos veinte años del siglo XX hasta el presente. Las profundas transformaciones sociales, que este período implica para Costa Rica, abarcan desde un incremento en las telecomunicaciones, un acelerado crecimiento tecnológico y científico, una urbanística asfixiante y absorbente, así como un paulatino proceso de desmoranamiento y descreimiento en el discurso político, un aumento en los mecanismos de control social y, finalmente, un

---

\* Profesora en la Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica  
Recepción: 12/07/10 - Aceptación: 23/08/10

incremento en la violencia y un empobrecimiento desastroso tanto material como espiritual, que llevan a pensar en la definitiva pérdida de las “verdades absolutas” construidas por la tradición discursiva nacional. Esto ha implicado un nuevo tiempo en la sociedad costarricense, en el cual se han instaurado la incertidumbre y la falta de fiabilidad.

La excesiva modernización vivida a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI hace pensar en el discurso de la modernidad exacerbada hasta el nivel de ciertos rasgos de la posmodernidad, pero entendida ahora como una “reescritura de ciertas características que la modernidad no había querido o pretendido alcanzar” (Lyotard, 1986: 32). En este sentido, el discurso literario reelabora ese debate social (modernidad/posmodernidad) como mecanismo dialógico reflexivo, a través del cual plantea interrogantes e hipótesis que reconstruyen el desasosiego latente. Particularmente, la novela costarricense que se abre paso en el nuevo milenio se constituye en un importante espacio especular, donde los grandes metarrelatos modernos son desarticulados y rearticulados constantemente.

Al respecto dice Mendieta:

es la crisis y el abandono de la búsqueda de la unidad de la razón, los yo, las sociedades, la historia. De aquí su celebración de lo heterogéneo, lo híbrido, lo otro (...) con respecto a los medios y máquinas epistémicas es la denuncia de la imposibilidad de la pureza y la transferencia de la representación y la percepción, donde el Lenguaje no es solamente una herramienta para la fiel representación del mundo, sino que la real condición de posibilidad de su experiencia, su nombramiento (1998: 251).

La narrativa posmoderna, entendida como una nueva forma discursiva y no como un mero período histórico, trasciende. A través de formas diversas, este discurso cuestiona las verdades absolutizadas por la narrativa de la modernidad, posibilitando un intercambio comunicativo en una nueva sociedad contemporánea llena de dudas y desaciertos. La unidad racional, junto con la noción de historia-progreso, ciencia, sujeto... son reasumidos desde nuevas direcciones con el único interés de reconstruir una imagen

social que –desde antes– había empezado a fragmentarse inevitablemente.

La noción posmoderna no solo se constituye, epistemológicamente, en desestabilizadora y apocalíptica, sino en reestructuradora y revisionista: “no vuelve obsoleto al modernismo (entendido como modernidad). Por el contrario, lo ilumina con una luz nueva, se apropia de muchas de sus estrategias estéticas insertándolas en otras constelaciones (Arriarán, 1989: 308).

## 2. Las coordenadas espacio-tiempo y la fragmentación novelar

*El más violento paraíso* (2001) de Alexander Obando se constituye en una novela de lectura complejísima, para la cual el lector debe estar atento en cada avance. De hecho, su estructura misma requiere de una participación muy activa por parte de este lector-constructor de la historia. Por esta razón, resulta importante realizar un primer acercamiento a dos coordenadas básicas del texto literario: el espacio (¿dónde?) y el tiempo (¿cuándo?).

Con respecto a la coordenada espacial, la novela de Obando propone tres espacios físicos bien diferenciados: San José (Costa Rica), Estambul (Constantinopla o Bizancio) y las ciudades de la Base Lunar (Sinus Roris y Sinus Iridum). San José se asocia a personajes jóvenes como Anita, Óscar y Ricardo, jóvenes universitarios en las inmediaciones de la Calle de la Amargura o la Universidad de Costa Rica; Krys y Nikki en San Pedro de Montes de Oca; o el un trío amoroso de Andrés, Beau de Soir y Belle de Jour, en el mismo lugar. No obstante, también se asocia –a este primer espacio físico– un espacio fantasmagórico, como otra dimensión, donde retornan poetas o escritores costarricenses muertos, tales como Eunice Odio, Hugo Rivas, José Alfredo Jiménez, David Maradiaga y otros menos diferenciados, en un barco –igualmente fantasma– anclado en San José: “La Mariquita”.

La segunda referencia espacial (Estambul) introduce un juego reflexivo que cruza la coordenada espacial con la coordenada temporal, ya que se incorporan claras referencias

históricas, como la toma de Constantinopla por Muhamet II en 1453, lo cual marcó no sólo el paso del imperio bizantino al imperio otomano en la ciudad, sino el fin de la Edad Media. Este juego intertextual se ve reforzado en la novela mediante la incorporación lúdica de hechos históricos referenciales, elementos mitológicos en los capítulos denominados “Iluminaciones”, fragmentos de recetas sobre elixires, hechicería y el Necronomicón o libro de los demonios; asimismo, el juego intertextual incorpora –casi al final de la novela– referencias históricas de hechos futuros, como la creación de la secta astrológica “Uranita”, en el 2009 y 2015, y la existencia de personajes futuros ya muertos:

Hola... Mi nombre es Alex Murdoch... Bueno yo nací en Greenhills, Ohio, en el 2182. Y me fui de ahí a los once años (...) A los quince me había hecho de tan buenos contactos que pude conseguir un boleto de ida a Sinus Iridum (...) otros mayores que yo, jamás pudieron despegar de la Tierra (...) no morimos en paz abrazados en nuestra sala, sino que estalló una bomba nuclear en algún lugar cercano y el domo se fragmentó parcialmente (Obando, 2001: 393-395).

La coordenada temporal cruza el conjunto intertextual de la novela con los espacios físicos diferenciados, y los interconecta en forma de claves discursivas. Así, por ejemplo, se establece que Krys viaja a Estambul desde San José, para estudiar la arquitectura de la antigua ciudad y proponer una nueva, la cual corresponderá en el futuro a las ciudades de la Base Lunar (Sinus Roris y Sinus Iridum):

Krys soñará todo esto en el fondo del laberinto que será su ciudad mágica junto al lago, su templo de hachas y espadas y gatos y recuerdos que no dejará lugar a dudas de quienes fueron sus constructores; los niños más ancianos del mundo, los que siempre buscaron el pasado en el futuro y así aprendieron a no distinguir uno del otro. La ciudad tendrá el sello de un pueblo que representa a los demás pueblos, o los representa a todos en sus características esenciales. Por eso será importante reconstruir la ciudad con todo y su basura y su decadencia, para que el monumento de Krys sea total, y ella, desde la cisterna donde administra el destino de los gatos, pueda sonreír en la noche eterna cuyo único fin

sería, entonces, adorar cada vez más la ausencia del tiempo<sup>1</sup> (Obando, 2001: 107).

Las referencias de la coordenada espacial se constituyen en ciudades-laberintos que contienen al sujeto monstruoso que no escapa a su designio. Estambul-Constantinopla-Bizancio es símbolo de la sucesiva ocupación violenta de otros pueblos, su inestabilidad histórica en el nombre refiere el cambio en su identidad colectiva. San José –por su parte– se construye en la novela a partir de espacios subjetivizados por el narrador o los personajes, pasando de lo referencial a lo tridimensional: un San José fantasmagórico habitado por escritores muertos o un San José extrañificado por el efecto de los hongos y las drogas que usaron Ricardo y sus amigos:

Estudié el local y sentí un extraño mareo al darme cuenta de que yo no había bajado el vidrio. Su mano se había hecho líquida para pasar por entre la puerta y el borde de la carrocería (...) Las famosas nubes estriadas y anaranjadas se habían convertido en un interminable haz de aviones de todo tipo (...) Cada uno tenía que construir su propio mundo<sup>2</sup> para luego compartirlo con los demás (Obando, 2001: 57-62).

Esta subjetivación de los espacios físicos se asocia con la desintegración del tiempo en la historia de la novela. Es decir, es una novela que niega la existencia de las coordenadas espacio-temporales al disolver sus límites racionales. El lector se enfrenta, entonces, a una ruptura de la lógica racional de la modernidad y a la reapropiación de un discurso fragmentado como lo es el discurso de la posmodernidad. Es “la separación del tiempo y el espacio” (Giddens, 1999: 23), desaparece la historia como linealidad y progreso.

El carácter de ciencia-ficción, que la novela provee con la inclusión del espacio físico de la Base Lunar en un tiempo futuro, permite reorientar la historia hacia un carácter reflexivo global:

Cuando Náríc-Pac-Nut descubrió el efecto Hatiri m2, es decir, la posibilidad de captar las ondas cerebrales (dispersas en el universo) de seres del pasado, nadie cuestionó lo increíble del descubrimiento. Aquello de poder transferir a

nuestras mentes los pensamientos y sensaciones de otros ya muertos, e incluso, de introducir la propia conciencia en las últimas experiencias de quienes iban a morir, era simplemente una maravilla técnica (...) pero algo había de malo: la señal del pasado solo se captaba fuertemente si la experiencia vivida por el sujeto era intensa, algo como el miedo, el terror o la extrema excitación. Dejaba de lado las experiencias que a juicio del propio Néric-Pac-Nut y sus socios eran las verdaderamente importantes: los sentimientos y acciones no estrictamente animales, las ideas y razonamientos producto de elaboradas meditaciones del espíritu. Por ello, el experimento vino a ser con el tiempo una curiosidad circense y se popularizó entre el pueblo en forma de senso-clubes (Obando, 2001: 95-96).

El conocimiento histórico en el tiempo futuro se transmuta en un conocimiento superficial del ser. No interesa el sujeto en sí, más bien su mundo interno como juego sensorial de captación. El presente se cierne en una búsqueda donde confluyen pasado y futuro, pero donde los personajes no logran aprehender su realidad inmediata. Finalmente, el pasado entronca en el presente y el futuro bajo imágenes violentas de dominación y posesión; como se observa en el caso del personaje Gilles de Rais, señor de Machecoul:

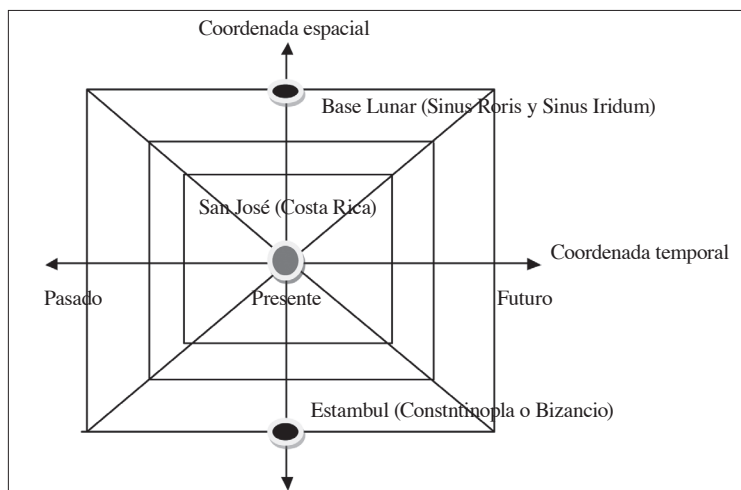
Gilles no sabía exactamente qué significaba aquella visión de un jardín esplendoroso, pero sí estaba seguro de que la imagen estaba hecha para él,

para su interpretación de hechos venideros, para la comprensión de cosas maravillosas a las puertas de su propia vida. Siguió pasando las páginas antiguas del Necronomicón hasta que sus ojos se clavaron involuntariamente en la habitación de una casa en un barrio lejano (...) hay un niño que come temeroso en la cocina mientras sus parientes conspiran en el comedor (...) El niño quiere escaparse de esa suerte de esclavo (...) Podrá huir a un país pequeño y hacerse pasar por escritor nacido en otras tierras. Pero ellos lo encontrarán y lo asesinarán en un parque llamado "de los mangos" (...) cometerán el error de matarlo y llevárselo al futuro sin justificar ese hecho, produciendo una extraña ruptura en el continuo del tiempo (...) Tendrán que desandar lo andado y devolver el cadáver, aún sin lograr su propósito, otra vez al pasado para su autopsia y entierro (...) El cadáver será luego catapultado de nuevo al futuro remoto y ahí despertará en medio de una crisis holocáustica. Se le darán instrucciones para que apague el incendio de la sección J-110 (...) David Maradiaga saldrá con la cuadrilla de Nikki pero no volverá con ellos (Obando, 2001: 480-481).

De esta manera, las coordenadas espacio-temporales de la novela sufren un proceso de fragmentación y superposición simultánea en la historia, lo cual lleva a una ruptura de la lógica racional del pensamiento lineal de la modernidad. El plano cartesiano de la modernidad, que ordena el tiempo y el espacio del sujeto racional moderno, es desarticulado y reestructurado en un

#### CUADRO 1

Coordenadas espacio-tiempo de la novela



nuevo modelo posmoderno, donde lo heterogéneo y fragmentario convergen en la novela.

La fragmentación narrativa, proporcionada por el juego intertextual que conecta las coordenadas espacio-temporales de la novela, interfieren directamente sobre el binomio realidad/ficción. Resulta complejo desarticular –del entramado textual– cuáles son intertextos históricos y cuáles historias creadas por el autor; pues, el tono constante en la narración no permite un discernimiento claro. Así, por ejemplo, el castillo de Gilles de Rais, señor Machecoul, es también –en otro tiempo– el lugar donde se injerta un nuevo personaje histórico:

Esta noche el mariscal solo se ocupa en divertirse con sus amigos y buscar la inmortalidad por cualquier medio posible (...) Gilles desde hace rato pasa la mirada sobre el paje (...) El muchacho sirve el vino sin darse cuenta (...) en el cuarto contiguo, cuatro siglos después, el adolescente Franz Schubert acaba de terminar su cuarteto para cuerdas #15 en sol mayor (Obando, 2001: 469).

El desvanecimiento de los límites que separan la “realidad” de la “ficción” en *El más violento paraíso* se relaciona con un cierto carácter metatextual de la novela. Los capítulos titulados “Nosotros los Muertos” están dedicados a poetas y escritores fallecidos, quienes son vueltos a la vida en las páginas del texto: “Dado que era un personaje en *El Más Violento Paraíso*, del poeta mahleriano, volvió a la vida tan pronto terminó el rito sacrificial y el libro ardió en llamas” (Obando, 2001: 423). La trasposición de personajes de un tiempo a otro y de un espacio a otro se ve desde el uso de epígrafes de autores, cuyas violentas vidas y muertes, rasgan la verosimilitud de la novela.

La conciencia del mundo ficcional no abandona la novela en ningún momento de la lectura: no obstante, permite un juego de ocultaciones intertextuales e intratextuales, que le permiten desvanecerse, crear y recrear. Desde autores proscritos por la historia universal debido a sus preferencias sexuales, como Konstandinos Kavafis (1863-1933), Arthur Rimbaud (1854-1891); otros marginados por su apetencia a las drogas, como Jim Morrison (1943-1971)

y William Seward Burroughs (1914-1997); o artistas cuya muerte trágica y joven conmueven, tal es el caso de David Maradiaga (1968-1995), Gustav Mahler (1860-1911) y Boris Vian (1920-1959). De todos estos son los epígrafes que abren y cierran los 65 capítulos de la novela. A su vez, la incorporación del discurso artístico de la música reacomoda y organiza la estructura novelar en dos grandes movimientos: El “Primer Movimiento: EL VIAJE A BIZANCIO” inscribe el texto en una sinfonía-viaje al pasado, cuyo eje central es la búsqueda que realiza Kryz en Estambul. El “Segundo Movimiento: URANO EN EL LABERINTO” responde al viaje al futuro, donde Diego es el único personaje de la Base Lunar que logra escapar del impacto final Tierra-Luna, en una espora hacia Urano.

Esta última visión apocalíptica de la novela, en el momento preciso cuando se destruyen simultáneamente la Tierra y la Luna, permite inscribir la novela de Alexander Obando dentro de la visión milenarista que reflexiona sobre el camino histórico que sigue la humanidad. En otros términos, la fragmentación histórico-espacial se constituye en un intento especular para el ser humano de inicios del siglo XXI, cuyo mundo es el laberinto fragmentario que lo contiene.

Tal reflexión espacio-temporal es dada desde el cuadro inicial de la novela, en el capítulo “MAR DE LAS LLUVIAS”, cuando se describe la casa del personaje amigo de Diego:

Mi casa no es muy normal que digamos. Es la única en el barrio que ha sobrevivido la conquista de las agencias de viajes y los hotelitos “típicos” para gringos. Nos erguimos con orgullo al poder llamarnos domicilio y no otra cosa. Aunque esto es una verdad a medias. Una verdad que solo corresponde a la parte que habitamos Mamá y yo. Mis tíos, Jorge y Amalia, han hecho que su parte cayera ante el asedio de la modernidad. Así pues, la mitad de la casa, o mejor debiera decir: la mitad de la estructura, en un restaurante pequeño.

Aún así, esta vieja casa todavía guarda mucha semejanza con una iglesia. Dos gigantes pasillos perpendiculares se unen en el centro de la estructura para hacer una especie de sala familiar/sala de hotel/salón de los comensales. En fin, quiero decir que la

sala de mi casa es técnicamente vía pública. Cada uno de los pasillos da a uno de los puntos cardinales. Nosotros, o sea, Mamá y yo tenemos el ala este. La parte norte de esa ala es una sola gran biblioteca habitación donde yo duermo y trabajo haciendo mis traducciones, y aunque tengo mi propio cuarto junto al de Mamá, es un esa biblioteca donde he abierto mi verdadero espacio vital. La parte sur es de los tíos y de mi madre. Ahí tienen su mundo comprendido por la cocina, el cuarto de los tíos y una salita donde toman y juegan naipes por las noches.

La parte más complicada de la casa es el ala oeste. En el lado sur, como dije antes, viven mis tíos, pero en el lado oeste está el restaurante. Sin embargo, al hablar de alas y puntos cardinales no se debe pensar en una mansión, sino en una casa muy grande, muy vieja y muy mal distribuida. Ha pasado por remodelaciones infinitas, así que una parte es de roble añejo y señorial, otra parte es de plywood, y aún otras ya ni siquiera están. Hay galerones, espacios vacíos como solares, y las mesas del restaurante que ocupan el centro y parte de mi cuarto biblioteca, ya que fue partido y luego dividido con plywood para darle mayor campo al área de comida. Su gran defecto radica en que es muy público; hay ventanas por tres lados. Las cortinas son deficientes y no lo cubren todo. La gente con frecuencia se asoma creyendo que mi cuarto es una especie de tienda y tengo que ahuyentarlos de mal modo. Ni siquiera unos biombos que me compraron me dan privacidad. Son translúcidos y se ve todo como en un teatro de sombras (Obando, 2001: 25-26).

El simbolismo de la “casa”, dentro de la coordenada espacial de la novela, adquiere aquí una importancia sustancial. De acuerdo con Gastón Bachelard, “la casa es nuestro rincón del mundo (...) nuestro primer universo”, asimismo, en este espacio: “El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente” (1975: 34, 36 y 37). En consecuencia, esta imagen inicial del texto de Obando sirve de condensador de sentido, el cual integra las coordenadas espacio-temporales a través de la noción de “casa”=“universo”.

Por otra parte, Bachelard entiende la “casa” como un “ser vertical” y “concentrado” que se asocia al principio del “cuerpo humano”: “La casa, el sótano, la tierra profunda encuentran una totalidad por la profundidad” (1975: 48

y 54). Asociado a la noción de universo de la novela *El más violento paraíso*, la “casa” reconcentra las imágenes verticales de Tierra-Luna-Marte-Urano; son los espacios poblados por el ser humano y a los cuales lleva su propio espacio interior violento. Esta intención espacial se radicaliza en la necesidad del narrador por ubicar al lector según los puntos cardinales de la casa, estableciendo no sólo el espacio habitado, sino la cartografía general del mismo.

La coordenada norte de la “casa” se asocia con la imagen de verticalidad-espacio superior, lo cual a su vez adquiere la connotación del cuerpo humano; de modo que este espacio superior de la “casa” concentra la racionalidad del sujeto: “si nos hacemos sensibles a la función de habitar, hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir (...) Los pisos altos, el desván, son “edificados” por el soñador (...) en la clara altura estamos (...) en la zona racional de los proyectos intelectualizados” (Bachelard, 1975: 49). Si bien es cierto, la descripción del cuadro inicial de la novela no explicita pisos altos (deshván) y el punto cardinal norte no necesariamente implica arriba, la cartografía proporcionada por el narrador-descriptor de la “casa” sí los concibe como tales.

Por otra parte, en este imaginado espacio superior (norte) se encuentra la biblioteca que habita el personaje-narrador. Es –por así decirlo– su espacio particular, pero también es un espacio que se transmuta en restaurante. Es decir, empieza un juego de oscilaciones entre lo “público” y lo “privado”, a través del espacio racionalizado de la biblioteca, el cual adquiere forma laberíntica. Esta dialéctica de lo de “adentro” y lo de “afuera” se condensan en esta imagen inicial para luego extenderse al resto de la novela. Ya no se trata solamente de un juego de fragmentación espacio-tiempo, sino interno y externo, donde el espacio físico trasciende al sujeto en su intimidad expuesta en el texto literario:

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de adentro y lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones

para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo<sup>3</sup> (Bachelard, 1975: 251).

Mediante la imagen condensada de la “casa”, se introduce al lector en el juego de fragmentaciones espacio-temporales (incluyendo lo público y lo privado), que remitirán –en el texto– a la creación de un universo interno del ser humano caracterizado por sus impulsos violentos y sus bajas pasiones. El no reconocimiento de esta condición humana puede devenir, según lo expone el cuadro final de la novela, en un fin apocalíptico:

Dos horas después del impacto, la nave corrigió automáticamente la velocidad y Diego sintió que despertaba de un profundo sueño. La noche eterna del sistema solar se veía libre de toda forma de detritus y la nave seguía un rumbo muy cercano a las coordenadas para llegar a Marte. De seguir así, su cadáver aterrizaría en Mons Nix para las próximas Navidades, pensó, pero él no llevaba regalos ni había sido invitado a la gran fiesta de muerte que se tendría allá abajo. De inmediato se sintió tan contento de haber pasado lo peor solo, que, de haber podido, hubiera subido los pies a la consola y se hubiera premiado con algo de esquifo italiano. Pero solo hay iridiano, se dijo a sí mismo con una sonrisa de oreja a oreja.

-Y mientras tanto -continuó-, veamos qué putas rumbo le damos a esto.

Ya que la famosa señal había venido de Urano, Diego no duró ni treinta segundos en decidir y planear un curso directo al gigante, más o menos a siete años y tres meses de distancia.

-Si no llego hasta allá, espero tener relevo.

Y diciendo esto, con mucho cuidado, sacó un buen puño de esquifo de su mochila (Obando, 2001: 503)

De esta manera, el texto literario se constituye en un llamado de atención, no en una visión desesperanzadora. Por el contrario, el juego de esperanza y desesperanza de este discurso de la posmodernidad se entiende como posibilidad de reflexión y autocrítica, reivindicadoras del “ser”. Esto en tanto que, la constante contradicción y fragmentación de la posmodernidad ayuden a redefinir y evitar la radicalización de la

modernidad y, por el contrario, sirva para crear espacios reflexivos acerca de la autoimagen de cada pueblo (Arriarán, 1997: 213-215).

### 3. El discurso carnavalesco y la construcción del universo literario

Paralelo a esta fragmentación espacio-temporal, *El más violento paraíso* propone una noción carnavalesca de mundo que, de acuerdo con Bajtín, permite: “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial (...) parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida (...) Esto creaba una especie de dualidad del mundo” (1974: 11).

Efectivamente, la lectura de la novela de Obando genera la construcción de un mundo paralelo –aunque referencial– donde la fragmentación y lo heterogéneo son rasgos predominantes. El discurso de la novela reproduce un estado parecido a la práctica social del carnaval (del italiano “carnelevare”: de “carne” y “levare” o quitar, **este calco** del griego ἀπόλαυσις), entendido como el tiempo de fiesta popular celebrado tres días antes de la cuaresma y donde se eliminan las jerarquías y normas de orden social.

Tanto el lenguaje como las imágenes de la novela, construyen un “realismo grotesco” marcado por el “principio material y corporal” bajo la “forma universal de fiesta utópica” (Bajtín, 1974: 23). Las descripciones del discurso sexual incorporan elementos considerados por la oficialidad como marginales y tabú; de esta manera las prácticas lésbicas de Krys y Nikki, la masturbación femenina en Krys o el bisexualismo claramente expuesto en Andrés, Belle de Jour y Beau de Soir, se unen a la libertad sexual de Eunice Odio caminando por San José sin usar sostén y con unos pechos provocadores bajo la blusa.

Lo homosexual y lo heterosexual, junto a otras prácticas sexuales, conforman un discurso hedónico posmoderno, donde priva el principio particular de la satisfacción del individuo por sobre el interés social. La clara diferenciación entre “sujeto” y “objeto” que realizara el discurso

racional de la modernidad, se desvanece en el texto literario, pues, no se sabe si el “sujeto” sigue siéndolo o se ha transformado en “objeto” de placer para otro:

Le metí la lengua en la raja hasta que toqué con la punta algo raro, como sólido, que supongo no debía estar ahí. Saqué la lengua casi asustado y metí el dedo para ver qué era la vara. El hijeputa cochino tenía un hollejo enredado entre los vellos del culo. De inmediato se lo enseñe y le dije que era un chanchito. El Tirso me vio con ojos de benévola incredulidad y me dijo: “Diay, mae, si le cuadra el culo, le cuadra lo que tiene adentro” (...) se empezó a tirar un rollo rarísimo sobre los dioses de la antigüedad mientras yo le mamaba el culo... (Obando, 2001: 441).

Estas descripciones grotescas de orden hedónico se relacionan con un estado de libertad, descreimiento y desacralización, propias del discurso de la posmodernidad. Al respecto lo indica Mansilla:

La moralidad anteriormente estaba marcada y regulada por instituciones de origen más o menos arcaico, como la iglesia y el ejército. El deterioro que ha sufrido la autoridad casi sagrada de estas instituciones y de sus funciones otrora soberanas ha privado al Hombre de importantes reglas de actuación y modelos de praxis cotidiana, lo que conduce, por otra parte, a que las energías internas acumuladas se descarguen en proceder anómicos o en un envanecimiento de la subjetividad, a veces de marcado cuño hedonista (1992: 62).

Junto al discurso hedónico-sexual, el realismo grotesco teje un discurso escatológico de la defecación, donde el personaje de Narciso logra crear un mundo de imágenes, que toman vida por medio de sus excreciones corporales. Bajo la forma festiva de un carnaval, el texto literario refiere las horas solitarias que el niño destinaba a la creación de estatuas de materia fecal, donde el lenguaje mismo sirve para “la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana” (Bajtín, 1974: 20). De esta manera, se obliga al lector a participar de un tiempo festivo, el de los personajes que irrumpen con su condición irreverente.

Este realismo grotesco del carnaval también se expone en imágenes cómicas

degradadas; como la descripción del festín de una familia de estómagos (mamá, papá y niños), quienes engullen todo a su paso de manera desproporcionada, incluso a los hijos:

El padre, ya enloquecido por la caza del pato, se lanzó sobre las aceitunas y las salchichas, dejándole las frutas a los demás (...) Cayó entonces sobre la mantequilla derretida que aún quedaba, con tan mal cálculo que se resbaló o siguió recto (...) La madre reía a carcajada limpia mientras hundía toda la cabeza-dentadura en una sandía que había logrado abrir a punta de mordiscos. El estomaguito restante se unió a ella, pero en un descuido de ambos, la mamá le metió al pequeño los dientes con toda la fuerza (Obando, 2001: 472).

Esta visión caricaturesca sirve de metáfora central de la novela *El más violento paraíso*, pues resume la propuesta degradada y deshumanizante del universo presentado. Un mundo sádico donde Gilles de Rais pretende alcanzar la inmortalidad a través de pactos satánicos y ritos estentóreos con niños torturados, violados y asesinados: “Se ha puesto el pene de Ilya a modo de nariz postiza que se toca constantemente con la lengua” (Obando, 2001: 485). O un mundo futuro en la Luna, donde se trafican órganos de niños para ricachones desahuciados: “el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas” (Bajtín, 1974: 23).

La ruptura de la unidad del cuerpo, en la carnavalización de la novela, se asocia a ese principio de ruptura y fragmentación del lenguaje literario y de inversión del mundo oficial.

En el capítulo “60 Nosotros los Muertos” se describe como carnaval una guerra entre escritores disidentes fantasmas de todo el mundo (incluyendo los nacionales) y el Comité de Abuelitas Escritoras y de sus Nietos Eventualmente Desalmados. El juego festivo del acontecimiento fantasmagórico aparece regido por el binomio Orden/Caos:

Ambos grupos se recriminaban mutuamente cosas terribles. Las Abuelitas les cobraban a los escritores del “Sissy” la forma “cruda y toralmente sórdida



de comportarse en público”; no eran, según decir de ellas, “gente civilizada que pudiera entender lo espiritual en el arte”. Y los integrantes del “Sissy”, por su lado, les cobraban a las otras el haber llenado el arte nacional de corronguismos como “lindo”, “precioso” y “divino”, además de hacer lo mismo con los lugares públicos al llamarlos con nombres tan ridículos e inflados como “Parque de la Paz”, “Plaza de la Democracia” y “Plaza de las Garantías Sociales”. Solo faltaba, decían los del “Sissy-Bed”, un “Orinal Público Monseñor Llorente y La Fuente”. Y hacía pocos meses, para horror de los poetas y escritores en el muelle, las Abuelitas habían logrado infiltrar la Universidad, con lo que lo único por hacer, según ellos, era seguir los consejos de Cármina, Hwa-King Gao y Armando y pintársela para Bizancio. (Obando, 2001: 413).

De tal manera, el realismo grotesco y la introducción festiva de lo fantasmagórico, reordenan las formas Orden/Caos para propiciar en el texto literario una “lógica original de las cosas al revés y contradictorias” (Bajtín, 1974: 16). Las imágenes grotescas se unen a lo cómico-caricaturesco, para trastocar el lenguaje narrativo e irrumpir con la fuerza de un mundo nuevo y diferente al aprehensible por la realidad.

Asimismo, el universo caótico de *El más violento paraíso* se construye con el símbolo de Dionisos-Baal, en su forma de demonio, como: “un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material” (Bajtín, 1974: 42). Así, las incorporaciones intertextuales sobre el dios de los placeres, el hedonismo, unido a un dios pagano (Baal) resemantizan el sentido carnavalesco del universo literario. El mundo que habita el hombre (Tierra o Luna), en el pasado, presente o futuro, está destinado al caos, ya que su principio egoísta, su mundo interno es así.

En *El más violento paraíso*, la serpiente que encanta a los niños en la Base Lunar reproduce esta forma carnavalesca del demonio-caos, para incorporar la noción de mundo en crisis, y se analoga con Dionisos y Baal:

la forma carnavalesca cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar

elementos heterogéneos, aproxima lo que está lejano, ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín, 1974: 37).

El discurso carnavalesco presente en la novela permite focalizar la lectura hacia un nuevo orden, en el cual lo grotesco, lo caricaturesco, se integran en un principio regenerador. Las oposiciones vida/muerte y orden/caos son reconceptualizadas.

Tal como lo propone Bajtín,

las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta (1974: 14).

Así debe ser entendido el signo apocalíptico de *El más violento paraíso*, como una sucesión de nuevos estados: Bizancio-Constantinopla-Estambul, habitar en la Tierra-la Luna-Marte-Urano. La sociedad humana debe regenerarse en el principio cíclico vida/muerte y génesis/apocalipsis, pero reincorporando lo aprendido y readaptando el mundo interno para lograr que no sea ya “el más violento paraíso”. La noción bíblica del título, “paraíso”, entendido como “Edén perdido” o “cielo” se asocia con una condición terrena de “violencia”. El texto deconstruye el mito edénico y reconceptualiza, a través del discurso de carnavalización, la noción de “mundo” o “colectivo humano” como en proceso de descomposición.

La fragmentación de las coordenadas espacio-temporales y lo carnavalesco, construyen en la novela una especie de “rumor social”. Este efecto de múltiples voces dialogando –a través del tiempo y el espacio– con un lenguaje irreverente, genera no solo confusión, sino participación del lector. Ambos procedimientos narrativos sirven para reproducir una imagen del “paraíso” humano múltiple, heterogéneo, cambiante y

“violento”; este collage de voces e imágenes que viven y mueren en el texto, más aún, que muertos viven en el texto, permite establecer ese principio regenerador del lenguaje.

*El más violento paraíso* no solo se constituye en un texto híbrido de discursos múltiples (música, poesía, historia, etc.) y voces, sino que es una particular unidad escindida, un “universo paralelo” que recuerda la imposibilidad de lógica o razón. Trasciende la individualidad hedónica del sujeto al exponerla, trastoca el espacio público al incluir lo privado y teje un nuevo mundo narrativo, que obliga a repensar sobre ¿quiénes somos? y ¿a dónde vamos?; quizá sea más allá de Marte o Urano, quizá el camino sea al interior de los universos que aquí construimos.

## Conclusiones

*El más violento paraíso* de Alexander Obando se incorpora en la narrativa del discurso de la posmodernidad al cuestionar los postulados básicos de la modernidad. Por una parte, la novela interconecta los componentes de la coordenada espacial a través de la coordenada temporal, constituyendo un universo fragmentario y heterogéneo, donde los lugares y los tiempos se convierten en dimensiones que se contienen unas a otras. Este juego de interconexiones internas y referenciales, a través de la intertextualidad, desarticula la lógica racional de la modernidad.

Por otra parte, la novela de Obando obliga al lector a participar activamente de ese juego estructural, al interponer e invertir los espacios público y privado, generando un universo complejo, extravagante y reflexivo.

Se une al proceso de fragmentación espacio-temporal de la narración, un discurso carnavalesco que elabora –mediante el lenguaje y las imágenes– un “realismo grotesco”. Los discursos hedónico-sexual y escatológico, así como formas caricaturescas degradadas, se asocian al principio material que orienta la novela. Esto produce que el universo no solo sea visto como fragmentario, sino como caótico.

El discurso de la posmodernidad plantea en la novela de Obando una no-existencia del “tiempo”, del “espacio”, de la “lógica racional” o del “sujeto”, que deja al descubierto un mundo deshumanizante y degradado. Pero, lejos del tono apocalíptico, *El más violento paraíso* propone el hecho de que a donde quiera que se dirija el ser humano no puede escapar de sí mismo. No se trata de San José, Estambul, la Tierra, la Luna, Marte o Urano, sino del mundo interno que construimos las personas. Por lo tanto, la novela se constituye en un profundo cuestionamiento reflexivo a principios del siglo XXI, el cual se asume con un carácter especular que nos permite vernos a través del tiempo y la historia, pero rearticulando los pedazos, reacomodando los fragmentos de una identidad escindida por la violencia y el desinterés colectivos.

## Notas

1. El subrayado es propio y para efectos del análisis.
2. El subrayado es propio y para efectos del análisis.
3. El subrayado es propio y para efectos del análisis.

## Bibliografía

- Arriarán, Samuel. 1997. Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina. México: Universidad Autónoma de México.
- Bachelard, Gastón. 1975. La poética del espacio. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail. 1974. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. 2da. ed. Barcelona: Barrial Editores.
- Giddens, Anthony. 1999. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Editorial Alianza.
- Liotard, Jean François. 1986. Reescribir la modernidad. *Revista de Occidente*, N.º. 66: 23-33

- Mansilla, H. C. F. 1992. *Los tortuosos caminos de la modernidad: América Latina entre la tradición y el posmodernismo*. La Paz, Bolivia: CEBEM.
- Mendieta, Eduardo. 1998. La geografía de la utopía: Regímenes espacio-temporales de la modernidad. *Cuadernos Americanos*, I. 67, ene.-feb.: 238-255.
- Obando, Alexander. 2001. *El más violento paraíso*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Real Academia de la Lengua Española. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*. 22da. ed. Tomo 3. Colombia: ESPASA.