

EL DON DE JUAN
**ROMPIENDO LA DICOTOMÍA: CULTURA DE MASAS *VERSUS* CULTURA
LETRADA**

JULIÁN ANDRÉS PACHECO MARTÍNEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, D.C., JULIO DE 2009

EL DON DE JUAN

**DESTRUYENDO LA DICOTOMÍA: CULTURA DE MASAS *VERSUS* CULTURA
POPULAR**

JULIÁN ANDRÉS PACHECO MARTÍNEZ

Trabajo de grado presentado
como requisito para optar por
el título de profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, D. C., JULIO DE 2009

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Rector de la Universidad

Joaquín Sánchez García, S.J.

Decana académica

Consuelo Uribe Mallarino

Decano del medio universitario

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

Director del departamento de Estudios Literarios

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Director de la carrera de Estudios Literarios

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

Director del trabajo de grado

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; solo velara porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque la tesis no contenga ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá, D. C., 31 de julio de 2009

Doctor:

Jaime Alejandro Rodríguez

Director Carrera de Estudios Literarios

Pontificia Universidad Javeriana

Apreciado Jaime Alejandro, con un cordial saludo presento el trabajo de grado *El don de Juan. Destruyendo la dicotomía: cultura de masas versus cultura letrada*, realizado por el estudiante Julián Andrés Pacheco Martínez, bajo mi dirección como requisito parcial para optar al título de Profesional en Estudios Literarios.

El trabajo aborda un autor y un texto relativamente atendidos por la crítica, Rodrigo Parra Sandoval y su novela *El don de Juan*, premio nacional de literatura 2001. En este sentido, destaco la agudeza de la mirada crítica, según la cual, este texto de Parra atenúa las fronteras entre alta cultura y cultura popular: a partir de la parodia de una tradición letrada, el mito de don Juan Tenorio, se demuestra que dicha estrategia genera un cuestionamiento del academicismo acartonado al relativizar las fronteras del canon. Asimismo, la lectura percibe el funcionamiento que en la novela tiene la literatura de “fácil consumo” como una manifestación popular desde donde se reivindica los efectos de su estética.

Por otra parte, sobresale la articulación de categorías críticas contemporáneas, a partir de las cuales, la lectura de Julián logra generar un más que el texto: la nueva concepción del autor que se fragmenta mediante la utilización de elementos propios de la narrativa cinematográfica, la transformación del carácter masculino del mito de don Juan en pulsión femenina, la confrontación entre los discursos letrados y los discursos de consumo popular. A la vez, resalto la fluidez de la escritura, la apropiación de la bibliografía teórica y crítica y la coherencia misma del trabajo que en verdad nos lleva a valorar una propuesta narrativa cercana a las nuevas tendencias posmodernas, las cuales hace tiempo dejaron atrás el realismo social o el telurismo y dieron su adiós a Macondo y, por tanto, a las visiones totalizadoras.

En virtud de lo logrado, recomiendo especialmente este trabajo para la lectura de los jurados.

Cordialmente:

Cristo Rafael Figueroa

A la memoria de María Claro Romero Manrique (1937-2003)

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	8
1. A la sombra del <i>boom</i> latinoamericano: polivalencia en la forma narrativa... 14	
1.1 Voz femenina: Creación de la doña Juana.....	20
1.2 Algunas reminiscencias de la picaresca en <i>El don de Juan</i>.....	29
1.3 Algunos elementos del género rosa presentes en <i>El don de Juan</i>.....	37
1.4 Unión: de la cultura de masas a la cultura letrada.....	43
2. Autoría en <i>El Don de Juan</i>.....	50
2.1 Presencia del cine en la construcción narrativa.....	60
3. Conclusiones.....	65
4. Bibliografía.....	67

Introducción

La obra del escritor valluno Rodrigo Parra Sandoval (1938, Cali-Colombia)¹ se inscribe en un escenario nacional donde la plurivalencia de la forma narrativa será experimentada por distintos autores, mediante la incorporación de diversas corrientes literarias que, aunque distantes en el tiempo, crearán una sinfonía que nos habla de un momento de fuertes transformaciones en las letras colombianas. Se abre así un nuevo paradigma creativo, instituido bajo la premisa de surcar otros escenarios en pugna con las constelaciones que hicieron posible la grandeza del *boom* latinoamericano.

En virtud de lo anterior, Parra Sandoval construirá un nuevo horizonte escritural mediado por distintos elementos, algunos provenientes de una alta esfera letrada y otros de las manifestaciones culturales que se generan desde las grandes masas. El escritor se convierte así en un puente comunicativo de la experiencia literaria en el tiempo y en todas sus representaciones; pasando por una literatura de “fácil consumo”, hasta la revaloración de la producción de una alta esfera academicista —fuertemente criticada. Esta conciencia, libre de todo prejuicio, capaz de asimilar y entender las manifestaciones artísticas como un conjunto social de representaciones de diversa índole pero con igual valor estético, me llevó a plantear en esta monografía la siguiente hipótesis: la obra, específicamente la novela *El*

¹ Sociólogo de la Universidad Nacional, *Master of Science* y *Ph. D.* en Sociología de la Universidad de Wisconsin, Estados Unidos. Ha trabajado como docente en la Universidad Nacional de Colombia, los Andes y la Universidad Pedagógica Nacional.

don de Juan, frente a una postura contestataria al exagerado valor del academicismo acérrimo que rechaza las manifestaciones culturales que se inscriben fuera de las fronteras del canon literario, propone una nueva forma de expansión artística, empleando para ello una revaloración de la cultura popular, retratada a partir de la sátira a las novelas de Corín Tellado, las cuales, ubicadas en el mismo escenario de la reconstrucción y burla de la picaresca en el mito de don Juan Tenorio, permiten polemizar el actual valor de la escritura en términos de ¿qué es una literatura *light* y por qué es subyugada bajo este apelativo?, ¿cuál es el valor de la producción artística de las masas? y de ¿dónde terminan las fronteras del canon literario? Cuestionamientos que bien podrían haberse producido en la mente del escritor valluno pues —subrayémoslo— sus años dedicados al estudio y la valoración de la Academia en Colombia, están notoriamente presentes en la construcción de los personajes que componen algunas de sus novelas.

Con estos fuertes cuestionamientos me di a la tarea de explorar la novela *El don de Juan*, analizando varios aspectos de vital importancia en la construcción de los ideales señalados con anterioridad: en primer lugar, examiné la forma en que Rodrigo Parra Sandoval explora nuevas formas de incorporar otras manifestaciones artísticas consideradas por muchos de menor valor estético a la novela. Para ello (en el primer capítulo de esta investigación) consideré los valiosos aportes de catedráticos como Luz Mary Giraldo (1997), quien ha señalado en varios estudios la forma en que algunos autores contemporáneos —entre ellos Parra Sandoval— logran: “Parodiar, burlar, indagar en la continuidad diversa, detenerse en el ser y el deber ser de la literatura y de la escritura, buscar lenguajes alternativos, indagar

por el ser o la palabra, bucear en la historia y sus hechos o manifestaciones culturales, desmitificar y descanonizar”. Bajo estos ideales, intenté examinar la obra del escritor valluno desde distintas ópticas y manifestaciones culturales que se unen para hablarnos de una nueva novela que no sólo desvirtúa los canones preconcebidos desde la Academia, sino que reconstruye un pasado para resignificarlo en un contexto contemporáneo.

Esta reconstrucción del pasado que lleva a cabo Parra Sandoval en *El don de Juan* fue examinada con base en algunas teorías de Bajtín (1986) —a propósito de la concepción de polifonía en la obra y de la carnavalización de las creencias. Mediante el análisis de dichas teorías discursivas, analicé la forma en que el mito del don Juan (en la tradición que inaugura Juan Tenorio) se vuelve a traer a un presente para resignificarlo, a través de ciertas modificaciones de género, instauradas a partir de la creación del personaje femenino de la doña Juana que, sin embargo, no logrará reivindicar del todo los valores de libertad que proclama el feminismo contemporáneo.

Asimismo serán analizadas otras voces femeninas que componen la obra. Referiré, por ejemplo, la presencia de “Las Cuatro Cenicientas”, amigas de Carolina, como la forma de parodiar algunos ideales arcaicos que tienen vigencia en Colombia y que provienen de un imaginario colectivo que gira alrededor de la idealización del estereotipo ceniciento en nuestra sociedad. Ello permitirá establecer dos aspectos importantes: en primer lugar, la representación femenina estará mediada en la obra del escritor valluno por un pasado

literario (la tradición del cuento de los hermanos Grimm y la revitalización de la picaresca) y, en segundo lugar, la yuxtaposición de estos y otros géneros literarios al interior de la ficción (la novela rosa, presente en la asimilación de las estructuras de las novelas de Corín Tellado), permitirán apoyar la hipótesis formulada con anterioridad, al respecto de la creación de una literatura que aboga por la unión de una cultura de masas a una letrada, a partir de esta especie de *bricolage* literario que permitiría a su vez unificar la secuencia cronológica de una historia escritural, al fundir en un mismo escenario narrativo dos géneros distantes en el tiempo: la picaresca y la novela rosa.

Veremos entonces la forma en que la estructura de la obra *El don de Juan* se soporta a partir de la incorporación de muchos elementos (analizados mediante el estudio del crítico Didier Souiller (1980)) propios de la picaresca. Así, por ejemplo, Carolina representará muchos de los ideales fallidos de la antiheroína picaresca, a saber: la imagen seductora que utiliza para engañar al marido, la construcción del cuerpo y su sexualidad que se liga al discurso de la iniciadora del sexo opuesto, el fuerte deseo de ascensión social y limpieza de sangre presente en la protagonista, junto con algunas transformaciones que Parra Sandoval incluirá para reforzar su carácter pícaro y transformar un pasado literario. Con el fuerte propósito de revitalizar el género, el escritor valluno, deja al descubierto que si los héroes pícaros instauran en su literatura la misoginia, Carolina revelará un profundo sentido androfóbico.

Por contraposición a este pasado letrado, Rodrigo Parra Sandoval, reconstruirá una historia más reciente. El género rosa, presente en la apropiación de algunas de las estructuras de las novelas de Corín Tellado, permitirá cargar aún más el lenguaje con ese fuerte mensaje satírico que se configura en torno a la revalorización de una literatura que se gesta desde las grandes masas y que normalmente es discriminada bajo la cuña “escritura de fácil consumo”. El escritor valluno, logra cohesionar este género con el fin de producir una crítica al extremado valor academicista de nuestra sociedad donde la creación artística está sujeta a las fronteras del canon. Por otra parte, esta diversificación de corrientes artísticas puestas en un mismo plano narrativo permitirá entrever un lenguaje *kitsch* que manipula las distintas formas en *pos* de unos ideales y de una autoconciencia literaria que se sabe capaz de reconstruir un pasado con el fin de llevar a cabo, no sólo la aniquilación de muchos conceptos arcaicos presentes en nuestra sociedad, sino la diversificación de la forma como entendemos la producción artística, apoyando una desacademización de la letra.

De igual forma, empleando algunas teorías (Steven Connor (1996), Matei Calinescu (1991)) que soportan la vinculación entre la producción de las masas y una alta esfera letrada, analicé la forma como esta multiplicidad de centros de poder permite la ampliación de las fronteras del canon literario, a través de la creación de una conciencia anárquica que a su vez cuestionaría la autoridad intelectual de Occidente; expresando la imposibilidad de comprender el arte actual sin la presencia de todos los estamentos culturales que la conforman.

En el segundo capítulo, examiné los juegos de autoría que utiliza Parra Sandoval en su novela: parece que los estudios que existen al respecto coinciden en señalar, como afirma Cristo Figueroa (1996) en un análisis sobre *El juego de la escritura* en la obra *Tarzán y el filósofo desnudo* que —si bien no es el objeto de nuestro estudio— guarda una gran semejanza en lo referente a los juegos de autoría con *El don de Juan*: “El autor ficticio del texto se desdobra continuamente y cambia de rol; unas veces es personaje y otras lector de sí mismo, unas veces es sujeto y otras objeto narrativo; los personajes y los lectores ocupan con frecuencia su sitio, lo cuestionan, conjeturan sobre lo que leen, se reproducen invertidos o incompletos para imbricarse en el discurso”

Estos juegos con el autor se generan en la obra de Parra Sandoval a partir de un escenario caleidoscópico que se configura en torno a la presencia de elementos diversos, tal es el caso del cine. Ello me llevó a plantear la hipótesis de que en la obra del escritor valluno existe otro elemento de la cultura de masas, retratado a partir de la incorporación de las imágenes o secuencias del cine *hollywoodense*. Este soporte cinematográfico permitirá, al mismo tiempo, reivindicar el poder narrativo de la imagen, incluso, silenciar la palabra escrita. Para analizar este punto de mi investigación, empleé algunas teorías planteadas por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, al respecto de la conocida fórmula de la muerte del autor y la destrucción de un lenguaje meramente narrativo.

Sin más preámbulos a la presente, entremos en materia.

Julián Andrés Pacheco

1. A la sombra del *boom* latinoamericano: polivalencia en la forma narrativa

Rodrigo Parra Sandoval ha podido incorporar en su obra ciencia y letra no como hermanas que se burlan una de la otra vociferando una inmensa enemistad, sino como dos hijas del conocimiento que se quieren por vía de una extraña relación de dependencia. Alguna vez este vallecaucano, entregado a la Academia y su perfeccionamiento, expresó las siguientes palabras en un lenguaje que interpreté en su momento como la única forma posible de crear literatura: desde lo plural, multiforme, polifacético, lo irónico. Esta polivalencia que podía concentrarse en un solo elemento, la novela, sirvió de catalizador, no sólo para hacer del presente trabajo una forma de retribuir lo mucho que a mi quehacer literario aportó la lectura de *El don de Juan* sino para comprender, y esto es lo más valioso, que: “La novela tiene una característica fundamental: es omnívora, puede incorporar toda clase de conocimiento como la mantis religiosa que devora al macho mientras éste la fecunda o como el creyente católico que recibe a Dios en la comunión y lo hace carne de su carne” (Parra Sandoval, citado en Giraldo, 2006: 254-255). Las anteriores líneas, componen todo el itinerario de esta monografía de grado, pues ellas —palabras más, palabras menos— condensan el espíritu del escritor posmoderno².

² Para comprender un término tan ambiguo como lo es el de la posmodernidad, emplearé en este trabajo las teorías de Steven Connor (1996) y Matei Calinescu (1991), ellas permiten entender la posmodernidad como un fenómeno social cuyas transformaciones se generan a partir de lo que señala Calinescu como una indisoluble corriente de contracultura, a menudo contradictoria y ligada a un profundo sentido anárquico. Del mismo modo, Connor señalará el sentido anárquico de la posmodernidad pero irá un poco más allá al examinar el papel del escritor en este escenario y su profunda autoconciencia que lo lleva a hacer de sus obras montajes autorreflexivos. Ante esta condición, el crítico verá cómo la condición posmoderna impide la creación de obras totalizadoras, capaces de comprender todos los sustratos de la sociedad. Por contraposición,

Bajo esta mirada, capaz de incorporar en la ficción la más variada paleta de corrientes literarias para crear un espacio multiforme en el imaginario narrativo, abordaré la novela de Rodrigo Parra como un conjunto de voces que se unen para generar una escritura que pugna contra lo que muchos hemos asumido —incluso la Academia— como nuestro canon literario: el canon del *boom* latinoamericano. La obra de Rodrigo Parra Sandoval se inscribe en un *corpus* literario de contestación y crítica frente a una realidad nacional que se aparta, considerablemente, de los cánones latinoamericanos preconcebidos. En esta sentido, la prolifera obra del escritor valluno que comenzó a gestarse en la década del setenta con la novela *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978), abarca un extenso panorama que sería explorado en sus siguientes ficciones: *Un pasado para Micaela* (1988), *La amante de Shakespeare* (1989), *La hora de los cuerpos* (1990), *La nouvelle La didáctica vida de Aníbal Grandas* (1990), incluida en la edición de *La hora de los cuerpos*, *Tarzán el filósofo desnudo* (1996), *El don de Juan* (2002) a las que habría que sumarse —ya que ciencia y ficción se hermanan en la obra de Parra—, los sesudos trabajos sobre la educación en Colombia que conforman una enciclopedia entera de nueve volúmenes.

se genera una multiplicidad de centros de poder que desplazan la autoridad intelectual de Occidente para abrir paso a otras manifestaciones que, como veremos en la novela de Parra Sandoval, estarían más vinculadas con una producción artística que se gesta desde las masas y que, llevada a una jerarquía más elevada, a través de la resignificación, hace posible la comprensión de su valor estético. Gracias a esta nueva concepción del arte y a la incorporación de otras formas como el cine, la televisión, las novelas de fácil consumo, se comienza a cuestionar el sentido del academicismo y se aboga por una ampliación de las fronteras del canon, de hecho podría pensarse en su destrucción, ¿quién puede determinar la belleza estética de una obra? ¿Sólo las obras aceptadas y estudiadas por la Academia condensan el espíritu de una sociedad? ¿Dónde se divide la alta cultura letrada de la cultura de masas?, todas estas interrogantes ciertamente se redefinen en la posmodernidad desde un estado del arte menos excluyente, capaz de reconstruir un pasado letrado para redefinirlo en su forma pero también capaz de incorporar en la ficción la más variada gama de manifestaciones artísticas, gestadas desde lo popular; con ello, se desmitifica la concepción errónea del arte que desde la erudición destruye y margina. Sólo así podremos devolver al arte el sentido cotidiano que —como en la antigua Grecia— permea, desde la experiencia vital, todas las capas de la sociedad.

La inmensa amplitud y calidad de la obra de Parra, parece no haber sido motivo suficiente para valerle el reconocimiento que debiera tener, posiblemente este fenómeno se deba a que ésta no ha tenido el beneficio que sí han tenido otras, menos valiosas, de gozar de amplios tirajes editoriales que le pudiesen haber permitido, al menos, hacer de sus novelas libros de fácil acceso. Éste, por desgracia, no ha sido el caso de Parra Sandoval cuya escritura en apariencia podría haber pasado desapercibida. Ello explica también porque no hemos podido superar el fenómeno del *boom* latinoamericano; muchos de los escritores que se han entregado a la enorme empresa de proponer una narrativa diferente han sido, simplemente, acallados por la industria editorial. Las escasas referencias a la obra del escritor valluno le pertenecen a profesores como Luz Mary Giraldo y Cristo Rafael Figueroa quienes durante años han aunado esfuerzo por dar a conocer este nuevo horizonte narrativo que podría ser fiel representante de nuestro ser latinoamericano y sus contradicciones.

Así, por ejemplo, para dar cuenta del *corpus* literario de Parra emplearé el valioso análisis que llevó a cabo Luis Mary Giraldo en *Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)*³. En este estudio, Giraldo ubica el *corpus* de Rodrigo Parra Sandoval, a partir de una generación de escritores que se dio a conocer en la década del sesenta y principios de los setenta: Darío Ruíz Gómez, Óscar Collazos, Germán Espinosa, Nicolás Suescún, Eutiquio Leal, Fanny Buitrago, Héctor Sánchez y Gustavo Álvarez Gardeazábal. A ellos se unirían al inicio de la década de los setenta Luis Fayad, Fernando Cruz Kronfly, Albalucía Ángel,

³ Este ensayo hace parte de una compilación de escritos sobre la narrativa colombiana del siglo XX, hecha por María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo. (2000), titulado: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, Vol. 2.

Umberto Valverde, Marco Tulio Aguilera Garramuño y, a finales de esta misma década, R. H. Moreno-Durán y Rodrigo Parra Sandoval. Estos intelectuales, conformarían ese nuevo hacer de la literatura colombiana que se comprometía con otros aspectos de la realidad nacional. Los unía el interés por hacer a un lado la escritura que surgía de tópicos como la violencia que se generaba en torno al bipartidismo político y el imaginario mítico —constelaciones que habían hecho posible gran parte de la grandeza del *boom* latinoamericano— para centrar sus esfuerzos en una búsqueda constante de diversas alternativas que pretendían seguir consolidando la historia de la escritura colombiana desde otras esferas del conocimiento.

Bajo estos ideales, el horizonte narrativo fue alimentándose de tópicos como las transformaciones que se generaban en los escenarios de las grandes urbes que crecían y se convertían en los instrumentos de creación, las nuevas formas de abordar la escritura desde conceptos como la lúdica y la erudición, en el caso específico de Rodrigo Parra Sandoval: la toma de diversos elementos de la cultura de masas para retratarla a través de la ironía, el humor y la sátira; la construcción de una nueva estética donde el escritor se cuestiona a sí mismo desde la autoconciencia pero también donde el lector es cuestionado y convertido en coautor de la ficción; un espacio narrativo que acoge la técnica de un lenguaje que se fragmenta en las imágenes mediante formulas del cine hollywoodense que a su vez expresan la inminencia de una sociedad globalizada que <<ha abandonado la aldea para mirar el mundo>>.

En este trabajo parto de la obra *El don de Juan* para llevar a cabo el estudio de algunos de los aspectos más relevantes de la escritura de Parra Sandoval. Considero que esta novela, además de su alto valor literario, condensa gran parte de los tópicos que habían sido reseñados en las ficciones anteriores del autor, acuñadas bajo el título de *Las historias del paraíso perdido*⁴, a saber: la escritura que se fragmenta mediante la utilización de la imagen; la carnavalización de las creencias que constituyen el horizonte de la cultura y los ideales de las grandes masas; la transformación del mito del don Juan cuya vigencia en la posmodernidad se hace posible sólo si se encarna en la figura femenina de una doña Juana, la cual es matizada a partir de las técnicas de la novela picaresca; junto con la fragmentación del Yo que se difumina a través de las diversas voces narrativas y los juegos de autoría, conforman las bases de las cuales partiré para el análisis de esta novela. Hablemos entonces un poco de la anécdota para tratar de echar un primer vistazo a algunos de estos elementos.

Esta novela narra varias historias: en primer lugar está Luis Mejía <<el imaginador>>, personaje que en la narración funciona como una especie de cámara, a través de la cual se crean y narran las historias que su imaginación produce. Mejía, pasa los domingos desnudo en su cuarto imaginando historias de parejas, para él existe un oscuro placer voyerista en expiar la intimidad ajena; una intimidad que sólo puede ser experimentada y manipulada por él puesto que, además de ser el creador de los personajes secundarios, sus historias nunca son llevadas a la escritura —hecho del cual se vanagloria constantemente—. Toda la acción se produce en su mente y permanece en ella. De esta forma, los primeros personajes

⁴ Ver: Luz Mary Giraldo (2006). p. 256.

que salen de la mente de Luis Mejía, un domingo cualquiera, serán Carolina y Juan Santana, acompañados por: Deyanira, Olinda, Malena y Ventura, las cuatro cenicientas amigas de Carolina, en cuyas historias se percibe el ideal fallido de toda adolescente que sueña con ser cenicienta en un tiempo en que los valores sexuales se han transformado y los roles femeninos y masculinos se han trastocado.

Carolina será el personaje protagónico en esta obra, su historia refleja gran parte de las contradicciones del ser contemporáneo, inmersa en un escenario en el cual domina pero también es dominada desde su sexualidad, habrá de construir todo un nuevo sistema de valores desde los cuales cuestiona aspectos como la aparente libertad de la mujer en la posmodernidad. Mediante la construcción de escenarios eróticos por los cuales transita la protagonista, Parra Sandoval, irá desvirtuando muchos ideales femeninos presentes aún en nuestra sociedad. Así por ejemplo, la novela narra los diez embarazos de Carolina y, a partir de estos, parodia todos los sueños que se gestan con la maternidad, al tiempo que reconstruye una tradición literaria desde la cual el pasado mítico de don Juan Tenorio es revisitado y reconstruido por la protagonista de la obra quien se convertirá ahora en la burladora, en la doña Juana.

1.1 Voz femenina: Creación de la doña Juana

La novela *El don de Juan* retrata una sociedad que ha despertado de un sistema de valores patriarcales para, a través de la secularización, conformar un horizonte narrativo donde el papel femenino será configurado mediante la apropiación de lo que por siglos fue la representación del ideal masculino; el mito de don Juan Tenorio⁵. Parra Sandoval parte del ideal mítico de don Juan Tenorio para mostrar, a través de Carolina, la imposibilidad actual de un don Juan en un mundo donde los valores masculinos de fortaleza y dominación han caducado, en palabras del personaje Luis Mejía: “[...] ¿Cómo se vive la lascivia del poder casi absoluto sobre una mujer en esta época posmoderna en que el poder del hombre ha entrado en bancarrota?” (p. 45).

El tópico representado en *El burlador de Sevilla* también conocida como *Tan largo me lo fiáis*⁶, será retomado por Rodrigo Parra en *El don de Juan* con algunas modificaciones de

⁵ Existen muchas variantes del personaje arquetípico del don Juan y diversas obras inspiradas en éste, entre ellas podríamos señalar: *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* del dramaturgo Antonio de Zamora (Madrid 1664-1728), *Dom Juan ou le festin de Pierre* de Molière (París 1622-1673), *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Valladolid 1817-1893), entre otras. En este estudio empleo la obra *El Burlador de Sevilla*, también conocida como *Tan largo me lo fiáis* cuya autoría se debate aún entre: Tirso de Molina y Andrés de Claramonte, en virtud de que esta versión no sólo es la fundadora del mito, sino de que ésta representa muchas de las connotaciones que llevadas al carácter dominante de una doña Juana permiten comprender las profundas transformaciones que se gestan en la posmodernidad; a través de la toma de los elementos de una cultura letrada, representada en el mito español que —llevada a una nueva resignificación paródica—, posibilita la reactivación de un pasado mítico.

⁶ El debate alrededor de la autoría de la obra se produce debido a la presencia de dos elementos, referidos por Alfredo Rodríguez López en la edición comentada de Cátedra (2005), allí se señala la aparición de una publicación de la obra en el año 1630 titulada *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina que, sin embargo, por cuestiones de carácter métrico, estilístico e histórico, tendría un precedente en la obra del dramaturgo Andrés de Claramonte *Tan largo me lo fiáis* representada en Córdoba, en el año 1617, por la compañía de Jerónimo Sánchez.

género: Parra, invierte el contenido del mito explorándolo en el universo femenino mediante la creación de Carolina, especie de doña Juana, quien a su vez, será la única posibilidad de reconstruir un mito que en la condición masculina y en la sociedad actual no tendría cabida. Al igual que Juan Tenorio, Carolina, posee una innata capacidad para enamorar que si en el personaje español podía llegar a convertirse en un elemento más de la misoginia en Carolina es un juego de seducción que radica en el deseo de saber que todos los hombres la aman a pesar de que ella no les corresponde:

Carolina era una corona de aceradas espinas: todos los hombres estábamos enamorados en secreto de ella y todas las muchachas se mordían los labios de celos. Menos Las Cuatro Cenicientas que eran sus amigas y que comenzaban ya con sus ideas disolventes de la igualdad entre hombres y mujeres. Carolina era la más inteligente de todos nosotros. Era lúcida y certera, fuerte, cruel. Le teníamos un poco de temor. Además era hermosa, morena, espigada, ojos de miel. El tipo de mujer que fascina a los hombres. Un desafío, un desarreglo. (p.22)

Parra Sandoval toma elementos de *El burlador de Sevilla* para parodiar una sociedad antípoda a los valores españoles de dominación masculina; mecanismo que nos muestra, por otra parte y como bien señala la profesora Luz Mary Giraldo, la construcción de una sociedad que pasa de un carácter rural a un carácter urbano, mediante transformaciones —si se quiere— de carácter ideológico. La parodia se produce cuando se toma el elemento mítico de la cultura letrada (el don Juan) para a través de la burla reproducirlo en la figura

femenina, con lo cual se logra también un efecto doble: por un lado se redescubre el mito y por el otro se hace mella en una sociedad que, aunque vitorea diversos ideales feministas, sigue dando a la mujer el valor de una mercancía. Carolina, encarna los ideales de una sociedad contradictoria que por un lado reivindica las libertades y los derechos de la mujer y, por el otro, sigue considerando que la mayor felicidad radica en la búsqueda de un hombre que pueda brindarle un sustento económico: allí se encuentra la plenitud femenina.

[...] Todos lo habíamos intentado ciegamente con Carolina, como polillas nocturnas alrededor de una vela encendida. Era algo inevitable, un aciego destino genético del grupo. Pero mientras tanto Carolina tomaba con suma seriedad su relación con Pedro Rodríguez. [...] Pedro es un acaudalado comerciante en materiales de construcción. Con él Carolina consigue lo que siempre ha deseado: un hombre para ella sola, amor, tranquilidad, seguridad, hijos numerosos, una vida cómoda. (pp. 38-39)

Si comparamos el anterior fragmento, en el que Parra Sandoval revela los ideales de Carolina con el verso 1350 de *El burlador de Sevilla* en la edición comentada de Alfredo López-Vázquez (2005), en el cual don Juan Tenorio se describe a sí mismo como:

Sevilla a voces me llama
El Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor. (p. 257)

Podríamos establecer entonces la forma de reactivación del mito bajo los parámetros, si se quiere, de la posmodernidad; en especial si hemos de entender este periodo contemporáneo como un fenómeno social donde se revierte la condición femenina en masculina. Sin importar cuál sea la visión y el interés de Carolina frente a los hombres y de don Juan Tenorio frente a las mujeres, un elemento permanece constante en los dos personajes: ambos conciben la contraparte como un instrumento del cual se quiere sacar un beneficio personal en detrimento del otro.

Carolina, por otra parte, concuerda con el espíritu propio de un ser anfibio que se sabe inmerso en dos mundos contradictorios: por un lado —como lo mencioné anteriormente— reivindica ciertos valores de libertad, al convertirse en la doña Juana que utiliza su cuerpo como instrumento de dominación y provecho frente al hombre, pero por el otro es este mismo instrumento, su cuerpo, aquel que la ata y la somete frente a la sociedad que no deja de concebirla como un objeto del deseo.

Devolvámonos por un momento hasta la modernidad y examinemos la forma en que Gutiérrez Girardot en *Modernismo*, definió este juego dual y contradictorio del sujeto frente al <<entendimiento moderno>> que lo convierte en un ser <<anfibio>> cuyo ideal: [...] “se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, el menester y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales y las pasiones; y por otro, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad, y en cuanto voluntad se da leyes y disposiciones generales y disuelve el mundo vivido y floreciente en

abstracción [...]” (p. 37). Esta condición que Gutiérrez ubicó en un momento histórico precedente al actual, bien podríamos decir, tiene vigencia en la posmodernidad pues la ideología de Carolina concuerda con las profundas contradicciones de la sociedad contemporánea. Pese a los ideales de libertad que están presentes en el personaje protagónico y que se manifiestan en la conversión del mito masculino en femenino, la base de su conciencia, sigue siendo de sometimiento ante el hombre.

Otro aspecto en la novela *El don de Juan* que podría aportar algunas luces frente a este fenómeno se encuentra en la construcción de otros personajes femeninos de la obra tales como Las Cuatros Cenicientas, amigas de Carolina. Parra Sandoval matiza las historias de estos cuatro personajes femeninos, bajo los imaginarios de los cuentos de cenicienta; si el ideal masculino era retomado a partir del mito del don Juan Tenorio, podría decirse que el ideal de la mujer es retratado mediante la utilización del espíritu femenino, también fallido, del clásico cuento de los Hermanos Grimm.

La primera cenicienta Malena, retoma todos los conceptos femeninos de la cultura popular ligados a la búsqueda del “príncipe azul” para mostrar la imposibilidad actual de cumplir con este deseo. Este instrumento de construcción paródica que parte de la toma de elementos de la cultura popular, bien podríamos interpretarlo con base en la *teoría de la carnavalización* de Mijail Bajtín, desarrollada en sus trabajos *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (1989) y en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986). Según esta teoría el carnaval es el escenario donde, a través de la parodia, se

revierten las jerarquías, se da vuelta a la realidad, se mezcla lo sagrado con lo profano, es el revés del mundo que produce la libertad de la risa. Todos estos elementos son asimilados por la narrativa de Parra Sandoval, en ella, los mitos funcionan como imaginarios de la cultura de masas que se profana a través del humor, mostrando así, el espíritu humano contradictorio de la posmodernidad que une diferentes horizontes artísticos para construir un escenario narrativo donde un pasado literario se comunica y redescubre en un presente que lo resignifica desde la parodia y la sátira consientes, sin embargo, de los ideales de la sociedad contemporánea.

Bajtín alude, precisamente, a la forma como la novela puede contener en sí misma varios géneros literarios con una intencionalidad definida por el autor:

Toda novela, en su conjunto, es un *híbrido* desde el punto de vista del lenguaje y de la conciencia lingüística realizada en él. Pero subrayémoslo una vez más: es un híbrido intencional y consciente organizado desde el punto de vista artístico; no una mezcla mecánica, oscura, de lenguajes (más exactamente, de elementos de los lenguajes). *La imagen artística del lenguaje* constituye el objetivo de la hibridación intencional novelesca. (p. 181)

Esta intencionalidad en Parra se persigue bajo la premisa de parodiar las contradicciones del espíritu feminista en la posmodernidad, a través de la utilización de los elementos de la cultura de masas. Por otra parte, con esta yuxtaposición de géneros se rechaza la división cultural: erudición, creación letrada *versus* cultura popular, obra de fácil consumo. Ello implica que, la que podría ser considerada cultura de masas (p. ej., las novelas de Corín

Tellado presentes también en la estructura de la obra de Parra Sandoval) se uniría a una alta cultura (Mito español de Tirso de Molina) para crear una especie de bricolage⁷ literario —efecto posmoderno por antonomasia— con el que se igualan las representaciones culturales (alta y popular), profanando así el espacio que podría separarlas. Mecanismo único que permite fundir la secuencia cronológica de una historia literaria, a través de la incorporación, en una misma obra, de dos conceptos o corrientes artísticas distantes en el tiempo: la picaresca de Tirso y el género rosa, propio de las novelas de Corín Tellado.

Con base en lo anterior, podríamos señalar que la tremenda ironía reflejada en las historias de “Las Cuatro Cenicientas” amigas de Carolina, funciona también como un escenario narrativo donde al mito de la doña Juana se le impone la contraparte, la cenicienta con ideales dóciles. Del mismo modo, esta constelación no sólo burla el desenlace fácilmente previsible de las novelas de Corín Tellado, sino que explora el sentimiento de autoconocimiento femenino en una sociedad que, en apariencia, le otorga a la mujer nuevos lugares de desarrollo sobre los cuales ejerce una aparente emancipación que siempre será, bajo la mirada de Rodrigo Parra, la segunda opción. Así, por ejemplo, si analizamos la condición ideológica de la primera cenicienta que aparece referida en la novela, notaremos la presencia de estos elementos que constituyen, asimismo, el sentido polifónico en la obra.

⁷ Por <<bricolage>> asumo en esta investigación el fenómeno de reinventar el arte a partir de un pasado que es vuelto a visitar con el fin de abstraer de él algunos elementos —en virtud de negar o redefinir una tradición con una finalidad estética. Por ende, sería prudente señalar a Steven Connor (1996) y su particular forma de entender los mecanismos por los cuales en la posmodernidad se rechaza todo elemento que pudiese limitar la comunicación entre las distintas formas artísticas; bien sea de un pasado distante (Tirso de Molina) o de un presente paródico (novelas de Corín Tellado), todas estas manifestaciones culturales que se gestan a partir de un precedente histórico del arte producen lenguajes de comunicación que a su vez disuelven la clásica dicotomía: arte elevada *versus* arte popular.

Antes de mencionar el papel en la narración de las cuatro cenicientas es preciso, ya que me he referido al tema de la polifonía⁸, abrir un pequeño paréntesis para mencionar la forma cómo se dan a conocer estos cuatro personajes femeninos dentro de la novela. El autor menciona que encontró en un tarro de Avena Quaker que estaba en el estudio de Juan “[...] escrito en hojas de pequeño formato, el manuscrito de *Las Cuatro Cenicientas* precedido por un párrafo con sus teorías sobre cenicientas y donjuanes.”(Parra Sandoval, Rodrigo. p. 59). Es interesante, si he de hablar de la polifonía, señalar algunos aspectos de este fragmento —aunque, debo aclarar, este tema será desarrollado a profundidad en el siguiente capítulo—.

Es fácil encontrar una similitud entre la forma como aparecen los personajes en la novela de Parra Sandoval (“Las Cuatro Cenicientas”), con la manera como Cervantes utiliza la figura de Cide Hamete Benengeli⁹. En ambos casos el autor (término que también será debatido en el siguiente capítulo), encubre su creación bajo la presentación de un personaje secundario a quien se le atribuye la autoría de la obra. Este instrumento configura lo que

⁸ Bajtín (1986), aludirá a este estado polifónico de la obra, a partir de la novela humorística inglesa, como el estadio que permite la unión de diversos sustratos del lenguaje literario, a través de la parodia. Así, por ejemplo, mencionará la forma como este tipo de novela incorpora, paródicamente: los estamentos de la elocuencia parlamentaria, del habla judicial, de los informes periodísticos, junto a el lenguaje financiero de la <<city>>, la más vulgar murmuración de los chismosos, el estilo pedante de la erudición y los hipócritas sermones moralizantes, para crear un escenario armónico donde se rompen las divisiones sociales y culturales. De igual forma, el crítico ruso alude en su teoría a la forma cómo estas estructuras rechazan la concepción de un Yo individualizado, puesto que cada individuo sería entonces la suma de distintos <<yoes>> que se irían acumulando a lo largo de su vida, éstos a su vez conformarían su ideología. A partir de la estética de la polifonía, se puede inferir que el texto se caracteriza por una *heteroglosia*, marcada por la naturaleza ambigua de la palabra y su proyección histórica, y por un *dialogismo* que deja al descubierto un discurso pragmático con el que se cuestiona el estatuto del texto, del autor y del lector.

⁹ Cide Hamete Benengeli es un supuesto historiador musulmán creado por Cervantes para generar ambigüedad en torno a la supuesta autoría de la obra *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Cervantes, señala que fue éste el verdadero autor de la obra (al menos del capítulo XI en adelante) y que él (Cervantes) simplemente fue el transcriptor de un texto más antiguo escrito en árabe.

Matei Calinesco (1991) llama “la tematización paródica del autor” hecho que implica, para el crítico, la reaparición de un autor intruso que tendrá un propósito distintivamente autoirónico y que, como resultado, someterá al lector a una participación activa en la construcción de la narración.

Retomando el punto anterior, existe en la obra una relación <<simbiótica>> entre cenicientas y donjuanes que reafirma la caducidad de estos personajes en la posmodernidad. Lo interesante es que se destruye el mito donde habitan dichos personajes desde su misma base, me explico; los ideales fallidos de la cenicienta en la posmodernidad se destruyen desde el deseo mismo de la mujer por revivirlos. Parra Sandoval construye el personaje de Malena (*La Cenicienta Moderna*) no sólo bajo la premisa de aniquilar el mito, mediante una reinterpretación del mismo (de la cenicienta y su ideal sumiso), sino también para contrarrestar el peso ideológico que genera la presencia de Carolina en la novela.

Malena es una cenicienta moderna que, sin embargo, tiene todos los ideales del personaje de cuentos de hadas tradicional: una joven obrera que trabaja en una industria textil y que acaba de ser ascendida a recepcionista pasa la vida idealizando un futuro mejor que sólo le será otorgado cuando encuentre a su “príncipe azul”:

[...] Malena es tímida e inocente y no sabe que es atractiva. Inventa historias de amor todo el tiempo para distraerse. Es su primer día en el nuevo oficio y ha llegado temprano. Arregla el escritorio y contesta llamadas. No comprende por qué se forma ese tumulto en la puerta hasta que ve al hombre alto, de edad mediana, de sienes plateadas, vestido con sobria elegancia, que la saluda. (p. 62)

La forma cómo se contraponen el pensamiento ceniciento a la ideología dominante de la doña Juana logra crear un equilibrio que nos habla, por un lado, de las profundas contradicciones de la posmodernidad (donde el ideal femenino se oculta tras la máscara de una falsa libertad) y, por el otro, de la ideologización interna de la novela que se revela mediante las voces de sus héroes. Para emplear un término bajtíniano, a partir de la conformación de estos diálogos que traslucen ideologías antípodas se producen distintos <<ideologemas>> que generan una forma particular de trasfigurar el mundo y, ya que no parece prudente hablar de representación en Parra Sandoval, sí podríamos hablar de una concepción de la mujer en la cual existe una disputa que se vive desde la propia interioridad del individuo femenino y que no se gesta dentro de la sociedad sino dentro de su propio ser, elemento que concuerda también con la complejidad del héroe posmoderno. Del mismo modo, el *bricolage* que produce la obra en torno a la incorporación de diferentes géneros literarios distantes en el tiempo (picaresca y género rosa), permite configurar los personajes femeninos alrededor de unos ideales arcaicos que se presentan en la obra como una crítica al pensamiento feminista y, al mismo tiempo, opresor de la mujer.

1.2 Algunas reminiscencias de la picaresca en *El don de Juan*

Parra Sandoval explora el pasado de la picaresca y las actuales manifestaciones del género rosa para crear un lenguaje satirizado que pone en tela de juicio los valores académicos¹⁰ y

¹⁰ Ante una sociedad que cierra las fronteras de la creación artística bajo los parámetros de un canon. Parra Sandoval incorporará en su obra esa producción marginada y a la que suele atribuírsele la engorrosa nominación “obra de fácil consumo” o “literatura light”, para reconstruir una sociedad que lejos del

sociales de nuestra sociedad. Su obra se apropia de algunos esquemas de este género literario que se desarrolló especialmente en la prosa española, durante los años de transición entre el Renacimiento y el Barroco (en el conocido Siglo de Oro Español), cuyos principales exponentes serían: Francisco de Quevedo con *Vida del Buscón llamado don Pablos* (¿1603?), el anónimo texto *Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), *La Celestina*, obra cuya autoría se suele adjudicar a Fernando de Rojas, y Antonio Enrique Gómez con *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644), entre otros.

La novela picaresca será para Parra Sandoval un elemento vital en la construcción de sus personajes y las acciones que éstos realizan. Muchas de las estructuras, presentes en este género, servirán al autor valluno como punto de partida para cargar aún más el lenguaje de un sentimiento satírico que a su vez permite llevar a cabo la crítica a ciertos estamentos académicos de la sociedad colombiana. Bajo esta premisa, la construcción de los personajes —en especial los femeninos— tendrá esa reminiscencia española que les permite hacer mella en una sociedad contradictoria. Así, por ejemplo, Carolina presenta algunas de las principales características de la antiheroína de este género literario: aspectos como la imagen seductora que utiliza para engañar al marido con un amante; la misoginia que para el caso de Carolina es llevado a la androfobia; la construcción del cuerpo femenino y su sexualidad junto al discurso de iniciadora del sexo opuesto, hecho que también le aporta un sentido demoníaco. Estos, junto a otros elementos representados en la obra, a saber: la sátira social, el deseo de algunos personajes por escalar posiciones sociales, la

academicismo produce otras formas literarias que, con algunas transformaciones llevadas a cabo a través de la burla, reflejan parte de nuestro ser latinoamericano.

incorporación de distintas historias que son narradas de principio a fin al interior de la novela, serán las estructuras empleadas por el escritor valluno para hacer de *El don de Juan* una obra notoriamente influenciada por el género de la picaresca.

Me gustaría, ya que en este capítulo he aludido a la figura femenina en la novela, mencionar aquellas connotaciones picarescas —señaladas con anterioridad— referentes a la protagonista de la obra. La presencia de Carolina en la novela está claramente influenciada y sustentada desde las estructuras del género español. Si analizamos algunas de las caracterizaciones de los personajes femeninos en la picaresca (descritos por el crítico literario Didier Souiller (1980) en un acertado análisis de este género), encontramos diversas similitudes con la propuesta de Parra Sandoval en torno a la construcción de su personaje antiheroico:

Se presenta principalmente bajo dos aspectos: *joven*, es la imagen de la seductora (algo diabólica, tentadora) que le tiende trampas al amante y engaña al marido. Un rasgo curioso que merece ser señalado es que el pícaro, generalmente experto en estafas y escenografías, tiene siempre cierto temor ante las mujeres: muchas veces es su víctima, pues le ganan sobre su propio terreno. Vemos aquí la aparición de la misoginia, rasgo inseparable de la corriente picaresca. El arsenal del maquillaje femenino tiene demasiadas correspondencias con la técnica del disfraz picaresco. *Vieja*, la mujer es a menudo hechicera o por lo menos celestina, iniciadora o corruptora.

El discurso religioso representa siempre a la mujer como una aliada del demonio buscando atraer el sexo opuesto hacia el infierno. (p. 30)

Esta descripción que lleva a cabo Souiller, a propósito del papel femenino en la novela picaresca, concuerda con muchas de las características de Carolina en *El don de Juan*. El carácter dominante del personaje femenino ciertamente logra emparentarla con el género picaresco: Carolina adquiere connotaciones androfóbicas al utilizar al hombre en *pos* de unos ideales personales. Así, mediante la explotación de su cuerpo y la seducción, logrará dominar a los personajes masculinos convirtiéndolos en objetos de su deseo “[...] Carolina ha hecho algo todavía más bizarro: me ha solicitado a mí, en realidad ha condicionado varias veces sus servicios sexuales a que yo incluya los relatos de las cenicientas en mi imaginación de esta historia.” (p. 61)

De esta forma, el cuerpo de Carolina se convierte en el instrumento que le permitirá someter al hombre a sus deseos. Igualmente, a menudo se representará en su cuerpo la madre patria que se esculpirá —con un profundo erotismo— en la naturaleza sexual de su vientre forjador de vida; este elemento, permitirá a la protagonista someter y representar los ideales de belleza y dominación femenina en la posmodernidad:

[...] El cuarto día llega alegre con un manojito de girasoles en las manos, se saca la camisa y se quita el sostén: en su espalda vibra el mapa de Colombia, sus selvas, sus vías aéreas, sus riquezas mineras, sus departamentos y sus capitales, sus puertos, la extraña forma de cruz de Lorenza que define su contorno [...] (p. 96)

En este fragmento es visible la importancia que Parra Sandoval adjudica al cuerpo de Carolina, al asignarle un carácter de “madre patria” que al tiempo que condensa un

profundo sentido erótico, resta valor al sentimiento amoroso que podría surgir de su relación con Juan Santana o Pedro Rodríguez; un influjo represivo que, ciertamente, no estaría presente en los ideales femeninos y dominantes que subrayan el pensamiento de la doña Juana.

Sin embargo, podríamos suponer que si bien el cuerpo femenino en la novela es un instrumento de dominación y de rompimiento de los patrones impuestos por la sociedad colombiana, (donde la infidelidad es sustentada en la tradición del don Juan y, hasta cierto punto, aplaudida) Carolina subvierte este fundamento genérico de dominación masculina, aunque sea este mismo principio de rebeldía el que la convierta en un individuo alienado; pues pese a su aparente omnipotencia, este grito de libertad estaría soportado — paradójicamente— desde el sometimiento de su sexualidad, por lo que sigue siendo vista como un objeto del deseo. Es decir, esta aparente liberación, podría no ser más que una transferencia de poder que genera nuevas dependencias y sumisiones. En resumen, el sugerido sistema de libertades que vitorea Carolina, por su condición erótica, no es más que un retorno a los valores patriarcales de dominación, presentes aún en muchas esferas sociales y culturales de la “la madre patria”.

Por otro lado, esta estrategia le permite al autor valluno emplear el erotismo como una forma de reivindicar la alteridad femenina; condición que, como veremos posteriormente, será transmitida a la estructuración de los personajes masculinos, cuyos ideales varoniles

serán revertidos mediante la burla a la condición de “ceniciento” del hombre en la sociedad posmoderna.

En este orden de ideas, la construcción de Carolina en la novela posee otras características vinculadas también al género de la picaresca. No sólo Carolina somete al hombre mediante la seducción y el uso de su cuerpo, también adquiere diversas conductas masculinas que la llevarán, incluso, a decidir el futuro de su estirpe.

Para ejemplificarlo, vemos cómo al interior de la novela se presentan varias narraciones construidas por uno de sus protagonistas Luís Mejía, quien a su vez imagina las historias cinematográficas de Juan Santana, dentro de las cuales se encuentran “los diez embarazos de Carolina”. Estas historias que se insertan en la novela de principio a fin¹¹ nos muestran la ideología dominante de la doña Juana, al tiempo que ilustran la forma en que estos episodios independientes se ligan entre sí, básicamente, a través de la repetida presencia de su protagonista —tratamiento que daban los autores de las novelas picarescas a sus obras¹².

¹¹ Una técnica muy usada en el género de la picaresca donde la vida de los protagonistas es narrada de principio a fin, como señala Gustavo A. Alfaro (1977): “Se narra una vida desde sus orígenes, subrayando momentos críticos que implican, a su modo, cierta organización formal: la genealogía que predetermina la futura conducta del pícaro; el despertar del antihéroe y la formulación de su actitud picaresca; la serie de aventuras que demuestran la nueva psicología del protagonista; el castigo ejemplar en que culmina su carrera de pícaro. La vida del pícaro presenta una trayectoria moral causalmente determinada en un espacio concreto y en un tiempo determinado”. (p. 21)

¹² Por otra parte, esta técnica empleada por Parra Sandoval, en la configuración de la estructura de la obra, nos demuestra cómo lo que podría ser un relato aparentemente fragmentado se soporta por vía de una construcción sumamente elaborada desde la picaresca para escapar a los sobreexplotados juegos rayuelos de la escritura fragmentada, dando a su obra una ligazón que se vislumbra en la reproducción unificada del personaje femenino.

Del mismo modo, cada uno de los embarazos del personaje femenino trasluce parte del espíritu antiheroico del pícaro, pues con ellos Carolina buscará asegurar la posición social de sus hijos, soñando un futuro idealizado con el que espera lograr una ascensión social. De esta forma, la protagonista le cuenta a Juan Santana, con gran felicidad, la noticia de cada embarazo; acto seguido, idealiza el futuro de sus hijos (antes de su nacimiento) con lo cual ella estaría decidiendo el futuro de la estirpe, revirtiendo así la norma patriarcal que hace del hombre el sujeto que decide el porvenir de su descendencia.

Le he diseñado un curriculum vitae maternal: se identificará de lleno con su madre y su vida será una luminosa replica de la mía, con las variaciones que exige la época. Mejorará algunas de mis experiencias menos afortunadas, las hará más coloridas, más aventureras, más libres. Pero en definitiva para conocer su vida habrá que conocer la mía. Prerrogativas de la maternidad. Será uno de los pocos seres humanos que aprenda de la experiencia ajena. Habrá algo diferente, sin embargo; será una pediatra famosa, atenderá a los niños de los barrios populares, fundará sala-cunas, dispensarios, campañas de vacunación, gotas de leche, talleres de educación sobre el embarazo y la maternidad [...] Esa será mi hija. (p. 52)

Así, Carolina vaticina un futuro para cada uno de sus hijos en el que la ascensión social es una constante que le permitirá ingresar a un mundo que jamás ella pudo alcanzar. Por otra parte, el interés por dicha ascensión social que se espera de los hijos “[...] se convertirá en un *playboy* internacional e irá a la cama con marquesas, duquesas y vizcondesas. Nunca con mujeres de la plebe, sin título nobiliario [...] para asegurarse esta exclusividad contratará a un funcionario de heráldica que revisara la autenticidad de los títulos a la

entrada de su dormitorio” (p. 84), nos sirve de preámbulo para incorporar otro elemento más de la novela picaresca: los ideales de ascensión social.

El surgimiento de este género en España (durante el siglo XVI) estuvo acompañado por un ideal de limpieza de sangre, representada especialmente en la comunidad plebeya de <<contrapelo>> que intentaba vivir de una forma ociosa¹³. Estos ideales perviven en Carolina pues ella desea, a través del futuro prominente de su descendencia y la búsqueda de un hombre adinerado, no sólo mejorar su condición de vida sino escalar posiciones socio-económicas. Del mismo modo, es significativo advertir el castigo que recibe la actitud maternal-opresora de Carolina cuando Juan Santana, quien en la novela se presenta como un cineasta principiante, trastoca aquella vida idealizada que Carolina ha concebido con gran omnipotencia para sus hijos:

MARÍA LUISA RODRÍGUEZ, La primera hija de Carolina, no es una gran peditra como soñó su madre durante el embarazo. Y, sin embargo, es la hija cuya vida se ha aproximado más a los sueños maternos. María Luisa Rodríguez se encontró con su destino mientras intentaba salir adelante luchando con una desasosegada adolescencia. El disparador fue un librito que inicialmente miró con indiferencia: las fotografías de niñas de Lewis Carrol. La apasionó la secreta inocencia sensual de sus poses y supo instantáneamente cuál era su vocación [...] Trabajó con tezón y rápidamente se convirtió en una famosa fotógrafa de niñas [...] Dicen las

¹³ A propósito de la limpieza de sangre Didier Souiller (1985) refiere como el hidalgo en la España del siglo XVI “[...] no sólo representa un modelo de la honra sino también un arte de vivir. A medida que transcurre el siglo XVI, las armas ya no constituyen la única justificación del ocio noble; lo que importa es la obligación absoluta de un modo de vida ocioso, y dispendioso, respaldado por un patrimonio rural.” (p. 24), como lo explica Souiller, este fervor o ideal de vida se irá expandiendo por la sociedad española de la época al punto que se convertirá en el sueño de todo haragán o pícaro, mostrando así que ante la ausencia de dinero lo mejor era fingir “rentas holgadas” con el fin de poder conseguir un matrimonio conveniente. Ideales que Parra Sandoval incorpora en la construcción de Carolina.

malas lenguas que el arte de María Luisa es una fachada y que sostiene una intensa vida amorosa con la infantil muchedumbre de sus modelos [...] Algunos llegan a afirmar que, soterradamente, dirige una red de pornografía infantil [...] (p. 57)

En estos desenlaces que Juan vaticina a través de sus *films* para los hijos de Carolina, el protagonista femenino recibe un castigo, en la medida en que su descendencia estará marcada por un final que, si bien no es del todo trágico, es el menos deseado por Carolina. Elemento que, nuevamente, nos devuelve a la característica de los personajes antiheroicos de la novela picaresca; dejando también al descubierto la forma en que los ideales femeninos en la sociedad colombiana siguen siendo los de sometimiento frente al hombre, lo cual subraya la crítica del escritor valluno frente a un estilo de vida que, pese a ser la caracterización del ideal haragán del Siglo de Oro Español, o de un estilo de vida arcaico, pervive aún en la ideología femenina colombiana hecho que, como se verá en el posterior análisis de otro de los personajes que conforman las cuatro cenicientas amigas de Carolina, reafirmaría el ideal haragán del antihéroe picaresco.

1.3 Algunos elementos del género rosa presentes en *El don de Juan*

Si por un lado en la novela de Parra Sandoval están sugeridas ciertas reminiscencias al género de la picaresca como una forma de crear un soporte intelectual —fácilmente representativo de una cultura letrada—, por el otro se esboza también una producción artística que estaría ligada a una cultura de las grandes masas, en mi opinión, retratada a

través de la toma de ciertos elementos del género rosa, que como bien señala el crítico literario Andrés Amorós¹⁴ en un estudio de las novelas de Corín Tellado, se configura en torno a elementos como: una literatura que se satura de eventos melodramáticos representados al interior de las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres, una narración producida con pinceladas sentimentales, un estilo directo que no hace pactos con el ocultamiento, finales felices que se perciben gracias al triunfo del amor, una narrativa que no contiene en sí ningún tipo de crítica social pues se abstrae de toda realidad, el lector —en esta medida— no quiere cuestionarse el mundo, simple y llanamente, quiere idealizarlo bajo los sueños y desventuras de sus personajes. Síntomas de una producción literaria ligera que pondría en tela de juicio aspectos como: ¿Qué podría ser considerada una alta cultura letrada? ¿Dónde se genera la división entre estas dos esferas de la producción artística? ¿Estas producciones, si se quiere subliterarias, son muestra de los valores ideológicos de la sociedad colombiana?

El don de Juan se apropia de estos elementos para llevar a cabo la construcción de ciertas historias, al interior de su novela, que cuestionan el valor académico del arte popular al tiempo que reivindican la forma en que la producción cultural de las masas logra incorporarse en la sociedad, incluso con más eficacia que la alta producción letrada; no en vano, expresiones como las novelas de Corín Tellado han producido mayor cantidad de lectores en Latinoamérica que la que podrían haber soñado los, celebres e ilustres, autores del *boom*. Lejos de la carencia de significado artístico que suele atribuir la Academia a la

¹⁴ Texto en Internet <http://www.dooyoo.es/libros/sociologia-de-una-novela-rosa-andres-amor-s/194812/> [consultado 17 de julio de 2009].

producción de una literatura subyugada bajo la cuña <<escritura *light*>>, la novela rosa cala en la sociedad porque es producto de un sistema de valores que en Latinoamérica pervive bajo la estructuración y vigencia de los sentimientos amorosos que —adornados con el tinte de lo melodramático— reflejan aspectos de nuestra propia naturaleza rosa, dispuesta a abstraerse momentáneamente de una realidad opresora para buscar refugio en los ideales y el éxito que tienen las heroínas de este género con sus finales felices que por lo general terminan en boda.

Esta literatura de “fácil consumo” será redescubierta, satirizada y reinventada en la escritura del novelista valluno. Muchos de sus personajes femeninos evocarán las estructuras de la obra de Corín Tellado para, a través de la burla y el humor, cuestionar los valores sentimentales de la sociedad contemporánea, con su deseo de una ascensión social conveniente, la búsqueda de un príncipe azul, de un amor que después de batallar contra muchos contradictores logrará consolidarse. Bajo esta perspectiva, las heroínas de la obra de Parra Sandoval presentan similares esquemas de construcción a las del género rosa. Para ejemplificarlo, debemos seguir examinando la creación de “Las Cuatro Cenicientas”, ya que en estas mujeres se vislumbran los ideales de ascensión social. Además, resulta pertinente acompañar el análisis de estos esquemas de la novela rosa, subrayando otro elemento significativo en la construcción de estas historias: la transformación de los roles (femeninos y masculinos) en la sociedad posmoderna.

La historia de Deyanira, “La Cenicienta Burócrata” deja al descubierto la incorporación del género rosa pero, al igual que la transformación que lleva a cabo Parra Sandoval alrededor de la reconstrucción del mito del don Juan llevado a la doña Juana, el tradicional esquema del cuento de los hermanos Grimm sufrirá transformaciones en torno a la presencia de Giovanni, personaje protagónico que, haciendo uso de la parodia, cuestionará los valores masculinos al punto de convertirse en ceniciento.

Deyanira es una mujer que nace en un pueblo subdesarrollado, escenario del cual saldrá —gracias a su condición de intelectual— para convertirse en una burócrata economista graduada de Harvard. Después de un vertiginoso ascenso social Deyanira, ahora doctora en economía, conocerá el amor de la mano de “[...] Giovanni, el hermoso fotógrafo italiano que recorre el mundo ejerciendo su arte [...]” (p. 99). Él será la nueva razón de su existencia, tan es así que en Yacarta se jurarán amor eterno y se casarán, bajo la condición de que nunca tendrán hijos, pues Giovanni ama la libertad de su oficio y no estará dispuesto a abandonarla. Compran un apartamento en Roma y viven allí felices, hasta que una noche Deyanira revelará su secreto, está embarazada.

Hasta este punto, la historia se configura bajo las estructuras de la clásica novela de Corín Tellado o el cuento de *La Cenicienta*. Adicionalmente, es aquí donde son insertadas algunas modificaciones al género rosa por parte de Parra Sandoval —a propósito de la conversión del personaje masculino en ceniciento.

Nace así el hijo de la pareja y Giovanni se dedica a cuidarlo, abandonando su oficio de fotógrafo y la tan anhelada libertad que éste le brindaba, “Va algunos fines de semana con el niño a la cabaña que ha construido con sus propias manos en las montañas. Se rinde. Se transforma en padre y en madre, lava pañales, lleva el niño al *kínder*, prepara sus comidas, conversa con él, le cuenta historias mientras trabaja en la carpintería [...]” (p. 100). Posteriormente y, retomando el esquema rosa, Deyanira —en lo que constituye su más grande tormento—, informa a Giovanni sobre una enfermedad terminal que le han diagnosticado los médicos. Creyéndose al término de su vida, comienza una carrera acelerada por impulsar modelos de modernidad en las sociedades más pobres, no quiere irse sin dejar un precedente en los escenarios que la vieron nacer. Luego de dos años el médico, inexplicablemente, le dice que ha ocurrido un milagro y está curada, acto seguido:

Deyanira es una resurrección. Reclama a su hijo de nueva años y decide vivir con él, viajar con él, darle la madre que no ha tenido. Decide también de manera fulminante abandonar a Giovanni. Ella nació como una Cenicienta y tuvo la fuerza para salir de esa situación deplorable. Giovanni fue desde niño un hombre de valía, lleno de proyectos. Ahora, refugiado en su cabaña del bosque, ha caído en el pasivo y deplorable estado de Ceniciento [...] (pp. 100-101)

Se transforman así los roles socialmente concebidos y Deyanira obtiene la tan anhelada libertad y ascensión social que buscaba mientras que el hombre, confinado en una cabaña del bosque, no sólo perderá su *estatus* dominante sino que también será trastocado en sus funciones y convertido en el Ceniciento. La estructura del género rosa le permite a Parra Sandoval cuestionar los actuales valores y roles (femeninos y masculinos) para exponer la

forma en que el hombre en Latinoamérica no sólo se ha hecho a un lado para permitir el desarrollo femenino sino además ha asumido los oficios, de hecho, las actitudes cenicientas de la mujer. Esta nueva conciencia que revierte los papeles demuestra que, a diferencia de la ascensión social que en muchas de las novelas de Corín Tellado se producía o aseguraba a través de la búsqueda de un hombre adinerado, se dará ahora a través del intelecto femenino y no de su condición sumisa.

En esta historia tampoco se vislumbra la felicidad y la unión perpetua del hombre y la mujer, Deyanira, aunque logra escalar posiciones sociales no encuentra un amor definitivo, su nueva condición libre se lo impide. Podríamos incluso subrayar que la incorporación, en este caso, de una literatura *light* que se entreteje con una tradición letrada (encarnada en los elementos de la picaresca) para participar de la creación y estructura de *El don de Juan*, permite no sólo la creación de un *bricolage* literario, sino también la revaloración de la cultura de las grandes masas y la inserción de las misma en un ámbito, en mi opinión, modificado para entrar en un escenario erudito, a través de la técnica o la corriente de lo *Kitsch*¹⁵, corriente artística capaz de reunir en un mismo espacio narrativo la intelectualidad de la picaresca y la escritura de fácil consumo del genero rosa. Esta forma de romper las barreras (intelectuales y cronológicas) que separarían las dos corrientes, anteriormente referidas, es lo que le permite a la novela esbozar una crítica en torno a la concepción actual del arte que concibe la obra de fácil consumo y de amplia comercialización como una

¹⁵ Conviene resaltar el análisis que lleva a cabo Abraham Moles (1990), a propósito de cómo la cultura *Kitsch* traduce también ese sentimiento de unión de distintas formas artísticas. Ubicada en un escenario ambiguo entre el conservadurismo como la concepción aprobatoria de “la mayoría” y la moda como el instrumento de ruptura e innovación; en medio de esta dicotomía, la cultura *Kitsch* se manifiesta a favor del amontonamiento de sustratos culturales, muchas veces de carácter contradictorio.

producción de menor valor estético, frente a aquella erudita que se cierra y condiciona a partir de las estrechas fronteras del canon académico.

En este orden de ideas, me gustaría esbozar en el siguiente subtítulo la forma en que Parra Sandoval mezcla en su narrativa distintas técnicas o corrientes literarias para crear, en torno a la sátira, una especie de *bricolage* que se configura como un escenario multiforme que a su vez permite llevar a cabo la burla y la unión entre lo que sería una cultura de masas a una letrada, con el fin de cuestionar el academicismo y las fronteras que dividen estas dos producciones artísticas.

1.4 Unión: de la cultura de masas a la cultura letrada

La composición y diálogo entre estos dos escenarios narrativos, el pasado revitalizado y resignificado de la picaresca de Tirso de Molina, junto con la revalorización de la novela rosa de Corín Tellado, expresa en la obra de Parra Sandoval una conciencia literaria que busca ser redescubierta en términos de ¿qué es una literatura de fácil consumo?, ¿qué es la alta cultura?, ¿qué es la cultura de masas? y cuál es el valor de cada una de ellas. Todas estas fronteras ideológicas son burladas por el escritor valluno, mediante la fusión de las distintas manifestaciones culturales; efecto único que nos muestra no sólo una revaloración del consumo cultural de las masas sino una unión entre la producción cultural <<popular>> de fácil acceso y una alta esfera letrada. Lo que en palabras de Umberto Eco (1984)

significa la posibilidad de: “[...] encontrar elementos revolucionarios y contestatarios en obras que se presentan a un consumo fácil, y también es posible darse cuenta de que... ciertas obras, que parecen provocativas y todavía enfurecen al público, realmente no disputan nada.” (p. 47).

Este proceso que en Parra Sandoval se presenta como la aniquilación del mito para posteriormente llevar a cabo un ejercicio <<reconstructivo>> del pasado, permite revitalizar, unificar, simplificar y parodiar nuestra imagen de la tradición literaria, restando importancia a la concepción excluyente que separaría la alta cultura de la cultura de masas.

Diversos críticos, entre los que se encuentran Steven Connor (1996) y Matei Calinescu (1991), han señalado el ejercicio de unión que se produce en la posmodernidad entre la alta esfera letrada (a través de la incorporación de un pasado canónico literario) y la cultura literaria popular (en este caso las novelas de Corín Tellado), como un estadio donde la unión de estos dos horizontes culturales trasluce una conciencia anárquica frente a lo que podría ser una literatura totalizadora que se cerraría donde terminan las fronteras del canon literario.

Connor, por ejemplo, refiere este fenómeno como la multiplicidad de centros de poder que logra poner en tela de juicio la autoridad cultural de Occidente, al tiempo que expresa la imposibilidad de comprender el arte actual sin la presencia de todos los estamentos culturales que la componen, de esta forma para el crítico:

Formas populares como la televisión, el cine y la música rock comenzaron a reclamar parte de la seriedad de la alta cultura; a su vez, ésta respondía con una adopción equivalente de las formas y características pop (Andy Warhol y el arte pop, o la adopción semiparódica por parte de la ficción literaria contemporánea de formas como el Western o las historias de detectives). La reacción ante esta expansión de la cultura, la culturización de formas que antes nunca se hubieran considerado culturales, fue uno de los primeros conflictos con la intelectualidad, pero su condición de apropiación cada vez fue conformándose mejor y las universidades, ante el auge (limitado) de los estudios sobre los medios de comunicación y la mujer, empezaron a darse cuenta de que estas formas podrían estudiarse con (casi) tanto provecho y efectividad como las de la alta cultura, que habían sido garantía de las humanidades en la academia. (p. 19)

Rodrigo Parra Sandoval es consciente de que el tiempo de la erudición y del autor como la representación de una figura del conocimiento ha caducado. Bajo esta premisa, la nueva concepción del autor que concibe el escritor valluno es la de un instrumento transmisor de ciertos elementos del pasado literario, siempre bajo el ideal de reconstruir y revitalizar, mas no de fijar una literatura que se construya desde las bases de la erudición o a partir de lo que podría ser la exaltación del pasado.

Por otra parte, Calinescu señalará cómo, a diferencia de las viejas vanguardias, que abolían el pasado mediante su desfiguración o el uso de la hoja en blanco, en la posmodernidad el pasado no se anula sino que se redefine en sus valores. Tomando como ejemplo la novela de Umberto Eco, *El nombre de la Rosa*, el crítico mostrará la forma como en la posmodernidad el pasado es vuelto a visitar con el fin de sacar de él algunos códigos que permitirían redescubrirlo. Para Calinescu, la novela de Eco explora el pasado del medio evo

al tiempo que lo resignifica mediante la adopción de múltiples formas literarias que van desde la Biblia, al juego de las bibliotecas de Jorge Luis Borges. Calinesco, encuentra que toda esta multiplicidad de códigos y escrituras: unos de carácter filosófico, ligados al contenido detectivesco de la obra que gira en torno a ¿quién es el culpable?, otros vinculados a lo cultural y que —como lo mencioné anteriormente— se generan gracias a la inclusión de referencias, a menudo de naturaleza paródica, de diversos libros y autores (Borges, la Biblia), junto a un tercer código que el crítico identifica como semiótico y que “[...] utiliza el misterio como el entramado para una meditación sostenida acerca de signos y paradojas implicadas en nuestra producción e interpretación de signos.” (p. 276), harán que la obra adquiera una significativa importancia al vincular varios sustratos de la cultura: un pasado remoto, presente en los escenarios donde se desarrolla la historia (Edad Media), será envuelto por un presente simbólico que se descubre a través de los juegos borgeanos. Este entramado cultural, igualmente, reafirmará la relatividad posmoderna en torno a qué es alta y baja cultura y ¿dónde podemos comenzar a separar estas dos producciones?, teniendo como respuesta que “La rica orquestación de efectos que resulta de tal multiplicidad de códigos exige una revisión de la clásica dicotomía entre la obra de consumo popular y obras de vanguardia (impopulares, provocativas, experimentales, etc.)” (p. 230)

Si asumimos la incorporación en un mismo escenario narrativo de estas dos corrientes artísticas distantes en el tiempo (picaresca y género rosa), como una forma de equilibrar la distancia intelectual que las separaría; podríamos inferir que el arte de consumo que se crea

para satisfacer a las grandes masas¹⁶, se une a la creación artística enraizada en el más riguroso academicismo para crear una sinfonía *kitsch* que pone al descubierto la forma en que en la escritura posmoderna pueden converger la erudición y el arte popular, sin que ello implique una pérdida del *estatus* de la obra.

La aceptación y posterior asimilación de la cultura de masas (su ingreso a una esfera letrada), estaría soportada desde una corriente *Kitsch* que, como mencioné anteriormente, se sitúa en medio de un escenario donde se confrontan las fronteras que dividen la moda y el conservadurismo. En esta medida, uno podría inferir que la incorporación de una subliteratura a una esfera letrada no produce un choque o la pérdida estética de la obra de arte, todo lo contrario, el rompimiento de estas fronteras logra crear una nueva forma de comprender las distintas manifestaciones artísticas:

[...] En este sentido, el Kitsch es esencialmente democrático: es el arte aceptable, lo que no nos choca por una trascendencia exterior a la vida cotidiana, por un esfuerzo que nos supera, sobre todo si nos obliga a superarnos a nosotros mismos [...] Si los arcos hiperbólicos de las aristas de la torre Eiffel tienen una forma asintótica, esta misma torre, transformada en la miniatura inofensiva de un pisapapeles, se reduce al sabor amable de curvas armoniosas (p. 32-33).

Así funciona la literatura de Parra Sandoval, es un juego donde se redescubre un pasado mítico para redefinirlo y volverlo a traer al presente. *El don de Juan* es esa novela en la que

¹⁶ A propósito de una literatura que, en apariencia, no lleva a cabo ninguna crítica a la sociedad pues está hecha simplemente para el goce del lector y la experiencia autárquica de quien no necesita reconstruir una tradición literaria con el fin de encontrar placer en la lectura de un libro o del que, simplemente, desea refugio en este ejercicio para abstraerse de una realidad que le resulta apremiante.

convergen distintas corrientes literarias que evocan un pasado pero también reconstruyen un presente; es una biblioteca que inmaculada y sin un solo atisbo de pretensiones eruditas —algo difícil de lograr en un mundo de falsos profetas— nos muestra una historia literaria desde la reinterpretación. Si la sociedad produce manifestaciones tan divergentes como la más <<inocente pornógrafa,¹⁷ Corín Tellado>>, junto al más acérrimo academicismo cortasiano, por qué no habríamos de entender que estas dos producciones representan en su totalidad y, no por separado, nuestra cultura.

Vale la pena señalar, además, que la forma de matizar los personajes en la novela también sugiere una correspondencia entre las distintas esferas de la producción artística, en esta medida, las protagonistas femeninas serán revestidas por un pasado mítico y letrado que se encarna en la toma de elementos de la picaresca, mientras que la conversión de los personajes masculinos se liga, notoriamente, a la toma de ciertos elementos de la cultura popular (p. ej., los cuentos de los Hermanos Grimm o las novelas de Corín Tellado). Ello permite entrever que la relación entre este pasado mítico-literario y la concepción revitalizada que presenta la obra de Parra se da por vía de una extraña relación <<simbiótica>> que existe entre donjuanes y cenicientas:

La relación entre cenicientas y donjuanes se parece a lo que los biólogos llaman una relación simbiótica. (...) Así es la relación entre donjuanes y cenicientas. Un asunto de reciprocidad, de necesidad (...) ¿Qué desea una cenicienta, con qué sueña? Con un príncipe azul, por supuesto, que la haga

¹⁷ Así la llamó el escritor y guionista cubano Guillermo Cabrera Infante, quien además dijo que las novelas de Corín Tellado habían funcionado como un catalizador en el ejercicio de su escritura.

sentir como una princesa. ¿Qué desea un donjuán? Cenicientas para hacerlas sentir como princesas y, de paso, sentirse como un príncipe. Todo esto es un tráfico de príncipes y princesas. La búsqueda de una nobleza del sentimiento exacerbado y melodramático ya que en los días que corre escasea en el trópico la nobleza de la sangre y más aún la del espíritu. Y ya nadie cree en los cuentos de hadas. (p. 60)

Ante la imposibilidad de revivir estos personajes de cuentos (cenicientas y donjuanes) Parra opta por la revalorización o reconfiguración de los mismos. A través de una revitalización del mito, los dos estereotipos serán revividos en un contexto posmoderno que les permite reencarnar en otros cuerpos: donjuanes migran al cuerpo y a los ideales femeninos y cenicientas retornan bajo la imposibilidad de encontrar un príncipe azul que en esta época y en el trópico, donde escasea la pureza de sangre, no podrían existir. Así, la obra adquiere matices pruriculturales, creando un nuevo horizonte donde el pasado se revitaliza y se ajusta a la condición posmoderna, lo que implica *per se* que la visión artística del sujeto sea ampliada a toda la gama de manifestaciones culturales que se desarrollan al interior de la sociedad que fecunda su hacer literario. Estos elementos habrán de constituirse, igualmente, como un instrumento de crítica frente a lo que Luz Mary Giraldo (2006) señala como el <<anacronismo colombiano>> que concuerda con la forma como Parra Sandoval ofrece un cuestionamiento a los principios, las convenciones y las escrituras tradicionales, a partir de la toma de situaciones propias del formalismo literario, cultural y social, que luego será desvirtuado mediante la utilización de la sátira.

2. Autoría en *El Don de Juan*

*“La escritura es ese lugar neutro,
compuesto, oblicuo, al que van a parar
nuestro sujeto, el blanco-y-negro
en donde acaba por perderse
toda identidad, comenzando por la
propia identidad del cuerpo que escribe.”*

Roland Barthes, *La muerte del autor*.

Me gustaría referirme ahora a la forma cómo se construye la narración en la novela, en especial, desde aquellas nociones de polifonía que el autor valluno desarrolla en su escritura: el juego en torno a las voces narrativas que configuran la obra *El don de Juan* y la construcción de una literatura que juega con los elementos del cine para <<desliteraturizar>> la narración, dando prioridad a elementos como la construcción de la imagen que redundan en una nueva estética literaria que pugna por el lenguaje de la anti-erudición.

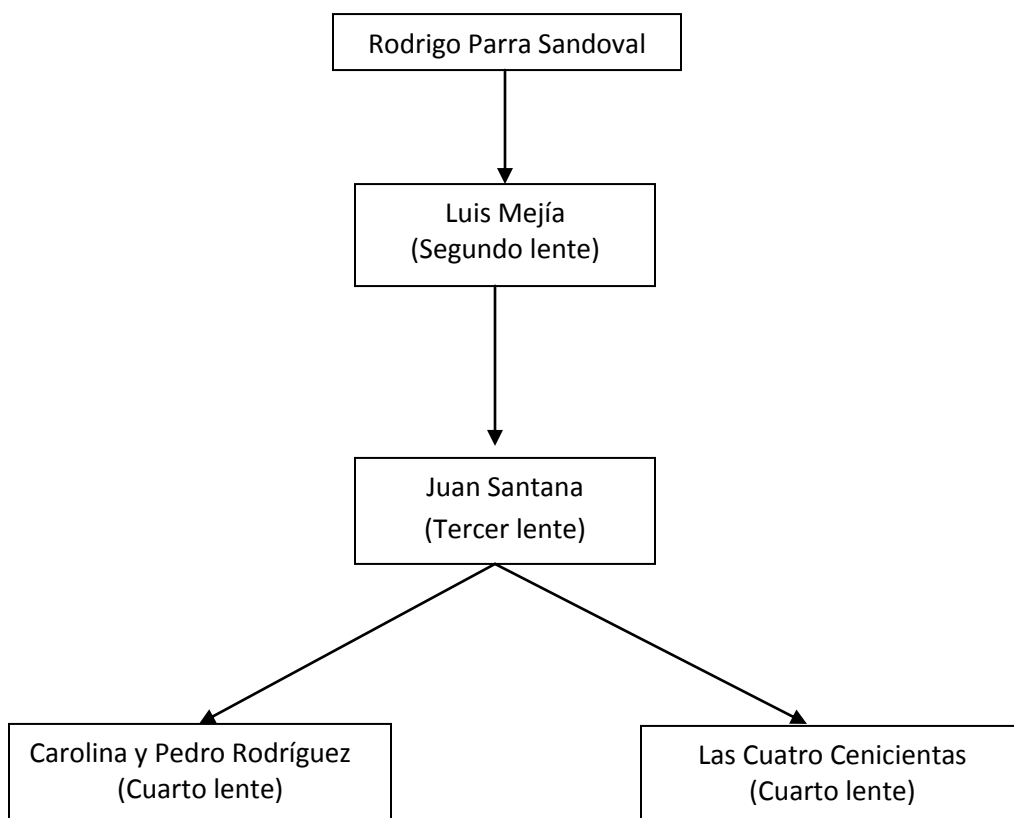
Para ello nada mejor que este fragmento de *La muerte del autor*, de Roland Barthes, que constituye la forma por excelencia en que Rodrigo Parra Sandoval consolida la destrucción de una figura central sobre la cual podría recaer todo el peso narrativo, el autor dios. *El don de Juan* es “narrado” a partir de un interesante juego de voces e imágenes que se van

tejiendo para dejar al descubierto una literatura que ya no se forma a partir de las bases mismas del lenguaje escrito sino desde las representaciones pictóricas propias del cine.

Analicemos entonces la forma cómo se construye este juego de escenas a través del uso de la imagen que, entre otros elementos, desplaza la técnica de la construcción narrativa que emplea la escritura para transmitir un contenido.

Barthes en *El grado cero de la escritura*, menciona la forma cómo se comenzó a destruir el lenguaje narrativo, ejemplificando dicho proceso a través de la obra de Mallarmé; en ella, según Roland Barthes, se coronó el ideal de una <<Literatura-Objeto>> mediante la destrucción de todas las objetivaciones, es decir, la destrucción misma del objeto estético literario. Estas ruinas, en Mallarmé, siguen siendo —en opinión del crítico estructuralista— la misma literatura. Por su parte, Parra Sandoval, destruye la forma novelística por antonomasia pero las ruinas de esta destrucción ya no serían concebidas como la propia literatura, podría pensarse incluso en un género distinto, pues nos encontramos frente a una obra que escapa por completo a los límites de la narrativa novelística. Si la obra de Mallarmé suprime al autor en beneficio de la escritura, no puede decirse lo mismo de la de Parra, pues en ésta la figura del autor no se suprime del todo en busca de una escritura más pura. Por el contrario, el escritor valluno genera una batahola de voces narrativas que producen un sin número de autores con lo cual lo que se destruye es el Yo y el lenguaje de una sola voz omnipresente.

Para lograr este efecto desacralizado del lenguaje, Parra emplea un juego donde los personajes funcionan como una secuencia de cámaras a través de las cuales se va construyendo la experiencia narrativa. En primer lugar tenemos a Rodrigo Parra Sandoval, en este caso una especie de primera cámara que ya no es autor o narrador de la ficción, sino el creador de un segundo lente, Luis Mejía, quien a su vez crea un tercer foco, Juan Santana, de donde se desprenden las historias de Carolina, Pedro Rodríguez y Las Cuatro Cenicientas.



El anterior diagrama intenta explicar la forma cómo Rodrigo Parra Sandoval multiplica las voces narrativas: cada uno de estos <<lentes narrativos>> funciona en un momento

determinado como autor que crea al personaje siguiente, con lo cual se disuelve por completo la figura de un <<autor-dios>> al tiempo que se pulveriza la concepción del Yo. Luz Mary Giraldo (2006), explica este fenómeno de creación en términos de una concepción que desvirtúa el Yo, a partir de una teoría del caos que responde a una multiplicidad de sujetos; un juego de dobles que se crea mediante proyecciones de personajes que se multiplican como sombras:

Luís Mejía imagina una historia escrita cuyo protagonista es escritor, desde la simulación genera una especie de texto en red, con tal poder creativo que apunta a una obra ultra abierta. [...] Luis Mejía se dedica los domingos a imaginar historias, entre ellas la del cineasta Luis Santana, amigo de su infancia, y jugando con el arquetipo de don Juan Tenorio se establece entre Luis y éste una serie de duelos que van de la acumulación de malas acciones a la conquista de la mujer. (p. 275)

Como vemos, se trata de un escenario complejo en donde la multiplicidad de voces actantes permite que todos los personajes no sólo funcionen como individuos de la ficción sino como protagonistas de la misma —en un sentido creativo. La construcción de éstos no estará pues ligada a la concepción de un único autor, sino a la de ficciones que se yuxtaponen a modo de cajas chinas. Luís Mejía no es, simple y llanamente, el personaje de la ficción que se desprende de la imaginación de Rodrigo Parra Sandoval; gana autonomía por cuanto también es un ente creador, una voz hablante que construye otras ficciones. En esta medida, puede semejarse al personaje del conocido escritor y filósofo español Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936), Augusto Pérez.

Niebla es una novela en la que convergen los ideales de un autor que creó una ruptura frente a la concepción, preconcebida del género, donde los personajes funcionaban como marionetas en las manos del escritor. Uno de los pasajes más significativos de esta obra y en donde podemos encontrar gran similitud con la propuesta sandovaliana, es aquel en el que el protagonista de la ficción Augusto Pérez, confronta al creador de la novela¹⁸ Miguel de Unamuno acerca de su propia existencia “—No sea, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no exista en realidad, ni vivo, ni muerto [...] No sea que usted no pasé de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo.” (p. 197). A través de esta confrontación magistral entre el personaje de la ficción y el autor del mismo lo que se logra es una sorprendente manipulación del objeto estético. Miguel de Unamuno confunde a sus lectores sacando al personaje de la ficción o, mejor aún, ubicándolo en el mismo escenario de su creador.

De esta forma, Augusto se rebela contra su no-existencia, al tiempo que Unamuno se transforma de creador a personaje de la ficción, con lo cual la obra logra cohesionar ficción y realidad a tal punto que el lector obtiene una reinterpretación de la función del escritor y, obviamente, de los personajes que ya no serán vistos como el producto de la mente del autor sino como individuos autónomos capaces de adquirir vida propia; al igual que lo hicieron los personajes cervantinos don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, efecto que, por otro lado, nos muestra cómo la ficción no sólo supera la realidad sino al genio que la inventa: el genio creador puede desaparecer con la muerte pero nunca lo harán sus

¹⁸ Nivola es un género literario creado por Miguel de Unamuno que pretendía consolidarse como una alternativa de ruptura frente a la concepción realista del género novelesco de finales del siglo XIX.

personajes quienes, en últimas, serán recordados e inmortalizados con cada lectura. Parra Sandoval retoma estos elementos unamianos y cervantinos para configurar sus personajes desde una óptica en donde la producción novelística escapa a la simple función de un autor-dios:

[...] ¿Será posible que el personaje de una narración se rebele contra su narrador y le imponga, de manera irónica, la obligación de escribir la historia que ya está escribiendo? ¿Será que yo me he imaginado a mí mismo como el imaginador desnudo en una cama dominical para poder contar su historia sin tapujos? ¿Será que él es el que escribe y me cuenta a mí como el escritor frustrado, tirado en una cama, que no pasa de imaginar lo que en realidad quisiera escribir? ¿Será esta una de esas escasas oportunidades en que un personaje me vence? (p. 33)

En el juego de sombras que se proyecta en los personajes de *El don de Juan* se vislumbra una necesidad imperante: un designio de desunión entre el que imagina y el objeto estético, un deseo por apartarse de la historia imaginada. Este instrumento de cámaras narrativas, permite tomar distancia e impide ser partícipe del destino de los personajes al interior de la ficción; cuando Parra Sandoval le da a su personaje Luis Mejía el don de imaginar historias, le asigna también el rol de coautor al interior de la novela. Luís Mejía se convierte así en un personaje-creador-compiler que dará vida a distintos protagonistas:

De acuerdo con sus descripciones, bastante detalladas por cierto, he recopilado, a veces con placer y a veces con envidia, a veces con nostalgia, la obra de Juan Santana: su “filmografía”, *Las Cuatro Cenicientas*, sus *clips* sobre *Los hijos de Carolina* y una miscelánea de documentos [...] La historia de Juan Santana es fundamentalmente la historia de sus historias. Por eso la reproduzco en su totalidad. He

rebuscado en su apartamento taller, en cajas, en archivos forrados con espesas telas de araña, en cuadernos llenos de apuntes no siempre pertinentes [...] (pp. 31-32)

Este ambiguo escenario narrativo permite entrever otro instrumento fundamental en la obra de Parra Sandoval, la forma cómo se crea la novela a partir de un juego de sombras por el que se vislumbra una escritura del subconsciente. Frente a la crisis de la autoría, referida a finales de la década del sesenta por los críticos Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, el subconsciente se presenta para el escritor valluno como ese lugar idílico desde el cual es posible aniquilar la presencia del autor-dios; el espacio onírico en el que el lector y los personajes como constructores de la ficción tomarán capital importancia. El juego de sombras y de personajes que crea Parra Sandoval, permite captar la escritura como un flujo del subconsciente que convierte al lector en una entidad partícipe de la creación, a través de una escritura que se crea también en el proceso de la lectura.

Asimismo, críticos como Nodier Botero J. (1994)¹⁹, quien señaló en *La gran novela burguesa: de los orígenes a la postmodernidad*, la forma en que la novela escapa en la posmodernidad a simbolismos totalizadores que podrían reflejar los principios de imitación de la naturaleza; consolidan la forma de burlar o poner en crisis los estamentos del concepto tradicional de novela, efecto que se logra a partir de una construcción novelística que —en palabras de Botero— “se desarrolla al gestar una obra sin los elementos de forma y contenido utilizados secularmente” (p. 27). La obra de Parra Sandoval responde también

¹⁹ Profesor de la Universidad del Quindío-Colombia, autor del libro: *La gran novela burguesa: de los orígenes a la postmodernidad*, Armenia, Colombia: Centro de Publicaciones Universidad del Quindío.

a las inquietudes de la nueva tendencia novelística donde se matizan diversos elementos de la escritura surrealista, por cuanto se instituye una creación que estaría ligada a un carácter colectivo; en la medida en que el subconsciente permite abrir el espacio de la creación incorporando en él a los personajes de la ficción, hecho que, en suma, desplaza el papel central y totalizador que tendría el autor.

Roland Barthes en *La muerte del autor*, criticó la forma romántica de la construcción novelesca tradicional en la cual el autor-creador configuraba la obra, puesto que esta idea daba por hecho que el autor ocupaba un lugar central, convirtiendo al texto en un simple vehículo del significado donde el papel del lector era, por ende, el de tratar de descifrar aquello que el autor había querido expresar. Barthes contrapone a este pensamiento la obra de Mallarmé donde “[...] es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, <<performa>>, y no <<yo>>: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura [...]” (p. 67). Si Mallarmé suprimía a través del lenguaje su presencia como creador, quizá podríamos decir que Parra Sandoval, yendo un poco más allá, suprime al mismo lenguaje a partir de la imagen.

Es difícil expresar en palabras aquello que el *El don de Juan* expresa en imágenes, sin embargo, intentaré hacer un acercamiento a la forma cómo Rodrigo Parra aniquila el propio lenguaje de la erudición mediante el uso de la imagen. Parra transgrede el lenguaje erudito

de la novela al sobrepasar el límite de la norma, ello se logra mediante un silenciamiento de la escritura, detenida en la mente autoconsciente del escritor que lucha por escapar al corsé de la verosimilitud que le impone la norma:

Me empeño en una guerrilla de *videoclips* contra la realidad cotidiana. Pero es la pareja de Juan y Carolina la que mayor dificultad me ha planteado. Juan es cineasta y, sobre todo, escritor. Escribe guiones, bosqueja ideas, historias, para películas, medimetrotrajes, largometrajes, *clips*. Y me llevó a enfrentarme a lo que más temo: la imaginación del escritor, imaginar historias escritas. Lo que siempre he hecho es imaginar sin escribir, imaginar imaginaciones que son solamente eso. Historias dentro de mi cabeza, la forma más desinteresada del arte de contar historias: contar las historias a tí (sic) mismo. Sin otro público. Ahora debo imaginar algo escrito, rozar peligrosamente la frontera de la escritura sin caer en ella. Jugar con fuego como una mariposa nocturna. (pp. 45-46)

He querido traer a colación el anterior fragmento de *El don de Juan* porque éste nos permite entrever lo que he venido sugiriendo: la importancia de una escritura que pugna en contra del lenguaje para reafirmarse en torno a la autoconsciencia del escritor que se sabe temeroso de expresar sus ideas mediante una escritura erudita y decide, por ende, hacerla a un lado para dejar fluir una batahola de cuadros o secuencias —propias del cine— que contrarrestan el peso de la escritura en el texto.

El escritor que en la obra desea simplemente imaginar y no escribir, nos habla de un nuevo concepto de novela en la cual el lenguaje escrito —por obvias razones— no desaparece del todo, pero sí se silencia en virtud de la imagen. La forma de silenciar esta escritura es

restándole peso retórico, lo que produce un flujo constante de escritura castiza o sin artificio que permite captar la inquietante autoconsciencia del escritor posmoderno. El arte bajo esta premisa se concibe como una permanente duda, una transgresión a la cadena maquiavélica del montaje preconcebido: poner en duda el lenguaje y la forma es cuestionar también la sociedad. Una sociedad en la que conviven distintos sustratos comunicándose entre sí, una sociedad en la cual el escritor se sabe heredero de una tradición escrita y se sabe al mismo tiempo autoconsciente y capaz de destruirla desde sus propias raíces para reinventarla; para concebirla desde otra óptica más amplia que la ya de por sí inmensa riqueza textual que ha producido la norma. De allí su afán por incorporar otras formas y contextos, la mantis que todo lo devora: devora tradición, géneros, sociedades, discernimientos, ideas, conceptos y estructuras, para reinventar otro tipo de valores, lecturas y formas de lenguaje: más visuales, menos retóricos.

El texto en la novela de Parra Sandoval se presenta a sí mismo como un conjunto de citas y referencias a innumerables ámbitos de la cultura; en esta medida el autor es sólo un instrumento de transmisión, mas no de creación, que tampoco puede entenderse como una entidad que pueda llegar a determinar el significado. La obra, por otra parte, adquiere así una gran riqueza al transformarse en un tejido que se va hilando a partir de la complicidad no sólo de los lectores sino de los mismos personajes de la ficción desde su hacer-narrativo, hecho que genera conexiones de sentido, omitiendo la primera intención de significado que haya podido plantearse su autor, con lo cual queda al descubierto el carácter cambiante de

la obra de arte que va modificando su significante con el paso del tiempo y el contexto en el que se reproduce.

2.1 Presencia del cine en la construcción narrativa

El aparente silenciamiento de la palabra, en términos de lo que podría concebirse como una escritura estilizada o cargada de elementos retóricos, es uno de los elementos en la obra que configura un horizonte narrativo particular que se hermana con lo que podríamos denominar una escritura cinematográfica, antípoda al lenguaje elaborado de un canon literario. *El don de Juan*, como lo he señalado con anterioridad, huye a todas estas convenciones canónicas elaboradas con erudición para perseguir un objetivo —notorio en la novela— y es la configuración de una palabra que se silencia en *pos* de la imagen. Para ello, Parra Sandoval emplea la técnica narrativa del cine donde, al tiempo que se describe una acción, se incluyen los planos y las secuencias que enfoca la cámara. Para ejemplificar este procedimiento es preciso traer a colación un fragmento de la novela que, aunque extenso, permite captar la presencia de dicha narrativa cinematográfica:

Un conjunto de rock se retuerce hasta el paroxismo en una tarima con luces y bengalas de colores. Dos muchachas de veinte años, una rubia y otra morena, siguen el ritmo y ríen. Las hojas de un almanaque pasan rápidamente diecinueve años, en dirección contraria a la flecha del tiempo, y una foto de las dos niñas en pañales navega por la pantalla. Un cometa se acerca a la Tierra y pasa orondo dejando su estela de polvo luminoso. El grupo de rock sigue en lo suyo. La cámara enfoca nuevamente a las dos

muchachas, bailan y comparten contorsiones entre gestos y banalidades. Los largos cabellos sueltos y revueltos ocultan sus rostros. El cinematográfico lugar común del almanaque sigue su marcha, ahora en la dirección de la flecha del tiempo, y las dos niñas de doce años con falditas largas y trenzas con moños de colores, con las caras agachadas, juegan a las muñecas. Escenas de una guerra, jóvenes muertos, desmembrados, aplastados, quejas, niños abandonados, madres inconsolables, soldados decapitados rellenos de explosivos. Las dos muchachas, metidas entre la multitud, siguen escuchando al grupo de rock [...] (p. 85)

El cine tiene la ventaja de que un solo plano transmite toda una línea del lenguaje, de allí que una película pueda ser una novela contada en imágenes. Parra utiliza estos elementos del cine creando un libro que puede ser al mismo tiempo una película o una secuencia de imágenes, como bien lo muestra este fragmento de la novela.

Además de lo anterior, en el cine es posible crear en un mismo momento narrativo diversas acciones, algo difícil de establecer en la escritura. Del mismo modo, al fusionar la técnica narrativa del cine con la de la novela, la escritura logra romper las fronteras entre pasado y presente. Así, por ejemplo: dos jóvenes que bailan en medio de un concierto de música rock, pueden converger al unísono con una escena de guerra ajena a la historia que se desarrolla en un tiempo y lugar imprecisos. Este efecto, traslada al lector a un tiempo indeterminado que se produce en otro horizonte narrativo, permitiéndole además avizorar distintos escenarios como si se tratara de una película o de los movimientos de cámara que se llevan a cabo en el cine y no de la pluma del autor que simplemente narra un determinado acontecimiento. Ello implica también una concepción distinta de la literatura y

su forma, como lo expresa la teoría de Roland Barthes expuesta en *El grado cero de la escritura*, respecto a la escritura que se silencia en pos de otra significancia:

[...] La escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan a favor de un estado neutro o inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece. (p. 79)

Según la teoría que plantea Barthes, cuando la escritura logra liberarse de las ataduras de un lenguaje adornado en *pos* del embellecimiento de la forma, lo que se produce es una narración que no sólo no se gesta desde la erudición, sino además se construye como un entramado artesanal, lo que a su vez devuelve a la misma el carácter neutro que reivindica el arte clásico: la instrumentalidad.

Retomando la incorporación del cine en la literatura, vemos que existe un antecedente a esta producción en la novela del argentino Manuel Puig. *El beso de la mujer araña* explora esta misma técnica narrativa, a partir de la puesta en escena de dos presos, uno político, Valentín Arregui²⁰ y otro homosexual, Molina. El lenguaje que utiliza Puig en esta obra traspasa las fronteras de una construcción erudita para centrarse en la supremacía de la

²⁰ Este personaje en la novela será retratado por Puig como un joven de 26 años que con un profundo sentido revolucionario intentará cambiar la condición dictatorial de la Argentina de la década del setenta, a través de la lucha armada, este personaje tendrá que compartir su celda con Molina, un hombre de 37 años, acusado de corrupción a menores, cuyos ideales estarán ligados al fuerte deseo por querer ser uno de los personajes femeninos de las películas hollywoodenses que imagina y narra a su compañero de celda.

imagen, de allí que la obra se configure como un conglomerado de historias inspiradas en los códigos de producción hollywoodenses que lograrían hermanar la narración del cine a la literatura, ello por obvias razones: la naturaleza de los diálogos que en la estructura narrativa se presentan con claras alusiones al discurso fílmico, las historias que son introducidas a modo de planos intercalados, la concepción visual que se desarrolla a partir de modelos iconográficos de las historias del cine, junto con algunos elementos lingüísticos, dejan en evidencia la presencia de un género híbrido entre el cine y la literatura, permitiendo así, entrever un lenguaje cinematográfico que se gesta en la frontera de la palabra escrita y el poder de una narración castiza que enfatiza la supremacía de la imagen.

Consiente de todas estas inquietudes y del nuevo panorama narrativo, Parra Sandoval pacta con el lenguaje popular del cine con el fin de indagar acerca de la intromisión de otras formas artísticas en la escritura, pero también para cuestionar el papel de la imagen en la estructura de una novela. Nuevamente, la yuxtaposición de formas artísticas cuestionaría las fronteras divisorias del arte: ¿Dónde acaba la palabra escrita? ¿Cómo puede la escritura adquirir tanto poder como para materializarse en una secuencia de imágenes del tipo cinematográfico? ¿Será que la inclusión del cine como un “arte menor” a la novela como un “arte mayor” nos estaría hablando también de una unión de culturas elevadas y populares?

Sin lugar a dudas ya se ha planteado, al menos la duda, entre lo que podría ser una alta esfera letrada y una cultura de masas. La novela, vista como la mantis religiosa es capaz de traspasar las divisiones culturales al integrar distintas capas de la producción artística que compone las manifestaciones culturales de una sociedad, para replantearse el actual sentido excluyente de nuestros canones; si hemos de intentar representar nuestra esencia posmoderna deberíamos incorporar y no excluir, las expresiones también estéticas que se generan desde la producción de masas.

Nos queda, sin embargo, otra incertidumbre ¿hasta dónde podrán ampliarse las fronteras del género novelesco? La historia considera a Cervantes como uno de los primeros exponentes del género —al menos en su acepción moderna. ¿Habría en este momento particular de la historia una nueva concepción novelesca? Sin temor a equivocarnos, podríamos decir que nos encontramos en un lapso de fuertes transformaciones y que la imagen, como una nueva forma de representar la realidad y la ficción, está adquiriendo un poderío nunca antes sospechado pues la posibilidad actual de hermanar escritura y representación pictórica ha hecho del escritor posmoderno un objeto caleidoscópico dispuesto a navegar por nuevos horizontes creativos, sin el temor de verse marginado o amarrado al corsé de los canones o la Academia que, muchas veces, delimita los géneros y las manifestaciones artísticas.

3. Conclusiones

Después de este recorrido por la novela *El don de Juan* de Rodrigo Parra Sandoval podemos concluir que nos encontramos frente a un nuevo horizonte novelístico en las letras colombianas. En este sentido, la obra del escritor valluno condensa los ideales de una nueva estética novelística que pugna por un nuevo quehacer de la escritura, mediado por la incorporación de otras esferas de la cultura artística.

Si ubicamos la obra del vallecaucano en un contexto posmoderno desde donde se produce, en torno al valor académico del arte, una respuesta anárquica, podremos vislumbrar la forma en que la nueva novela colombiana ha hecho a un lado los ideales que hicieron posible la grandeza del *boom* latinoamericano (p. ej., los conflictos en torno al bipartidismo político), para crear un nuevo concepto narrativo que se sustenta desde la autoconciencia del escritor que se sabe capaz de reinventar un pasado histórico letrado y reivindicar los escenarios culturales que se generan en las “masas populares”. La obra de Parra Sandoval burla los canones, pacta con la producción de fácil consumo que —ubicada en el mismo estrato de la escritura erudita— logra crear una sinfonía que nos vuelve a cuestionar el valor opresor de la Academia y la construcción de sus canones. Por encima de las estructuras academicistas de nuestra pequeña sociedad culta se producen manifestaciones culturales de igual valor estético; de allí que el ejercicio de lectura en Latinoamérica sea un acto de carácter paradigmático pues escapa a lo que la Academia entiende por arte. Ello nos muestra también que el tiempo de la erudición y de la figura del genio creativo de la

escritura ha caducado; la nueva literatura se gesta desde las masas y para las masas, no hace alianzas con el canon ni con las fronteras divisorias que podrían separar los géneros o las producciones artísticas.

El nuevo estadio de la narrativa colombiana está matizado por lo *kitsch* en la medida en que es producido desde lo pluricultural, en él cobra vital importancia la imagen, incluso más que la palabra, la sátira a un pasado letrado que se resignifica a través de la conversión de los héroes y sus ideales a las posibilidades ideológicas de la posmodernidad. La unión entre el género de la picaresca (encarnado en las resignificación de sus estructuras) y la novela rosa (bajo la composición melodramática y satirizada de sus protagonistas) nos habla de un entramado social que, reproducido en la novela, genera un sentimiento de desarraigo frente al corsé de la Academia y su influjo en la consideración y posterior aceptación de las obras.

La novela de Parra Sandoval inaugura una nueva conciencia narrativa que se sabe incapaz de construir su quehacer desde las fronteras académicas. Se crea así una novedosa sinfonía *kitsch* que deja al descubierto la forma en que en la escritura posmoderna pueden converger la erudición y el arte “popular” sin que ello implique la pérdida del *estatus* de la obra o su riqueza textual.

4. Bibliografía

- Alfaro, G. A. (1977), *La escritura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Barthes, R. (1994), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2006), *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, 10.^a ed., España, Siglo XXI Editores.
- Bajtín, M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, España, Taurus.
- De Molina, T. (2005), *El burlador de Sevilla*, López-Vásquez, A. (edit.), 14.^a ed., Madrid, España, Ediciones Cátedra.
- De Unamuno, M. (2005), *Niebla*, Bogotá, Editorial Unión.
- Eco, H. (1984), *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona, Lumen.
- Giraldo, L. M. (1997), *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2006), *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983), *Modernismo [ensayo]*, Barcelona, Montesinos.

- Jaramillo, M. J., Osorio, B. y Robledo, A. I. (comps.), (2000), *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Matei, C. (1991), *Cinco caras de la modernidad*, Beguiristain, M. T. (trad.), España, Editorial Tecnos.
- Moles, A. (1990), *El Kitsch: el arte de la felicidad*, Ludmer, J. (trad.), España, Ediciones Paidós.
- Nodier Botero, J. (1994), *La gran novela burguesa: de los orígenes a la postmodernidad*, Armenia, Colombia, Centro de Publicaciones Universidad del Quindío.
- Parra Sandoval, R. (2002), *El don de Juan*, Bogotá, D. C., Colombia, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Puig, M. (2004), *El beso de la mujer araña*, España, Ediciones Espasa Calpe, S. A.
- Souiller, D. (1985), *La novela picaresca*, Pillado-Salas, B. (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Steven, C. (1996), *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, España, Ediciones Akal.