

INSTITUTO CARO Y CUERVO

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**LA FORMA ARTÍSTICA EN *MUSEO DE LO INÚTIL* (2007) DE RODRIGO
PARRA SANDOVAL: IDENTIDAD DEL HÉROE NOVELESCO EN CRISIS EN MEDIO
DE LAS TENSIONES DE LA PREMODERNIDAD, MODERNIDAD Y
POSMODERNIDAD EN COLOMBIA**

BRIGITTE CAROLINA ROJAS RODRÍGUEZ

BOGOTÁ, D.C.

2018

INSTITUTO CARO Y CUERVO

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**LA FORMA ARTÍSTICA EN *MUSEO DE LO INÚTIL* (2007) DE RODRIGO
PARRA SANDOVAL: IDENTIDAD DEL HÉROE NOVELESCO EN CRISIS EN MEDIO
DE LAS TENSIONES DE LA PREMODERNIDAD, MODERNIDAD Y
POSMODERNIDAD EN COLOMBIA**

BRIGITTE CAROLINA ROJAS RODRÍGUEZ

**MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
Y CULTURA
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN DE ESTÉTICA SOCIOLÓGICA**

HÉLÈNE POULIQUEN

BOGOTÁ, D.C.

2018

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 9 de noviembre de 2018

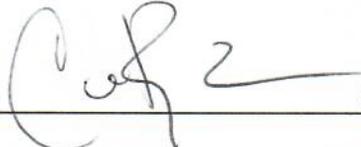
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad

Estimados Señores:

Yo BRIGITTE CAROLINA ROJAS RODRIGUEZ, identificada con C.C. No. 52918169, autor del trabajo de grado titulado "La forma artística en *Museo de lo inútil* (2007) de Rodrigo Parra Sandoval: identidad del héroe novelesco en crisis en medio de las tensiones de la premodernidad, modernidad y posmodernidad en Colombia", presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).


52918169.

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Rojas Rodríguez	Brigitte Carolina

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Pouliquen	Hélène

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

TÍTULO DEL TRABAJO:

La forma artística en *Museo de lo inútil* (2007) de Rodrigo Parra Sandoval: identidad del héroe novelesco en crisis en medio de las tensiones de la premodernidad, modernidad y posmodernidad en Colombia.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: _____

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 201

NÚMERO DE PÁGINAS: 86

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___
Vídeo _____

Hi 8 ___ Otro. ¿Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL

Rodrigo Parra Sandoval

Sociocrítica

Forma artística

Forma arquitectónica

Forma composicional

Posmodernidad

Novela colombiana

INGLES

Rodrigo Parra Sandoval

Sociocriticism

Artistic form

Architectonic form

Compositional form

Postmodernity

Colombian novel

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La presente investigación gira en torno al análisis de la novela *Museo de lo inútil* (2007) de Rodrigo Parra Sandoval desde el enfoque sociocrítico. El problema objeto de análisis es la crisis del héroe novelesco en medio de la particular forma como se ha implantado el proceso de modernidad en Colombia, lo cual supone el surgimiento de tensiones que emergen al poner en el mismo plano perspectivas premodernas, modernas y posmodernas, representadas estéticamente en la novela a partir de la metáfora de la explosión. El análisis se hace a partir del concepto bajtiniano "forma composicional" y "forma arquitectónica" con el fin de rastrear y perfilar la propuesta estética de la novela. Se dialoga con los conceptos de premodernidad, modernidad, posmodernidad, y con conceptos composicionales como metaficción.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This investigation presents an interpretation of Rodrigo Parra Sandoval's *Museo de lo inútil* (2007) from the sociocriticism approach. The interpretation focuses on the crisis of the hero within the particular way the modernity process has been implanted in Colombia, which implies the tension between the premodern, modern and postmodern perspectives that coincide at the same time, and aesthetically depicted with the metaphor of the explosion. The analysis is developed from Bakhtin's concepts "compositional form" and "architectonic form" in order to establish the esthetic proposal of Parra's novel. There is a dialog with premodernity, modernity and postmodernity concepts and compositional strategies like the metafictional writing.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	5
1. Coordenadas teóricas para el análisis de la forma estética en Museo de lo inútil	14
1.1. Enfoque sociocrítico.....	14
1.2. Modernidad en Colombia.....	17
1.3. Posmodernidad.....	19
1.3.1. La conciencia posmoderna en la ficción	22
2. El héroe novelesco en crisis	24
2.1. Presentación de la novela: acontecimiento	24
2.2. La explosión como expresión de la crisis	26
2.3. Cuestionamiento del monologismo subyacente en el discurso oficial.....	29
2.4. La diversidad de voces y lenguajes	32
2.5. Multiplicación de la instancia narrativa para vislumbrar el descentramiento del sujeto	33
3. Configuración de la propuesta estética: El héroe novelesco en medio de la tensión pre-modernidad, modernidad y posmodernidad en Colombia. Análisis del sistema de personajes ...	40
3.1. El lado premoderno: El Apocalipsis Dorado y Perucho Santana.....	40
3.1.1. Hibridación entre lo no moderno y lo moderno: Rosa Carabalí y Herbert Wolff.....	43
3.2. El lado moderno: El museo de lo inútil y Herbert Wolff.....	47
3.2.1. Deseos reprimidos por el proyecto civilizatorio: Alexander Wolff y Alma Hedwick	50
3.2.4. Cuestionamiento del mito del progreso: Paul Wolff.....	55
3.3. El lado posmoderno: escape de la nominación: Olivia Wolff.....	61
3.3.1. El retorno de Dios después de la caída de los grandes relatos	65
3.3.2. Tensión entre el discurso teológico y el científico: Dios y Darwin	71
3.4. Forma arquitectónica: el tiempo mestizo como simultaneidad de discursos	73
4. Conclusiones	79
5. Referencias bibliográficas	83

Introducción

El texto literario juega un papel especial en el escenario discursivo de la sociedad al presentar una evaluación del mundo particular del autor con la cual pone en cuestión los discursos oficiales a partir de la elaboración de redes semánticas. A esa creación de sentido Bajtín la llama *forma artística* (65), que se configura a partir de la organización del material verbal para proponer una interpretación particular de la realidad enmarcada en un contexto histórico con el cual dialoga el autor.

Así las cosas, en el presente estudio crítico se plantea una hipótesis de interpretación a partir del diálogo que establece el escritor colombiano Rodrigo Parra Sandoval con los discursos de su época en la novela *Museo de lo inútil* (2007)¹. El planteamiento consiste en que Parra Sandoval da forma a un héroe novelesco cuya identidad se configura en medio de un proceso particular de modernidad en Colombia, a la que él llama *tiempo mestizo*. La presencia simultánea de discursos de la premodernidad, modernidad y posmodernidad en un mismo escenario tiene el propósito de destacar sus propias contradicciones. Bajo el enfoque sociocrítico se analiza la *forma composicional* de la novela para dilucidar la evaluación de mundo que hace el autor en la *forma arquitectónica*. Esta hipótesis de interpretación surge a raíz de la búsqueda de un eje que involucre distintos aspectos composicionales de la novela (con la plena consciencia de que no se pueden abarcar todos), que dan cuenta de una preocupación del autor por llevar al plano de la ficción las contradicciones del proyecto de la modernidad en Colombia.

¹ En adelante *Museo*.

La hipótesis de interpretación propuesta se desarrollará en tres capítulos. En el primero se presentan como coordenadas teóricas para el análisis de la novela el enfoque sociocrítico, y de allí se puntualiza sobre los conceptos de *forma arquitectónica* y *forma composicional* que permitirán a su vez establecer un diálogo con la ficción posmoderna. En el segundo capítulo se presenta la novela y las generalidades a nivel composicional para dilucidar las preocupaciones del héroe novelesco en la posmodernidad. En el tercero y último, se concreta la forma arquitectónica que se configura en la significación de lo que Parra llama *tiempo mestizo* a partir del análisis del sistema de personajes. La distribución de los tres capítulos se fundamenta en que es necesario plantear el enfoque teórico del análisis crítico de la novela y el debate en torno a la particular forma en que se configura la modernidad en Colombia, lo cual implica ver cómo los procesos socio-históricos generan un tipo de subjetividad que en la novela se cuestiona.

En el año 2017, Luz Mary Giraldo escribió en el artículo “El arte de informar a Julio Verne”² que la novelística de Rodrigo Parra Sandoval publicada hasta el año 2011 se agrupaba en las llamadas *Historias del Paraíso*. Por un lado, la narración en esas novelas ocurre en la región del Valle del Cauca; por otro lado, esas novelas incorporan como intertexto a *María* de Jorge Isaacs, en la que la historia tiene lugar en la “Hacienda el Paraíso”, también en Cali. De acuerdo con Giraldo, el “paraíso” se convierte en una metáfora de la nación y de la cultura colombiana en la novelística de Parra. Desde el año 2012, la obra de Parra pasó a la edición digital y se denominó *Informe a Julio Verne* en homenaje a uno de los referentes más recurrentes en sus novelas. (Por cierto, la última página de *Museo* es una imagen dual que presenta a un hombre y a una mujer leyendo el libro con ese nombre de la obra de Parra). Giraldo afirma que

² El artículo es de un volumen que hace parte de la colección Valoración Múltiple Autores Colombianos, de los departamentos de literatura de las universidades Javeriana y Nacional. Se trata de una publicación que reúne varios artículos sobre la obra de Parra como creador literario y como sociólogo de la educación.

una de las características del paso a la edición digital es la reedición de sus obras en tanto se cambian títulos o se agregan nuevos elementos a lo publicado anteriormente, haciendo de su obra una producción dinámica y cambiante, “una constante *performance*” (13).

En 2007, Parra Sandoval publicó *Museo de lo inútil* en donde la narración se produce principalmente en un prostíbulo llamado el “Paraíso Mozartiano”, ubicado en la ciudad de Cali. Parra hace un homenaje a la novela de Isaacs y la hacienda El Paraíso, al reelaborar la historia de Efraín y María, convertir la hacienda en un prostíbulo y acoger el sentido del paraíso como símbolo de deseo. Así mismo, Cali es el espacio predominante que representa de forma metonímica a Colombia: la interacción entre los personajes de la novela, los discursos desde los cuales se posicionan y la relación que se establece entre lo premoderno, moderno y posmoderno, ponen de manifiesto una preocupación por el tipo particular de sujeto que vive en medio de esas tensiones. Entonces, lo moderno y lo posmoderno cobran un sentido particular, tomando a ese sujeto que vive en Cali como representación de lo colombiano.

Parra Sandoval terminó *Museo* después de catorce años de trabajo y se hizo merecedor de la mención de honor “Premio literario Casa de las Américas” de Cuba en 2006. Esta novela pone en el plano de la ficción discursos de diferentes ámbitos del conocimiento como la filosofía, la sociología, la literatura, la psicología, la ciencia, la teología, la ciencia ficción y la cultura popular, de lo cual surge un texto extenso -en la novela caracterizado como “ornitorrinco” para referirse a que la novela se conforma de partes de otros textos, discursos e historias, así como el ornitorrinco es un animal al que la naturaleza dotó de partes de otros animales- que lo convierte en un reto para el lector. La convergencia de todos estos discursos, como se verá en el cuerpo de este trabajo, busca desenmascarar el carácter ficcional de los discursos de la cultura, a los que Parra no es ajeno por su formación como sociólogo y como estudioso del campo de la educación

en Colombia.

En su ensayo “La profecía de Flaubert”³ Parra plantea su posición frente a la relación entre las ciencias sociales y la novela. La tesis de Parra en ese ensayo es que para la novelística colombiana contemporánea es importante centrarse en la relación entre ciencia y novela, que para Flaubert volverían a unirse en “un momento más alto de su desarrollo” (2). Esta relación se refiere a la forma cómo la novela es capaz de incorporar las formas del saber de las ciencias sociales, y cómo logra unir los interrogantes de las ciencias en el plano estético. Años después, en una conferencia llamada “La catedral de Max Ernst. La ciencia, el escritor y la novela”, en 2007, Parra reafirma su posición y señala que el papel del novelista debe ser el de contar la complejidad del mundo contemporáneo a través de la relación entre novela y ciencia. Parra reflexiona sobre su papel como escritor y su apuesta literaria en la que incorpora el discurso de la ciencia social en la novela, de manera que esta última pueda hablar del mundo contemporáneo. Para fortalecer su argumentación y adherirse a esta postura, Parra se apoya en la trayectoria y obras de escritores y pensadores de diferentes épocas, como Galileo Galilei y el uso de metáforas para llegar a la teoría del heliocéntrica; Freud en su investigación del psicoanálisis, que encontraba vestigios de la literatura adelantados a su exploración; Robert Musil, quien transformó el ensayo en narrativa; y George Perec, quien conjugó el discurso de la antropología con el de la narrativa en su novela *Vida instrucciones de uso*, entre otros (2). De allí que el proyecto literario de Parra se basa en algunos aspectos de la contemporaneidad que incorpora en su novelística: La desintegración del yo, la complejidad, el caos como forma de organización, el tiempo social y el nuevo lenguaje (5).

En *Museo* se puede identificar cómo se crean redes de sentido a partir del discurso

³ Ganador del premio de Ensayo Rafael Gutiérrez Girardot en México en el año 1996.

científico que se ficcionaliza con las inquietudes y preocupaciones de la época contemporánea. La alta consciencia de los discursos de las ciencias sociales en la actualidad, donde se plantea el debate frente a su descrédito como única fuente de verdad y de legitimación del conocimiento, está presente en *Museo* con la transgresión de la forma canónica del realismo: la ruptura de la secuencia narrativa en donde aparecen múltiples voces narrativas que esconden su verdadera identidad como burla de la autoridad enunciativa; la inclusión del hipertexto como dispositivo narrativo resaltando algunas palabras que conducen a unas narraciones llamadas “las fábulas caleñas”; la inclusión de imágenes en las que representan algunos personajes como figuras de un juego de cartas en el que los personajes aparecen desde una doble perspectiva, sugiriendo una doble identidad; la reflexión continua sobre el proceso creativo como estrategia para poner en evidencia la ficcionalidad del texto y de los discursos de la cultura; estos aspectos, entre otros, hacen parte de esa consciencia del debate actual de lo que se ha llamado posmodernidad.

Giraldo afirma que en la novelística de Parra se percibe un proyecto referido a la identidad con todos sus matices: individual, social, colectivo, histórico, de cultura y de pensamiento. Esta problemática ha involucrado, desde el comienzo, una clara conciencia de la escritura y de la historia, que le han llevado a explorar varias formas de creación sobre la base de la experimentación (14). De igual forma Giraldo denomina a la incorporación en *Museo* de voces de diversas realidades históricas como “migraciones”: “las raciales, intergalácticas, interbibliográficas e interculturales” (67), para referirse a cómo en la novela se yuxtaponen diversos discursos que a su vez son de orígenes disímiles y que al ser mezclados resemantizan los personajes “gastados por el uso” (42). Esto es, un afán de renovación a partir de lo que ya existe.

Con respecto al trabajo crítico que se ha realizado en torno a *Museo*, se evidencia que, en

contraste con otras novelas de Parra, *Museo* ha sido una novela poco estudiada. Hasta el momento se han encontrado tres tesis, una de pregrado de la Universidad Javeriana, otra de Maestría de la Universidad Nacional y una de doctorado en la Universidad Federal de Río Grande, Brasil. En ninguna de ellas *Museo* es el centro del análisis, sino que se establece un estudio comparativo con otras novelas de Parra o, como en la tesis del doctorado, con las novelas *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor y *Ursúa* de William Ospina.

En la tesis “Deseos y derrames en la obra de Rodrigo Parra Sandoval. Un análisis desde el paradigma de la cibercultura” del año 2010, su autor Fernando Garay analiza *El Álbum Secreto del Sagrado Corazón* (1978) y *Museo* desde la perspectiva de la cibercultura, es decir, desde cómo influye la tecnología en la escritura y cómo se ve dicha influencia en su “forma y escritura” (7). Su estudio versa sobre los aspectos de la informática que permean la escritura, es decir la inclusión de formas de comunicación propias de la cibercultura: el chat, el uso del hipervínculo y el correo electrónico. La escritura de algunos apartados de *Museo* corresponde a la propia de estos espacios virtuales. Así, los rasgos formales de la novela se leen en clave de interactividad, como el caso de la ruptura de la linealidad narrativa que busca hacer que el lector sea más activo; la creación colectiva se interpreta como una forma propia de la escritura de la cibercultura en donde varios personajes escriben conjuntamente un texto (la incorporación de diálogos en un chat para discutir sobre la vida de un personaje).

Garay interpreta el carácter inconcluso de *Museo* desde las dinámicas de la escritura de la cibercultura en donde cualquiera puede acceder y participar de las discusiones, sin estar obligado a permanecer; entra y sale cuando quiera. De esta perspectiva coincidimos con Garay en el carácter democratizador que cobra la escritura en la que varios narradores toman la palabra para hablar. En el presente ejercicio crítico se analizarán los discursos que permean la escritura en la

novela bajo la categoría bajtiniana de la “heteroglosia”, de manera tal que no se abordará la cibercultura como eje de análisis, sino la forma cómo la inclusión de otros discursos de la cultura en la novela responde a una inquietud propia de la posmodernidad.

En la tesis de maestría “Una poética dialógica en cuatro novelas de Rodrigo Parra Sandoval” del 2014, su autora Viviana Pontugá propone la lectura de las novelas *El álbum secreto del sagrado corazón*, 1978, *La amante de Shakespeare* 1989, *El don de Juan*, 2002 y *Museo*, desde la perspectiva bajtiniana del dialogismo. La autora plantea como resultado de su investigación una serie de rasgos que caracterizan las novelas estudiadas, para hablar en términos de una “poética dialógica” en donde se resalta un tipo de cronotopo particular y una estrecha relación con la cultura popular y la carnavalización.

Afín a ese estudio crítico, en el presente trabajo se abordan algunos de los conceptos bajtinianos, dando predominio al dialogismo y la relación de alteridad entre los sujetos para la construcción de identidad, como por ejemplo el de “excedente de visión” en la relación yo-otro. Por su parte, Pontugá propone el concepto de “novela anómica” como un subgénero de la novela polifónica por sus rasgos de autoconsciencia, el multilingüismo, diversos cronotopos y la dimensión carnalesca, haciendo énfasis en este último rasgo (15). Existen coincidencias con la tesis de Pontugá en la selección de algunos rasgos de la novela, como el descrédito de la autoridad narrativa, el carácter metaficcional y la emancipación de los personajes en el relato. Sin embargo, la distancia que hay entre los dos análisis reside en el propósito de cada investigación. Aquí se agrupan los rasgos mencionados con el fin de evidenciar la forma cómo la novela asume una actitud característica de la ficción posmoderna.

En el artículo derivado de una investigación doctoral “*Museo de lo inútil, Ursúa y La ceiba de la memoria: entre la crisis y el orden de la representación*” publicado en 2015, Yuly

Martínez plantea cómo las tres novelas establecen un tipo de relación con los discursos de la representación: la crisis del sujeto, con *Museo*, la adhesión al orden de la representación con *Ursúa* y la tensión entre ambas posturas con *La ceiba de la memoria*. El principal eje de análisis de *Museo* reside en la crisis del sujeto en concordancia con la crisis de representación, razón por la cual la escritura de la novela se muestra caótica, fragmentada y ambigua y resalta el carácter lúdico de la narración. El punto de encuentro con este ejercicio crítico reside en cómo Martínez destaca la crisis del sujeto y su correspondencia con la representación como eje del análisis.

De otra parte, en el año 2017 Luz Mery Giraldo y Fabio Jurado han reunido en una publicación una serie de artículos sobre la obra de Parra como escritor de ficción y como sociólogo de la educación. Se encuentra mayor producción crítica en torno a las novelas *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978) *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996) y *El don de Juan* (2002). Se destaca el aporte de Giraldo al analizar la totalidad de la obra de Parra como un solo universo en el que los personajes transitan de una novela a otra. Con respecto a *Museo*, la autora resalta la proliferación en el lenguaje y el uso de las herramientas de comunicación digital al interior de la ficción. También resalta la metáfora de la explosión como forma de elaborar la idea de la caída del orden.

Es de anotar que, frente a esta última idea, el sociólogo Azriel Bibliowicz, en la misma publicación, se refiere al “caos estudiado” como una forma de ver el caos de la novela como resultado de un proceso deliberado que implica el orden: “detrás de ese aparente desorden, hay una perspectiva, una visión posmoderna y una reflexión tanto histórica, sociológica y filosófica que nos lleva a replantear lo que comprendemos como realidad.” (23). Este planteamiento llama la atención, dado que en *Museo* se presenta el caos a partir de la metáfora de la explosión, pero en el fondo el lector podrá leer ese gesto como una respuesta deliberada y organizada que

pretende revelar las preocupaciones del sujeto frente al momento actual en Colombia.

También se destaca en esa publicación el análisis propuesto por Cristo Figueroa, en que centra su atención en las novelas ya mencionadas, e inscribe su producción en el neobarroquismo, la metaficción y la tematización de los procesos de modernización del país y su postergación (97). Si bien Figueroa no analiza a *Museo* es posible ver cómo varios aspectos analizados están presentes en esta novela. Principalmente en lo que se refiere a la postura epistemológica propia de las preguntas de la ficción moderna, que pasa a ser ontológica en la ficción posmoderna.

Si bien el estudio crítico sobre *Museo* ha sido escaso, ya que ninguna tesis o artículo se ha ocupado enteramente de su análisis, es un insumo importante para el debate académico. Con el fin de contribuir al diálogo académico sobre la obra de Parra, se justifica la realización del presente estudio crítico. Compartimos la opinión con Viviana Pontugá de que este es un ejercicio que visibiliza la obra de un autor con un bagaje extenso, pero poco divulgado.

1. Coordenadas teóricas para el análisis de la forma estética en Museo de lo inútil

1.1. Enfoque sociocrítico

Uno de los problemas centrales de la teoría literaria es dar cuenta de los aspectos que caracterizan al texto literario y que lo distinguen de otras formas de expresión lingüísticas. Roman Jakobson llamó “literariedad” a aquello que es particular del texto literario y la definió en relación con la función poética del lenguaje para destacar esa disposición especial de lo verbal que llama la atención sobre sus características materiales como lo rítmico, lo fonético o lo sintáctico; de ahí que la noción de lo estético se concentrara en lo puramente estilístico (Eagleton, 10). Sin embargo, esta noción del texto artístico desconoce la dimensión social del texto literario. En esta perspectiva, y en el mismo seno del formalismo ruso pero de manera crítica, surge la propuesta de Mijaíl Bajtín, quien amplía el concepto de lo estético para abordar el texto artístico en su dimensión social, situado en contextos de significación específicos y destacando su carácter crítico.

En este panorama, surge la sociología de la literatura en la década de los cincuenta, que a su vez dio lugar a las sociocríticas en la década de los setenta con Claude Duchet, Pierre Zima, Edmond Cros, Julia Kristeva y Mijaíl Bajtín, entre otros. El francés Lucien Goldmann funda la sociología de la literatura a partir de los postulados del “joven Lukács”. La dimensión estética que plantea Goldmann se condensa en el concepto de *visión del mundo* entendido como ese “conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (...) y los opone a los demás grupos” (29). Para Goldmann la dimensión estética consiste en la materialización de la visión del mundo en la obra, lo que significa que el autor alcanza a dar

coherencia al texto cuando lleva la visión del mundo al plano del mundo literario. De ahí que se establezca otra denominación clave del enfoque como el de “estructuralismo genético” que busca precisamente establecer una consonancia entre las estructuras textuales y las estructuras sociales. No obstante, se ha hecho hincapié en que esta propuesta busca la comprobación de las visiones de mundo afirmativas, y deja de lado la dimensión microtextual de la obra y su carácter crítico (Pouliquen, 15).

Por su parte Bajtín propone que lo estético reside en el carácter polifónico de la obra, es decir en su capacidad de incorporar los múltiples discursos de la sociedad, con el fin de permitir escuchar la diversidad de voces de la cultura y de esta forma oponerse al discurso oficial, el monológico:

La novela es la diversidad social de lenguajes, a veces de lenguas y de voces individuales, diversidad literaria organizada. Sus postulados indispensables exigen que la lengua nacional se estratifique en dialectos sociales, en modos de expresión de grupos, en jergas profesionales, lenguajes de los géneros, habla de las generaciones, de las edades, de las escuelas, de las autoridades, círculos y modas pasajeras, en lenguajes de los días (incluso de las horas), sociales, políticos (cada día posee su divisa, su vocabulario, sus acentos); cada lenguaje se estratifica interiormente en todo momento de su existencia histórica (Bajtín, 81).

La diversidad social se manifiesta en la novela a través del material verbal que se hace visible en oposición a esa lengua nacional, es decir, al lenguaje oficial. Es la misma dinámica entre la fuerza centrípeta y centrífuga, formulada también por Bajtín, en donde la primera

concentra las reglas generales de la lengua para mantener un mínimo de comunicación; y la segunda es esa estratificación, esa particularidad en el uso de la lengua por parte de diferentes comunidades lingüísticas. La novela entonces debe acoger todos los efectos de la fuerza centrífuga. En este sentido, la sociocrítica dirige su estudio hacia la “dimensión polisémica, así como crítica y contestataria de la obra literaria, su dimensión de ruptura del orden establecido, de la jerarquía imperante, dimensión que Bajtín focalizó de manera privilegiada a través de los conceptos centrales de sus análisis textuales (...): dialogismo, polifonía y carnavalización, como rasgos fundamentales de la forma novelesca.” (Pouliquen, 20).

Por consiguiente, las sociocríticas surgen como el estudio de la evaluación particular de la realidad que el texto artístico propone, poniendo en evidencia las redes de sentido del mundo ficcional para configurar una visión particular de la realidad. La obra es entendida como objeto social porque nace como un discurso que dialoga con otros discursos de la sociedad, los incorpora y los transforma para desestabilizar sus significados en la trama social y así cuestionarlos. Es por esta razón que el texto literario cobra relevancia en el escenario discursivo de la sociedad. El “autor-creador” propone un mundo ficcional en el que se manifiestan las axiologías provenientes del entramado social y se encarnan en la conciencia de los personajes. Así, el texto responde críticamente al contexto socio-histórico en el que se enmarca.

Otro de los conceptos clave para la definición del carácter estético de la obra es el de *forma arquitectónica* entendida como un proceso de significación particular. Bajtín la define como “la forma del contenido, pero culminada íntegramente en el material y “fijada” a él” (65). La lengua es un tamiz de la realidad y está impregnada de valoraciones ético-cognoscitivas. Dicha realidad es el *contenido* al cual el autor-creador dará forma a partir de una selección lingüística que responde a su interés evaluativo. La figura del autor-creador es la instancia que da

forma a ese contenido a través del material, que en el caso de la literatura es el material verbal. El autor-creador establece una red de sentidos que culminan en una evaluación particular del contenido. Así las cosas, la *forma* tiene dos dimensiones que son inseparables: la *forma composicional* y la *forma arquitectónica*. La forma composicional se expresa en los procedimientos narrativos, en la disposición de los personajes en un sistema, la estructura de la secuencia narrativa, las relaciones que se establecen entre los personajes que se posicionan en la compleja red del sistema a partir de las axiologías expresadas en sus discursos y acciones, y la instancia espacio-temporal llamada cronotopo. La selección y organización del material verbal está ligada a una intención que supera la materialidad del texto y que expresa una evaluación del mundo condensada en la *forma arquitectónica*. Esta última es la consolidación de la valoración única e individual del autor-creador y que se completa con la valoración del receptor. El autor le responde a un momento histórico específico y para el caso de Parra Sandoval ese momento es el proceso de la modernidad en Colombia, ya que en ese proceso surge un tipo de sujeto expresado en el plano de la ficción a partir de sus preocupaciones, inquietudes y búsquedas.

1.2. Modernidad en Colombia

El proyecto moderno, entendido como la búsqueda de sentido y la comprobación científica, nacido en el seno de la Ilustración europea y fundamentado en la idea del progreso, gira en torno a la “emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo, enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la

tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo de la modernidad, salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir.” Lyotard, 29). En esta línea, la modernidad se fundamenta en la búsqueda de certezas, en donde rigen las instituciones estatales y el sujeto empieza a emerger como individuo, separándose de la colectividad.

El proyecto moderno llegó a América Latina y se instauró de una forma particular. Rubén Jaramillo Vélez se refiere a este proceso como una “modernidad postergada” (42), mientras que Raymond Williams afirma que la modernidad en Latinoamérica se ha vivido como un deseo de modernidad (27) y Fernando Cruz Kronfly plantea que en Colombia se vive un afán de contemporaneidad sin que eso signifique ser realmente modernos (16). Estos pensadores coinciden en que el proyecto moderno no se logró con plenitud. Sin embargo, teniendo en cuenta que la expansión del capitalismo supuso una serie de respuestas diferentes por cada país al que se extendió, se pueden señalar diferentes manifestaciones de la modernidad. En su lugar, podría hablarse siguiendo a Jorge Melo, de las contradicciones que dicho proceso supuso.

Fernando Cruz Kronfly plantea que en Latinoamérica coexisten de manera simultánea la premodernidad, la modernidad y la postmodernidad en lo que llama la “simultaneidad de diversas temporalidades históricas” (15-16). Esto es, cómo las tres conciencias cohabitan en las prácticas sociales haciendo que las subjetividades se constituyan a partir de esa contradicción: “el sujeto latinoamericano es una especie de suma histórica sin eliminaciones” (17). El pensamiento mítico, el religioso heredado de la conquista española y las prácticas económicas precapitalistas, entran en contacto con el proceso modernizador, que durante el siglo XIX se incorporó en medio de las tensiones entre las vertientes políticas que estaban arraigadas a la

herencia española y aquellas que tenían como modelo liberal con el ejemplo de Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

El Estado como institución moderna no se consolida como una institución fuerte que pueda atender los cambios dados por la entrada del capitalismo, por la fragmentación del país, las comunidades rurales tan alejadas de la urbe, y el peso de la tradición católica y conservadora que tenía influjo en aparatos modernos como la escuela (Melo, 223). En este escenario, Colombia, al ingresar al mundo-moderno, sufre un acelerado crecimiento económico que sigue su curso al tiempo con un atraso dado por el aislamiento del país.

De acuerdo con Jorge Melo, los sectores de la élite criolla estuvieron divididos porque una parte de ellos, de índole liberal, buscó la modernización del Estado trayendo modelos políticos europeos (Francia). Los conservadores por su parte se concentraron en la modernización capitalista lo que supuso mantener las estructuras del aparato precapitalista por el poder que se le concedió a la Iglesia y por consiguiente su perpetuación en la educación. La principal contradicción se explica con el cambio de un orden económico que no implicó cambios en el orden social (226).

1.3. Posmodernidad

Hablar del proceso de modernidad en Colombia obliga necesariamente a plantear la relación premodernidad, modernidad y posmodernidad, en tanto esta triada conforma la particularidad y complejidad del proceso y las formas que encarna. Para el caso latinoamericano, George Yudice afirma que la postmodernidad “no es un ‘próximo paso’ o ‘próxima etapa’ lograda después de una modernidad lograda o exitosa, sino una condición actual, estrechamente

relacionada tanto con los logros como con los fracasos del estado moderno y de la cultura moderna” (108).

La posmodernidad se entiende con el filósofo francés Jean-François Lyotard como el debilitamiento de los códigos de interpretación de los metarrelatos de la modernidad a través del cuestionamiento de su búsqueda de totalidad. Los metarrelatos son entendidos como narraciones cuya función es legitimar la praxis social, ya que conllevan una promesa de plenitud y emancipación de la humanidad. Sin embargo, estos relatos no cumplen sus objetivos y emerge una “conciencia generalizada del agotamiento de la razón, tanto por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina” (Pico, 13). Lo anterior significa que la promesa no cumplida desacredita al proyecto de la modernidad y se pierde la certidumbre de que lo vaya a lograr. Esta crisis surge dentro del contexto de las guerras mundiales del siglo XX como indicios del fracaso de la civilización y todo su proyecto.

En consecuencia, la unidad de los grandes relatos estalla y provoca la emergencia de las pequeñas historias, de manera que las verdades que se tenían como absolutas e incuestionables desaparecen. Esta nueva sensibilidad se manifiesta en varias esferas sociales como en el arte, en donde se cuestionan el sujeto, la obra y la concepción de arte:

El movimiento contra la razón totalizante y su sujeto es a la vez un movimiento contra la obra de arte autónomo y sus pretensiones de unidad y sentido; de ahí que el impulso vanguardista en que la conciencia postmoderna se anuncia a sí misma tenga que poner en cuestión no solamente la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte, sino también el concepto de arte (...)

(Wellmer, 106 en Picó)

Así, se empiezan a relativizar varias esferas de lo social, en donde no sólo la unidad del sujeto se cuestiona, sino también la producción artística en su afán totalizador. La verdad y la historia se vuelven nociones incompletas para definir la totalidad de la realidad social, razón por la cual fijan su atención en sus particularidades. Surge así el cuestionamiento de la naturaleza de los discursos y se agudiza la conciencia de la condición de los discursos. Al respecto, Ihab Hassan se refiere a la tendencia a deshacer, cuestionar, o incluso rehacer todo lo que se ha impuesto (*unmaking*):

[...] Hablo de *unmaking* a pesar de que hoy son otros los términos *de rigueur*, por ejemplo: deconstrucción, descentramiento, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, *diferencia*, dispersión, etc. Tales términos expresan un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas y un correspondiente compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje (Wellmer, 103).

El rechazo por ese sujeto pleno surge en la filosofía y en el arte a través de la intención de deshacer aquello relacionado con la totalización, poniendo en cuestión la idea de los valores únicos, inmutables y universales. Las pequeñas historias de las comunidades que han sido invisibilizadas u homogeneizadas por un pensamiento totalizador sobresalen para buscar su representación y legitimación. Esta condición se extiende a nivel planetario, como lo plantea Hassan (1-13), y permea la esfera cultural a través de la expansión del capitalismo y la emergencia de la globalización.

1.3.1. La conciencia posmoderna en la ficción

Los recursos narrativos de la ficción postmoderna no son novedosos; estrategias como la escritura metaficcional ya existían en la narrativa moderna, y se pueden encontrar en Cervantes, Diderot, O'Brien o en Sterne (Zabala, 247). Sin embargo, es necesario resaltar los matices diferenciadores entre la ficción moderna y la postmoderna. Una primera diferencia consiste en la *actitud* presente en el uso de los recursos ficcionales; con respecto a la *fragmentación* como rasgo característico del arte y la cultura del siglo XIX, Peter Barry afirma que tanto los modernistas como los posmodernistas comparten la insatisfacción con el realismo del siglo XIX. Mientras el modernismo expresa la nostalgia por la fragmentación, el posmodernismo manifiesta la liberación de la totalidad expresada en el realismo, y la celebra (Barry 80-81). El gesto con el cual se utilizan determinados recursos ficcionales da cuenta de la nueva sensibilidad frente a la liberación de los sistemas totalizantes.

Los escritores realistas son el principal objeto de la crítica de los novelistas modernos en los inicios del siglo XIX. Estos últimos, por su parte, proponen que la expresión de la subjetividad debía representarse con mayor exactitud desde una sensibilidad personal y particular y no a partir de normas universales, ni de un narrador omnisciente conocedor y guía del mundo ficcional (Nicol, 19). Esta inconformidad con la estética realista se acentúa en el paso de la narrativa moderna a la postmoderna.

La representación realista del mundo no puede pretender ser auténtica como era en el siglo XIX y el relato realista no puede dar cuenta de la vastedad de la realidad. Nathalie Sarraute, representante del *nouveau roman*, plantea esa incredulidad como “recelo” frente a la novela realista y pone de relieve el papel del lector en la recepción de la novela como aquel que duda de la pretensión de la novela realista como portadora de la verdad. Así el lector ha “aprendido tanto

y tan bien, que ha comenzado a dudar de que el objeto fabricado que le proponen los novelistas pueda acumular las riquezas del objeto real” (Sarraute 54). El lector no sólo duda de la verdad del texto, sino del autor, de lo cual emerge una relación diferente entre ellos, pues el autor pone en duda su propia escritura e invita al lector a asumir un papel más activo y crítico frente a la pretensión de verdad del texto. A su vez, Robbe-Grillet, también exponente del movimiento del *nouveau roman*, afirma que la novela ya no representa el mundo objetivo, sino que lo construye. En otras palabras, que dicha realidad construida no tiene que corresponder al mundo real porque lo inventa. En este sentido, el lector empieza a cobrar un carácter creativo en la recepción de la obra, ya que, al desconfiar de la misma, propone nuevos significados y además asume una posición crítica frente al tipo de verdad que el texto le propone. Así lo formula Barthes: la literatura debe “hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto.” (Barthes, 2); y distingue entre el texto “legible” (*readerly* en inglés), y “escribible” (*writerly* en inglés), en donde el texto legible es aquel que no presenta mayores dificultades de lectura y supone a un lector pasivo en la recepción. Por su parte, el texto escribible impulsa al lector a cuestionar la obra, a llenar los espacios vacíos que deja el texto, promoviendo su capacidad creadora. El grado de sospecha que genera el realismo en los escritores modernos se acentúa cada vez más, al punto de que en la ficción postmoderna se pone de manifiesto todo el tiempo la imposibilidad de representar la realidad.

2. El héroe novelesco en crisis

2.1. Presentación de la novela: acontecimiento

Museo se estructura a partir de una larga conversación entre Paul Wolff y su hija Olivia en una cafetería llamada “El cono de oro”. Allí, ambos inventan historias cuyos personajes son ellos mismos, los miembros de su familia, personajes de otras novelas, escritores, científicos, entre otros. El acto de inventar historias tiene un propósito terapéutico, ya que Olivia sufrió un accidente por cuenta de una mina antipersonal que la dejó inmovilizada y está esperando el momento de una operación con la que tal vez recupere la movilidad. Mientras llega el momento de la operación ellos deciden inventar historias.

Desde el inicio, *Museo* transgrede la convención narrativa a través de la “Carta de Olivia a Julio Verne” (Parra, 15). La función de la carta no es solo la de presentar los temas de la novela, sino la de desestabilizar al lector por medio del quiebre de la autoridad narrativa. En un principio se puede pensar que la carta opera como marco narrativo de la novela y que Olivia es su autora. En ella le dice a un destinatario llamado Julio Verne, que escribirá la historia de amor entre él y Tulita Santana. Sin embargo, hacia el final de la carta Olivia afirma que, con el paso de la lectura, se sabrá que ella es Tulita Santana, parodiando la frase de Flaubert “Madame Bovary soy yo”. El quiebre consiste en la alteración de la voz que asume la narración con respecto a lo que narra, es decir, al cambio de identidad de la voz responsable del relato. Este es el quiebre de lo que Ricoeur llama “identidad narrativa”, es decir, de la correspondencia entre el “yo que narra” y el “yo narrado” en el caso de una narración en primera persona (997). Esta estrategia se configura como un gesto que responde al planteamiento del descentramiento del sujeto a partir

de la indeterminación de las voces narrativas. Si bien en la carta Olivia se presenta a sí misma como autora de la novela, a lo largo de la lectura se evidencia que *Museo* se estructura como una serie de narraciones enmarcadas dentro de una narración principal que es la conversación entre ella y su padre, Paul Wolff.

La multiplicidad de historias y de voces narrativas hace que no sea posible establecer claramente el nivel narrativo principal dentro del cual se presentan esas ficciones. Las voces narrativas se ocultan en otras voces y al final de algunos relatos se desenmascaran los verdaderos narradores. Se podría reconocer como primer nivel narrativo la conversación entre padre e hija, pero también es posible plantear que Paul es el narrador del primer nivel y es, por lo tanto, quien inventa todas las historias de la novela. Sin embargo, se observa que en la novela la ambigüedad prima sobre el sentido cerrado, y por lo tanto no es posible establecer claramente los niveles narrativos en los que se estructuran los relatos de la novela. Aquí puede verse un indicio de la necesidad del autor de plantear la ambigüedad como uno de los interrogantes relacionados con la negación de la totalización del sentido.

En la novela se incluyen diferentes voces de la cultura que se presentan como discursos que se oponen en un mismo escenario para hacer patente las discrepancias que emergen entre las visiones de mundo ya que representan un pensamiento premoderno, moderno y postmoderno. Ese es el caso de los abuelos mestizos de Olivia, Perucho y Tulita Santana, que se caracterizan en la novela como premodernos; o de la abuela Rosa Carabalí, de ascendencia negra, quien no tiene contacto con lo moderno; o el ingeniero alemán Herbert Wolff, quien se ubica en el pensamiento moderno. Aquí no sólo se ve la simultaneidad de diferentes tipos de pensamiento ubicados en el “tiempo mestizo”, sino que se ve cómo a partir de la presentación de los

antepasados de Olivia se resignifica lo mestizo como algo opuesto a la noción de identidad pura, con el fin de cuestionar esa visión presente en la sociedad colombiana.

En *Museo* se presentan las inquietudes existenciales de Olivia, a las que su padre responde a través de las historias que ambos inventan. Por esta razón se incluyen no sólo a los antepasados mestizos, negros y alemanes, sino a los “amigos” de Olivia, que son Dios y Charles Darwin. Al incorporar a estos personajes en el relato, emergen las tensiones entre los discursos del creacionismo y del evolucionismo. A esto se le agrega que estos discursos cumplen un papel específico en la posmodernidad, ya que coexisten con otros discursos relacionados con las creencias religiosas pertenecientes a la llamada Nueva Era. La realidad del mundo ficcional está hecha de textos que posibilitan que los personajes construyan su identidad en el discurso, y en el caso de Olivia, que constituya su subjetividad a partir de las historias de los demás personajes de la novela.

2.2. La explosión como expresión de la crisis

La incorporación del cuadro *Explosión en una catedral* de Max Ernst opera en la novela como una metáfora que condensa elementos significativos como el proceso creativo y la fragmentación de los discursos sobre el sujeto: “¿Cómo será contar así? Contar, como cuentas tú, con el cuerpo herido... Contar el instante del Big Bang de la historia, del Big Bang del ser o, como se diría ahora trivializando el ser, del yo...” (21,22). Algunos temas de la novela se refieren a la explosión: la visión científica del origen del universo (el Big Bang), la pugna entre diversas visiones de mundo en un mismo personaje, lo cual genera la desestabilización de su sistema axiológico; la explosión de los carros con dinamita en Cali en el año 1956; y las minas antipersona en el conflicto armado colombiano. Por último, el nivel de autoconciencia narrativa

se acentúa al hacer que el lector note la forma como la novela está estructurada: “Acertada o no, esa explosión es responsable de nuestra esquemática y fragmentada manera ornitorrinca de contar” (392).

Del cuadro de Ernst se establece la posibilidad de poner en el mismo plano algunas oposiciones binarias: sentido-sinsentido, totalidad-fragmentación, orden-caos, vida-muerte, muerte-vida. La explosión se muestra como un momento de transformación y, por lo tanto, de crisis: aquello que finaliza y que permite la entrada lo nuevo. La explosión se manifiesta en la forma composicional de la novela a partir de la omisión de los comienzos y finales de los relatos. Las conversaciones que Paul y su hija tienen en la cafetería “El cono de oro” se presentan en estilo directo, pero sin las marcas textuales tradicionales de los guiones que indican la voz del personaje, lo cual hace difícil la identificación de las voces de Paul y Olivia. En el primer subcapítulo “Conversación en El cono de oro”, el comienzo se marca con puntos suspensivos: “... ¿El ornitorrinco?...” (Parra, 17), y esta marca se hace de forma reiterativa a lo largo del subcapítulo: “Y de improviso el viento de la tarde nos trae [...] estas palabras dichas a mitad de una frase por un transeúnte que no pudimos ver: ...sin causa aparente convertido en un ser astillado y perplejo...” (18). Esta marca textual indica la continuación del hilo de la conversación, pero no es el comienzo de la conversación como tal. En este sentido, no se marca un comienzo de la novela de la forma tradicional con la letra inicial de la primera palabra en mayúscula, sino que se muestra la ambigüedad de los comienzos a través del uso de los puntos suspensivos, que cumplen a cabalidad con su función gramatical: señalar la interrupción del texto o dejar las frases inconclusas.

El cuestionamiento de la noción de totalidad y de sentido cerrado se acentúa al abrir el debate sobre la escritura en su proceso creativo. Paul y Olivia llevan la discusión al plano

filosófico en donde se intercala la disertación con las palabras del filósofo George Steiner “No nos quedan más comienzos” (19) y de Derrida “No existen los comienzos” (19). De manera que la novela vuelca la mirada hacia sí misma, para presentarse abiertamente ante el lector como un texto inconcluso, es decir sin comienzo definido y con un final abierto: “No habrá un final, la historia no se cerrará, no habrá Apocalipsis ni Big Crunch, o habrá algo que parezca una mezcla de ambos, un cuasifinal mestizo, pero nada definitivo [...] dejaremos ahí la historia, congelada para siempre...” (19). Al convertir la novela en objeto de discusión por parte de los personajes, quienes ponen en primer plano la idea del comienzo y el final, se pone en cuestión el papel que se le ha otorgado al texto como portador de una verdad única y absoluta.

Paul le propone a su hija varios comienzos de la novela para hacer relativo el sentido único que puede tener la narración e incorpora ficciones que pueden funcionar como comienzos, de manera que se introduce en un segundo nivel narrativo. En ese nivel diegético Paul y Olivia son personajes, siendo el padre el narrador. Así se observa cómo en la novela se tematiza y se ficcionaliza de manera simultánea el acto de escribir:

Muy zoológico tu comienzo, Olivia hija, me gusta, puede ser, pero escucha esta otra manera de comenzar nuestra historia o nuestras historias, podríamos decir...[...] ¿Por qué no comenzar esta historia por el principio, padre? Puede comenzar ahora con tus preguntas y con mis pequeñas teorías. Pero no importa en realidad por dónde comience [...] No habrá un final, la historia no se cerrará (18-19).

Aquí sugerimos que la refutación de los finales y comienzos lleva su cuestionamiento de la idea de las verdades absolutas de los textos para configurar verdades y, por lo tanto,

subjetividades. Este cuestionamiento cobra sentido en la discusión acerca de los antepasados de Olivia: sus padres y sus abuelos son tanto alemanes como mestizos. Cuando Olivia y su padre empiezan las historias, Paul le asigna a ella el rol de retratista de las historias que van a contar. El primer dibujo que Olivia hace es el de su árbol genealógico que será su guía narrativa. En relación con la identidad, la genealogía busca "hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan" (Foucault, 68). Por eso, en la búsqueda hacia el pasado a través del árbol genealógico, lo que se busca es la diversidad: "Lo mejor, Olivia hija, es tener abuelos diferentes. ¿No te parecería bastante aburrido que todos tus abuelos fueran como sacados del mismo molde?" (Parra, 30). Olivia mira hacia el pasado no para buscar su origen, sino las tensiones y contradicciones de ese pasado, para comprender que su identidad no es una formación pura, sino diversa.

2.3. Cuestionamiento del monologismo subyacente en el discurso oficial

En *Museo* se ficcionaliza la duda con respecto a la idea de que el lenguaje tiene la capacidad de dar cuenta de la totalidad de la realidad. Esa incredulidad se manifiesta al resaltar mirada monológica desde la cual se construye la realidad desde un solo punto de vista, reduciéndose a un solo sentido. Bajtín se refiere a la "percepción monológica" como la creación de significado que "se concentra siempre en torno de un centro que es su portador", en donde la "unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia; el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc. Todo lo significativo puede ser reunido en una sola conciencia y sometido a un solo acento (212). En *Museo* se hace visible la imposibilidad del lenguaje para representar la realidad en su totalidad y de manera verídica: "Y eso es bastante porque nadie ha logrado contar una historia exactamente como es. Ninguna historia es exactamente como es, es

como se cuenta. En realidad todos inventamos las historias al contarlas" (120). Aquí se ve la conciencia de la imposibilidad abarcar la realidad a través del lenguaje y de manera objetiva; y cómo la verdad del relato se supedita a la perspectiva de *quién* lo cuenta. Ejemplo de lo anterior es el cuestionamiento del discurso de la historia oficial, que, en *Museo* se problematiza con la manifestación de que los relatos son versiones de los hechos y que no es posible la existencia de un solo relato que dé cuenta de los hechos históricos. Ese cuestionamiento se plantea con el suceso histórico de la explosión de los siete carros de dinamita en Cali en 1956. El discurso de la historia oficial se difumina al poner a dialogar las versiones el incidente y generar un sentido ambiguo de la historia: "Una buena historia cuenta esos racimos de historias y no se queda en la simpleza de lo que parece una historia central" (441). En *Museo* se cuenta la versión oficial del accidente, en la voz de un periodista, para luego ponerla a dialogar con las versiones de otros habitantes de la ciudad. El periodista afirma que "*puede ofrecerse a los lectores otra versión bien diferente, sujeta como es lógico a la imposibilidad de comprobarla exactamente*" (443). Ninguna versión es verdadera ya que no puede dar cuenta del hecho en su totalidad, pero construye los hechos de manera conjunta con otras versiones y como consecuencia los sujetos que son marginados del discurso oficial, se empiezan a visibilizar en ese diálogo en oposición al monólogo del discurso histórico.

Esta crítica al monologismo de los discursos oficiales se encarna en el personaje de Lauretta, prostituta italiana que trabaja en el Paraíso Mozartiano y quien escribe poemas místicos a Dios después de estar con sus clientes. Su poesía llama la atención de los periodistas e intelectuales de la universidad. Cuando los medios de comunicación y la academia saben de su existencia se acercan al Paraíso Mozartiano, que "se ve infestado de periodistas y profesoras de literatura de la universidad que caen como moscas en un charco de miel." (167). La descripción

de los medios de comunicación tiene una carga semántica negativa que resalta una suerte de oportunismo y afán de crear estereotipos de, por ejemplo, la mujer. Tanto los medios de comunicación como la academia harán visible la expresión artística de Laurretta y será útil para la comunidad feminista que encuentra filiación con el discurso poético. El énfasis que aquí surge reside en cómo esas instancias de poder niegan la oportunidad de hacer visible el trabajo de Laurretta: ante la propuesta de publicar los libros, los medios y la academia deciden no publicar ni transmitir su trabajo. Esto implica la ausencia de Laurretta en la escena mediática de la sociedad:

La universidad y El Paraíso Mozartiano Editores planean una coedición de las obras completas. Pero la universidad alberga un blando temor burocrático por las repercusiones de semejante publicación....Pero los medios masivos callan: el asunto ya no es noticia. Sin embargo hay que darle a la profesora de literatura femenina un crédito: sigue hablando en sus clases de la obra de Laurretta y la invita a conversar con sus estudiantes, viaja a Estados Unidos y Europa financiada por grupos feministas a dar conferencias sobre Laurretta (168, 169).

La crítica que aquí se pone en evidencia es el poder de las instituciones para tomar decisiones en torno a la configuración de estereotipos que se toman como modelos de la realidad y por lo tanto como verdaderos. La omisión de otras formas de ser mujer significa afirmar un estereotipo de la feminidad negando la posibilidad de proponer versiones distintas de lo que significa ser mujer. El sistema burocrático y el sistema de valores de las instituciones predominan sobre las diversas formas de ser mujer. Es por eso que la profesora de literatura femenina permite establecer un puente entre Laurretta y una comunidad cuyo interés se halla en la

búsqueda de una reconstrucción de la identidad desde la perspectiva de género. Los intereses de la profesora, que hace parte de una comunidad no sólo académica sino feminista, son los que median a la hora de definir y seleccionar aquello que se quiere incluir en el relato sobre la mujer.

2.4. La diversidad de voces y lenguajes

Museo, en su carácter polifónico, incorpora diversas voces de la cultura de forma hiperbólica con el fin de reiterar la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta total de la realidad. Por esta razón los personajes de la novela se liberan de las formas tradicionales de narrar en donde prima lo verosímil y lo expresan en un tono festivo. Olivia, al comentar sobre la elección de los personajes de la novela, manifiesta que:

Aunque sin ellos esta historia sería otra historia, una historia sin héroes de tira cómica, sin dioses, sin autores famosos, tal vez menos adornada y extravagante, menos fantasiosa, más realista, más parroquiana. Sin ellos no seríamos lo que somos

(Parra, 499).

En consecuencia, en *Museo* la inclinación por lo inverosímil adquiere sentido al cuestionar los esquemas del realismo a partir de una narración desenfadada que permite la entrada de aspectos que no siguen la lógica moderna de la razón. La multiplicidad de discursos de la esfera social converge en la novela a través de la inclusión de personajes de cómics, ilustraciones, novelas de ciencia ficción o picaresca, frases filosóficas, discursos como el periodístico, el etnográfico, el científico, el religioso, las voces de ciudadanos anónimos, entre otros. La incorporación de varias voces de la cultura rompe los límites genéricos hasta el punto

de desbordar la narración. Este recurso se llama con Bajtín “heteroglosia” y es entendido como la riqueza de lenguajes presentes en el tejido social. La heteroglosia se materializa en la novela a través de técnicas como el collage, el pastiche y la parodia, en donde la mezcla de diversas tipologías textuales (caricatura 494, noticia 442, hoja de vida 461, fábula 515, poema 104), la superposición de materiales narrativos heterogéneos como la inclusión de imágenes, los juegos tipográficos (las palabras en negrilla que funcionan como hipervínculos) y las perspectivas narrativas móviles como el lenguaje cinematográfico, sobrepasan la intención lúdica. Se muestra así cómo los ciudadanos del común se toman la voz dominante del relato para reclamar un lugar en la narración. Esto sucede cuando se convoca a los ciudadanos a que expresen sus opiniones en torno a la discusión sobre el problema existencial de Dios. De esta forma, una psicóloga sexóloga, una empleada de banco, una empleada de la secretaría de hacienda, un farmacéuta, una digitadora, y un ama de casa, se hacen partícipes en la construcción de la narración y expresan su punto de vista a través de la escritura de emails. Las voces provenientes de varios rincones de la sociedad emergen y se hacen visibles en la narración a partir del recurso de la heteroglosia.

2.5. Multiplicación de la instancia narrativa para vislumbrar el descentramiento del sujeto

Una de las manifestaciones del descentramiento del sujeto está presente en el juego que establecen algunos narradores de *Museo*, quienes deciden contar su propia historia en tercera persona. Esta ruptura de la instancia narrativa responde a una noción de identidad múltiple y descentrada. Cuando el yo narrador habla del yo narrado en tercera persona, es decir, habla de sí

mismo en tercera persona, se produce un desdoblamiento en el cual se habla, en palabras de Ricoeur, del “sí mismo como otro”⁴. Esto quiere decir que cuando el yo narrador habla de sí mismo, se refiere a otra persona, ya que, gracias al paso del tiempo, el que narra no es igual al sujeto del relato, así compartan la misma identidad. Es decir, se produce un cambio y el “yo que narra” habla de un yo que ha experimentado ira, confusión, serenidad o cualquier otro sentimiento en el pasado, lo cual difiere del yo que está relatando en el presente. Esto marca la multiplicidad y heterogeneidad del sujeto (Pimentel, 100). En *Museo* se lleva hasta cierto extremo las implicaciones de estos cambios vocales: Olivia se hace llamar Tulita o Isadora Arias; hay narradores que hablan de sí mismos en tercera persona, como Julio Verne, quien dice que: “Firmo esta novela con seudónimo y para este propósito escogí el nombre de un improbable autor, un oscuro y semialfabeto barman y discjockey del Paraíso Mozartiano, un ignaro mulato gozador de tantos que produce el trópico, un tal Rodrigo Parra, que se camufla bajo el pseudónimo de Faraón Angola” (322). Aquí no solo se pone en cuestión la voz de un personaje, sino la figura del autor como autoridad narrativa. Por otro lado, muy claramente lo hace Herbert al hablarle a su sobrino Juan: “Y perdóname, querido Juan, que hable de mí como si estuviera hablando de otro. Cosas de la timidez y no de superflua técnica narrativa” (123). Ese cambio entre el yo narrador y el yo narrado que pertenecen a la misma identidad, es un gesto de la disolución de una identidad fija en el lenguaje, que señala esa necesidad de escaparse de la nominación y de dejar en la ambigüedad la voz narrativa descentrándola.

⁴ Ricoeur se refiere al “sí mismo como otro”, para plantear que: “Al «como», quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no sólo de una comparación — sí mismo semejante a otro— sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro.” (*Si mismo como otro*, 14) para decir cómo el narrador, al hablar de sí mismo, se puede referir a otro porque hay una distancia temporal que marca la heterogeneidad del sujeto que narra, y que por lo tanto lo hace diferente del sujeto narrado en el relato. En *Tiempo y narración III*, Ricoeur plantea la identidad narrativa como “El “quién” del relato es la primera identificación que se busca. Es el responsable del relato: “¿quién? [...] es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa” (997).

Otro aspecto que da sentido al descentramiento del sujeto y de la inquietud del autor es la selección de los epígrafes. Una de las estrategias utilizadas en la novela, que fortalece esta necesidad de manifestar la crisis del sujeto, se da a través de la incorporación de epígrafes. La función del epígrafe consiste en sintetizar aspectos generales del texto, de modo que “precisa o subraya indirectamente su significación” (Genette, 134). Con respecto a *Museo*, se presentan tres epígrafes únicamente al inicio de la novela. Cada uno remite, de distinta forma, a la noción de sujeto descentrado y sugiere la deconstrucción del relato del sujeto:

Cuéntame una anécdota mía. Tal vez no sea cierta pero háblame de mí.

Necesito versiones de mí mismo. Peter Handke

Ser uno mismo es condenarse a la mutilación porque el hombre es

apetito perpetuo de ser otro. Octavio Paz

Quizá hoy en día el objetivo no es saber qué somos sino rechazar lo que

somos. Michel Foucault

Cada epígrafe enmarca la visión sobresaliente de la novela sobre el héroe problemático cuya identidad es descentrada. El de Foucault es un llamado a tomar distancia de los grandes proyectos totalizantes, es la negación de una configuración de la subjetividad dada o impuesta por la sociedad. Entonces, frente a este llamado por la búsqueda de una subjetividad descentrada, puede verse que Parra conjuga en la novela un texto al que llama ‘ornitorrinco’ en el que la narración se construye con numerosos intertextos y tipologías textuales. La cita de Foucault también coincide con la preocupación por no permitir la fijación de la identidad en el discurso.

Los epígrafes de Handke y de Octavio Paz se pueden leer como la apertura a la multiplicación de relatos, que en la novela se materializa con la incorporación de los “curriculum vitae alternativos” que proponen versiones alternativas de un mismo personaje. Esta posibilidad, que se abre a través de la narración, resalta nuevamente el carácter transgresor del relato para dar cuenta de un sujeto descentrado cuya identidad es “líquida” en términos de Bauman⁵. Lo anterior se concreta en el marco de la narración con la proliferación de las voces narrativas, que da como resultado el cuestionamiento del dominio de un solo autor y narrador. Se resalta con Handke la existencia del sujeto en el relato, que se materializa en frases que Olivia dice como: “Contéstame: y a fin de cuentas ¿cuál sería un verdadero final? El único verdadero final, Olivia hija, es la muerte. Ya sabes, con la muerte terminan las palabras” (Parra, 20).

Por otra parte, los narradores de *Museo* revelan su identidad al lector al iniciar o terminar los relatos que cuentan: “Ya lo han adivinado ¿verdad amigos? soy Faraón Angola, su barman, y soy su narrador durante este capítulo.” (396); “Te llamo así por el gusto de parodiar la cómica manera en que Paul se refiere a ti y porque soy tu bisabuelo Herbert y reclamo el derecho a contar la vida de mis padres y mi experiencia alemana” (31); Paul le dice a Olivia quién es la voz narrativa de una de las historias que le cuenta: “Y a propósito, hija, este capítulo ha sido preparado y escrito por La cama que escribe la sociología de la noche...También las cosas tienen derecho a la palabra en esta historia... (347).

Uno de los objetivos de esta multiplicación de narradores radica en la desnaturalización de la forma, que consiste en romper las convenciones literarias para destacar su condición artificial. Al poner en primer plano categorías de la convención narrativa, se traslada su

⁵ Bauman llama a la posmodernidad “modernidad líquida” y la define como una serie de procesos que llevaron a que la sociedad no contenga por tiempo prolongado las etapas de la vida. La aceleración de la modernización no deja que las cosas permanezcan, y por lo tanto hay cambios tan rápidos que se disuelven rápidamente, volviéndose así líquidos (Bauman, 17).

significado “natural”, “dado”, para poner de relieve su naturaleza artificial. El narrador y personaje Esopo manifiesta que:

mi paraíso personal sería conformar en algún lugar del mundo una sociedad de amigos de la fábula que le *devolviera la palabra* a los animales, las cosas, los personajes literarios y de tira cómica y los dioses en la narración de historias. *Una rebelión que atacara con ironía, sarcasmo y sátira a los narradores oficiales, solemnes y épicos.* Un grupo que entrara subrepticamente y sembrara el desconcierto, la incertidumbre, en *las mentes infladas de los que han asentado sus sabias posaderas en la verdad.* Nada más saludable para los sabios y para los narradores y personajes de historias que la perplejidad. *Me fascinaría que mis fabuladores se infiltraran como flores fosforescentes en la oscura selva de la estupidez humana y encendieran sus linternas aquí y allá,* sorpresivamente, como incómodos guerrilleros. (291) [La cursiva es mía]

Aquí se puede observar cómo se trata de poner en crisis el hábito generado por una convención literaria como es la categoría del narrador. Sobre todo, se busca desnaturalizar las ideas que se tienen como verdaderas e incuestionables. Una vez más se hace referencia al realismo y adicionalmente a todos los discursos que operan en la sociedad como definitivos. El papel de aquellos que tienen la potestad de contar predomina a través de la desnaturalización de la autoridad del narrador. De ahí que se intente darle voz a aquellos que no la tienen, en contraposición con aquellos que ostentan la última palabra en lo referente a lo literario, y a los

demás discursos circundantes en la sociedad. De esta manera, se ataca la facultad que tienen algunos para decidir lo que es verdadero y de construir un tipo de realidad a través del lenguaje haciendo énfasis en la importancia de que las voces silenciadas tengan un espacio en el relato para contar otra parte de la historia.

Al respecto es pertinente lo que plantea Leonor Arfuch al referirse a la construcción de identidades en el discurso y las razones de la importancia de esta construcción, haciendo énfasis en “cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización necesariamente ficcional del sí mismo, individual o colectivo (24). Arfuch le otorga un papel importante a la construcción de la identidad en el discurso y en la conformación de relatos que movilicen las identidades. Los personajes se apropian de la instancia narrativa cuando se agrupan en comunidades que son espacios de interacción e intercambio en torno a cosas que hay en común: por esto se forman clubes como el de soñadores, de origami, de amigos de Isadora Arias y de amantes del cine. Además, los personajes se expresan a través de una serie de registros que dan cuenta de su existencia como sujetos.

La realidad de *Museo* se compone de una ficción hecha de ficciones. Cada una a su vez contiene otras ficciones que se presentan como libros, libretas, cuadernos, diarios, fotografías, videoclips, películas, ilustraciones y la novela misma; estos textos son producidos por los personajes, de manera que se puede ver un registro de lo que sucede: *Las libretas Guambianas* de Perucho Santana (75), el cuaderno de mapas llamado *Geografía Apocalíptica* (64) y el *Diario del músculo del amor* (75), de Tulita Santana, las fotografías y videoclips de Juan Santana y de las muchachas italianas Fiammeta y Emilia, los registros etnográficos de Herbert Wolff (63) y

los retratos-naipe de Olivia, entre otros. La materialidad de los personajes se expresa en su textualidad, de manera que la identidad de los personajes se construye en lo que enuncian: a través de sus relatos, los personajes generan sentido en torno a su identidad y se posicionan frente a los demás a través de su discurso. La existencia de los personajes se valora en términos de su enunciación y se puede rastrear la expresión de su subjetividad en los textos que producen. Siguiendo lo que afirma Benveniste: “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de "ego"” (180). De manera que la textualidad es un aspecto importante en la constitución de las identidades de los personajes.

3. Configuración de la propuesta estética: El héroe novelesco en medio de la tensión pre-modernidad, modernidad y posmodernidad en Colombia. Análisis del sistema de personajes

3.1. El lado premoderno: El Apocalipsis Dorado y Perucho Santana

Paul describe la hacienda El Apocalipsis Dorado como un lugar aislado e incomunicado, “...esa especie de paraíso neandertal conservado por un aislamiento radical que convertía la finca de mis abuelos (...) en una isla incomunicada por sus cuatro costados” (Parra, 45). Se muestra así a Colombia como ese lugar cerrado al exterior por cuenta de la tradición conservadora con un fuerte arraigo a la tradición española y católica. A partir de la parodia del discurso de la antropología Paul describe el Apocalipsis Dorado siguiendo los mapas del cuaderno titulado *Geografía apocalíptica*, hecho por Tulita Santana. Así que Paul, desde el punto de vista del etnógrafo, observa y describe haciendo que la narración cobre un tono realista, en tanto busca dar las coordenadas geográficas de la hacienda y describir en detalle sus montañas y los lugares que se asocian a los habitantes y sus prácticas en la hacienda. Sin embargo, la descripción se torna alegórica y está recreada a partir de textos. La hacienda es un lugar aislado y las cordilleras tienen nombres como “La Biblia”, cerros como el “Ararat y Calvario”; por otro lado, las cordilleras tienen el nombre de algunas de las Novelas ejemplares de Cervantes (El celoso extremeño, la ilustre fregona y personajes de El coloquio de los perros) y un costado el “Músculo del Amor”. La hacienda representa un lugar hermético cercado por el pensamiento religioso y el

culto a la lengua española, y es por esto que el subtítulo del cuaderno de mapas de Tulita es “estudio de una isla” (64).

A partir de esta descripción o alegoría de la hacienda El Apocalipsis Dorado se destaca la herencia de la tradición religiosa que ha definido la identidad nacional desde finales del siglo XIX y el debate por la definición del destino de la nación recién independizada. El pensamiento conservador se basaba en que en la construcción de nación el Estado existía por voluntad divina (Castro, 29) en contraposición con las ideas de liberales del momento que propendían por un Estado laico. Lo moral y espiritual como bandera nacional, presente en una serie de aspectos como la censura de textos científicos en la escuela y la predominancia de textos religiosos, prevaleció sobre el progreso técnico, de manera que quienes defendían la tradición hispánica estaban ligados a la religión católica (Castro, 35).

Uno de los personajes sobresalientes del Apocalipsis Dorado es su dueño, Perucho Santana, el terrateniente de la hacienda. Le atraen las niñas indígenas y uno de sus hábitos es buscarlas y obligar a sus padres a que lo dejen estar con ellas: “con la dialéctica de la súplica y la amenaza: la arranca de sus brazos en un gesto dramático que ama repetir. (71), “regresa la niña a sus padres tres meses más tarde cuando tiene la seguridad de que está preñada.” (73) y por último hace un inventario en su libreta sobre las mujeres con las que ha estado. Tiene registro de todas las mujeres e hijos que ha tenido, con la particularidad de que a todos les ha dado su apellido, pero siguen siendo sus hijos ilegítimos. Esta práctica se llama “derecho de pernada” y es característica de la Edad Media. Perucho Santana ejercía este derecho en compañía de sus ayudantes llamados los “Cuatro jinetes” (recordando el apocalipsis bíblico), por lo que Paul lo define, con tono irónico, como “el gran pedagogo de la sexualidad premoderna.” (68).

Otro de los aspectos por los que Perucho representa el lado premoderno de la identidad colombiana reside en la desigualdad por parte de un sistema económico cerrado. Para sus hijos (los legítimos) Perucho Santana es:

una de las mejores cualidades de nuestra nacionalidad: cada acto de viveza contra los bienes del prójimo, cada deshonestidad económica, cada corruptela contra el erario público, produce un desbordamiento de libido que exige ser satisfecha de inmediato. Estos desbordamientos libidinales encarnan el más alto valor, el corazón de la identidad, de nuestros varones que, a su vez y por medio del método de ensayo y error, han descubierto que la corrupción es el viagra nacional (51).

La definición de la virilidad se mide en términos de la capacidad de transgredir los bienes comunes, de lo cual se deriva que corromper el sistema produce placer y este placer es motivo de orgullo para los hombres. Perucho Santana representa ese modelo de identidad masculina desde el cual se permite poseer las tierras de otros y las niñas indígenas. La estructura social a la que pertenece Perucho Santana es el “sistema señorial” que es una organización socio-económica cuya base es la propiedad de la tierra (la hacienda), en la cual el “señor hacendado” tenía dominio sobre su comunidad operando en dos sentidos: como protector y opresor. La estratificación social era vertical y predominaba una “concepción religiosa del mundo y un fuerte componente de herencia colonial española.” (Castro, 28). Esta herencia desencadena en un tipo de sujeto corrupto y machista, que sobrevive ante el influjo incompleto del proyecto moderno. Este es el pensamiento hermético que pervive y el que Paul crítica y rechaza. La corrupción se revela como un valor de una sociedad en la que la modernización se instaure en las instituciones, y no en las prácticas.

La burla emerge como una forma de tomar distancia de ese sujeto que representa Perucho, y que solo se puede hacer en la reconstrucción de ese pasado en el relato: Olivia se molesta por la manera cómo se ha enaltecido a Perucho Santana y por eso plantea un final alternativo para la historia de su abuelo, desde su perspectiva como “aprendiz feminista” que “aborrece ese retrato machista de su bisabuelo” (116), en el que se burla de la virilidad de Perucho y la ridiculiza. Julio Verne, personaje que interviene en la escena de la muerte de Perucho se sorprende por la manera como Perucho es enaltecido: “qué personaje, por amor a Tulita reinventa la Edad Media. Debemos declararlo un gran medievalista” (116).

3.1.1. Hibridación entre lo no moderno y lo moderno: Rosa Carabalí y Herbert Wolff

Herbert Wolff asume la voz narrativa para contar la historia de su esposa Rosa Carabalí. Rosa es la única sobreviviente de una comunidad negra de un caserío llamado Amarandó. Ella es la única heredera de todo un saber ancestral y su cosmovisión se evidencia en su estrecha relación con su entorno y con la naturaleza. El contraste entre Rosa y Herbert reside en su forma de conocer el mundo. El conocimiento de Rosa es resultado de una mezcla entre intuición y sentir, que le han permitido desarrollar una forma de conocimiento basado en la experiencia y en la herencia de varias generaciones a través de la tradición oral. Esta forma de conocimiento dista de la occidental en la que se forma Herbert. Es por esto que Rosa sabe de agricultura o del cuidado físico gracias a la continua observación de la luna. Desde la mirada ilustrada del europeo (Herbert), el saber de Rosa no tiene ninguna base científica y por esto se reduce su legitimidad. Mientras que para Rosa no existe una base científica en su saber, para Herbert, desde su mirada

positivista, el conocimiento se fundamenta en la comprobación a través del método científico, anulando otras formas de conocimiento.

Herbert califica a Rosa como “analfabeta”, lo que desde su perspectiva significa que ella es iletrada. Rosa no ha tenido ningún contacto con el mundo letrado de la modernidad y ha desarrollado un tipo de percepción a partir de una fuerte relación con la naturaleza. Rosa “ama” a los animales, “camina descalza”, “juega”, “pesca”, “nada desnuda”, “sabe” curar heridas y conoce el poder medicinal de las hierbas. Herbert pone en el mismo plano el conocimiento de Rosa con el occidental para resaltar o incluso legitimar la validez de su conocimiento, al decir que ella “sabe” sobre las fases de la luna para la agricultura “sin saber” de astronomía, o cómo pescar sin conocer la teoría de la refracción. Mientras que la visión de mundo de Rosa se fundamenta en el saber heredado de sus antepasados, y la forma como ha accedido al conocimiento ha sido a través de la observación, intuición y contacto directo con la naturaleza, la forma de conocimiento moderna es la escuela. Al no tener acceso al mundo letrado que supone la escuela, Rosa “no sabe” qué es “un maestro, ni un libro, ni una letra, ni un cuaderno, ni una tiza, ni un reglamento, ni un castigo pedagógico, ni ha hecho una tarea, ni sabe qué es un examen, ni tiene idea de qué es perder el año, ni ha oído hablar del lema La letra con sangre entra” (122). Aquí se resalta el carácter disciplinario de la escuela que se confronta con el saber obtenido a través de prácticas sociales no occidentales. Ese saber de Rosa habla de su herencia ancestral como forma de pensamiento que está lleno de saberes propios del contexto y que no son válidos científicamente desde el pensamiento ilustrado, por lo que se desconocen o se anulan.

Al poner las formas de conocimiento occidentales y no occidentales en un mismo plano, se critica la escuela como una institución aislada de la realidad en la formación de sujetos; tal es el caso de Emilia, una de las prostitutas del Paraíso Mozartiano, quien graba videos de su

práctica sexual para convertirlos en material pedagógico que distribuye y comercializa a los colegios “que no saben qué hacer con los recién adoptados cursos de educación sexual” (172). La escuela se presenta como una institución que no está preparada para abordar estos temas y que desconoce el saber que se basa en la experiencia y que por tanto lleva consigo toda una herencia que implica un saber cultural y específico de una población. Esta es una clara crítica de la forma cómo ha permeado la modernidad al país en donde la contradicción reside en su incompreensión. Se adapta un modelo, pero al no ser comprendido, no genera un verdadero cambio en los sujetos. Se muestra el espacio escolar como un lugar que desconoce las necesidades de los sujetos en formación.

La voz enunciativa que narra y describe al otro también habla de sí misma, y en el caso de Herbert es claro cómo, al narrar la historia de Rosa, se posiciona frente a ella y se hace evidente el contraste entre las dos formas de pensamiento: la empírica, no moderna de Rosa y la científica y occidental de Herbert. A partir de este contraste se pone de manifiesto la crítica hacia el desconocimiento del saber empírico que no es válido científicamente y que no está presente en la escuela como base del aprendizaje.

Rosa desarrolla un sentido de empatía con los demás y con su propia vida, entre otras cosas porque es una mujer “sin mácula alguna de modernidad” (124). Por esta razón Rosa tiene la capacidad de amar sin ningún tipo de exigencias y tiene un poder curativo con clientes del Paraíso Mozartiano. Rosa es “como un manojito de hierbas medicinales” (128). De acuerdo con el relato de su esposo, Rosa tiene mucho de “primitiva”, no finge, ni muestra ningún tipo de ataduras.

Al entrar por primera vez a un cine, y ver la película *María*, Rosa entra en cólera al ver el desenlace de la película ya que no acepta que no sea un final feliz. Para Rosa el cine no es ficción

sino realidad, donde no hay actores sino personas reales. La idea de la representación no existe para ella porque desde su visión de mundo “premoderna” no existe el código escrito ni audiovisual. Herbert le muestra a Rosa qué significa el concepto de representación, a través de la proyección de la sombra de su mano en una pared. Piensa que ella “no quiere entender” porque ella se empeña en pelear con los personajes de la película. Desde la perspectiva de Herbert, Rosa no entiende lo que sucede en el cine. Desde la perspectiva de Rosa podría pensarse lo mismo, que Herbert no comprende su visión de mundo porque ella pone resistencia a la resolución de la historia. Así que la solución es que Herbert le contará de ahí en adelante las películas que ve y les modificará los finales para que sean felices. La recepción que tiene Rosa de las películas modernas le permite reelaborar su sentido, entenderlas desde su visión de mundo y dejarlas desde una sola perspectiva: la afirmativa.

Así se vislumbra la forma arquitectónica en la reelaboración semántica que surge de la hibridación de las visiones. Al situar el diálogo de lo no moderno con lo moderno a partir de la recepción que tiene Rosa de las películas, Parra se permite actualizar y reelaborar los sentidos que para la modernidad significaron esas películas en donde prima una suerte de desesperanza y desencanto del mundo. El cine se transfiere a la tradición oral y Rosa cuenta sus versiones de las películas a los niños de las siguientes generaciones. De igual forma, las historias resultantes suponen una reelaboración del sentido en el que están presentes las dos visiones: la historia del ciudadano Kane con final feliz, o la de Jesucristo Superstar en la que a Jesús se lo lleva una princesa en un cohete. Los relatos no tienen que ser necesariamente coherentes o verosímiles o dolorosos, de manera que los finales felices se presentan como una opción.

Así mismo, se resalta el valor del saber ancestral en contraste con el occidental y se critica la forma como se han desconocido estas formas de saber. Al poner en un mismo plano a

Herbert y a Rosa, se ficcionaliza la simultaneidad temporal que se ha analizado hasta el momento. Rosa y Herbert representan dos formas de pensamiento distintas, pero interactúan con el fin de hacer emerger los contrastes de sus formas identitarias. Se observa cómo se construye al otro desde el discurso, cómo el “excedente de visión” del que habla Bajtín permite hacer emerger las diferencias entre Rosa y Herbert y cómo las historias del cine con finales felices son una forma de hibridación de las dos visiones de mundo.

3.2. El lado moderno: El museo de lo inútil y Herbert Wolff

Herbert Wolff es el ingeniero alemán que viaja a Colombia con el afán de estar en un lugar donde no hubiera llegado la modernidad. Así que llega a Cali y en el Paraíso Mozartiano conoce a Rosa Carabalí, con quien se casa. Trabaja en la construcción del ferrocarril del Pacífico para conectar a Cali con Buenaventura. En su maleta carga una serie de herramientas de ingeniero. Su propósito es llevar el progreso a lo que él llama “pasado”, en palabras de Paul Wolff: “No es extraño que Herbert viva adelantado a su tiempo. Fue su decisión migrar al pasado desde el futuro germánico en que lo trajo al mundo el azar.” Herbert es la figura que representa el impacto de la tecnología y su encanto. Podría decirse que el desencantamiento del mundo del que habla Weber, según el cual el mundo está regido por la razón y lo supernatural pierde validez en tanto no tiene un sustento científico, se invierte. Como resultado de tal inversión emerge el encantamiento por la tecnología que trae Herbert Wolff y con sus proyectos fallidos que finalmente se van al museo de lo inútil. También se puede leer en la fascinación por los avances tecnológicos, como se vio con Olivia y Paul al ver la llegada del hombre a la luna o Paul viendo el avión superconstellation. Herbert también trabaja en la construcción del ferrocarril del Pacífico y representa la modernización instrumental en Colombia.

El “museo de lo inútil” se convierte en el lugar en el que se exponen los proyectos fallidos de Herbert Wolff para mostrar la discrepancia que resulta al insertar en Colombia inventos o avances tecnológicos aptos para latitudes con historias, geografías y necesidades bastante diferentes:

Colgado del cielo raso se mecía un parapente en forma de mariposa. Era bello, con diseños circulares y elípticos. Las alas habían sido construidas con una tela fuerte que resistía la presión y permitía el vuelo de una persona sobre las moféticas tierras pantanosas de la Selva Pacífica. Un sistema de transporte apropiado para llevar una persona, un mensaje, pequeñas cargas. Adolecía sin embargo de un problema según rezaba el letrero explicativo: la tela, espesa y densa, se empapaba con la lluvia torrencial que se presenta con una tozudez admirable todos los días del año y, claro, el parapente se precipitaba a tierra tatuando el aire con divertidas volteretas.

La iniciativa de construir un medio de transporte eficiente para la geografía selvática, que supone la elaboración de un parapente, es una adaptación fallida que muestra la forma cómo uno de los fracasos de la entrada de la modernización a Colombia reside en su intento de implementar lo foráneo. El parapente hubiera funcionado perfectamente en Alemania. En la selva hubiera funcionado con el conocimiento de la naturaleza de su geografía. Por eso, ese transporte se describe como “apropiado” para connotar la iniciativa de proponer la técnica para mejorar la vida en la selva, pero que no tenía en cuenta su naturaleza. Esta escena recuerda a José Arcadio Buendía y sus proyectos también fallidos al tratar de utilizar el imán para sacar oro, o la lupa como arma de guerra. Otro de los inventos de Herbert que fracasó fue el traje protector del zancudo de la malaria para los obreros de la construcción del ferrocarril del Pacífico. En

oposición a la lluvia, el sol del trópico fue la causa por la que el traje no funcionó. Si bien redujo la muerte por picadura del zancudo, su fracaso consistió en que el número de muertes por deshidratación aumentó.

En esta parte del “museo de lo inútil” se recrea el choque e ineficacia causado por el desconocimiento del europeo sobre los otros lugares. Se muestra un matiz de la mirada del europeo: la monológica, desde la cual supone que todo funciona según sus parámetros en cualquier lugar, lo cual deja manifiesto su desconocimiento sobre otras culturas, pero sobre todo su actitud civilizadora. El afán modernizador se convierte entonces en un juego que termina en un museo, en el que prima la contemplación y el goce estético sobre la utilidad de los inventos de Herbert Wolff. La inutilidad de los inventos de Herbert y su transferencia al plano de lo estético, se proponen como ironía de ese choque. Sin embargo, queda presente la inconsistencia que supone la entrada de la modernización y la incompreensión del latinoamericano al intentar imitar lo extranjero sin comprender lo que dicho proceso supone.

El museo se convierte en un lugar donde se trivializa la obra de arte con un sentido absoluto y exclusivo para una élite, a través de la incorporación de objetos que podrían haber hecho parte de la vida cotidiana y al que pueden entrar únicamente los niños. Los objetos inútiles dan cuenta de la discrepancia entre dos realidades: la del extranjero que intenta implantar su sistema de saberes en un contexto ajeno, y la del lugar al que se llevan esos saberes. Al no ser eficientes en dicho lugar, los objetos pierden su capacidad para cumplir con una promesa modernizadora, y sin embargo pervive su fascinación.

3.2.1. Deseos reprimidos por el proyecto civilizatorio: Alexander Wolff y Alma Hedwick

A través de la voz de Herbert Wolff el lector conoce la vida de sus padres, Alexander Wolff y Alma Hedwick, así como la crisis de identidad que experimentan al poner en cuestión los preceptos del proyecto moderno. Alexander Wolff es abogado, creyente en Dios, su vida está organizada en torno a su trabajo y su familia. El físico Stephen Hawking es incorporado en el relato para recrear una axiología que entra a contraponerse a la de Alexander Wolff. Su visión de mundo se transforma al conocer la teoría del Big Bang propuesta por el físico. Antes tenía la certeza de cuál era su destino, gracias a la imagen que tenía de un dios que representaba el origen y el final de la existencia; sin embargo, la teoría del Big Bang según la cual el universo se originó en una explosión en la que nació el espacio y el tiempo, le sugirió otras formas de entender su destino. Así Alexander Wolff entra en crisis porque una nueva idea sobre el universo que desestabiliza sus creencias se implanta en su mente: “En ese momento ... combaten en su mente dos puntos de vista, por una parte, su sofisticada racionalidad de abogado entrenada para ver el mundo desde los rigores del ordenamiento jurídico, y por otra, la deliciosa ruptura del orden (34)”.

Alexander entra en crisis porque las nuevas ideas no suplantán las existentes. La contraposición de los dos discursos, el del orden de las ciencias sociales y el de la ruptura que producen los hallazgos científicos, pone en cuestión la idea que Alexander tiene sobre su identidad. La crisis se convierte en una oportunidad hacia una suerte de liberación de los marcos rígidos del orden moderno que se empiezan a ver en la aceleración del mundo con los descubrimientos científicos. En esa transición, Alexander goza de esta ruptura, de manera que esa liberación empieza a constituir su identidad “secreta” (38), que debe ser escondida porque no

es aceptada. Esta segunda personalidad se constituye a partir del quebrantamiento de una serie de discursos sobre el tipo de sujeto que es aceptado en la sociedad: “¿En qué queda la frágil identidad bien centrada que me he forjado con tanto trabajo? ¿Yo, Alexander Wolff, abogado, esposo y padre, creyente en un Dios creador y redentor?” (37,38).

Uno de los puntos centrales de la crisis de Alexander reside en el cuestionamiento de la noción del tiempo. La concepción del tiempo como eternidad después de la muerte como promesa de Dios se enfrenta con una noción del tiempo que tiene ciclos que van entre el Big Bang y el Big Crunch, es decir ciclos que empiezan, terminan y vuelven a comenzar de forma impredecible y caótica. De ese cuestionamiento de la trascendencia emerge un sentimiento de orfandad que se expresa en un discurso híbrido. Alexander lo manifiesta así:

¿Habrà, cuando comience el nuevo ciclo de Big Bang y Big Crunch una nueva creaci3n y una nueva redenci3n? ¿Nos redimirà otra vez el Hijo o vendràn, por turnos rigurosos, el Padre y el Espiritu Santo? (...) Todo sentido trascendental desaparece, siempre el eterno retorno como variaci3n de sí mismo, siempre el aprendiz de brujo. (...) Las almas que ganan el cielo o el infierno durante un ciclo temporal ¿tienen que volver a jugàrsela en el siguiente? ¿Es, entonces, la eternidad el tiempo que va entre un Big Bang y un Big Crunch? (36, 37)

A lo largo de estos interrogantes se pueden notar los discursos desde los cuales se posiciona Alexander. Por un lado, el discurso nuevo que es el científico, y por otro lado el discurso cristiano cuya promesa de vuelta al paraíso se cumple después de la muerte, evidente en el uso de palabras como “creaci3n”, “redenci3n”, el “Hijo”, “crucificar”, “eternidad”. El quiebre puntual en su visi3n de mundo consiste en el cambio del rol que cumple la noci3n de

trascendencia en su realidad: su vida no está gobernada por una divinidad, ni está mediada por un origen en un paraíso, ni encaminada hacia un fin específico en el que su alma se salvará; Alexander piensa que es él quien puede definir el camino de su existencia. Ser abogado, cristiano, esposo y padre, son exigencias del proyecto moderno y por esto surge una identidad ubicada en un espacio de ruptura: su deseo de liberación se mantiene, pero de manera oculta porque debe reprimir las fuerzas que lo invitan a ser otro, ya que lo alejan del sujeto que debe ser.

Alexander y su esposa Alma construyen su identidad desde la racionalidad mediada por la “autocoacción” con respecto a los instintos. Siguiendo a Norbert Elias, el proyecto moderno estaba acompañado de un proceso civilizatorio en el cual el sujeto debía sumergirse en una serie de acciones que garantizaran su diferencia frente al no civilizado. Este proceso incluía ese control de los instintos, ya que era una señal de diferenciación frente al “bárbaro” o frente a la naturaleza: “El propio individuo se convierte en campo de lucha entre las agradables manifestaciones instintivas de un lado y las desagradables limitaciones y prohibiciones, los sentimientos sociogenéticos de vergüenza y pudor de otro” (Eliás, 229). Este es el escenario en el que Alma y Alexander construyen su identidad. Sienten vergüenza al ver sus cuerpos desnudos por primera vez después de varios años de matrimonio porque están obligados a contener sus instintos. Engendran a Herbert en un “acto amoroso bien realizado pero mal comprendido” (Parra, 46), es decir, en medio del arrepentimiento, de la culpa.

Su comportamiento está mediado por el pensamiento racional que permea su enunciación: Alma se “se enorgullece de ser una de las mujeres más blancas de Alemania”, es lingüista y traductora, se expresa de manera concisa y le gusta ser siempre clara en su comunicación, de manera que así se gana el apelativo de “blanca”. En contraste, para que su lado “bárbaro” no

salga a flote en momentos de cólera, recurre a su “Diccionario Alemán de Insultos e Improperios” y recita una lista de palabras que expresan su inconformidad reprimida. Aquí se observa el vínculo que se establece entre la idea de lo blanco con la idea del hablar correctamente. Valores como ser conciso o buscar la claridad en la comunicación sugieren que el mundo está regido por un orden fijo, absoluto y por lo tanto inmutable –evidente en el uso del diccionario de improperios porque Alma no es capaz de violar su propio lenguaje a menos que una autoridad letrada se lo permita con las palabras que allí existen-. La lengua es el vehículo de una visión de mundo de los discursos oficiales, que rechaza los dialectos, las variaciones del uso de la lengua recreado en el personaje de Alma. Aquí se observa un claro contraste con el personaje de Rosa Carabalí, quien es iletrada y negra. Ella está ubicada en el lado marginal, no oficial, el de los vencidos. Sin embargo, la crítica que emerge es que el hecho de no tener contacto con la letra y poseer un saber de la vida específico –saber de agricultura a partir de la observación de la luna sin haber estudiado astronomía- la posiciona como un sujeto cuya visión de mundo es igual de legítima a la racional. Puede leerse cómo en la novela se traen esos discursos encarnados en los personajes para visibilizar, a través de los contrastes que ponen en evidencia las diferencias, las voces y visiones de mundo marginales y marginadas por un discurso oficial. Esto supone, a su vez, parte de la preocupación de Parra por evaluar el precio que le ha costado al ser humano su afán civilizador.

En esta misma línea, la intimidad de Alma y Alexander estaba mediada por patrones de etiqueta. La etiqueta es otro código de conducta a través del cual se debían seguir actitudes sobre las necesidades corporales (Elías, 226). Herbert describe así la intimidad de sus padres: “Con circunspección, civilizadamente, todo dentro del respeto a las buenas maneras, higiénicamente, como en una cena de cinco tenedores, con guantes blancos como lo manda la etiqueta, con la luz

apagada, en silencio absoluto (...) Por fortuna no soy concebido de esa tediosa manera.” (Parra, 43). Herbert se burla de ese protocolo en el que se convierte la vida de sus padres, y establece una distinción al describir el acto amoroso como “un torbellino de rupturas” en el cual “pierden la circunspección y llegan a la desfachatez, su civilizado espíritu alemán hace una regresión hacia lo salvaje y primitivo, hacia los genes de su ancestro bárbaro” (Parra, 44). La visión de mundo de Alexander y Alma se ubica en la zona del futuro de esa noción histórica, es decir la civilizada, que supone que lo salvaje es una “regresión” al pasado, y que por lo tanto es un alejamiento de ese futuro, es más animal, bárbaro y por lo tanto “primitivo”.

Al poner de relieve la tensión que esto supone, emerge la idea del “otro” como algo repudiado y al tiempo deseado ya que Alma y Alexander desean ser eso que les es prohibido ser. Están constreñidos a mantener una identidad inmutable que busca el sujeto civilizado. Lo opuesto a su identidad racional está representado en la idea del desorden y del caos, en el plano del deseo, de la carencia. Por eso Alma desarrolla un deseo físico, erótico, que no puede expresar en la vigilia y que se manifiesta en sus sueños. Por su parte, Alexander no quiere ser ese hombre que se supone que debe ser: esposo, abogado y padre. Anhela salir de ese esquema y lo logra solo en el plano de lo secreto, de lo escondido.

De ahí que, mientras que para Alma los sueños se convierten en su espacio de liberación, para Alexander ese espacio es el prostíbulo. El discurso religioso se parodia con la incorporación de un juego intertextual con el nombre del “paraíso” para un prostíbulo, lugar que no es más que la recreación de lo marginal. El paraíso bíblico se re-significa al ser el nombre de un prostíbulo y se posiciona como el lugar en el que los ciudadanos son libres. El trópico, el color, las mujeres negras, como lo describe Herbert allí, son elementos que están en el plano del otro que es deseado.

Los tejidos en frivolidé también son otra forma de significación que representa la condición del lenguaje para crear la subjetividad y cómo lo que no se cuenta, lo que se sugiere, lo que se sale del significado fijo aguarda el deseo. Los tejidos de frivolidé, según Isadora Arias, deben contar, no con la parte que aparece tejida, sino la que está de fondo: “¿Qué se cuenta en lo que no se ha tejido? ¿Qué se narra en los intersticios? (...) La aventura de la vida y de la narración de la vida se esconde en los espacios vacíos, en lo alternativo, en lo otro, en los invisibles rincones del deseo de ser otro, del sueño” (196). En lo que no se cuenta está lo alternativo, otra posibilidad que debe estar oculta por su carácter liberador.

3.2.4. Cuestionamiento del mito del progreso: Paul Wolff

Perucho y Tulita Santana viven en la hacienda El Apocalipsis Dorado, en Cali. Paul describe la hacienda como parte de un “pasado” remoto en el que “reside buena parte de lo que somos y de lo que seremos y, también, de lo que no queremos seguir siendo” (Parra, 61). Se observa el rechazo de Paul hacia el arraigo religioso que se ha cimentado desde que llegó con “las naves de la contrarreforma española y nosotros, acuciosos, lo hemos conservado saludable y bien alimentado como si fuera un cerdo que pensáramos vender en la próxima feria” (61). Lo que pone en cuestión Paul es cómo el pensamiento católico se mantiene vigente y poderoso al punto de que ha cercado la entrada de la modernidad a Colombia.

A través de la voz de Paul se muestra cómo coexisten dos procesos completamente diferentes de manera sincrónica. Las prácticas rurales, la inexistencia de electricidad, televisión, radio, y la creencia en apariciones caracterizan ese “pasado-pasado” en contraste con el “futuro” representado con Alemania y su avance tecnológico. Por esto Paul dice que “cuando” Alemania estaba iniciando la segunda guerra mundial con “un impresionante despliegue de tecnología industrial y bélica”, Colombia era un pueblo que vivía “orondo y orgulloso de sí mismo, en la era

del machete, el arado de chuzo, las velas de cebo y el arcabuz” (61). La simultaneidad de tiempos se ve aquí en el sentido de que en un mismo momento se producen diversos procesos que pertenecen a tiempos diferentes bajo la luz de la línea del progreso: unas se ubican en el pasado y otras en el futuro, pero se dan de manera simultánea. Con el viaje de Herbert Wolff de Hamburgo a Cali, se incorpora esta simultaneidad en el relato, ya que él viajó con un discurso específico en el que se puede leer un deseo civilizador. Por un lado, se encuentra entonces el discurso europeo “civilizador” con una Cali a la que él llama el “pasado”.

Cali funciona de manera metonímica como el lugar en el que se representan las dinámicas de la particular forma en que entró la modernidad en Colombia. Es el lugar que atrae al alemán Herbert Wolff porque añora "Un viaje al pasado, una vida en un pasado limpio de tanta depravada civilización, tener una casa y un jardín que florezca todo el año como un paraíso" (42), "un mundo donde habita incontaminado el pasado" (43). El paraíso es entonces la metáfora del lugar idílico al que no ha llegado la modernidad. Es idílico porque se percibe la aceptación del fracaso del proyecto moderno y su afán civilizador. Herbert manifiesta su desencanto por las consecuencias del proyecto moderno y la nostalgia de ese fracaso, por lo que surge el deseo de partir hacia Colombia. Esto se muestra con el quiebre en la visión de mundo de Herbert Wolff: para él la civilización ha fracasado porque en lugar de llevar a la humanidad a la consecución de la liberación a través del conocimiento y el avance tecnológico, la llevó a su destrucción. Cualquier lugar al que no haya llegado la modernidad es un lugar que aún no se ha contaminado.

Sin embargo, a pesar de la crítica al proyecto moderno, también se cuestiona que Colombia sea un “pueblo renuente a entrar en la modernidad”, ya que desde la independencia y las guerras civiles que buscaban el camino que iba a seguir la incipiente nación, los gobernantes se inclinaron hacia el lado conservador en el que primó la religión católica como herencia

española. La hacienda El Apocalipsis Dorado, como microcosmos de lo que es Colombia, es ese espacio cerrado en donde se pone en crisis la noción del progreso que se anhela y al tiempo se rechaza.

Las tensiones que surgen en la coexistencia entre lo premoderno y moderno también se evidencian a través de algunos relatos llamados “fabulas caleñas”. Junto con otras formas de heteroglosia y pastiche, en *Museo* se encuentran las “fábulas caleñas” en donde objetos o animales toman la voz narrativa. Las fábulas se recrean en la novela con la incorporación de la forma de escritura de los hipervínculos que se materializan en la novela a través de palabras resaltadas en negrilla. Cada palabra en negrilla remite a una fábula que se ubica hacia la segunda mitad de la novela. Las narraciones de la novela se mezclan con las de las fábulas, creando un efecto de múltiple perspectiva. Otra función de las fábulas es la de problematizar la simultaneidad de discursos del entramado social. Se evidencian las tensiones en la coexistencia entre el anhelo de la llegada del progreso a Colombia y la negación de la existencia de lo premoderno. Para citar una situación, Paul describe su experiencia en la que acompaña, junto con sus primos, a su abuelo Herbert Wolff al aeropuerto. En la anécdota que Paul cuenta hay un caballo viejo que aparece en escena:

...nos maravillamos con la pista, larga y ancha, y con los aviones que aterrizaban y decolaban, un espectáculo que veíamos por primera vez. Era inmenso el Superconstellation y sus motores atronaban y el sol rechinaba sobre la pintura plateada del fuselaje. Una carretilla de madera tirada por un caballo viejo y flaco (...) transportaba las maletas de los pasajeros del edificio del aeropuerto a la bodega del avión. No dejamos de notar una cierta inconsistencia, algo que no encajaba y daba al traste con la imagen de ciencia ficción que estábamos viviendo. Pero callamos para no romper la frágil burbuja del encantamiento (204).

La admiración de Paul y sus primos por una manifestación del avance tecnológico e industrial es atenuada por la presencia del caballo. Este extrañamiento no tiene lugar por el caballo en sí mismo, ya que es un animal común; el extrañamiento surge por el contraste entre lo rústico y lo nuevo. El disgusto que manifiesta Paul se puede leer como vergüenza del colombiano al ver lo que es propio de su país en contraste con lo traído de afuera. El cambio de perspectiva en la misma escena se da en la presentación de la fábula del “caballo viejo”, quien se describe a sí mismo como:

el punto de encuentro, el fusible entre la modernidad y el atraso, la espina de pescado atorada en la garganta después de una opípara cena, nudo donde se enreda la identidad de los confusos seres tropicales. Soy también el aguafiestas del placer del futuro que sueñan los jovencitos que leen demasiadas historietas o ven demasiada televisión. En mi ser triste y desvalido late un corazón malvado que disfruta robándole a los hombres la ilusión de que el futuro resplandeciente y metálico ha llegado a sus vidas. (...) He sido puesto aquí por Esopo para castigar la vanidad de los que se creen modernos (301,302).

El contraste entre lo rústico y lo nuevo, evocado por el caballo viejo y el avión, permite destacar el hecho de que la modernidad ha llegado al país como modernización y se ha confundido con que ser moderno es tener lo más avanzado, más nuevo y último. El problema suscitado no es la existencia del caballo al lado del avión; es en el contraste que surge en donde se resalta la idea de que ser moderno es tener el artefacto modernizador. Cruz Kronfly llama a esta dinámica *afán de contemporaneidad* que consiste en el hecho de que un dispositivo tecnológico puede ser utilizado al mismo tiempo de forma simultánea por dos personas cuyas visiones de mundo son distintas, pero esta condición no hace que por el hecho de compartir la acción de utilizar el mismo objeto, sean modernas. La modernidad, según Cruz Kronfly está en

las ideas, en la modernidad mental. De igual manera surge el rechazo de la existencia de lo premoderno asociado a lo rústico como sinónimo del campesino, de lo rural, es decir, otra vez de lo marginal. Se critica la actitud de quienes niegan la existencia de esa realidad. El caballo se burla de la idea de la llegada de una modernidad completa a Colombia. Lo moderno no es criticado en sí sino la actitud de los que lo alaban y lo premoderno se pone de relieve porque su existencia es innegable. El caballo “viejo y desnutrido” encarna la permanencia de las prácticas rurales que no se anulan por completo, sino que, muy por el contrario, existen de manera simultánea con lo moderno, razón por la cual el caballo se mofa. La tensión entre los dos escenarios que comparten tiempos diferentes revela la particularidad y contradicciones de la modernidad en Colombia.

Algo similar se observa con la fábula de “la caja de cerveza” que habla de cómo se ve la percepción de un mismo hecho desde diferentes sensibilidades históricas:

Con mi ojo de seis lados miro la Luna y miro a los hombres que llegan a la Luna y caminan por ella en sus brillantes trajes espaciales. Miro a Paul y a la bella Olivia (...) que admiran y se emocionan con este paso del hombre hacia el universo, (...) Miro al campesino que cree que el viaje a la Luna es una mentira y grita para que todos lo escuchen: Esos idiotas de la televisión piensan que nos vamos a creer esa telenovela. Miro los mundos dispares, los diferentes Cosmos, separados por siglos de conocimiento, que cada uno lleva en su cabeza. Y entonces me pregunto (...) ¿Por qué hombres que viven al mismo tiempo viven en tiempos diferentes? (310,

311).

Aquí se ve con más precisión la forma cómo la renuencia a entrar a la modernidad reside en la incompreensión de los procesos que hicieron que determinados avances existieran. Frente a la misma realidad hay dos interpretaciones que se enfrentan y pasan por la múltiple mirada de una caja de cerveza que está atravesada por el discurso del progreso, ya que mide la diferencia de las dos visiones de mundo en términos de “siglos de conocimiento”. Desde la perspectiva de la caja de cerveza se presenta la burla de esa renuencia a lo nuevo, pero también se ironiza el culto a la ciencia. Se evidencia una tensión en esta fábula, pero se plantea la ambigüedad de la perspectiva de la caja de cerveza porque no se evidencia una posición clara frente a la tensión propuesta.

Por otra parte, se presenta la fábula en la que la cauchera del guambiano Vicente Calambás asume la voz narrativa para hablar de su profundo resentimiento por todo aquello relacionado con los blancos. Vicente les tira guayabas a los aviones que ve en el cielo con el fin de dispararle “al futuro, al progreso que presiente barrerá de nuevo su vida, le dispara a los otros, a los diferentes, a los que odia y teme, a los que desconoce” (300). Se problematiza la resistencia a la llegada del progreso pero también se ve cómo Vicente totaliza al otro que para él simboliza raptó y pérdida de identidad. Si bien Vicente ha sufrido directamente las consecuencias de la llegada de los europeos en la conquista, asume una posición que puede leerse como monológica frente al otro. Esta es otra forma de mostrar cómo no sólo se niega, con el caballo, la herencia del pasado premoderno, sino que se niega la entrada inevitable de la modernidad.

La evaluación que hace Parra reside en la manifestación de la tensión del sujeto que vive en medio de visiones de mundo disímiles y se debate entre el deseo de ser moderno pero lo que logra es la imitación, porque no logra comprender lo que significa ser moderno. En esa misma línea se le ha impuesto ese deseo que hace emerger el rechazo por lo que había antes de que

llegara la civilización a América: ser campesino es motivo de vergüenza y todo lo relacionado con lo rural se niega en búsqueda de la vida de la ciudad.

3.3. El lado posmoderno: escape de la nominación: Olivia Wolff

El problema de la identidad, que Parra plantea con el epígrafe de Foucault y el de Paz, mencionados en el capítulo anterior, se manifiesta no sólo para rebatir la noción de las verdades absolutas, sino también la fijación del sujeto en una identidad inmutable. Ese problema lo plantea Paul Wolff de la siguiente manera, al definir el Paraíso Mozartiano como un edificio que puede tener diferentes formas:

como pagoda como castillo, en forma de ponqué de primera comunión, como casa de hacienda colonial, como pirámide maya, como una casa de arquitectura republicana, como un iglú, como carpa de boy scout, como una maloca. Cada uno lo describe según sus gustos, formas de ver y los despropósitos de su psique. (...) La casa del Paraíso Mozartiano padece la muy contemporánea angustia de la identidad. Todos tenemos derecho a imaginarla como queramos. A programarla como una realidad virtual. El Paraíso Mozartiano es un camaleón que toma prestada la identidad de la persona que lo imagina (159).

El hecho de que cada cual describa el Paraíso Mozartiano según sus gustos y formas de pensar, de que todos tengan derecho a imaginarlo y nombrarlo, hace que el Paraíso Mozartiano se vuelva indefinible porque escapa al nombre y por lo tanto al sentido. Y al ser nombrado indica la subjetividad del enunciador y los “despropósitos de su psique”. La “contemporánea angustia

de la identidad” (159) es esa forma que el sujeto ha escogido para ser: cambiante, inconclusa, indeterminada. Bien lo afirma Bauman: “El eje de la estrategia en la vida posmoderna no es construir una identidad, sino evitar su fijación” (51). El sujeto que nombra al otro es una especie de dios que inventa al otro a su imagen y semejanza, como en el caso de la entrada de Dios al escenario del Paraíso Mozartiano, que se verá con detalle más adelante. Por lo anterior se puede afirmar que el tipo de identidad posmoderna que cobra sentido en la novela es una construcción en permanente movimiento, es decir, Olivia no se define de una determinada manera por siempre, sino que está expuesta al cambio de acuerdo con las experiencias que enfrenta a lo largo de su vida. Por esto también su identidad es incompleta y se construye a lo largo de la novela a partir de la interacción con los otros.

En la fábula de la “camaleona de carácter” se plantea la mutabilidad de la identidad del sujeto: si la camaleona se mantiene inmutable y no se camufla según el ambiente por el que pasa, pierde su identidad de camaleona. Se plantea cómo el sujeto está en constante cambio porque su búsqueda de identidad radica en el cambio constante, en desatarse de una identidad fija en “rechazar” lo que es y al mantenerse fijo como una obligación, su identidad cambiante se deshace. La identidad inmutable que se muestra con la camaleona, contrasta con la de los cuatro jinetes de la hacienda el Apocalipsis Dorado. Los empleados de Perucho Santana son ejemplo de un tipo de identidad inmutable y monológica. Los cuatro jinetes se encuentran cómodos en su espacio y no cuestionan su individualidad. En contraste, lo que para ellos significa ser moderno es sinónimo de dudas y angustias que los mueven de su zona de confort. El monologismo prevalece, en tanto su perspectiva es única y niega la de los otros, por lo que son capaces de “matar para probar” que tienen la razón:

“...deseamos ser lo que somos, nada más pero nada menos. No nos interesan las paparruchas filosóficas, ni las angustias existenciales, ni el divagar metafísico de la modernidad, ni las dudas sobre nuestra masculinidad. Somos hombres en El Apocalipsis Dorado...Nos gustan las cosas claras, de una sola cara, que no cambien, compartidas por todos... Uno es uno y su mundo más próximo y se acabó. La duda mata la dicha, decía nuestra abuela.” 73-74

Su identidad es inmutable. Se definen claramente como hombres, fuertes, sin ninguna preocupación por la existencia. No hay espacio para la duda que supone el pensamiento moderno, lo cual es otra forma de mostrar la reticencia a la entrada a la modernidad. La novela cuestiona este tipo de identidad que ha pervivido gracias a la llegada de una modernidad incompleta. Parra pone de manifiesto a lo largo de la novela la crítica al provincianismo de la identidad del colombiano, que Paul afirma irónicamente: “Hay que tener cuidado, Olivia hija, con los efectos del mundo globalizado sobre nuestro yo provinciano, premoderno y tercermundista” (395).

A partir de la construcción discursiva de la identidad, se pueden revisar las tensiones en la interacción entre los personajes, sus tensiones y contradicciones. En este sentido algunos discursos se cruzan con otros dando como resultado otros discursos híbridos, que dan cuenta de las tensiones de los sujetos. El caso de Dios y Darwin, en donde se mezcla lo religioso con lo científico y la perspectiva de la nueva era; o el paralelo entre Rosa y Alma, quienes se ubican en dos extremos del discurso del progreso: una en el pasado y la otra en el futuro, con el fin de poner en cuestión el mito del progreso. Herbert y Rosa también establecen una tensión que termina en la reelaboración de las ficciones con finales felices para poner en primer plano la ficcionalidad de los textos, cómo dicha reelaboración da cuenta de la hibridación de las dos

perspectivas, la moderna y la premoderna, y cómo cada versión es una manifestación propia de la subjetividad. Por su parte, Alexander y Alma quiebran su identidad cerrada con los cuestionamientos sobre la existencia del orden y el caos. Por último, Olivia, que se ubica en el lado del sujeto posmoderno, fragmentado, se mueve entre dos polos: la seguridad y la incertidumbre:

Me debato entre dos fuerzas enemigas: una fuerza centrífuga que me fragmenta y me dispersa, que tortura mis nervios y los rompe en pedazos de dolor, que me hace ciudadana de la teoría del caos hasta que mi identidad no aguanta más y me esfuerzo por reintegrarme, por luchar contra la disgregación y llamo a gritos a la otra enemiga, la fuerza centrípeta que me acoge en su vientre cálido, me integra y me hace una y coherente, me libera del caos y me mete sin discusiones en el mundo del orden. Soy, yo Olivia Wolff Balanta, una metáfora del movimiento del Cosmos, una prefiguración de la dinamitada catedral de Max Ernst. (523)

Olivia Wolff, como eje que motiva las historias que están presentes en *Museo*, representa las tensiones del sujeto colombiano contemporáneo en el que conviven tiempos diversos, así como la complejidad del sujeto cuya identidad es incompleta y cambiante, y que en la posmodernidad, el tiempo de Olivia, el cambio se hace más vertiginoso. Olivia escapa al nombre, por eso es también Tulita Santana e Isadora Arias y desea tener diversas identidades, porque su afán no es atarse, sino vivir su naturaleza inconclusa. Por esto ella se mueve entre la incertidumbre del cambio constante, de su liberación de los rígidos marcos de la modernidad, y la certidumbre de estar atada a una identidad fija.

3.3.1. El retorno de Dios después de la caída de los grandes relatos

Olivia ve la trascendencia como una de las formas que definen su personalidad, razón por la cual ésta es una de sus preocupaciones. En este sentido, Dios aparece como personaje en la narración para problematizar su rol en un momento en el que los grandes relatos han perdido crédito: la posmodernidad. La forma como se introduce a este personaje es a partir de los cuestionamientos de Olivia sobre el rol de la trascendencia en su vida y sobre qué significa la figura de Dios en una época en la que se cree en diversas formas religiosas, sin que ninguna de ellas sea la única y verdadera. El dios del que habla Olivia es la forma contemporánea de religiosidad en la que la idea de dios se acomoda a los gustos, necesidades y creencias propias.

De manera que Olivia propone una versión de un dios humano que sufre una crisis de identidad al convertirse en hombre. A partir de esta incorporación de Dios como personaje, se utiliza el discurso de la tradición cristiana para ponerlo en contraste con los discursos posmodernos de la Nueva era, la cibercultura y la globalización. Por consiguiente, a través de la mirada de Olivia se presentan estos planteamientos sobre Dios, quien toma la voz narrativa para contar su propia crisis. Dios cuenta que desea conocerse a sí mismo y elige convertirse en hombre para lograr dicho fin.

Aquí se propone una inversión de la idea de trascendencia, según la cual se va más allá de sí mismo (subir de un lado a otro), pero en este caso es Dios quien se sale de sí mismo, de su naturaleza inmutable y desciende a la tierra, lo que significa ser otro. Dios pasa a ser otro para conocerse a sí mismo, como una forma de trascender. Dios entra en crisis en el momento en el que se convierte en hombre porque empieza a entender cuál es su papel en la época contemporánea. En otras palabras, se controvierde el retorno del discurso de la tradición cristiana

en la posmodernidad, ya que fue un discurso que perdió importancia en la modernidad gracias a la supremacía de la razón.

En primer lugar, Dios aparece en el relato como la dimensión espiritual de Olivia. Se presenta como la creación de Olivia desde sus intereses: “Intentaré contar una vida alternativa de Dios, la vida de Dios que imagino en las noches en que deseo hablar con alguien que me entienda y a quien le pueda hablar sin tapujos, de un Dios que sea mi amigo no mi Dios” (215). Dios entra en crisis al entrar en el escenario de la posmodernidad ya que su papel en el mundo contemporáneo ya no es igual. Todo aquello que no se pudiera comprobar desde el método científico no existía, de tal manera que la magia, la hechicería y la religión fueron nociones invisibilizadas con la modernidad. Con el fin de los grandes relatos (la razón) la idea de dios o de trascendencia retorna en la posmodernidad, pero bajo otras figuras que surgen a partir de la acentuación de la subjetividad. El cuidado del cuerpo y la búsqueda de respuestas no racionales sobre la existencia, son manifestaciones del despliegue de la intimidad y del auge de la psicologización del sujeto (Lipovetsky, 7). Esta tendencia es notable con la emergencia de la medicina alternativa, las numerosas terapias del cuidado de sí mismo y la creencia de diversas manifestaciones religiosas en el marco de la llamada Nueva Era.

A este escenario retorna Dios convertido en hombre y una de sus primeras experiencias en el mundo globalizado es la de responder un “test de postmodernidad e informática” hecho por revista *Times and Times* (230). El propósito del test es escoger a un personaje que haya transformado el mundo durante el siglo XX y aquellos que pasaron desapercibidos. A través de la parodia de la revista Times, que cada año elige a un personaje cuyo papel influyó en el mundo, se pone en evidencia el cambio del papel de Dios en la contemporaneidad, en donde ya no es un dios gobernante del destino del hombre: “¿Siente nostalgia de su papel estelar en la Edad

Media?”(232). Esto unido a la fascinación que ha motivado la revolución informática frente a la idea cristiana de dios. Las preguntas del test encubren una serie de afirmaciones sobre lo que significa dios en la posmodernidad y sobre el auge de la informática y la ciencia. Los interrogantes proponen dos sentidos opuestos o contradictorios sobre la posmodernidad, poniendo el acento en uno de ellos:

¿Cree Usted que en la actualidad hay valores claros y centrales, eternos o la vida es fugaz y caótica? ¿Qué mundo le parece más semejante a Dios, un mundo en orden o un mundo en caos? (...), ¿Piensa que Dios es en esta época neoliberal el centro alrededor del cual se organizan todas las cosas o, al desaparecer Dios como protagonista, la vida se transforma en un anillo sin centro, solo bordes? En el segundo caso ¿cómo trabaja Dios en un mundo sin Dios? ¿Cómo se adapta a ser uno más que vive en los bordes como un abejorro borracho de libido sin reina a quien fecundar? (230-231)

Las preguntas que se mueven entre la noción de orden y caos, la razón y la pérdida de credibilidad en ella, y sobre todo la desaparición de Dios como el centro de la existencia del hombre occidental, son las características del mundo contemporáneo que son vistas desde el ángulo de Dios como personaje. La ubicación de Dios como personaje que busca en su otredad, al hombre, no sólo conocerse, sino proporcionarle a Olivia -y por ende al lector - una mirada desde su condición de no humano, permite poner de relieve una perspectiva sobre la sociedad contemporánea. A partir de dios como punto de referencia se dice que la modernidad y su bandera de la razón buscaron encubrir la dimensión trascendental del hombre occidental. Sin embargo, en la posmodernidad se hace visible la figura de dios, pero no como la única figura del cristianismo, sino como todo aquello que no tiene explicación científica y que es opuesto a la

razón. Por esto el sujeto no está atado a nada y su existencia no tiene un centro, “solo bordes” porque no se adscribe a las instituciones modernas. No obstante, surge la adherencia a las tendencias de la Nueva Era en donde el sujeto busca formas de responder a sus interrogantes existenciales:

¿Se ha sometido a hipnosis regresiva para averiguar sus vidas anteriores? (...) ¿Ante la nostalgia de Dios ha vuelto a creer en los ángeles? ¿Ha tomado recientemente cursos de angelología? (...) ¿Asiste usted compulsivamente a gimnasios? ¿Cómo andan sus deltoides? (...) ¿No le importa su apariencia? ¿Es tan arcaico que sólo le importa su esencia? (232-234).

Al liberarse de los marcos rígidos de la modernidad, el sujeto fija su mirada en sí mismo, en el desarrollo de su personalidad, el cuidado de su salud y de su cuerpo. Dios desaparece para ser reemplazado con prácticas como la hipnosis o la angelología, sin importar que se crea en ambas cosas al mismo tiempo. El cuidado del cuerpo, en donde se vuelve muy importante la apariencia física, se convierte en otro centro de adoración. El sujeto es quien decide qué quiere creer y ese gesto es claramente observable en la novela cuando se proponen los finales “a la carta” o las biografías “alternativas”. Es por esto que si bien se muestra cómo la figura de Dios vuelve en la posmodernidad, se sigue cuestionando el discurso del cristianismo que propone un modelo de hombre inmutable cuyo Dios es perfecto. Se hace hincapié en el carácter múltiple de la configuración de la identidad, en la que los discursos que la forman son diversos, contradictorios y mutables: “¿Está seguro de que aún tiene un solo yo? ¿Un yo?” (233).

Otra manifestación del panorama del mundo contemporáneo le llega a Dios mientras está enclaustrado en un convento donde vive como monje, apartado del mundo. Se trata de un papel que contiene la siguiente lista de palabras desconocidas para él:

aromaterapia, existencialismo, relatividad, base de datos, reflexoterapia, capitalismo salvaje, inflación, mercado común, sicario, bricoterapia, (...) ecología, crioterapia (...) neoliberalismo, termoterapia, sida, nazi, neurosis, estrés, aldea global, hidroterapia, chip, capa de ozono, narcoterrorismo, secularización, nostalgia de Dios, agua dinamizada, xenofobia, subdesarrollo, cromoterapia, videomúsica, lunacepción (...) carta astral, fibra óptica, calidad de vida, agujero negro, reingeniería, sexoanálisis, producto bruto, magnetoterapia,(...) sueño lúcido, psicoterapia, chatroom, desplazados (238).

El anterior apartado está compuesto por palabras pertenecientes a diferentes discursos de la posmodernidad: globalización, informática, nueva era, ciencia, economía, etc. Ese grupo de palabras se le presentan a Dios en un bloque que condensa algunas dinámicas del mundo globalizado. La carga semántica de cada palabra es suficiente para contrastar el papel de Dios en la posmodernidad. Se trata de una breve descripción del mundo globalizado en el cambio acelerado en la informática transforma las dinámicas de socialización y las multinacionales estimulan el consumo. Así mismo se evidencia la proliferación de terapias que hacen parte de la medicina alternativa y del excesivo cuidado del sujeto en donde los procesos de personalización estimulan el consumo desde la estrategia de la seducción y no de la coerción. Hay tantas terapias para cada necesidad física y psicológica como necesidades cada vez más particulares (personalizadas). También es evidente la saturación de información que circula de manera simultánea, a través de diversos canales de comunicación, al tiempo con la historia reciente de Colombia, el narcotráfico y el desplazamiento forzado. Se ponen discursos de diversas

perspectivas en un mismo plano: la medicina alternativa, la informática, el mercado globalizado, las enfermedades contemporáneas y la nostalgia de Dios como manifestación de la añoranza de un punto de referencia que fije el destino del hombre en medio del caos de la globalización.

La crisis de Dios en el mundo contemporáneo planteada en la novela habla de la crisis del sujeto contemporáneo, de su liberación por un lado y de la incertidumbre que se evidencia en su continua búsqueda. Es un sujeto cuya identidad cambia a gran velocidad y cuya búsqueda consiste en no fijarse en ningún tipo de identidad, lo cual hace que se mueva en esa paradoja. La crisis de Dios se ve en el contacto entre dos discursos de órdenes distintos: el del discurso cristiano y el de la Nueva Era. Allí se produce una hibridación que se evidencia en la parodia del discurso de la tradición cristiana. Dios decide acudir a una sesión de hipnosis regresiva para saber qué fue antes de ser dios y para darse cuenta de que no ha sido dios desde siempre y que es una creación del hombre: “Y después de una tormenta eléctrica, súbitamente, comencé a ser Dios cuando los hombres asustados me invocaron. De manera que los antropólogos tenían razón: nací del miedo de los hombres” (260). Dios es una creación “a la carta” que tiene que asumir que los hombres de la posmodernidad lo han creado a partir de la mezcla de otros discursos religiosos y que su rol ha mutado. Dios aparece en el relato porque está inmerso en los cuestionamientos que Olivia se hace sobre su existencia, si es azarosa o si es parte de un plan divino, pero también aparece para hablar sobre ella misma como sujeto. Ella lo crea en su narración a su manera y este gesto hace parte de esa misma tendencia del sujeto contemporáneo de crear un Dios “a la carta” (215).

3.3.2. Tensión entre el discurso teológico y el científico: Dios y Darwin

Como contraparte de la existencia de Dios dentro de las preocupaciones existenciales de Olivia, se presenta a Charles Darwin para representar el discurso de la evolución, frente al discurso creacionista de Dios. Olivia introduce en el relato a Charles Darwin encarnado en un escarabajo pelotero para plantear una inversión desde la cual se pueda ver al hombre como especie. Así mismo se propone la inversión para contrastar la postura del evolucionismo con la del creacionismo y concluir en una hibridación o convergencia de las dos perspectivas.

La biografía de Charles Darwin la narra Olivia en una tarea de biología. La inversión que plantea Olivia consiste en el debate sobre la evolución de las especies desde la perspectiva de un escarabajo pelotero llamado Darwin, que tiene un punto de vista particular sobre el hombre. Darwin asume la voz narrativa y hace toda una disertación en torno a la especie humana, a la cual se refiere como “sanguinarios gigantes de dos patas” que “han convertido el mundo en un maloliente charco de sangres de todas las especies” (268), y resalta la superioridad de los bonobos, una especie de chimpancé que se caracteriza por su alta actividad sexual para socializar y resolver conflictos.

El discurso desde el cual habla Darwin es el discurso científico que explica el origen de la vida en la tierra con su reconocida teoría de la evolución por selección natural. Desde esta perspectiva la especie humana es una “anomalía de la evolución” (279) que está extinta. Una de las hipótesis de su extinción es que se mataron entre ellos hasta acabar con la especie. De las hipótesis, la más aceptada es que nunca existió y que “según esa hipótesis psicoanalítica, es una pesadilla de la naturaleza.” (280), ya que el hombre representa “el miedo que todas las especies tenemos a la maldad que habita en nosotros” (280). En medio de la pugna con la perspectiva

creacionista desde la cual el universo es creación de Dios, el discurso evolucionista del escarabajo empieza a permearse por esa perspectiva desde la cual él también es creador: “Creo todos los días, no lo hice todo apresuradamente en una semana... Todo escarabajo pelotero inteligente e instruido que se respete debe escribir, como el Dios que es, su propia revelación, sus Sagradas Escrituras” (281). Los dos puntos de vista, el de la creación y el de la evolución convergen y se mezclan así en la voz del escarabajo:

La creación es un viaje de la nada a la narración. Antes de la creación no hay narración, solo Dios en silencio. Cuando Dios habla crea al escarabajo pelotero y, a partir de él, el mundo. La evolución es el azaroso viaje de la vida desde lo unicelular hasta el escarabajo pelotero para que el escarabajo pelotero, durante una abominable noche de relámpagos, pueda crear a Dios.

Así, amada Olivia, veo las cosas. Ambos caminos conducen a Dios y al escarabajo pelotero (281).

La primera versión de la creación es la que concibe a Dios como el creador del universo y en la que todo sucede gracias a su voluntad. En este sentido, si Darwin existió fue por voluntad de Dios. A su vez la evolución viene del azar, del accidente, de los cambios que se dan con el paso del tiempo, y en ese camino apareció el hombre, quien creó a Dios. Las dos perspectivas se funden porque son la manera como Olivia resuelve su dilema sobre cuál es la verdadera versión. Hay dos discursos contradictorios que entran en pugna y convergen en la identidad del sujeto contemporáneo. De manera que Dios empieza a soñar que escribe *El origen de las especies*, mientras que Darwin sueña que escribió *La Biblia* como la teoría de la creación del mundo. Se fusionan las dos visiones y se hace énfasis en que ambas son ficciones: “¿Por qué matarnos por estas historias si al fin y al cabo ambas las hemos inventado, si ambas son hermosas y cautivan a los hombres y a los dioses?” (285).

3.4. Forma arquitectónica: el tiempo mestizo como simultaneidad de discursos

La heterogeneidad, contradicción y coexistencia de componentes aparentemente irreconciliables convergen e intervienen en la consolidación de la identidad del sujeto latinoamericano quien “se torna en un sujeto quizás más complejo, un tanto «alocado» y contradictorio frente a la mirada occidental clásica” (Cruz Kronfly 16-17). Esta contradicción se manifiesta en *Museo* en lo que Paul Wolff llama “tiempo mestizo” cuando le explica a Olivia el tipo de identidad que se configura en la posmodernidad, la época en la que ella vive:

Pero los científicos sociales, los físicos (...) hablan del tiempo social y del tiempo mestizo y sostienen que el tiempo actual de esta ciudad es una especie de Aleph de tiempos que subsume en sí todos los tiempos de manera que tanto pasado como futuro están ahí reunidos en cada instante (...) Vivimos con todos esos tiempos dentro de nuestro yo y se nos arma una colada espesa y confusa de tiempo, con grumos y remolinos, con esquinas casi quietas y espacios casi líquidos y móviles y ya no sabemos en qué tiempo vivimos o qué clase de seres somos (372-373).

Paul, desde su posición como sociólogo, critica la noción de tiempo que han tenido las ciencias sociales, que han entendido el tiempo como una línea que se periodiza y que se cambia de una época a otra con el pasar de un año a otro. La noción de tiempo que Paul le explica a su hija, desde la forma como se entiende en la actualidad, implica ver cómo algunos aspectos de tiempos pasados aún existen y se mezclan con lo que sucede en el presente. Lo que Paul llama “tiempo mestizo” en *Museo* se refiere a la marca particular de la identidad de América Latina, que para el caso de *Museo* es la marca del colombiano en la época contemporánea. Paul lo describe como un “Aleph de tiempos”, como alusión al *Aleph* del cuento de Borges que es

descrito como “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, 1066). Es decir que en *Museo* esto se evidencia en la coexistencia de tiempos pasado y presente para criticar la visión teleológica de la historia, desde la cual el tiempo se entiende como algo que se mueve hacia adelante, hacia un fin. En la noción del “tiempo mestizo” se concreta la forma arquitectónica de la novela que se presenta como una propuesta para pensar la noción temporal desde su complejidad, así como la discrepancia y tensiones entre la forma cómo se ha dado el proceso premodernidad, modernidad y posmodernidad en Colombia.

Al hablar del tiempo mestizo Paul establece una relación entre lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno. Dentro de las manifestaciones discursivas que evidencian lo premoderno se puede encontrar lo mágico, lo supersticioso y lo religioso, que coexiste con rasgos modernos como la incorporación de la noción de Estado con sus correspondientes nacionalismos, constituciones, legislación, todo el aparato institucional alrededor de la idea de construcción de nación. Por su parte, el discurso de la ciencia le resta importancia a otras formas de saber y se manifiesta en el discurso popular con argumentaciones que se sustentan en lo “científicamente comprobado” aunados a prácticas científicas con base positivista, y la industrialización, lo científico, el positivismo la ciencia y la industrialización. Junto con el discurso premoderno y moderno está el posmoderno que, como se ha visto, desafía la legitimidad de los relatos modernos.

Por todo esto, Paul ignora la clase de tiempo en el que vive y al complejizar la noción del tiempo, modifica la del sujeto, cuya identidad se constituye a partir de distintas temporalidades. En *Museo* lo premoderno está asociado al sistema económico de la hacienda (donde no ha permeado el sistema capitalista), a la organización social regida por la religión, que se asocia con el pensamiento medieval, a la visión comunitaria frente a la individual (el acceso a las niñas

guambianas) y a las creencias en leyendas (“nos sentábamos alrededor de una paila de cobre a desgranar maíz y a contar historias de aparecidos” (62)). El discurso moderno está asociado al pensamiento racional, al avance tecnológico (modernización); y lo posmoderno a la velocidad asociada a la comunicación digital, el descrédito de las verdades absolutas heredadas de la religión y la emergencia de diversas formas de creencia asociadas a la nueva era. En *Museo* la simultaneidad se ficcionaliza a través de la coexistencia de personajes cuya conciencia temporal está constituida por tiempos diferentes como Herbert Wolff cuya conciencia es moderna; Rosa Carabalí se enmarca en lo premoderno, así como el campesino que, junto con Paul y Olivia, presencia la llegada del hombre a la luna, o el caballo viejo que lleva las maletas al aeropuerto; por último, Olivia, es quien encarna las preocupaciones del sujeto posmoderno. A partir de la exposición de la coexistencia de estos personajes se resaltan las tensiones y reelaboraciones de la realidad en la que los discursos premodernos, modernos y posmodernos interactúan, en algunos casos cediendo paso, mezclándose o excluyéndose, de lo cual surge una identidad mezclada y por lo tanto compleja. Se muestra así a un sujeto colombiano cuya identidad se compone por estas interacciones de discursos y prácticas, en donde se da una modernidad particular en la que hay vestigios de lo premoderno, y emergen aspectos de lo posmoderno.

El lugar discursivo en el que Herbert y Paul se ubican es el de la noción de progreso. Sin embargo, desde la perspectiva de Paul se observa la tensión entre la crítica y el elogio al progreso. Esta noción de progreso que Cruz Kronfly llama “mito del progreso” tiene una mirada teleológica de la historia que, como lo muestra *Museo*, se constituye de expresiones como “pasado-pasado” (61), “flecha del tiempo” (35), “ir al pasado” (57). Al representar el tiempo de esta manera se pone a prueba la noción del tiempo como una línea que va de pasado a futuro y

viceversa, situación claramente representada con Tulita y Julio Verne, quienes deciden viajar en el tiempo, lo cual le permitirá a Tulita viajar al pasado y hacerse más joven, mientras que Julio envejece. Esta crítica es afín a lo planteado por Cruz Kronfly, y ya no entiende el progreso como un camino hacia la perfección, sino que lo relativiza poniendo en entredicho su carácter exclusivamente benéfico para la humanidad.

En *Museo* se evidencia una alta consciencia del proceso creativo del relato con el fin de desnaturalizar las formas canónicas y así mover al lector y hacerlo un agente activo, a partir de la escritura metaficcional. El caos se hace presente en ese gesto porque si bien, como afirma Giraldo, se destruye el orden para que impere el caos, en la novela es inevitable tejer redes de sentido a partir de la dislocación de imágenes ya conocidas pertenecientes a saberes tanto académicos como populares. El caos no significa aquí la ausencia de sentido, sino la creencia de que el sentido se puede crear infinitamente. Esto lo logra Parra a partir del ejercicio paródico al poner discursos disímiles que en apariencia no deben relacionarse (Bibliowicz 23), pero que, al ser sacados de su lugar original, ya conocido, y puestos en otro escenario, se reelaboran. De esta manera se cuestionan los discursos que en apariencia son inmutables. También se refuerza esta postura a partir de la metáfora de la explosión en la que se describe el cuadro de la *explosión en una catedral* como ese momento en el que se fragmenta la unidad, pero la unidad sigue presente, y en el siguiente instante dejará de existir. El orden y el caos se representan en la novela como dos fuerzas que se expresan en la necesidad de huir de la representación y del sentido, pero para crear otros y abrir paso a la ambigüedad, de tal manera que sea el lector quien complete el texto.

Por otra parte, otro de los aspectos que se presentan en la elaboración de la evaluación estética que hace Parra, gira alrededor de la pregunta existencial de Olivia y que es la que suscita la creación de la novela:

Pero además, si el mundo ya estaba hecho y organizado, si ya existían madres y padres, abuelos, colegios, oficinas, presidentes y gallinas, zorras y leones, casas y ríos, cielo y nubes, inclusive los extraños ornitorrincos ya estaban ahí viviendo y reproduciéndose, si todo ya funcionaba ¿para qué nací? ¿Qué puede hacer uno cuando nace en un mundo ya en marcha, completo y terminado, reluciente como una casa nueva? 28

En *Museo* se representa al sujeto que vive en la actualidad, que tiene la certeza de que el mundo no está concluido y que las instituciones y los discursos oficiales no son entes inalterables. Como prueba de ello está el diálogo que se establece entre discursos como el del creacionismo y el evolucionismo, los íconos de la llamada alta cultura y cultura popular (Supermán, Robocop y el Hombre Araña (200), en comparación con los clásicos Aquiles, Héctor, Agamenón; Mozart, Carlos Vives y el grupo Niche). El discurso es el vehículo a través del cual el sujeto se construye y construye la realidad desde su experiencia y axiologías. Por eso se da relevancia a las voces de los ciudadanos para resolver los problemas de dios, la existencia del ser humano, los hechos históricos. El sujeto, por lo tanto, puede representarse en el discurso como lo desee. Ahí está presente ese sentir posmoderno, con una visión afirmativa en donde el descrédito de los grandes discursos no supone un nuevo desencanto del mundo, sino una suerte de liberación.

En esta misma línea, la simultaneidad de las visiones premodernas, modernas y posmodernas en la experiencia vital del sujeto colombiano, y que define su subjetividad, cobra sentido al mostrar las diversas facetas de la tensión que allí existe: el sentimiento de inferioridad porque no se es como el europeo, también la postergación de entrada de la modernidad, y así, la creencia de que la modernización instrumental supone ser modernos, de tal manera que surge un sujeto corrupto y cerrado a lo externo (provincianismo) cuyos valores no le permiten avanzar

hacia un estadio de bienestar; el desencanto por el fracaso del proyecto moderno, que se traduce en el daño que la humanidad se ha hecho y que se evidencia en las guerras mundiales, en la soberbia del hombre como especie animal, en la creencia en el progreso como forma de hacer del hombre un ser más perfecto con el paso del tiempo.

En *Museo* se expone la certeza de cómo el sujeto se forma en el discurso, lo cual significa que ese sujeto debe atarse, soltarse y volver a atarse al nombre, es decir, al discurso, como luces intermitentes de una decoración navideña. El sujeto es un lugar de frontera entre varios discursos, es decir, funge como lugar de encuentro entre ideas opuestas que pueden llegar a permitirle construir un nuevo sentido de acuerdo con su propia experiencia vital. Parra se permite ejercer como el “tercero en el diálogo”⁶ para propiciar el diálogo de discursos presentes en la realidad extraliteraria y filtrar esa hibridación para expresarla como una renovación de los discursos. Esa renovación consiste en cuestionar esos discursos para ver cómo responden a las preguntas de la sociedad actual. Dialogan entonces, los discursos de la historia, el académico, el religioso, el científico. Quiere decir esto entonces, que la respuesta a Olivia consiste en que nada está hecho, terminado, todo se hace a partir de lo que ya está hecho. Que todo se reelabora, que los discursos están presentes, pero se cuestionan y se elaboran otros discursos. En *Museo* se dialoga con la idea de veracidad que se tiene de los discursos extraliterarios y es precisamente en el espacio ficcional que Parra puede y tiene el privilegio de hacer estos cuestionamientos como no lo hace de la misma manera en su rol como sociólogo y por lo tanto desde el discurso académico.

⁶ Tatiana Bubnova explica la noción bajtiniana del “Gran Tiempo” como aquel cronotopo en el cual convergen diferentes ideas (almas) y dialogan a la vista de un “tercero en el diálogo”. Este último puede presenciar el diálogo en el futuro y hacer una interpretación específica de dicho diálogo, porque como entidad discursiva, está mediada por su experiencia particular. Esto quiere decir que la interpretación del tercero en el diálogo es el filtro a través del cual dicho diálogo toma lugar, haciendo que los textos se transformen, crezcan “semánticamente y, al interactuar con los nuevos contextos y otros textos” (69) y así contesten las nuevas preguntas de ese tercero en el diálogo.

4. Conclusiones

Museo de lo inútil es una novela que, por su carácter desbordante, múltiple, ambiguo, y su intento de escapar al sentido único y cerrado, propone diversas lecturas. El presente trabajo crítico aborda algunas de ellas sin el ánimo de forzar una lectura única y cerrada. El propósito es, por el contrario, incluirse en el debate antes abierto por otros trabajos críticos y dejar abiertas posibles líneas de lectura.

Al analizar la forma compositiva de *Museo* fue posible destacar las tensiones y contradicciones que emergen en la construcción del héroe novelesco. Por medio de la ficcionalización de la simultaneidad temporal entre lo premoderno, moderno y posmoderno como característica de héroe novelesco llamada “tiempo mestizo” y de discursos provenientes de diversos campos del saber, se pone en evidencia una serie de tensiones que se consolidan en la forma arquitectónica, que van desde el rechazo por la existencia de lo premoderno, pasando por la imposición de saberes de otros contextos con fines modernizadores, el encantamiento con las ideas del progreso y su contraparte, la resistencia hacia todo aquello que se relacione con lo extranjero.

El rechazo por la existencia de lo premoderno se manifiesta en la actitud del que niega la existencia de los rasgos premodernos en su identidad, cuestionando la idea reduccionista de la identidad. En *Museo* se realiza la forma arquitectónica al poner en cuestión la legitimidad de los saberes provenientes de las comunidades marginadas del proceso modernizador para destacar la forma cómo se han negado la existencia de otros saberes como el del campesino, el indígena o el negro, saberes no que no han sido avalados por la academia, desde una mirada monológica.

Existen remanentes de prácticas anteriores a la industrialización en Colombia, y no desaparecen al darse este proceso modernizador. La tensión consiste en ver cómo la existencia de una dinámica novedosa no elimina a la otra y hace parte de la construcción de una forma de identidad que se compone de varias miradas. En esa doble mirada surgen diversas formas identitarias que se manifiestan un sentimiento de inferioridad y vergüenza de lo que existe y anhelan lo externo. Sin embargo, la tensión no se queda en ese punto y se acentúa al presentarse la paradoja de las formas como se implementan los avances tecnológicos como formas que se asocian a una modernización instrumental. Emerge la tensión entre esa forma particular en la que llega la modernización desde su forma instrumental que no logra dar cuenta de las necesidades y particularidades del lugar, y predomina el saber del extranjero sobre el saber sobre el lugar, quien piensa que las cosas funcionan de la misma manera que funcionan en su lugar de origen. Con humor Parra presenta esta contradicción y los inventos que fracasan van a parar al lugar llamado “museo de lo inútil”, en donde prima lo estético sobre lo práctico.

De esas tensiones que emergen de la simultaneidad de tiempos llamada en *Museo* “tiempo mestizo” surge el cuestionamiento de los prejuicios que se crean en esa construcción de identidad del sujeto colombiano. Dichos prejuicios sobre el otro se pueden como una percepción “monológica” de la realidad.

Por último, la resistencia hacia aquello que se relaciona con lo extranjero se manifiesta como otra de las tensiones que se traducen en una suerte de hermetismo del colombiano, que consiste en una actitud cerrada hacia lo externo que desconoce la influencia de Occidente en América. Si bien existe un afán reivindicador de un pasado en el cual se extinguió con comunidades nativas, no se puede negar que el colombiano (americano) tiene una herencia que no es puramente indígena. Entonces se muestra la tensión de parte del lado de la negación de lo

premoderno, pero también de lo moderno, así como el anhelo porque se comprendan las particularidades de la modernidad que ha llegado a Colombia y a partir de allí poder apropiarse lo otro en coherencia con lo propio.

Todo lo anterior se conjuga en que las implicaciones sociales que pueden emerger de la lectura de la forma arquitectónica propuesta en esta investigación, da cuenta de una crítica del autor hacia la forma cómo se ha implantado el proceso de la modernidad en Colombia y cómo esto supone la incompreensión de este proceso por parte del colombiano como del extranjero. El héroe novelesco configura su identidad en medio de unas tensiones cuyo peso histórico implica la mirada al pasado para reconocer las prácticas sociales pre-capitalistas heredadas y comprender los procesos de la particular entrada de una modernidad basada en su incompreensión.

Esto significa reconocer el peso histórico de siglos de conocimiento occidental y del conocimiento ancestral latinoamericano a partir de la mirada caótica que permite ver los procesos desde su complejidad y reconstruir el presente.

En esta investigación fue posible establecer la forma en que la idea de simultaneidad se traduce en el discurso en términos de hibridación de las diversas visiones de mundo. La hibridación discursiva se manifiesta cuando el personaje entra en crisis, ya que es en ese momento en el que se da el cambio y se ponen los pensamientos opuestos o contradictorios en el mismo plano narrativo. El sujeto se libera de los rígidos marcos de la razón y en *Museo* se expresa con el quebrantamiento de la forma canónica, de la linealidad narrativa, la idea de verosimilitud en la construcción de los relatos, la inclusión de discursos de la esfera social, a través de la heteroglosia, la incorporación de imágenes, entre otros recursos propios de la ficción posmoderna. En *Museo* prima el humor con un tono festivo y lúdico que puede leerse como ese

gesto de la celebración de la liberación de esos paradigmas de la razón expresados en la novela realista.

Museo plantea diversas problemáticas que se dejaron de lado en este trabajo crítico. La novela puede leerse en clave de ciencia ficción, con un diálogo directo con la obra de Julio Verne y con la exploración de la inclusión de los artefactos tecnológicos actuales en la estructura del relato. También se puede abordar la lectura de las ilustraciones de la novela, cuya función no es netamente ilustrativa, sino que entra en diálogo con lo verbal y proporciona información adicional al relato. Incluso se puede leer la influencia de Borges en la novela, al plantear las biografías, nombres e historias, como versiones alternativas, así como sucede en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, para hablar de lo que es la novela caótica; o como explícitamente está en la simultaneidad de tiempos con el *Aleph*. Quedan por fuera más posibilidades de lectura de *Museo*. Uno de los grandes retos para futuros trabajos críticos sobre *Museo de lo inútil* es lograr abordar la novela en su multiplicidad y la idea de caos que prima en ella desde un ejercicio crítico que es propio del sistema del orden.

5. Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor, comp. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2002. Impreso.
- Auerbach, Erich. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Bajtin, Mijail Mijailovich. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- _____. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- _____. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000. Impreso
- Barry, Peter. *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Oxford: Manchester University Press, 2009.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Argentina: Siglo veintiuno editores, 2004
- Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas III*. edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.
- Bubnova, Tatiana. (2017). “Fondamenta degli incurabili: (sobre o grande tempo)” *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 12(1), 65-75. (Brasil) [en línea] 2017, (Abril) [Fecha de consulta: 22 de octubre de 2018] Disponible en <https://dx.doi.org/10.1590/2176-457329673>
- Castro, Nelly. *Conciencia crítica en cuatro novelas colombianas*. Medellín: La carreta editores, 2010. Impreso.

- Cruz Kronfly, Fernando. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel, 1998.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México; Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. España: Pretextos, 2014
- Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Editorial Temis, 1998.
- Giraldo, Luz Mary. *Cómo informar a Julio Verne* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*. Barcelona: Ediciones Península, 1968.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*: México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad: (explicada a los niños)*. Madrid: Gedisa, (2008)
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Planeta, 1992.
- Marín, Paula “Modernidad en Colombia: propuesta histórico-metodológica para el establecimiento del campo de la novela colombiana” *Estudios de Literatura Colombiana* (Col)) [en línea] 1998, (Septiembre) : [Fecha de consulta: 5 de junio de 2018] Disponible en: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/9703/8942>
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. Great Britain: Taylor & Francis Group, 2004.

- Nicol, Bran. *The Cambridge introduction to Postmodern Fiction*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2009.
- Parra Sandoval, Rodrigo. *Museo de lo inútil*. Bogotá, Colombia: Ediciones Bruguera, 2007.
- ___ “La profecía de Flaubert” Cartagena? : s. n., 1997?
- ___ “la catedral de Max Ernst. La ciencia, el escritor y la novela” *MAESTROS DEL GÉNERO. Conferencias magistrales y diálogos*. Nov. – Dic., 2007. Cali: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Disponible en: http://ntc-documentos.blogspot.com.co/2007_11_22_archive.html
- Peña, Gutiérrez. *Manual de la literatura Latinoamericana*. Bogotá, Colombia: Educar Editores, 1992
- Picó, Josep. *Modernidad y Postmodernidad. Compilación*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México D.F.: Bonilla Artigas UNAM., 2012.
- Pouliquen, Hélène. *Teoría y análisis sociocrítico*. Santa Fe de Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 1992.
- ---- *Para una poética sociológica*. Santa Fe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- ___ *Tiempo y narración III*. México: Siglo veintiuno, 2009. Impreso.
- Rueda Ortiz, Rocío “La profecía de Flaubert: Rodrigo Parra Sandoval, el científico social y el novelista” *Nómadas* (Col) [en línea] 1998, (Septiembre) : [Fecha de consulta: 25 de mayo de

2017] Disponible en:

http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_9/09_16R_LaprofeciadeFlaubert.pdf

- Sarraute, Nathalie. *La era del recelo: ensayos sobre la novela*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.
- Viviescas Monsalve, Fernando y Giraldo Isaza, Fabio (comp.) *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991.
- Williams, Raymond L. *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Santa Fe de Bogotá: Ediciones Universidad Central, 1998.
- Yudice, George. *¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?* *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(29), 105-128. doi: 10.2307/4530422, 1989.
- Zavala, Lauro. *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: Universidad Autónoma de México, 2007

Tesis de grado

- Garay Barón, Fernando. “Deseos y derrames en la obra de Rodrigo Parra Sandoval: un análisis desde el paradigma de la cibercultura.” Tesis. Universidad Javeriana. 2010.
- Pongutá Esparza, Viviana. “Una poética dialógica en cuatro novelas de Rodrigo Parra Sandoval” Tesis. Universidad Nacional de Colombia. 2014.
- Martínez Sánchez, Yuly Paola. “Museo de lo inútil, Ursúa y La ceiba de la memoria: entre la crisis y el orden de la representación” *Estudios de Literatura Colombiana*. Enero-Junio. 2015: 37-57.