



**FRAGMENTAR PARA CONTAR: SOBRE LOS JUEGOS METAFICCIONALES
EN *MUSEO DE LO INÚTIL* (2007) DE RODRIGO PARRA SANDOVAL**

JUAN FERNANDO ZABALA CHANCÍ

Trabajo de investigación presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Literatura

Tutora
Nancy López Peña
Doctora (PhD) en Literatura

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Literatura
El Carmen de Viboral
2022

Cita	(Zabala, 2022)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Zabala Chancí, J. F. (2022). <i>Fragmentar para contar: sobre los juegos metaficcionesales en Museo de lo inútil (2007) de Rodrigo Parra Sandoval</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.



Maestría en Literatura, Seccional Oriente, Cohorte II.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano Facultad de Comunicaciones y Filología: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe de departamento: Juan David Rojas

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

Estimados Nancy, Heyka y Miguel: creo que este espacio no es suficiente para expresar la gratitud que siento hacia ustedes. Aprecio profundamente la generosidad que encontré en sus palabras y sus tiempos.

CONTENIDO

Resumen	5
Abstract	6
INTRODUCCIÓN	8
I. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	15
1.1. Objetivos.....	15
1.2. Marco teórico	16
Metaficción	16
Intertextualidad.....	23
Campos y marcos de referencia	25
1.3. Marco metodológico	27
II. PERFIL INTELECTUAL.....	32
2.1. Los antecedentes	32
2.2. El sociólogo	35
2.3. El novelista	39
2.4. El diálogo entre ciencia y literatura	44
2.5. El lugar de la crítica literaria	48
III. TRAS LOS JUEGOS METAFICCIONALES	51
3.1. Preámbulo a la lectura interpretativa.....	51
3.2. Autoconsciencia, autorreferencialidad y autorreflexividad.....	53
3.3. La transgresión narrativa	56
3.4. La puesta en abismo	59
3.5. El humor	65

IV. LA URDIMBRE INTERTEXTUAL.....	68
4.1. Lenguajes artísticos	61
4.2. La tradición literaria	78
4.3. Ciencia.....	90
CONCLUSIONES.....	94
Referencias bibliográficas.....	98

Resumen

La novelística del vallecaucano Rodrigo Parra Sandoval (1938) constituye uno de los casos más interesantes en la narrativa colombiana contemporánea. Pese a su prolífica producción, este escritor de doble perfil intelectual, que aparece después de la mitad del siglo pasado como integrante de una generación heterogénea de narradores *posboom*, forma parte de la considerable lista de autores que no han recibido la atención que merecen. Quizá, en últimas, la presente investigación pretende insistir en la importancia de estudiar y difundir la obra de Parra Sandoval, pero esto se propone a partir de la aproximación a uno de los aspectos no menos relevantes de su proyecto literario: la metaficción. En este caso, el interés está puesto en *Museo de lo inútil* (2007), una novela donde el lector está ineluctablemente obligado a volver la mirada sobre la construcción misma del texto y, asimismo, descubrir de la manera menos previsible una problematización de las fronteras entre lo real y lo ficticio. Por eso en el análisis se intentará caracterizar la dimensión metaficcional a partir de los recursos y las estrategias más sobresalientes, como la intertextualidad, que se despliegan en el entramado narrativo de la obra en cuestión.

Palabras clave: Parra Sandoval, metaficción, novela, literatura colombiana, intertextualidad

Abstract

Rodrigo Parra Sandoval's set of novels (Trujillo, Valle del Cauca, 1938) is one of the most interesting cases of contemporary Colombian narrative. Despite his prolific work, this double intellectual profile writer, who appeared in the second half of the century as a member of a heterogeneous post-boom generation of narrators, is part of a considerable list of authors who have not received the attention they deserve. This research aims to point out the importance of studying and disseminating Parra Sandoval's work by approaching one of the no less relevant aspects of his literary project: metafiction. This investigation is focused on *El museo de lo inútil* (2007), a novel in which the reader is ineluctably forced to turn the gaze to the construction of the text and, besides, to discover in the least predictable way a problematization of boundaries between the real and the fictional. This is why this analysis will attempt to characterize the metafictional dimension based on the most outstanding resources and strategies, such as intertextuality, which are displayed in the narrative framework of the novel in question.

Keywords: Parra Sandoval, metafiction, novel, Colombian literature, intertextuality

My work is like my conduct; not harmonious in the sense of the classical composers, or even in the sense of the classical revolutionaries. Rebellious, heterogeneous, full of contradiction, it is unacceptable to specialists of art, culture, conduct, logic, morality. But it does have the ability to enchant my accomplices: poets, pataphysicians and a few illiterates.

Max Ernst

La vida es un calidoscopio de historias puesto en abismo.

Rodrigo Parra Sandoval

INTRODUCCIÓN

Parra Sandoval se propone replantearlo todo con una voluntad desacralizadora [...] y por ello, la yuxtaposición de lenguajes, mediante la sátira, intenta romper con lo establecido y lo tradicional.

Azriel Bibliowicz

Durante los años setenta del siglo pasado, al margen y tras la efervescencia del *boom* latinoamericano, en el panorama de la narrativa colombiana tuvo lugar la gestación de nuevas propuestas estéticas con las que el lenguaje se empezó a renovar para transitar y dispersarse por diferentes espacios vitales. En ese momento, la literatura se movía en direcciones que hablaban de procesos vinculados a la experimentación y que, al mismo tiempo, revelaban una sed de nuevas búsquedas, rupturas y transgresiones. Así lo confirman estudiosos como el escritor Eduardo García Aguilar (1994), cuando afirma que entre los numerosos narradores que se iniciaban no todos sobrevivieron al estallido del afamado fenómeno editorial que los precedía, solo “fueron los más cultos y tenaces quienes realizaron en Colombia obras originales y sugerentes” (p. 11).

Desde la perspectiva de críticos como Raymond L. Williams (1991) y Luz Mary Giraldo (2000, 2005), el vallecaucano Rodrigo Parra Sandoval (1938) hace parte de este periodo y, junto a otros escritores como Darío Ruiz Gómez, Albalucía Ángel, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Rafael Humberto Moreno-Durán, Andrés Caicedo y Fernando Cruz Kronfly, se inscribe en una generación heterogénea (en ocasiones nominada como *generación de la ruptura o del deslinde*¹) de autores cuyas obras atendieron a cambios en el

¹ La autoría de estas nominaciones es de la investigadora, ya citada, Luz Mary Giraldo. Las designaciones en cuestión aparecen en algunos de sus escritos con variaciones: *generación o promoción de la ruptura, del deslinde (del boom o del macondismo) o de la transición*. Cabe anotar que, además de Rodrigo Parra Sandoval,

desarrollo de la narrativa y que, además, son de utilidad para explicar la fundación de un nuevo canon.

A propósito de estos novelistas, que al parecer no se rindieron ante los estilos en boga marcados por el *boom* y superaron la encrucijada de “emular o romper los vidrios” (García, 1994, p. 11), Giraldo (2000) les atribuye, entre varios rasgos, la exploración de otras posibilidades estéticas para abordar la realidad y la actitud cuestionadora. Además, como si quisiera ofrecer una lectura complementaria, hace alusión al rótulo con el que Ángel Rama (1981) pensó en algunos de los autores de la nueva producción narrativa latinoamericana entre 1964 y 1980², a saber, los *contestatarios del poder*. Con esta denominación, el crítico uruguayo se refirió a las generaciones posteriores a los protagonistas del *boom* (los “mayores”), caracterizados por estéticas plurales y obras de variados mensajes ideológicos, estos escritores se abrieron paso en un sistema ya establecido y, por eso, enfrentaron diferentes retos ya que eran:

los forzosos legatarios de las aportaciones literarias de los narradores del medio siglo, como estos lo habían sido de las invenciones de los vanguardistas de los años veinte [...] surgieron dentro de una nueva inflexión de la cultura, que fijó pautas y problemas diferenciales para los cuales no siempre servían los recursos literarios recibidos (1981, p. 14).

Ahora bien, es importante señalar que, aunque Rama contempló a varios escritores colombianos³ en la denominada generación contestaria, Parra Sandoval no alcanzó a ser incluido directamente en ese grupo, pues para aquel momento el vallecaucano apenas contaba con la publicación de su primera novela, a saber, *El álbum secreto del Sagrado Corazón*

la ensayista ibaguereña incluye principalmente a Rafael Humberto Moreno Durán y Fernando Vallejo como parte de esta generación.

² Estos son algunos de los escritores latinoamericanos (no colombianos) que incluye: Manuel Puig (Argentina), Luis Britto García (Venezuela), Cristina Peri Rossi (Uruguay), Jorge Ibarguengoitia (México) y Alfredo Bryce Echenique (Perú).

³ En su ensayo menciona a los siguientes: Alberto Duque López, Germán Espinosa, Darío Ruiz, Umberto Valverde, Oscar Collazos, Héctor Sánchez, Nicolás Suescún, Policarpo Varón, Plinio Apuleyo Mendoza, Andrés Caicedo y Humberto Moreno-Durán.

(1978). Pero Rama no pretendía ofrecer una lista cerrada ni hermética, de hecho, en la antología⁴ que se abre con su ensayo sobre los novísimos escritores aclaraba que esta tenía límites que eran “fijados por las posibilidades editoriales, lo que puede explicar la ausencia de algunos escritores con similares merecimientos a los incluidos” (1981, p. 47). Además, advertía que la literatura no puede reducirse a unos pocos grandes nombres, sino que debe contemplar la sucesión de diferentes generaciones de escritores y, con esta, la fuerza creadora que constituyen al abrir nuevas perspectivas y proposiciones.

En esta línea de sentido, Giraldo (2000) no duda en atribuirle el adjetivo de contestario a Parra Sandoval y, asimismo, es recurrente al hablar de su participación como narrador exponente de una expresión literaria que, alejada del estilo macondiano⁵, resulta novedosa e irreverente; una actitud prolongada hasta la última década del siglo. Por eso, en este punto, es más que conveniente precisar que la obra sobre la que recae el interés de esta investigación es *Museo de lo inútil*; una novela cuya publicación tuvo lugar en Bogotá, durante el año 2007, a cargo de Bruguera, la editorial española que se llevó el crédito de haber divulgado la edición príncipe del libro.

Se trata, pues, de la octava novela de Parra Sandoval. Aunque en comparación con otras ficciones del escritor, lo cierto es que no ha gozado de la misma recepción que han tenido trabajos como *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978), *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996) y *El don Juan* (2002)⁶. Es curioso notar que, en el 2006 —es decir, en un momento previo a su publicación oficial—, esta obra supuestamente se hizo merecedora de una mención de honor otorgada por la Casa de las Américas en el marco de su famoso certamen literario (Giraldo, 2013). Y si se expresa un tono dubitativo es porque, durante ese

⁴ *Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha 1964-1980* (1981).

⁵ Se opta por hablar de estilo macondiano (en particular) y no garciamarquiano (en general) porque, innegablemente, García Márquez también usó diferentes técnicas narrativas que, como advierte Raymond Williams (1991), demuestran que otras de sus obras como “*El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en los tiempos del cólera* representan, en muchos aspectos, una ruptura en relación con el mundo de Macondo” (p. 101).

⁶ Esta comparación no debe interpretarse como señal de que sean novelas sumamente estimadas por la crítica o el público lector del país, pues lo cierto es que tampoco han tenido la suficiente difusión ni atención que merecen.

año, para la XLVII edición del premio, solo se convocaron obras inéditas de los géneros poesía, cuento y ensayo (histórico-social); de manera que la novela quedó excluida para esa ocasión⁷.

Esto indica que, al parecer, la novela tuvo una versión anterior presentada como un libro de cuentos, lo cual no resulta extraño si se piensa en la estructura de la misma. Sin embargo, lo que resulta curioso es que la *Revista Casa* en el sumario 243 (2006) publicó uno de los relatos: *Álbum de billetera*. Este cuento, sin embargo, no hace parte de la versión publicada oficialmente en el 2007, sino que es uno de los capítulos de una novela posterior, a saber, *Faraón Angola* (2011).

En cualquier caso, ya que se trata de un texto literario dado a conocer en los albores del siglo XXI, quizá sea válido preguntar por qué haber vuelto la mirada sobre finales del siglo pasado. Hay dos razones principales: la primera es que el mismo Parra Sandoval (2017) dio a conocer que fue en 1991 cuando inició la escritura de esta novela; la segunda es que, ciertamente, partir de ese punto es vital para entender —y no desatender— algunas de las características en las que se inscribe el proyecto literario del escritor, así como el horizonte creativo que ha marcado el devenir de su obra.

Así pues, en la diversidad de propuestas narrativas que se dieron a conocer en el periodo señalado, Williams (1991) dice que es posible identificar dos tendencias o tradiciones: una moderna y otra posmoderna. Por un lado, en la primera se podrían inscribir aquellos textos en los que se identifica la descripción de una realidad nacional más reconocible; por el otro, en la segunda se incluirían los textos que exhiben rasgos experimentales e innovadores, en los que se descubre una orientación hacia el propio lenguaje.

Sumado a lo anterior, en el mismo periodo se destacan tres propuestas que nuevamente resaltan la heterogeneidad narrativa del momento: la *nueva novela histórica*, la

⁷ En el portal oficial de la institución, *Museo de lo inútil* aparece en la lista de obras con mención especial, pero en la categoría correspondiente a cuento. La inconsistencia enunciada llevo a realizar una búsqueda alrededor de este asunto, como hallazgo se encontró que en el 2006, efectivamente, Parra Sandoval fue merecedor de un reconocimiento otorgado por el certamen.

novela urbana y la novela de *experimentación y fragmentación* (Giraldo, 2000). La tercera propuesta es, probablemente, la que guarda una relación más estrecha con la tendencia posmoderna, pues se asumió desde la autoconciencia y la metaficción. De acuerdo con los críticos citados y otros estudiosos como Jaime Alejandro Rodríguez (1995) y Consuelo Triviño Anzola (2012)⁸, es posible afirmar que el proyecto de ficción de Rodrigo Parra Sandoval responde a este esquema y que, con diferentes matices, se ha mantenido hasta la actualidad.

Y es que Parra Sandoval (2008), a propósito, ha señalado que, con los desafíos propuestos por la contemporaneidad, la novela puede asumirse desde otra perspectiva diferente al realismo clásico. Se trata del reto que deciden aceptar los escritores para tratar la complejidad de la realidad o, dicho en otras palabras, de contestar el llamado a:

escudriñar los abismos del ser a donde la fragmentación del mundo nos avienta como una catedral que explota. El desafío consiste en arriesgarse a buscar estructuras, lenguajes, visiones del mundo apropiadas para contar lo contemporáneo que aún nos es oscuro y, en buena parte, incomprensible (p. 94).

Así las cosas, Parra Sandoval es un escritor que, formado también en los campos de la sociología y la pedagogía, ha construido un proyecto narrativo que explora y crea rupturas y posibilidades con los esquemas del panorama literario de su época. Desde su primera novela, publicada en 1978, su obra ha sostenido temáticas que se mantienen con el tiempo; toda la producción literaria del autor representa un ambicioso proyecto de experimentación narrativa, cuyas obras tienen más elementos recurrentes que disímiles, como si se tratara de un universo que exhibe mundos ficcionales donde lo local y lo universal se conjugan con la complejidad y la multiplicidad de la propia identidad. Prueba de ello es *Museo de lo inútil*, de ahí que el propósito de este trabajo resida, entonces, en analizar cómo opera la metaficción en la construcción del sentido de esta novela.

⁸ En la denominada narrativa posmoderna, para la narradora y ensayista bogotana se destaca la irrupción de tres novelas en 1978: *El álbum secreto del sagrado corazón* de Rodrigo Parra Sandoval, *Los parientes de Ester* de Luis Fayad y *Hojas en el patio* de Darío Ruiz Gómez.

“¿Cómo será contar así?”, pregunta en las primeras páginas uno de los personajes narradores. “Contar vidas fragmentadas detrás de las cuales se esconda lo fundamental de las biografías y de la imaginada red que las vincula en secreto [...]” (Parra, 2007, p. 22). Los lectores están ante una novela que, desde el comienzo, demanda una participación activa. Por eso, la exploración de los recursos metaficcionales de esta obra es también una invitación a escudriñar el proceso creativo de planos narrativos que se superponen, del relato que se edifica a partir de otros relatos, de la historia que cobra sentido —o lo desborda— desde otras historias.

Dicho esto, el desarrollo del trabajo de grado propuesto se estructura en cuatro capítulos. El primero presenta una delimitación de la investigación y los horizontes de sentido que animan la misma, es decir, los objetivos y los marcos teórico y metodológico. El segundo corresponde a un perfil intelectual de Rodrigo Parra Sandoval, se trata de un capítulo cuyo propósito no se agota en visibilizar la trayectoria y la participación del autor en el campo de producción intelectual, sino que invita al lector a reconocer diferentes elementos que podrían enriquecer una mirada de esa instancia que se conoce como prefiguración del mundo narrativo —en el sentido ricoeuriano—, el momento “antecede al proceso de creación-configuración de su trama por parte del autor” (Ardila, 2014, p. 96).

En el segundo y el tercer capítulos se propone un análisis (de orientación hermenéutica) de la novela a partir de los conceptos de metaficción e intertextualidad, respectivamente. Es importante aclarar que lo intertextual aquí se presenta como la estrategia más significativa derivada de la dimensión metaficcional, de ahí que se le dedique un apartado completo. De esta manera se podrá explorar la proposición de mundo del texto y la riqueza estética del mismo, esto es, el significado de diversos elementos como la relación entre la realidad y la ficción, la génesis y las motivaciones de la narración, los juegos del lenguaje, el nivel de consciencia otorgado a los personajes y el lugar del lector en la construcción de sentido.

Finalmente, en consonancia con los puntos anteriores, tienen lugar las conclusiones que se derivan del trabajo desarrollado y que, asimismo, permiten pensar en la importancia de este tipo de investigaciones para los estudios literarios del país.

I

DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Objetivos

Objetivo general

Analizar el fenómeno de la metaficción en *Museo de lo inútil* (2017) de Rodrigo Parra Sandoval.

Objetivos específicos

- 1) Presentar un perfil intelectual del escritor que permita visibilizar su trayectoria, así como la influencia de su formación en la construcción de su proyecto literario.
- 2) Caracterizar los recursos metaficcionales presentes en el desarrollo del entramado narrativo de la obra.
- 3) Identificar las principales referencias intertextuales de la novela y su articulación con la dimensión metaficcional.

1.2. Marco teórico

Estas obras extrañas y de difícil clasificación no atestiguan la debilidad del género; señalan, más bien, que vivimos en una época de reflexión y que la novela está en camino de reflexionar sobre sí misma.

Jean Paul Sartre

Metaficción

No es posible proponer un horizonte teórico sobre la metaficción sin antes encontrarse frente a una complejidad conceptual que, en palabras de Orejas (2003), se asemeja más a una “auténtica *babel terminológica*” (p. 22). Esto se debe a que el concepto en mención se ha explorado a partir de variadas perspectivas y, como habría de esperarse, no es que haya sido enunciado precisamente de manera uniforme⁹ por algún tipo de consenso. Ahora, lo claro es que cualquier recorrido histórico al respecto revela dos bases que, en el marco de los años setenta, se pueden concebir como fundacionales para la teoría literaria, a saber, la escuela anglosajona y la escuela europea. En el primer grupo, de acuerdo con Ardila (2014), están las perspectivas teóricas de estudiosos como William H. Gass¹⁰, Robert Scholes y Patricia Waugh; en el segundo, es posible destacar autores como Lucien Dällenbach, Mieke Bal y Gerard Genette.

Es necesario, no obstante, advertir que el interés aquí no apunta a realizar una suerte de recuento pormenorizado de definiciones, lo que se quiere es llamar la atención sobre la

⁹ Al respecto, Ana María Dotras (1994) destaca varios términos que se han usado también para hablar de esta forma de ficción: “novela autoconsciente (Alter, Stonehill), narcisista (Hutcheon), reflexiva (Boyd), autorrepresentacional (Ricardou), autogeneradora (Kellman), «surficción» (Federman), (e incluso otros menos precisos, como novela introvertida, automática, irrealista o fabulación)” (p. 27).

¹⁰ Al parecer es el escritor y crítico estadounidense quien usa el término por primera vez en 1970 (léase *Philosophy and the form of fiction*).

vasta producción que hay alrededor del fenómeno, así como advertir que las diferencias no solo se establecen entre ambas perspectivas sino al interior de ellas. Quizá una de las contribuciones más importantes en esta materia la ha dado precisamente Patricia Waugh (1984), quien aporta un desarrollo teórico que no desatiende a las aproximaciones de propuestas anteriores. Así pues, formula una de las definiciones más clásicas y acogidas sobre la metaficción al presentarla como la:

fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (p. 2).

Esta forma de escritura, entonces, propone volver la mirada sobre la construcción del texto literario al mismo tiempo que explora los límites entre la ficción y la realidad. Uno de los puntos más interesantes de la propuesta de Waugh (1984) es que si bien la metaficción puede parecer un concepto reciente, su práctica es tan antigua como la novela misma e, incluso, puede concebirse como uno de sus rasgos esenciales. Ese, de hecho, parece ser uno de los principales propósitos de su investigación: establecer que la “metafiction is a tendency or function inherent in all novels” (p. 5).

Pero lo anteriormente dicho no puede ocultar que el caso contemporáneo, por supuesto, es sobresaliente al respecto, ya que, como lo sugiere la académica inglesa, la producción literaria se da en un contexto histórico más incierto y cuestionado, de ahí que la ficción de este periodo tienda a la ruptura de los valores tradicionales (Waugh, 1984). Así, la metaficción le atribuye un rasgo provisional a la realidad, por eso los artificios y las estructuras temporales suceden a las verdades eternas. Además, las perspectivas empíricas y positivistas, impregnadas en la narrativa de corte realista, también son problematizadas; de manera que los novelistas empiezan a “question and reject the forms that correspond to this ordered reality” (Waugh, 1984, p. 7), como la secuencia cronológica y la conexión racional entre algunos elementos del relato.

Ahora bien, con el transcurso de los años se han publicado diversas investigaciones derivadas de las dos perspectivas enunciadas. La crítica latinoamericana, por ejemplo, no ha esquivado el fenómeno de la metaficción y también lo ha incorporado a sus estudios literarios, dando lugar de esta manera a nuevas aproximaciones y propuestas sin perder de vista los antecedentes. Es por eso que, para el desarrollo de esta indagación, además de la perspectiva clásica de Waugh (1984), se tomarán también como principales pilares teóricos los aportes de Clemencia Ardila (2014) y Lauro Zavala (2007), dos investigadores que, desde Colombia y México, respectivamente, han contribuido y enriquecido la forma de comprender la metaficción. Una de las intenciones de esta elección tiene que ver, por supuesto, con la importancia de hacer eco y dar mayor visibilidad a este tipo de contribuciones producidas en Latinoamérica.

Por un lado, en *El segundo grado de la ficción* (2014), Ardila no solo reconoce y aborda la metaficción desde una revisión histórica —en la que contempla, incluso, los trabajos realizados previamente en la crítica colombiana¹¹—, sino que parte de un estudio riguroso del estado del arte sobre el concepto para definir los textos metaficcionales como una “literatura cuyo universo de discurso [...] está constituido por la literatura misma y cuyo propósito es configurar una proposición de mundo acerca del hecho literario en general o de algunos de sus componentes en particular” (p. 87). Dicho esto, en los textos literarios que se consideran metaficcionales, de acuerdo con la perspectiva de Ardila, la propia ficción revela comentarios, señales e indicios que le otorgan sentido no solo a la literatura y a la obra, sino también a las categorías de autor y lector.

En este orden de ideas, la investigadora colombiana advierte que una obra metaficcional para ser concebida como tal debe cumplir con dos condiciones: un proceso de referencialidad y el comentario explícito y directo (Ardila, 2014). A propósito de la primera condición, conviene destacar que Ardila propone una comprensión de la metaficción en clave de una perspectiva hermenéutica y, específicamente, ricoeuriana. De esta manera, junto a la dimensión referencial aparecen también los conceptos de *mundo del texto* y *proposición de*

¹¹ Entre los que se destacan, por supuesto, *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana del siglo XX* (1990), de Álvaro Pinera Botero y *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana* (1995), de Jaime Alejandro Rodríguez.

mundo, claves para entender los retos que pueden aparecer en la lectura y la interpretación de la narrativa de este tipo, pues:

el texto metaficcional se vale del carácter recursivo del lenguaje, de forma tal que el lector, para efectuar la referencia, debe acudir no solo al mundo de la acción, sino también al mundo del texto. La co-referencia resulta de este modo direccionada por el texto mismo (p. 83).

Ahora bien, para Ardila (2009, 2014, 2018) la dimensión referencial adquiere singularidades de acuerdo a tres procesos que, a partir de las diferentes conceptualizaciones y teorías sobre la metaficción, pueden extraerse y presentarse como constitutivos del fenómeno: autoconsciencia, autorreflexividad y autorreferencialidad¹². El primero se identifica a partir del reconocimiento y los razonamientos que un personaje, narrador u autor implícito hacen de su propio rol. El segundo se reconoce por medio de la ficción que se produce dentro de la ficción, así como las reflexiones que se hace sobre la misma condición literaria. Y, finalmente, el tercero versa sobre la ficción como fuente de referencia a través de estrategias como la intratextualidad y la intertextualidad.

Zavala, por su parte, en *Cartografías del cuento y la minificción* (2004) e *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2007), también considera una revisión histórica —aunque menos exhaustiva en comparación— del concepto. Para el investigador mexicano este fenómeno desafía todas las teorías, quizá por eso lo define a partir de varias características relacionadas entre sí. Por ejemplo, afirma que la metaficción “es un ejercicio lúdico de duda permanente” (2004, p. 161), una escritura que admite las interpretaciones heterogéneas por parte de los lectores, pues las condiciones de sentido cambian con cada lectura. Así pues, en la metaficción están en juego los límites y las estrategias de representación de la realidad, ya que:

¹² Después de revisar la literatura especializada en materia, habría que advertir que existe una notable ambigüedad que entorpece la distinción de estos tres movimientos. Sin embargo, como bien lo anota Ardila (2014), estos rasgos no son excluyentes entre sí.

La escritura metaficcional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación. Esto último equivale a afirmar que cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y muy especialmente acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios (2007, p. 134).

Los textos metafccionales, entonces, muestran procesos de cuestionamientos y desconstrucción de las convenciones del lenguaje, pero además le proponen una complicidad al lector que, entre otras cosas, es quien descubre nexos en la obra. Esto tiene que ver, entre otras cosas, con las diferentes estrategias que pueden aparecer en un relato metaficcional como, por ejemplo, las citas, las alusiones y las metaforizaciones. Por eso no es de extrañar que Zavala (2007) le atribuya una naturaleza intertextual a la metaficción; advierte que son conceptos distintos y que son inusuales los trabajos que insisten en su diferenciación, pero poseen una estrecha relación.¹³

En esa dirección, hay que mencionar que Zavala (2004, 2007) se orienta desde una perspectiva semiótica cuando enuncia que la metaficción también es un concepto que va más allá de la narrativa; se trata de un conjunto de estrategias retóricas que muestran las posibilidades de toda ficción, esto es, “de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera” (2007, p. 184). La metaficción, entonces, es entendida como parte de cualquier proceso de comunicación y se confirma a través de la reflexión que el individuo hace sobre su propio lenguaje.

Después de revisar las propuestas de Ardila y Zavala, es viable plantear una articulación teórica ya que sus planteamientos no entran en una relación de contrariedad sino de complementariedad. Lo anterior no obedece solo a las definiciones expuestas por los autores, sino también a los siguientes puntos de encuentro: 1) reconocen que la metaficción no es un procedimiento exclusivo de la literatura, pues igualmente se encuentra en otras manifestaciones artísticas como la pintura y el cine; 2) permiten apreciar este fenómeno más

¹³ Por la relevancia que tiene el concepto de intertextualidad es que se aborda, más adelante, como parte de este mismo marco teórico, así como en el análisis de la novela *Museo de lo inútil*.

allá de su vinculación a lo *posmoderno* literario; 3) en sus estudios toman como referencia textos literarios latinoamericanos para desentrañar los procesos metaficcionales.

Por otro lado, hay una noción clave que proviene de los aportes de la tradición francesa sobre la metaficción, a saber, *mise en abyme* (puesta en abismo). Este procedimiento narrativo, introducido por el Nobel de literatura André Gide (1869-1951), se refiere, principalmente, a la imbricación de una narración dentro de otra. Dällenbach (1991) retoma este concepto en su obra *El relato especular*, lo define como “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (p. 16) y, en este sentido, señala que este procedimiento responde a los procesos creativos de los relatos especulares, es decir, de los textos literarios que exponen las aventuras de construcción pertenecientes a su propia génesis.

Cabe anotar que este concepto tiene una estrecha relación con el procedimiento textual de la autorreflexividad, que significa, como se señaló anteriormente, hacer ficción sobre la ficción. Este rasgo metaficcional se manifiesta en aspectos no solo de forma sino también de contenido, en la medida en que las experiencias de lectura se transforman constantemente. Por tanto, los textos especulares le ofrecen al lector posibilidades ilimitadas de acercamiento a las obras literarias. Frente a la *mise en abyme*, Ardila (2009) indica que a esta categoría, enunciada en un principio por teóricos europeos, se le han agregado dos nuevos semas: encaje y sensación abismal. Para la autora:

estos semas no están en contravía de lo planteado por dichos teóricos, aunque sí suponen obliterar la función de duplicación, a manera de espejo, que constituye el núcleo conceptual del término. Se propone a cambio, y desde el punto de vista del proceso de creación de la obra, la inserción, el entramado como técnica narrativa y, desde la perspectiva del lector, la lectura como una experiencia insondable (p. 43).

En esta línea de sentido, no es gratuito que otro de los elementos tenga que ver con la experiencia de la lectura y, en especial, con el rol que cumple el lector en la obra. Autores como Scholes (1980), por ejemplo, ya han advertido que los relatos metaficcionales intentan asaltar o trascender las leyes tradicionales de la literatura, de ahí que experimenten con la función del lector en la construcción del sentido de las obras. Los textos metaficcionales, entonces, reclaman un papel activo del lector para completar su sentido. Dicho en otras

palabras, el juego de la creación literaria queda incompleto sin un cómplice que asuma el reto de desentrañar sus procedimientos internos, por eso no es gratuito que Zavala (2004) apele al sentido lúdico de la metaficción.

Bajo esta dirección es imposible no pensar en la teoría propuesta por Eco (1993) sobre el papel del lector. El semiólogo desarrolla la categoría de lector modelo para pensar en ese destinatario que sabe reconocer los intersticios presentes en la obra. Al explorar lo *no dicho* —o sea, lo “no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión” (p. 74)—, el lector actualiza constantemente el contenido del texto literario. De este modo, la literatura precisa de una cooperación por parte del lector, lo cual permite analizar el lugar activo y consciente que ocupa dentro de la lectura.

Un punto fundamental a resaltar, en esta línea de sentido, es el juego entre el autor y el lector modelo. Según Eco (1993), el primero “deberá prever un lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (p. 80). De suerte que un lector empírico se transformará en un lector modelo cuando haya cumplido con sus deberes filológicos, es decir, cuando tenga la capacidad para aproximarse a los códigos del emisor y, de esta manera, pueda participar en la construcción de sentido a través de elementos como las claves, las remisiones y las variables de lectura del texto que,

en su conjunto, no es un mundo posible: es una porción de mundo real y, a lo sumo, es *una máquina para producir mundos posibles*: el de la fábula, los de los personajes de la fábula y los de las previsiones del lector (Eco, 1993, p. 243).

Y es que, por su naturaleza, es necesario insistir en que los textos metaficcionales se construyen con miras a ser actualizados como cualquier texto literario, pero incluso pueden llegar a exigirle al lector que funja como otra unidad de sentido en el relato. En este punto, cabe mencionar que, en el panorama de la literatura contemporánea, los recursos y las estrategias metaficcionales se han hecho bastante evidentes. Los escritores colombianos no han sido ajenos a estas cuestiones creativas (Giraldo, 2000; Ardila, 2014), actitud que expresa un decidido interés no solo por seducir a un público lector, sino también por demandar un papel activo del mismo.

Intertextualidad

Una de las categorías fundamentales para acometer el estudio de la obra de Parra Sandoval es la de intertextualidad que, como se aprecia en párrafos anteriores, guarda un vínculo estrecho con el concepto de metaficción. Así las cosas, gracias a esta se podrá entender mejor la particularidad de la dimensión metaficcional no solo de *Museo de lo inútil*, sino también del contexto literario en el cual está inserta la novela.

No obstante, es relevante aclarar que se está ante un concepto en disputa. Con esto se quiere decir que lo intertextual es un tema de investigación que ha ocupado un lugar privilegiado durante las últimas décadas y que ha ido más allá del ámbito de los estudios literarios, por lo cual no es raro encontrar diferentes propuestas y usos que, en ocasiones, riñen entre sí. En consecuencia, este apartado se valdrá de algunos de los más importantes referentes teóricos sobre el tema, cuyos planteamientos proporcionarán elementos suficientes para el propósito investigativo de este trabajo.

Parece ser que la génesis del concepto se encuentra en la teoría de bajtiniana, pues las nociones de *polifonía* y *dialogismo* (especialmente la segunda) son claves para comprender la posterior aparición de la palabra intertextualidad, en la década de los sesenta, en un escrito de Julia Kristeva (2001) titulado *La palabra, el diálogo y la novela*. Allí la teórica rescata y reconoce los aportes de Mijaíl Bajtín al decir que es el primero en introducir en la teoría literaria que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Así las cosas, queda establecida la relación viva y múltiple presente entre los textos, lo que le permite afirmar a Kristeva (2001) de la siguiente manera: “En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (p. 190). Entonces, de lo que se trata es de seguir las interacciones textuales que se producen al interior de un texto, tanto dentro como fuera de sí.

Con todo, hay que decir que la relación que propicia la intertextualidad no se reduce únicamente al binomio autor-texto. No es como si un autor pensara las variadas conexiones que podría tener un texto y las dejara plasmadas en su obra al momento de su composición. Lo intertextual supone un receptor que juega un papel activo en el proceso de significación

de las correspondencias que puedan aparecer en el artefacto literario. Es el lector, en este sentido, quien detona ese mosaico de referencias que se entretajan y generan diversos y nuevos sentidos. Siguiendo la línea bajtiniana propuesta por Kristeva (2001), la novela polifónica requiere una participación esmerada del lector en contraposición de la novela monológica, en la cual todo parece ya servido para que aquel que lee no tenga que ir más allá de las descripciones que las palabras ofrecen, tal y como fue planeado por el autor.

Para entender mejor lo dicho más arriba, es útil valerse de un otro teórico que ha considerado el concepto en cuestión, a saber, Gerard Genette (1989). En su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, retoma el concepto de intertextualidad y lo engloba en uno más amplio, *transtextualidad*, que no es otra cosa que la relación de un texto con otros. En efecto, para Genette, la intertextualidad es solo una de las relaciones transtextuales que operan en un texto. Las otras son la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.

Ciertamente no corresponde a los límites de este apartado ahondar en los detalles de todas estas clases de relación enunciadas. Por ahora basta decir que cada una de ellas explica un tipo de conexión. Pero, más allá de todo eso, quien hace posibles estas relaciones es el receptor de la obra, ya que es el lector quien completa el vínculo con el autor y el texto. De acuerdo al acervo que este posee, es posible detonar una u otra referencia en el entramado de nexos que la intertextualidad genera. Como resultado, una novela polifónica, como la de Parra Sandoval, puede tener tantas lecturas como lectores con diferentes caudales semánticos haya.

En suma, la intertextualidad comporta una relación horizontal y vertical dentro y alrededor del texto. Bajtín halla esa relación en lo carnavalesco, que transgrede toda linealidad intencional que intente reproducir el mundo real con sus valores. Existen textos con otras posibilidades de lectura, textos que en sus estructuras “la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva” (Kristeva, 1978, p. 207). La literatura se vuelve subversiva, pues corroe todo intento de univocidad. El texto adquiere un estatus de pluralidad semántica que, a través de la intertextualidad, aúna la participación del autor, las marcas textuales y el lector.

Campos y marcos de referencia

Aludir a direcciones de orden intertextual permite entender las razones por las que Ardila (2014, 2018) se aproxima a la propuesta del teórico Benjamin Harshaw (Hrushovsk) (1997). Si bien este autor no se refiere directamente a la metaficción ni a la autorreferencialidad, presenta una teorización a propósito de la noción de *campos y marcos de referencia* que, sin lugar a dudas, enriquece el estudio de estos conceptos, así como la comprensión de la dimensión referencial y la intertextualidad.

De un lado, el marco de referencia alude a un “continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podemos hablar” (p. 128), por ejemplo: personajes, teorías, conceptos, argumentos narrativos o situaciones. Un campo de referencia, por su parte, es un mapa, un universo de marcos de referencia “entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos” (p. 129), por ejemplo: el mundo representado en *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, la invasión rusa de Ucrania, la sociología, etc.

En el caso de la literatura sucede algo especial porque se trata de un discurso que edifica una realidad autónoma, es decir, de un lenguaje que construye su propio *campo de referencia interno* y, de manera simultánea, se refiere a este. En palabras del Hrushovsk (1997), se está ante “una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc.” (p. 127). Pero esas interrelaciones, vale la pena aclarar, no se despliegan linealmente porque poseen una naturaleza diversa en la que, incluso, participan estructuras de estilo.

Hrushovsk agrega que los textos literarios no están compuestos exclusivamente por campos internos escindidos del mundo, pues su constitución no solo es ficción pura. Por el contrario, la ficción se dota de sentido gracias al conocimiento del mundo. Existe, entonces, una “naturaleza bipolar de la referencia literaria” (p. 147), los significados que gravitan en la literatura también tienen un vínculo con *campos de referencia externos*¹⁴ como “el mundo

¹⁴ Por ejemplo, Hrushovsk (1997) se refiere a la novela *Apuntes del Subsuelo* (1864), de Dostoievski, y advierte que “gran parte de la esencia semántica del relato [...] se proyecta sobre un Campo de Referencia Externo: la filosofía o algunas meditaciones sobre la condición humana” (p. 139).

real en el tiempo y en el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos” (p. 147).

En atención a lo anterior, el entendimiento de los constructos internos se produce también gracias a la proyección sobre elementos externos que suministran información adicional al texto ficcional. Piénsese en un personaje proyectado sobre una ideología, se establece un vínculo en el que es posible una “transferencia de material semántico adicional de uno hacia el otro y viceversa” (Hrushovsk, 1997, p. 156). Asimismo, es posible encontrar marcos de referencia o referentes compartidos por ambos campos como la descripción de una urbe, personajes históricos o conceptos teóricos. Esta relación debe, sin embargo, entenderse como una intersección, mas no una fundición.

1.3. Marco metodológico

[...] *interpretar es tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, ponerse en ruta hacia el oriente del texto.*

Paul Ricoeur

El fenómeno de la metaficción puede abordarse desde diferentes campos como lo son la teoría del arte, la teoría de la comunicación, la transtextualidad, la semiótica, la hermenéutica, entre otros (Ardila, 2014). En consonancia con los objetivos y las apuestas trazadas en este proyecto, se considera la pertinencia de privilegiar una orientación hermenéutica para el estudio de la novela. Esta elección también se deriva de dos puntos adicionales: el primero, la revisión del trabajo hecho por Clemencia Ardila (2014) en *El segundo grado de la ficción*; el segundo, la mirada de la investigación literaria como un ejercicio cuya rigurosidad no anula la experiencia singular de lectura.

Interrogarse por el lugar metaficción en la literatura implica, sin lugar a dudas, preguntar por el sentido mismo del texto literario, por esa *proposición de mundo* que, finalmente, es “lo dado a interpretar en un texto” (Ricoeur, 2002, p. 107). Al aceptar la realidad compleja de la novela, queda claro que interpretarla no solo se reduce a apreciar su estructura, sino que se trata, en palabras del filósofo, de “desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’” (2001, p. 292). Así pues, los planteamientos de Ricoeur (2002) invitan a volver la mirada sobre la dimensión referencial —esa que logra un “desarrollo pleno con las obras de ficción” (p. 51)— y examinar esa referencia de *segundo grado* —mencionada también como mundo de la obra— que libera la literatura.

En esta línea de sentido, Ardila (2014) aborda rigurosamente el problema referencial teorizado por Ricoeur y señala que resulta fundamental para pensar los textos metaficcionales. Por eso propone, entre otras cosas, volver la mirada sobre los tres estadios

de la mimesis: prefiguración (mimesis I), configuración (mimesis II) y refiguración (mimesis III). Estos momentos, la *triple mimesis*, son de gran utilidad para entender el rol vertebral que cumple el lector al apropiarse del texto a través de la lectura, así como la relación entre ficción y realidad que se plantea y, en esa vía, descubrir cuál es la propuesta de mundo que subyace en *Museo de lo inútil*, es decir, cuál es la realidad que redescubre.

Sin embargo, en razón de las particularidades de la metaficción y sus movimientos (autoconsciencia, autorreflexividad y autorreferencialidad), Ardila sugiere prestar una especial atención al lugar del autor, quien podría llegar a proyectarse ficcionalmente o convertirse en referente mismo de la obra. De ahí que, en esta investigación, además de los capítulos correspondientes al análisis del texto literario, también tenga lugar la construcción de un perfil intelectual del escritor Rodrigo Parra Sandoval.

Lo anterior no solo se justifica porque se pretenda buscar una participación del autor como ente ficcional en la obra —eso lo confirmará o negará, como se verá, el mismo desarrollo del relato—, sino también por la información que podría aportar su trayectoria para enriquecer la comprensión de esos elementos que hacen parte de la prefiguración del mundo narrativo como, por ejemplo, la realidad simbólica que se despliega. Incluso Parra Sandoval (2011) ha insistido en reconocer la relevancia de la dimensión de la identidad de quien escribe, quizá por eso no conviene negar la figura del autor porque, “en tanto artesano de la palabra, deja su rastro en el texto” (Ardila, 2014, p. 109).

Ahora bien, para complementar la perspectiva hermenéutica elegida, en el desarrollo metodológico también se han contemplado los aportes de Zavala (2007) y Bobes (1985, 1998), esto no tiene otra pretensión más que brindar herramientas para enriquecer la interpretación del texto literario. Así pues, Zavala (2007) diseña un modelo semiótico con el objetivo de reconocer diferentes estrategias metaficcionales (como la citación textual y los epígrafes) distribuidas a través de cuatro recursos retóricos: hiperbolización, minimización, transformación y tematización.

Dichos recursos se pueden cruzar o aplicar a diferentes categorías narrativas o unidades discursivas (como el narrador y los personajes) propias de la composición de cualquier texto literario. Hay que advertir, no obstante, una limitación o particularidad metodológica sobre este esquema: el autor no define, caracteriza o explica las estrategias,

aunque agrega, a modo de ejemplo, una referencia literaria para cada una. Entonces, a pesar de que la función de la mayoría pueda resultar obvia, lo cierto es que con el resto podría darse lugar a equívocos, como es el caso de los *tiempos no plausibles* y el *cambio de contexto*.

En cualquier caso, con la propuesta de Zavala (2007) se quiere, fundamentalmente, llamar la atención sobre la diversidad de elementos que se ponen en juego en el entramado narrativo de un texto literario metaficcional y que, en ese sentido, podrían pasar inadvertidos en la lectura de una novela como *Museo de lo inútil*. Por eso su mención no debe interpretarse como una intención declarada de aplicar el esquema a cabalidad. Además, no hay que olvidar que, para el investigador mexicano, de hecho, la metaficción *per se* es una estrategia de interpretación. A continuación, se comparte, con algunas omisiones,¹⁵ el modelo comentado (Tabla 1):

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Título	Título más extenso que el texto	Adivinanzas	Título sin texto	Título sobre el título
Inicio	Inicio del universo	In medias res	Catafórico y anafórico	Inicio tematizado
Tiempo	Profusión de tiempos sin conexión	Tiempo cíclico	Tiempos no plausibles	Tiempo tematizado
Espacio	Exceso de detalles o descripción contradictoria Mise-en Abîme.	Descripción ausente o mínima	Mundos paralelos o simultáneos	Espacio como personaje
Narrador	Múltiples voces	Narrador ausente o puro diálogo	Narración sospechosa	Tematización del lector

¹⁵ Se han omitido los ejemplos literarios que presenta Lauro Zavala (2007) en el modelo original.

Personajes	Sin una función particular	Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre.	Doppelgänger.	Personaje habla a lector.
Lenguaje	Ejercicios de estilo Juegos tipográficos Caligramas	Escritura a mano	Lipogramas. Notal al pie. Apostillas	Juegos de palabras. Referencias autotextuales
Género	Parodia de género extraliterario	Reseña de libros inexistentes Poema en prosa	Lo banal y lo extraordinario Secuencias alternas de lectura	Ficción como un juego
Intertexto	Esquemas impuestos parcialmente	Citación textual	Cambio de contexto	Epígrafes
Final	Finales Múltiples	Ausencia de final	Final irónico	Final tematizado

Tabla 1. Tipología de estrategias metaficcionales en literatura.
Fuente: Lauro Zavala (2007), modelo presentado con omisiones.

Como se puede inferir, en la composición de un texto cada escritor tiene la oportunidad de hacer uso de una generosa lista de estrategias y, a su vez, disponerlas de la manera más conveniente para darle sentido a su propuesta literaria. Las opciones no se reducen, por supuesto, a las presentadas en el modelo aludido. Y es que, a propósito de las unidades que destaca Zavala (2007), sería interesante apostar por la incorporación de una más, a saber, *funciones*. Esta categoría, referida a las acciones y situaciones, es una de las 4 unidades sintácticas (las otras son personajes, tiempo y espacio) que Bobes (1985, 1998) señala en los estudios teóricos que ha hecho sobre la novela.

Los planteamientos de la filóloga son interesantes porque recuerdan la importancia que tienen estos elementos como unidades arquitectónicas del relato que, en razón de su naturaleza de signos literarios, igualmente adquieren valores semánticos “a los que se accede

por un proceso de interpretación” (Bobes, 1998, p. 26). Se trata, en últimas, de unidades de sentido que, de acuerdo a su disposición,¹⁶ le imprimen un dinamismo especial e imprescindible a cualquier texto literario. Permiten que el lector también pueda acercarse al mundo del texto y seguir las pistas del tejido narrativo que va conectando diferentes elementos y acontecimientos.

¹⁶ De acuerdo con la perspectiva teórica de Bobes (1998), podría entenderse que esta disposición está a cargo del narrador, una categoría que pertenece al orden semántico y que, en palabras de la autora, “es quien modula las unidades sintácticas para conseguir el sentido concreto que tienen en cada relato” (p. 10).

II

PERFIL INTELECTUAL DEL AUTOR

[...] *les resultan extrañas mis historias, porque yo les hablo de los intersticios de la vida, donde habita lo que no queremos contar, lo que tal vez queremos olvidar, lo que no es conveniente tejer en hilos de colores.*

Rodrigo Parra Sandoval, *Museo de lo inútil* (2007)

Para Estanislao Zuleta (1997), la figura del intelectual se define, entre otras cosas, por la responsabilidad que tiene “con el rigor de su pensamiento y de su obra” (p. 184). Quizá las palabras del filósofo antioqueño ayuden a comprender por qué el primer rótulo con el que podría aludirse a Rodrigo Parra Sandoval es ese. ¿O cómo empezar describiendo a un hombre que se ha consagrado a la escritura y a la lectura, entendidas estas en su sentido más amplio, para hablar de la complejidad del mundo que habita? Lo que no permite duda es que se trata de un individuo que sabe el alto grado de importancia que tienen los interrogantes. Los atesora, juega con ellos y, finalmente, los libera con una gran fuerza creadora para construir saber y crear sentido —y, en ocasiones, para fragmentarlo—. Ha comprendido la sentencia rimbaudiana de una vida que se consume en preguntas.

Parra Sandoval ha precisado que sus actividades fundamentales se definen a través de dos puntos rectores: investigar el mundo escolar y escribir literatura (Ministerio de Cultura, 2016). Ya sea como sociólogo de la educación o escritor de ficciones, es claro que quien pretenda aproximarse a su pensamiento deberá acercarse a la figura de un intelectual colombiano que no ha sido mezquino con las palabras y que, además, no ha interrumpido la búsqueda de otras formas para indagar y narrar la experiencia de vivir en estos convulsos tiempos.

2.1. Los antecedentes

Con una madre caucana y un padre de ascendencia antioqueña, decididos a instalarse en una región donde ya residían la cultura negra del Pacífico y el mundo indígena, Parra Sandoval es, sin lugar a dudas, hijo de tierras convertidas en crisol de culturas. Su nacimiento tuvo lugar en 1938 en Trujillo, un municipio cruzado por diferentes fuentes hídricas que se encuentra al noroccidente del departamento del Valle del Cauca. No obstante, como anota Rocío Rueda (1998),¹⁷ la primera parte de la infancia del escritor estuvo condicionada por la inestabilidad. Al parecer, debido a diferentes mudanzas, no fueron pocos los lugares en los que estuvo hasta llegar a Cali. Una vez instalado en la ciudad capitalina, después de migrar de un lado a otro, su vida empezó a ser marcada por diferentes acontecimientos que se mencionarán a continuación.

El primer hecho al que habría que aludir es el descubrimiento de las historietas. Este suceso es muy relevante porque, como bien lo saben los lectores de su obra, el vallecaucano se ha valido de narrativas populares para expandir el universo literario de sus relatos. De manera que con los cómics también se marca su iniciación en el mundo de la literatura y la ciencia. Con personajes como Tarzán, Superman y Batman, Parra Sandoval empezó a dimensionar la importancia de los espacios de libertad. “[...] la creación es un fenómeno que tiene que democratizarse” (entrevistado por Rueda, 1998, p. 167), expresó en una entrevista, mientras relataba que, en los tiempos de sus estudios en primaria, se atrevió a crear una suerte de taller literario para compartir con otros niños de su edad, se trataba de un espacio para la libertad, opuesto a la casa y la escuela.

El interés por la ciencia estuvo determinado, de alguna manera, por la fascinación generada gracias a un supervillano de historietas llamado Doctor Sivana,¹⁸ un científico

¹⁷ Es fundamental resaltar la importancia del trabajo hecho por Rocío Rueda en la construcción de este perfil intelectual. En su texto *La profecía de Flaubert: Rodrigo Parra Sandoval, el científico social y el novelista* (1998), la docente e investigadora educativa presenta un panorama muy completo de la vida y la obra del autor, incorporando testimonios de primera mano que se derivaron de entrevistas inéditas realizadas al vallecaucano por ella misma.

¹⁸ Este personaje pertenece al universo DC, fue creado por Bill Parker y C.C. Beck e hizo su primera aparición en 1950. Figura como uno de los antagonistas recurrentes del superhéroe Shazam.

brillante con el intelecto de un genio que no estaba dispuesto a aceptar las imposiciones de la sociedad. Con este personaje descubrió el valor de la rebeldía: “para ser científico, para crear, para inventar hay que ser desobediente, salirse del molde, inventarse su propia historia” (Parra Sandoval, entrevistado por Rueda, 1998, p. 167). Asimismo, esta disposición científica que empezaba a despertar en él tuvo mucho que ver con la aparición de Julio Verne; aunque no queda totalmente claro, parece ser que los primeros acercamientos a la obra del escritor francés también se lograron a través de las historietas.¹⁹

Por fuera del mundo de los cómics es posible destacar la presencia de un tío ingeniero muy especial en la vida de Parra Sandoval, esto porque se trata de una figura que le dio oportunidades para viajar, específicamente, para acompañarlo en sus trayectos en tren de Cali a Buenaventura. Si Julio Verne y el Doctor Sivana avivaron la llama del interés científico, este hombre con el que compartía una línea colateral de consanguinidad —que hablaba sobre puentes, carreteras y vías— sería, según Rueda (1998), el responsable de introducirlo al mundo de la ciencia y la tecnología, pues con él, de alguna manera, tuvo la oportunidad de vivir un poco de lo que había leído.

Por otro lado, Parra Sandoval se reveló a temprana edad como un perspicaz observador del contexto y la cultura en que crecía. Así, por ejemplo, gracias a su propia familia descubrió algunas costumbres violentas, propias de lo que podría entenderse como una organización social premoderna, donde la relación con el indígena se construía a través de la subordinación. En sus palabras: “el descubrimiento de que mi familia ejercía prerrogativas medievales [...], rompió la inocencia de las miradas. Me llevó a preguntarme por la violencia que se agazapa en las entrañas de la sociedad premoderna” (entrevistado por Rueda, 1998, p. 169). Cabe anotar que por ese mismo tiempo se acercaba a *María*, de Jorge Isaacs, un texto que aparecerá referenciado posteriormente en el universo ficcional de algunas de sus novelas.

En la vida de Parra Sandoval hay otro antecedente importante que tiene que ver con su ingreso al mundo religioso. Por la diversidad de historias —generosas en aventuras— que

¹⁹ No hay que olvidar los alcances de la difusión que ha tenido la obra de Julio Verne (1828-1925) a través de diferentes adaptaciones cinematográficas, animadas y en historietas. Sobre este último caso, por ejemplo, a principios del siglo XX la imprenta Imagerie Pellerin ya había publicado tres de sus títulos.

le ofrecía el texto bíblico, este espacio parecía no tener nada que envidiarle al universo ficcional de los cómics que abrazó inicialmente. Así las cosas, su educación secundaria estuvo vinculada al Seminario Conciliar de Cali, dirigido por religiosos eudistas. En este escenario tuvo la oportunidad no solo de familiarizarse con las novenas y los cantos religiosos, sino también con el griego y el latín (Rueda, 1998).

No obstante, su itinerario de formación hacia el ministerio sacerdotal se vería interrumpido por las exigencias mismas de un lugar que reclamaba demasiada sumisión. Esto resultó problemático para él, como era de esperarse, porque reñía con las convicciones sobre la libertad e independencia intelectual que había empezado a formarse desde que era niño. Ser libre, entonces, es la condición indispensable que requieren tanto la ciencia como la literatura. Para no caer en la simpleza de la repetición, ni “un escritor, ni un científico, puede ser obediente, tiene que ser libre para imaginar, para crear e inventar” (Parra Sandoval, entrevistado por Rueda, 1998, p. 170).

2.2. El sociólogo

Después de su divorcio con la religión, vino un acontecimiento determinante para su porvenir: la sociología. En la década de los sesenta, Parra Sandoval se instaló en Bogotá y empezó sus estudios en este campo eligiendo como *alma mater* la Universidad Nacional de Colombia, en una época de efervescencia política para la institución. Allí descubrió, inevitablemente, la gran diferencia que existía entre el seminario y la universidad. De alguna manera, sus primeras clases empezaron a zanjar las dudas derivadas de su paso por un escenario religioso y su transición a un mundo donde las discusiones sobre la sociedad le daban lugar a un pensamiento divergente. Así, el pensamiento científico y la razón terminaron desplazando sus intereses teológicos.

De hecho, en el trabajo monográfico presentado para obtener el título de sociólogo, *Entre Dios y el pueblo: el pensamiento social de los seminaristas* (1964), Parra Sandoval puso en consideración algunas tensiones referidas a las actividades y los valores de un grupo de individuos que se formaban como seminaristas. Entre las conclusiones arrojadas por su

investigación, era notoria la uniformidad de ideas de los participantes del estudio de caso, debido a la incidencia de su alineación religiosa.

Por su formación, Parra Sandoval pudo acercarse a las ideas de una lista larga de pensadores clásicos como Karl Marx, Max Weber y Émile Durkheim. Sin embargo, las figuras que influyeron en su pensamiento se encuentran en sus maestros de la universidad, también del campo de la sociología, relevantes para la historia del pensamiento del país como lo son Orlando Fals Borda, Camilo Torres Restrepo, Virginia Gutiérrez de Pineda, Jaime Jaramillo Uribe y Eduardo Umaña Luna. Todos involucrados, de hecho, en los orígenes de la fundación de la que hoy se conoce como Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Una vez culminado su pregrado, viajó a Estados Unidos para desarrollar estudios de postgrado en maestría y doctorado también en sociología, ambos llevados a cabo en la Universidad de Wisconsin. Luego, el inicio de su extensa trayectoria laboral como sociólogo empezó a ubicarlo en el campo de la educación. Primero trabajó en la Universidad Nacional de Colombia como profesor asistente dictando clases de metodología investigativa y materia educativa colombiana y latinoamericana. En 1970 estuvo en el Departamento Nacional de Planeación (DNP) y diseñó un plan pionero que le dio apertura a la “política de descentralización de la educación” (Parra Sandoval, 2017, p. 512). Se desempeñó como consultor del Banco Mundial, trazando un plan de reforma educativa para la ciudad de Buenaventura. Fue investigador y profesor de tiempo completo en la Universidad de los Andes.

Como parte del equipo investigativo del Centro de Estudios del Desarrollo Económico (CEDE), adscrito a la Facultad de Economía de la Universidad de los Andes, fue designado como director para el caso colombiano de un proyecto internacional que, auspiciado por el Banco Mundial, se enfocaba en estudiar el fenómeno del rendimiento escolar. Esta investigación, no obstante, le abrió los ojos sobre el uso de esos lenguajes técnicos y cifrados que al final solo pueden ser comprendidos por algunos círculos reducidos. A raíz de esta experiencia, Parra Sandoval manifestó que:

Esta ausencia de practicidad y comunicabilidad me llevó a emprender la búsqueda de formas de investigar el mundo escolar que resolvieran ambos déficits y lograran llegar a los actores centrales [...]: maestros, directivas, alumnos, padres de familia, ministerio y secretarías de educación, facultades de educación, escuelas normales (2017, p. 513).

De manera posterior a la exploración de otras maneras de proceder con la investigación, vino un proyecto con la Unesco, la Cepal y el PNUD que lo llevó a residir en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. En el marco de dicho escenario también tuvo la oportunidad de acercarse a los maestros rurales de diferentes países como Guatemala, Nicaragua, El Salvador y Costa Rica. Para llevar a cabo el trabajo con estos docentes, fundamentales en el estudio que coordinaba, Parra Sandoval se valió de talleres como componentes esenciales de su metodología investigativa.

A continuación, decidió regresar a Colombia con apuestas pedagógicas resueltas sobre la orientación de su praxis científica. Así las cosas, había definido sus objetivos principales: el primero, trabajar en el desarrollo de un proyecto sobre la cultura escolar del país, tomando en cuenta diferentes escenarios, actores y regiones; el segundo, explorar alternativas para “democratizar la práctica de la investigación científica de las ciencias sociales” (Parra Sandoval, 2017, p. 514). Con esto en mente, su papel como sociólogo de la educación empezó a tomar mucha más fuerza, pues quedaba más que claro que su interés estaba puesto sobre el mundo escolar.

Preocupado, además, por el rol del investigador en el campo de las ciencias sociales, Parra Sandoval apostó por una deconstrucción del lugar del experto y, asimismo, por un reconocimiento protagónico de los otros actores del escenario escolar. Estas apuestas, profundamente pedagógicas, le permitieron empezar a integrar y reconocer a los mismos maestros como coinvestigadores y, al mismo tiempo, a reconocerse como una suerte de colaborador y asistente. Es por eso que la etnografía entró como un eje nodal que, hasta ahora, le ha permitido articular sus búsquedas. En ese periodo, para el vallecaucano se trataba de plantear:

Una etnografía diseñada específicamente para el estudio de la vida escolar, para sondear las relaciones maestro-alumno, la naturaleza del conocimiento escolar, el poder y la autoridad en la relación pedagógica, la naturaleza de sus conflictos, la formación de ciudadanos, la cultura escolar, las relaciones de la escuela con el contexto social (Parra Sandoval, 2017, p. 514).

En las apuestas investigativas del sociólogo subyace también una postura política y ética sobre el saber y, de forma especial, sobre el lugar del otro. Con el trayecto de los años, sus proyectos arrojaban más claridad sobre la relevancia de la pluralidad de voces en la construcción de saber. Si se quiere, es posible pensar su obra sociológica como una suerte de reconocimiento a los maestros, pues Parra Sandoval tiene la convicción de que a través de la investigación, ellos pueden potenciar su lugar como “intelectuales y artífices de su mundo” (2017, p. 515).

Durante su periodo de trabajo como investigador independiente participó en numerosos proyectos. Trabajos financiados principalmente por la entidad Colciencias que, de manera posterior, le valdrían el reconocimiento como investigador emérito con vigencia vitalicia. Entre 1979 y el 2006 publicó una lista larga de artículos y libros derivados de su labor como sociólogo de la educación, varios en coautoría con diferentes docentes e investigadores.

Entre estos es posible destacar títulos, sin querer restar importancia a los omitidos, como *La educación superior en Colombia* (1982), *La escuela inconclusa* (1985), *La escuela vacía* (1993), *Escuela y modernidad en Colombia* (1996) con el cual obtuvo el Premio Interamericano de Educación Andrés Bello de la OEA, *Tres talleres: hacia una pedagogía de la investigación etnográfica en la escuela* (2006) y *Cultura investigativa y formación de maestros* (2007).

Sobre el trabajo hecho en los últimos años, se ha concentrado esencialmente en tres esferas: “las escuelas normales, los desplazados por la guerra que vive el país y el diseño de la política nacional de mejoramiento de la calidad de la educación” (Parra Sandoval, 2017, p. 521). Sobre la segunda esfera cabe anotar que le ha prestado una especial atención a la escuela en tiempos de la posguerra. Hay un énfasis marcado sobre las apuestas pedagógicas para hacerle frente a los estragos de la cultura de la guerra, a saber, una organización escolar

más democrática, mecanismos de justicia social y el lugar del diálogo en la solución de conflictos.

Para terminar este apartado e introducir el siguiente, es pertinente traer a colación a Fals Borda, el reconocido padre de la sociología en Colombia. Este pensador tuvo la ocasión de destacar el trabajo reflexivo, las propuestas e ideas de Parra Sandoval sobre la educación y la democracia en el marco del contexto moderno del país. Igualmente resaltó la solidez de la creatividad y la imaginación del vallecaucano, de ahí que no resulte extraño que también se refiriera a él como un filósofo de la educación y un intelectual con la “autoridad y sensibilidad suficientes para tratar los problemas sempiternos de la transmisión generacional de conocimientos” (2017, p. 509).

2.3. El novelista

De manera paralela a su oficio de investigador y sociólogo, Parra Sandoval tiene otra faceta muy importante, sin la cual el acercamiento a su vida intelectual quedaría incompleto. Se alude a su rol como escritor de literatura. Un rol que llegaría a consolidarse de manera posterior a la sociología, que quizá no es posible reconstruir con tanto detalle debido a las limitaciones bi(blio)gráficas, pero que no debe mirarse de una manera vertical sino horizontal, pues, como se apreciará a continuación, ambos proyectos confluyen como partes integrales de una existencia que ha comprendido el valor sustantivo de la libertad. Al respecto, Jurado (2015) expresa que:

La sociología como campo de investigación y como correlato político está latente en la ficción de Parra, porque este campo disciplinar le enseña a mirar y a interpretar lo trivial/cotidiano, aunque trascienda las percepciones para privilegiar el juego con el lenguaje, pues sus novelas, más que obras que cuentan historias, son novelas de lenguaje (p. 270).

Lo cierto es que, siendo un niño, Parra Sandoval ya se sentía seducido por otros mundos posibles, por lo menos eso es lo que se deduce de su gusto por los cómics. Sabía que la

libertad era una condición que tenía defender si quería ser escritor (Ministerio de Cultura, 2016), por eso su renuncia a las ideas constrictoras del mundo religioso no representa una decisión imprevista. El caso es que es durante su formación como sociólogo que termina reencontrándose con la ficción, pero esta vez a través del universo literario. Un día la búsqueda de teorías propias de su campo de estudio terminó con el encuentro de una novela, a saber, *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría Ciró; luego vinieron Arguedas, Borges y Cortázar.

Así terminó por descubrir que “una de las grandes ventajas de la literatura sobre las ciencias sociales radicaba en poder meterse en el mundo subjetivo del hombre” (Parra Sandoval, entrevistado por Rueda, 1998, p. 172). El interés por la literatura y el deseo de escribir ficciones coinciden, entonces, con un momento de su itinerario como sociólogo en el que cuestiona la capacidad de comunicar que tiene el lenguaje técnico. Esa experiencia que resultó del ejercicio de escribir ficción contribuiría, entonces, a su trabajo como científico social. De cierta manera se podría decir que, gracias a la literatura, Parra Sandoval (2017) repensó las rutas metodológicas de su investigación sobre el mundo escolar, pues incorporó técnicas narrativas en los talleres realizados con diferentes maestros en el marco sus proyectos.

Durante ese periodo tuvo lugar la publicación de su *opera prima* literaria, a saber, *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, publicada en 1978 en México por la Editorial Joaquín Mortiz. Esta editorial, fundada en 1962 por Joaquín Diez-Canedo, es una de las empresas culturales más renombradas cuando se piensa la construcción del canon literario de México, no es gratuito que en la lista de sus autores aparezcan nombres tan conocidos como Octavio Paz, Juan José Arreola y Jorge Ibarguengoitia. De acuerdo con de Diego (2015), se trata de “un sello que se identificaría con las vanguardias literarias de los años sesenta y setenta” (p. 210). Este acontecimiento no puede pasar inadvertido porque se trata de una editorial que apostó por la publicación de escritores noveles y de otros países latinoamericanos, como lo prueba el caso de Parra Sandoval.

Su primera novela también representa un hito importante porque se trata de un texto que sometió a la reescritura varias veces y que probó su tenacidad como artista. Para la crítica Luz Mary Giraldo (2017), quien hasta ahora figura como la investigadora que ha hecho el

trabajo más juicioso y sistemático sobre su obra²⁰, en la primera novela de Parra Sandoval se encuentra “el germen de su narrativa: temas, asuntos, situaciones, estilo, lenguaje, personajes, referencias literarias y culturales, en los que travestismo y metamorfosis son asumidos como parte del estilo y la concepción personal” (p. 48).

A propósito, en una entrevista realizada en el 2013 por el Centro Virtual Isaacs de la Universidad del Valle, el escritor relata que después de someter esta novela a revisiones —y reprobaciones— por parte de su esposa, que era profesora de literatura de la Universidad de los Andes, estuvo en Cali y compró unos pequeños libros que correspondían a novenas de santos. Tras la lectura de estos particulares textos, supo que quería insertar el humor en su narrativa; la ironía, de acuerdo con el autor, es una forma de conocimiento. Asimismo, descubrió que no era posible pensar el lenguaje de manera singular, sino que era preciso reconocer la existencia de una variedad de lenguajes (del poder, de la religión, de la cultura...) que no existen al margen de la vida misma. Con esto en mente, la construcción de sus personajes vino a reforzar la propuesta de una escritura que se funde con la fragmentación.

Después de su publicación en México, todas las obras literarias del autor empezarían a ser publicadas en su país de origen, específicamente, en la ciudad de Bogotá. *El álbum secreto del Sagrado Corazón* sería reeditado en 1985 por el sello colombiano Oveja Negra, una de las editoriales más importantes de los años 80, bajo la dirección editorial de José Vicente Katarafán, conocido por el apoyo que recibió de García Márquez al cederle los derechos de su obra (Cardona, 2019). La novela, entonces, aparece incluida en la colección *Biblioteca de Literatura Colombiana*, en la que se apostaría no solo por la difusión de los escritores clásicos —como José Eustasio Rivera y Jorge Isaacs—, sino también por la promoción de escritores que empezaban a ser visibles —como Roberto Burgos Cantor y el mismo Rodrigo Parra Sandoval—.

²⁰ La catedrática ha estudiado y seguido la obra literaria de Parra Sandoval desde finales del siglo XX, actualmente es la prologuista de todas las novelas del escritor publicadas por la editorial eLibros. En el año 2017, precisamente, Giraldo dio a conocer, junto a Fabio Jurado Valencia, el libro *Rodrigo Parra Sandoval. Cómo informar a Julio Verne* (2017), un texto sin precedentes, publicado por la Pontificia Universidad Javeriana, que agrupa buena parte de la crítica dispersa sobre el trabajo del novelista vallecaucano.

Posteriormente, la editorial española Plaza y Janés, con sucursal en Colombia, publicaría sus siguientes novelas: *La amante de Shakespeare* (1986), *Un pasado para Micaela* (1988), *La didáctica de Aníbal Grandas* (1990), *La hora de los cuerpos* (1990) y la reedición de *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1991). Sin embargo, la relación con la tercera editorial no habría comenzado en 1986 con la publicación de su segunda novela, sino un año antes con una de las obras derivadas de su trabajo como sociólogo de la educación, a saber, *La escuela inconclusa* (1985); con este sello, además, publicaría *La escuela de la desesperanza* (1988) y *La escuela nueva* (1996). Cabe mencionar que esta editorial, de acuerdo con Williams (1981), desarrolló un papel importante a mediados de los años 70 para la publicación de la literatura colombiana en el país.

Años después, Parra Sandoval publica *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996) con Arango Editores, editorial colombiana. Después de que *El don Juan* (2002) fuera galardonado por el Instituto Distrital de Cultura con el Premio Nacional de Novela Ciudad de Bogotá, la misma institución se encargaría de la publicación de su obra. En el 2007, *Museo de lo inútil* es publicada por el sello español Bruguera (también con sucursal en Colombia), bajo la dirección editorial de la escritora Ana María Moix; la novela es divulgada en un periodo de relanzamiento de la editorial que inició en el 2006 y culminó en el 2010 debido a problemas para competir en el mercado literario (Fernández, 2010). En el 2011, *Faraón Angola*, acreedora de una mención de honor por la Casa de las Américas, se publica en Ediciones B, heredera de la antigua editorial Bruguera.

El año 2012 constituye un hito en el proyecto literario de Parra Sandoval. Con la editorial digital colombiana eLibros²¹ publica *Voto de tinieblas* (2012), *El extranjero subrayado* (2013) y, asimismo, la primera traducción al inglés de una de sus novelas, a saber, *Vow of Darkness* (2014). Esta empresa cultural, bajo la dirección de Iván Correa, se crea en el año 2011 y parece querer llegar al público lector, principalmente, a través de la novela y el cuento de autores hispanoamericanos (no tan canonizados y algunos clásicos), pero exclusivamente en formato *e-book*.

²¹ La editorial tiene un catálogo amplio donde es posible encontrar diferentes colecciones que se agrupan en: autores del siglo XIX, narrativa latinoamericana contemporánea, obras traducidas al inglés, literatura infantil, coediciones con editoriales independientes, entre otras.

Sin embargo, lo más significativo es que, con eLibros, el escritor no solo da a conocer nuevas obras, sino que apuesta por la publicación de las ediciones de todas sus novelas anteriores. Además, las somete a una revisión exhaustiva que incluye retitulaciones, como el caso de *Virginidad anualmente recobrada* (2013), publicada originalmente como *La amante de Shakespeare* (1986). Todos los textos literarios de Parra Sandoval hacen parte de la colección *Sur*, donde también se reúnen textos de diferentes escritores latinoamericanos contemporáneos.

La decisión de publicar y reeditar sus obras en la editorial digital eLibros es un hecho relevante que habla también de las apuestas del escritor por incorporarse a las nuevas dinámicas propuestas por la industria editorial. Se podría decir que este acontecimiento representa un momento crucial para el proyecto narrativo del vallecaucano porque, como señala Giraldo (2017), el mismo Parra Sandoval sometió sus textos a un proceso de revisión en el que algunos elementos se adicionaron y otros se omitieron. Asimismo, es con este proceso que el autor decide agrupar la totalidad de sus obras bajo el título *Informe a Julio Verne*, que había sido denominado *Historias del Paraíso* hasta el 2011.

En el 2016, en razón de sus actividades como escritor y sociólogo, fue ganador del Premio Nacional Vida y Obra, una distinción que otorga anualmente el Ministerio de Cultura desde el año 2002, a través de la cual reconoce a aquellos individuos cuya contribución sobresale en el enriquecimiento de la cultura nacional. El jurado de ese año lo describió como un “científico social y narrador con la mirada hacia la arquitectura del caos y no la arquitectura del orden; gran observador de la cultura de los jóvenes en los diferentes entornos, sociales y culturales” (citado por Velasco, 2016, párr. 9).

Así las cosas, Parra Sandoval es un escritor que ha construido un proyecto narrativo que explora, crea rupturas y posibilidades con los esquemas del panorama literario de su época. Desde el comienzo, su prosa ha sostenido temáticas que se mantienen con el tiempo, así queda evidenciado en su producción novelística. Queda por decir que los mundos ficcionales de Parra Sandoval se construyen pensados en un escenario donde las culturas se cruzan, “una zona comprendida entre Popayán, Cali, la zona cafetera y Buenaventura” (Parra Sandoval, 2017, p. 520).

En esa diversidad es que subyace un interrogante fundamental por la identidad, por la manera como el individuo y la cultura se conjugan en una modernidad presentada a través de un tríptico: *premodernidad, modernidad y posmodernidad*. Los lectores están, pues, ante un conjunto de relatos que, desde el comienzo, demandan una participación activa en la construcción de sentido. En términos generales, toda la obra del escritor constituye una suerte de invitación a escudriñar en el proceso creativo de planos narrativos que se superponen, del lenguaje que se bifurca, del relato que se edifica a partir de otros relatos, de la historia que cobra sentido (o lo desborda) desde otras historias.

2.4. El diálogo entre ciencia y literatura

Parra Sandoval también ha incursionado en la escritura ensayística, sin embargo, esta faceta ha sido recurrentemente ignorada, pero esto se debe a la escasa producción que ha podido identificarse al respecto. *La profecía de Flaubert* es uno de los pocos escritos no ficcionales ni sociológicos que se conocen del autor. Con este resultó ganador, en 1996, del primer Concurso de Ensayo “Rafael Gutiérrez Girardot” en la V semana Cultural de Colombia en México. El texto en cuestión presenta una reflexión a propósito de la relación entre ciencia y literatura, una de las principales apuestas del escritor.

“¿Cómo puede contar el novelista contemporáneo un mundo en ese estado de tensión en que la antigua forma aún permanece, y en que, al tiempo, nace un desorden que cuajará en una nueva forma?” (2011, p. 94), se pregunta Parra Sandoval. Para el escritor vallecaucano, el novelista se enfrenta ante una disyuntiva estética: elegir el camino del realismo clásico o recorrer los senderos que se abren con el panorama actual. Quienes optan por la primera opción, movidos quizá por la nostalgia o por el argumento de que ya todo está hecho, lo hacen para asegurarse con formas eficaces y conocidas.

¿Qué pasa, entonces, con el escritor que toma la segunda ruta? Pues asume, sin lugar a dudas, el riesgo de la exploración: exploración de lenguajes, de estructuras, de perspectivas. Su tarea es la de “expresar literariamente la complejidad del mundo en que vive” (Parra Sandoval, 2011, p. 94). Y lo complejo tiene que ver, por supuesto, con los cambios y las

transformaciones acaecidas con la modernidad. La naturaleza y las formas de conocimiento ahora responden a otras visiones, por lo menos así lo corroboran la tecnología, la ciencia y los nuevos paradigmas que emergen y se instituyen. De modo que no es posible ignorar estos acontecimientos, el escritor debe aprovechar “la naturaleza omnívora de la novela” (Parra Sandoval, 2011, p. 95).

Hay que recordar, aunque parezca obvio, que la literatura está lejos de tener una naturaleza hermética, por el contrario, reacciona constantemente a las turbulentas vicisitudes del mundo. A propósito, hace ya más de medio siglo Sabato (1964) sugería que la literatura debía enjuiciarse en relación con la crisis de la civilización, una crisis que no hablaba solamente del sistema económico sino esencialmente de las concepciones del ser humano y la realidad; apreciación que sigue teniendo suficiente vigencia en estos tiempos y que Parra Sandoval parece haber comprendido.

En este orden de ideas, la escritura de una novela no solamente debe contemplar aspectos formales referidos a la organización del material narrativo. Además de pensar en esa arquitectura del relato, Parra Sandoval (2011) insiste en considerar la “dimensión de la identidad del autor, de la naturaleza de su yo” (p. 95), esto es, la visión que tiene del mundo. Esa visión que enriquece aquello que narra y que se logra a partir de la comprensión de aspectos como la cultura, la naturaleza, el lenguaje, el tiempo y las relaciones humanas. Si el productor de ficciones adquiere esa consciencia sobre la complejidad del mundo y se reconoce a sí mismo como una herramienta clave en el proceso de escritura, entonces está listo para crear una novela.

Así pues, cada escritor se revela como portador de una visión del mundo que, de acuerdo a sus intereses literarios, le ayuda a configurar la imagen de su propia obra, “ese es su derecho y la naturaleza de su libertad” (Parra Sandoval, 2011, p. 96). Por eso el vallecaucano es contundente y aclara que sus cavilaciones responden a la experiencia singular de un autor con doble perfil intelectual, es decir, su formación como sociólogo ha influido en la mirada que tiene del mundo y, por ende, en su trabajo literario. Esa incidencia se da a través de un campo que resulta clave en su proyecto artístico: la ciencia social contemporánea.

La literatura y la ciencia se dividieron como campos de estudio disímiles hace siglos, ambos con intereses particulares, pero no por ello se ha negado una posibilidad dialógica entre estos como una herramienta clave en la comprensión del mundo. Parra Sandoval (1999, 2008) concibe la literatura, en ese orden de ideas, como vía para el conocimiento del ser humano en sociedad, por eso para el autor resulta necesaria su conjunción con la ciencia. Además, insta al desarrollo de una conciencia ilustrada, esto es, una reconciliación entre los campos de saber en cuestión, pues las dos revelan el devenir mismo del individuo en la historia y en la sociedad.

Así pues, el escritor vallecaucano retoma las siguientes palabras de Gustave Flaubert: “La novela y la ciencia, que se separaron al principio, se unirán nuevamente, en un momento más alto de su desarrollo”,²² para formular así su idea sobre *la profecía de Flaubert*. Con esta alude a una unión entre ciencia y novela, pues si bien las dos tomaron caminos opuestos, los nuevos tiempos llaman a un vínculo necesario entre las dos. La novela se caracteriza por su apertura a diversas perspectivas, Parra Sandoval (1999) la define como omnívora, porque puede albergar toda clase de conocimientos. Así las cosas, la ciencia le ofrece a la novela la posibilidad de enriquecerse de su lenguaje, de su visión del mundo y sus métodos, esto redundando en nuevas estructuras y marcos narrativos.

Es precisamente a partir de esa dialéctica entre ciencia y literatura que Parra Sandoval (2011) formula cinco aspectos imbricados en la composición novelística: la desintegración del yo, la complejidad, el desorden, el tiempo social y el nuevo lenguaje. A continuación, se presenta una síntesis de cada elemento:

- 1) **La desintegración del yo:** La ciencia social comprende al yo como una construcción subjetiva; no es visto como una verdad objetiva, sino como la posibilidad de la fragmentación donde habita la multiplicidad del ser. Los nuevos tiempos, las nuevas tecnologías, han dado lugar al “nomadismo del yo” (Parra Sandoval, 2008, p. 97). Este ya no se inscribe en una visión única del mundo, ahora volátil y diverso. Por

²² En el ensayo de Parra Sandoval no hay claridad sobre la fuente original de donde extrae la cita.

supuesto, esto exige que el escritor y la novela encuentren otras maneras de narrar y dar cuenta de la fugacidad y la complejidad de la identidad contemporánea.

- 2) **La complejidad:** La contemporaneidad trae consigo la complejidad al surgir de las nuevas y variadas formas de concebir el conocimiento. Este no se erige como lineal o unívoco. Se habla de una ciencia del caos que rompe con las visiones clásicas del mundo. Por ello la ciencia y la novela se unen para relatar al hombre en un mundo convulso y heterogéneo, con relaciones interpersonales y virtuales que marcan una ruptura con modelos narrativos tradicionales y retan al escritor a reconocer otros espacios de sociabilidad.
- 3) **El desorden:** En esta nueva mirada del mundo, el orden y caos se encuentran, y en esta unión se organizan mundos, universos y sociedades. El caos y el desorden ayudan a comprender que el hombre no transita en una línea recta, en consecuencia, la idea clásica de la verosimilitud es sucedida por una verdad novelesca, una verdad que no se refiere a otra cosa más que “capacidad de develar la circunstancia del ser humano, aspectos de su mapa existencial y social” (Parra Sandoval, 1999). Es decir, al hombre y su camino hacia el descubrimiento. En esa vía la narración no se entiende solo como una red de complejas estratagemas que entretienen al lector, sino más bien como la posibilidad de encontrar en ella preguntas y el conocimiento de otras visiones de la vida.
- 4) **El tiempo social:** La ciencia social habla de un tiempo social entendido como el tiempo del caos, esto quiere decir que existen diversos tiempos: “en un mismo hombre coexisten diversos tiempos, que somos al mismo tiempo premodernos, modernos y posmodernos” (Parra Sandoval, 2008, p.100). La existencia de múltiples temporalidades expresa el caos del hombre y la proliferación de sus diversos yo.
- 5) **El lenguaje:** En la ciencia del caos el lenguaje no se concibe solo como representación del mundo, sino como una construcción de este. La transmisión de la información es sucedida por juegos de lenguaje, eventos comunicativos y el diálogo como acto creador de la realidad. Nombrar es convocar.

2.5. El lugar de la crítica literaria

¿Qué significa publicar una obra? Altamirano y Sarlo (2001) afirman que se trata de “hacerla pública, suscitando y buscando la opinión y el reconocimiento de otros” (p. 155), al respecto habría que añadir que, entre otras cosas, también es exponerse a la crítica. Así, los críticos también se comprenden como parte de espacio social denominado como campo intelectual y participan en ese entramado en calidad de autoridades. Este apartado de cierre busca, de hecho, aludir y pensar en redes institucionales, canales o actores que se hayan pronunciado sobre el proyecto literario de Parra Sandoval, esto es, aproximarse a la relación del escritor con las redes de la crítica.

La búsqueda sobre la crítica de la obra de Parra Sandoval arroja reseñas publicadas en diarios, artículos académicos de revistas especializadas, algunas monografías de pregrado y maestría y un libro (compilación de estudios). Esto habla de una variedad discursiva — salvo muy pocas excepciones, producida en el ámbito nacional— que señala, sin lugar a dudas, el predominio de redes institucionales que responden a “los paradigmas del saber universitario” (Altamirano y Sarlo, 2001, p. 181), es decir, de una crítica instituida en la universidad.

Ahora bien, tras esta revisión es imposible no encontrarse varias veces con el nombre de Luz Mary Giraldo (Ibagué, Colombia, 1950). Se trata de una catedrática, ensayista, poeta y antóloga que se ha especializado en la literatura latinoamericana y colombiana. Lo cierto es que, tras un balance bibliográfico, no cabe duda de que es la estudiosa que ha realizado más acercamientos a la obra del escritor. Desde hace ya tres décadas²³ se ha estado refiriendo a la obra de Parra Sandoval y, especialmente en los últimos años, se ha hecho más evidente su cercanía al convertirse en la prologuista de todas las novelas publicadas por la editorial eLibros.

En el año 2017, precisamente, Giraldo dio a conocer, junto a Fabio Jurado Valencia, el libro *Rodrigo Parra Sandoval. Cómo informar a Julio Verne* (2017). Un texto que, por sus apuestas, no tiene precedentes en la crítica literaria sobre el autor. Esta obra forma parte de

²³ Uno de los primeros textos que la crítica escribió sobre el autor es *La novelística de Rodrigo Parra Sandoval o el revés del paraíso*, publicado en 1990 en la Revista de la Universidad Nacional.

la colección *Valoración Múltiple - Autores colombianos*, la cual encuentra sus orígenes en los años 90 cuando la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana “reconoció la existencia de una crítica dispersa en periódicos, revistas y trabajos académicos, que giraba alrededor de la obra de narradores posteriores o contemporáneos a Gabriel García Márquez” (Pontificia Universidad Javeriana, s. f., párr. 1). En dicha colección también aparecen libros dedicados a los siguientes escritores:²⁴ Rafael Humberto Moreno Durán, Luis Fayad, Fernando Vallejo y Germán Espinosa.

La importancia del libro mencionado estriba, sin lugar a dudas, en la laboriosa recopilación que se hace de un grupo de textos, de diversa autoría, que permiten pensar no solo en la riqueza estética de la narrativa de Parra Sandoval, sino también en la insinuación de algunas afinidades intelectuales. Las 543 páginas de la obra presentan, entonces, un total de 37 textos sobre la producción intelectual del autor que se dividen de la siguiente manera: 4 semblanzas, 31 estudios literarios, 6 textos a propósito de su papel como sociólogo de la educación y 1 recuento cronológico presentado por el propio escritor.

Entre los textos más reveladores, a propósito de la sociabilidad intelectual del autor, están las semblanzas de los escritores Azriel Bibliowicz, Fernando Cruz Kronfly y Darío Ruiz Gómez. Y si se dice que son reveladores es porque poco se sabe de las redes intelectuales de Parra Sandoval, pero con estos textos queda más que clara la confirmación de uno de los argumentos señalados al inicio de este trabajo, se hace referencia a esa necesidad de pensar la labor intelectual desde la interacción con otros. Así, por ejemplo, Bibliowicz (2017) expresa en su texto que mantiene un diálogo fluido con el vallecaucano sobre las obras que leen, mientras que Cruz Kronfly (2017) lo describe como un amigo con el que tiene un pacto de silencio que a veces se rompe.

La obra editada por Giraldo y Jurado contiene, además, dos menciones que confirman la existencia de una correspondencia personal, aún no publicada, de Parra Sandoval con otras figuras. La primera pertenece a una carta de 1979 enviada por el cubano Severo Sarduy en la que expresa su gusto por *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978), que describe como un “texto divertido, blasfematorio, contra las ranas del agua bendita” (citado por Giraldo y

²⁴ Con excepción de la obra dedicada a Fayad, Giraldo participó en todos como editora.

Jurado, 2017, p. 12). La segunda se deriva de una carta de 1982 que el argentino Manuel Mujica Láinez le envió a propósito de la novela ya mencionada, en la misiva manifestaba su admiración por “la alianza de la viva imaginación y el vivo idioma” (2017, p. 35) que conjugaba en su obra. Desafortunadamente, los textos presentados no son más que fragmentos de lo que parece ser un rico intercambio epistolar inexplorado.

Como se puede apreciar, el libro mencionado reviste una especial importancia porque da cuenta de la labor hecha por la crítica, no solo para pensar en las investigaciones realizadas sobre la producción de Parra Sandoval, sino que además permite develar, así sea de manera superficial, la existencia de redes intelectuales en las que se ha insertado el autor. En este sentido, Giraldo es una figura que, de manera permanente, está llamando la atención sobre el carácter innovador y experimental de la narrativa del escritor y, asimismo, es una suerte de mediadora y difusora en la medida en que promueve los estudios y las lecturas de su trabajo. Habría que considerar, por último, que Giraldo hace parte de un escenario en el que la crítica responde a paradigmas propios del saber universitario; eso implicaría una incidencia relativamente baja en el mercado, pero también la posibilidad de lograr la permanencia de la literatura de Parra Sandoval en la tradición literaria (Altamirano y Sarlo, 2001).

III

TRAS LOS JUEGOS METAFICCIONALES

De esta forma, padre, hemos escrito y seleccionado los textos de esta historia y los hemos montado de veinte maneras diferentes hasta dar con este texto ornitorrinco que, por otra parte, podría organizarse de otra forma y narrar otra historia muy distinta. Aprenderé entonces algo sobre la complejidad.

Rodrigo Parra Sandoval, *Museo de lo inútil*

3.1. Preámbulo a la lectura interpretativa

Museo de lo inútil es una novela estructurada en siete partes que, por su contenido, parecen corresponder a un prelude, cinco capítulos y un epílogo. La narración se desarrolla a partir de la interlocución que un padre (Paul) sostiene con su hija (Olivia), víctima de una mina antipersonal. Ambos empiezan a conversar en una heladería mientras están a la espera de una intervención quirúrgica. En su diálogo, estos personajes le dan rienda suelta a una imaginación arrolladora que no se mide en los límites. Es así como, desde un marco narrativo principal, se empiezan a desprender y desarrollar diferentes fabulaciones que, como se explicará más adelante, parecen fragmentadas. Allí un copioso número de personajes también se da cita en lo que todo, no pocas veces, parece ser un festejo o un carnaval.

En la novela, entonces, es posible destacar motivos temáticos dominantes como lo son la identidad, el amor y la temporalidad social, todos abordados de forma especial a lo largo de la obra. De manera paralela, no puede pasar inadvertido otro tema que tal vez le otorga el sentido más trascendental al texto en cuestión: el acto creativo de contar. En este caso, los narradores principales se reconocen como artífices de ese segundo relato que, conforme avanza, no deja de ramificarse con intensidad en “historias simultáneas,

perpetuamente móviles, no muy coordinadas, una junto a otra danzando, casi al azar, en un remolino, un arreglo floral” (p. 206).

Pareciera que *Museo de lo inútil* estuviera organizada de un modo en el que la metaficción no tiene más opción que desplegarse de principio a fin. Pero esta afirmación no se limita ni confirma simplemente con la inserción de un segundo relato en el desarrollo de la historia, sino que existe un singular entramado textual, un conjunto de movimientos, estrategias y recursos que le recuerdan al lector la complejidad que encierra transitar por páginas en las que la ficción brota de la misma ficción. Dicho esto, lo que se pone en juego es la posibilidad del descubrimiento y la comprensión de la identidad lingüística y estética del texto literario. Por eso cada obra que se conciba como metaficcional, aunque comparta características generales con otras, no se puede leer ni mucho menos interpretar de la misma manera.

Si se acepta que la singularidad que cada obra literaria tiene incide en su interpretación, entonces es conveniente anunciar que, en este y el siguiente capítulo, además del horizonte conceptual presentado, se tendrán en cuenta algunas reflexiones —ya comentadas en el perfil intelectual— que el mismo Rodrigo Parra Sandoval (1999, 2008) ha compartido sobre los desafíos que enfrenta la novela contemporánea. Y es que esas apreciaciones, lejos de viciar la lectura de la obra, pueden ser de utilidad para enriquecer la comprensión sobre la dimensión metaficcional del texto, en tanto problematizan aspectos de la escritura y la creación literaria.

En ese orden de ideas, a partir de la dialéctica entre ciencia y literatura que Parra Sandoval formula, es un imperativo recordar los cinco aspectos imbricados en la composición novelística que enuncia: “1) la desintegración del yo [...], 2) la complejidad como forma de mirar, 3) el desorden como forma de organización, 4) el tiempo social, y 5) el nuevo lenguaje” (2011, p. 96). Sobre estos elementos ya se hizo referencia con antelación, de momento solo interesa advertir que, muy seguramente, se inmiscuirán en el ejercicio hermenéutico que se ha hecho de la proposición de mundo identificada en la novela, pues su papel como coordenadas de sentido es innegable. Así pues, sin más dilaciones, es hora de darle espacio a la interpretación del texto literario.

3.2. Autoconsciencia, autorreferencialidad y autorreflexividad

Son muchos los rasgos, además de los señalados hasta este punto, que pueden reconocerse como constitutivos de la metaficción. Ahora, si lo que se quiere es considerar la dimensión referencial del texto literario, entonces vale la pena empezar por los movimientos sobre los que Clemencia Ardila (2014) llama la atención, a saber, la autoconsciencia, la autorreflexividad y la autorreferencialidad. Estos tres procesos, hay que recordar, tienen particularidades que no siempre han sido consideradas por la crítica²⁵, aunque también hay que advertir, como lo hace Federman (1993) sobre el primero y el segundo, que “often intersect within the same novel and are not always distinguishable, for they both use the same tools —parody, irony, digression, playfulness— (p. 21).

A lo anterior habría que agregar que cada movimiento no se expresa de la misma manera en las obras que se consideran como metaficciones: hay variaciones y esto depende, como es de esperar, exclusivamente de la composición narrativa de los textos literarios. En algunos casos es factible que un rasgo sea más dominante en comparación con los otros dos. Incluso, no debe entenderse que siempre participan de manera simultánea, pues, por ejemplo, si se habla de autoconsciencia no es como que exista una regla que exija la inclusión de un personaje o narrador consciente de su rol como artífice. En cualquier caso, como Ardila (2014) señala en su investigación, los tres constituyen opciones que ayudan a configurar la dimensión referencial de una obra.

Y es que, precisamente, la lectura de *Museo de lo inútil* confirma algo que puede parecer una obviedad, pero los tres movimientos operan como grados interdependientes y su relación obedece a una lógica de complementariedad —ciertamente no tendría mucho sentido esperar lo opuesto—. Por eso, aunque en un primer momento se consideró abordarlos de manera individual, el análisis de diversos fragmentos de la obra exigía hacer hasta una triple alusión. Es indiscutible que son operaciones diferentes, pero el delineamiento de sus fronteras

²⁵ Tras una revisión teórica, es evidente que tampoco se usan con un sentido único y, además, parece que se suelen confundir. Tal y como ya lo advertía Federman (1993) en su ensayo *Self-reflexive Fiction or How to Get rid of It* al hablar de *self-consciousness* y *self-reflexiveness*.

solo debería hacerse con el objetivo de subrayar la variedad de recursos que se pueden hallar en un texto metaficcional. Para ilustrar lo dicho hasta ahora, conviene citar una parte de gran relevancia con la que se abre la diégesis de la novela:

Carta de Olivia a Julio Verne

Querido Julio:

Me he puesto en la tarea de escribir esta historia por varias razones. Primera y más importante: facilitar la narración, en tres etapas y en unas pocas páginas, de tu amor con Tulita Santana, inventar un mundo imposible en el cual ese amor fuera posible. Nadie en el planeta Tierra, que tú has cubierto casi por completo con tus *Viajes Extraordinarios*, ha vivido el amor de la manera tan insólita en que tú y ella lo vivieron.

[...] todo aquí se refiere al viaje: viajes entre Europa y América, viajes para fugarse o para descubrir, viajes para fundar un mundo mejor [...] la escritura como viaje [...]. Estos nuevos viajes extraordinarios han sido posibles gracias a tus sabias palabras [...].

A medida que avances en la lectura de estas historias irás comprendiendo algo que sabe todo escritor desde los tiempos de Flaubert, tus tiempos también, y que, por supuesto, tú sabes muy bien: que Tulita Santana soy yo (pp. 15-16).

Como se puede apreciar en los fragmentos citados, el despliegue metaficcional no se hace esperar. La novela se abre con un escrito epistolar que presenta dos figuras: Olivia, la remitente, y Julio Verne, el destinatario. Desde el comienzo uno de los personajes, en calidad de narradora protagonista, se reconoce a sí misma como la autora de una historia que se ha puesto en *la tarea de escribir*. De esta manera, la autoconciencia es el primer movimiento que se irrumpe. Este rasgo, es menester precisar, se puede identificar gracias a los procesos de autofiguración que se exhiben en la novela. Se habla, entonces, de figuras que cobran consciencia de su posición como creadoras. Olivia no ha dependido de un narrador omnisciente para presentarse como constructora de *un mundo imposible* (una ficción), ella misma lo ha declarado sin ambigüedad alguna.

La autoconsciencia, sin embargo, no es el único movimiento que puede identificarse en la misiva. Igualmente es posible señalar un grado autorreflexivo en el que se pone en evidencia un proceso creativo. Olivia, el personaje artífice que se enuncia en primera persona del singular, se refiere a la construcción del relato que va a crear: la narración de un *mundo imposible*, en tres etapas y supuestamente breve. Se evidencia, entonces, una relación de complementariedad en ambas operaciones, pues gracias a que Olivia es consciente del rol que cumple en el universo ficcional de la novela, puede referirse a los propósitos que guían la composición de la historia que se propone escribir, así como la estructura superficial y la naturaleza de la misma.

Ahora, ¿es posible, acaso, identificar el tercer movimiento? Por la información ofrecida en la carta, la respuesta no puede ser negativa. Lo cierto es que habría que advertir que la autorreferencialidad cobra más sentido gracias al desarrollo mismo del relato, pues a medida que progresa la narración es que se van agregando nuevos referentes o, mejor dicho, construyendo una red de referentes interrelacionados. La situación con la parte extraída que se comenta es especial porque, a pesar de lo dicho, no tiene limitaciones para dar cuenta de una operación autorreferencial. Hay un autorretorno que problematiza el binomio realidad/ficción a través de una estrategia fundamental en toda la novela: la intertextualidad. De esta manera, Julio Verne, *Los viajes extraordinarios* y la literatura de viajes se convierten en referentes obligados, en campos de referencia externos —siguiendo la propuesta de Hrushovsk (1997) que rescata Ardila (2014)—, que el lector debe atender para comprender la obra.

Así como el anterior, la novela ofrece un copioso material narrativo que puede tomarse para analizar la presencia y la función de los grados metaficcionales nombrados. Empero, en razón de la extensión de esta investigación, se ha preferido optar por una propuesta en la que se integren al análisis de otros elementos que, por su función esencial en la construcción de sentido de la novela, ameritan ser igualmente destacados.

3.3. La transgresión de la diégesis

En la novela conviene destacar la presencia de dos apartados que se ubican en las páginas preliminares al primer capítulo. Por su función, constituyen una suerte de preludio — puramente ficcional—: *Carta de Olivia a Julio Verne* y *Conversación en El cono de oro*. Ambas piezas son, si se quiere, la antesala de un museo o la obertura de una composición caótica. En cualquier caso, tienen gran relevancia porque, como se pudo apreciar anteriormente, le insinúan al lector la naturaleza de la historia que leerá. Asimismo, al anunciar la creación de un *mundo imposible*, comienza a revelarse una textualidad que se jacta de su naturaleza artificiosa: una invención narrativa que hace posible lo imposible. En otras palabras, hay una advertencia declarada sobre una de las principales problematizaciones de la obra, a saber, la identidad narrativa.

Así pues, Olivia comienza su misiva revelando las razones por las que escribirá una *historia* (en singular), sin embargo, no puede ignorarse que la cierra tras señalar el sustantivo anterior en plural: “en la lectura de estas historias irás comprendiendo algo” (p. 16). El cambio de número gramatical del vocablo en cuestión, que tiene lugar en el último párrafo de la carta, está lejos de ser gratuito porque anuncia una de las características fundamentales en la composición de la obra que promete “nuevos viajes extraordinarios” (p. 16): metamorfosis del esqueleto narrativo, una historia que se multiplica.

Lo anterior se ratifica, definitivamente, en la segunda parte de lo que aquí se considera el preludio de la novela, cuando Olivia le indica a su padre que encontró y adaptó un texto en Internet sobre una de las figuras más insólitas del reino animal: el ornitorrinco. Y es que ese peculiar ser que, como sugiere Eco (1997), parece concebido para esquivar clasificaciones de cualquier orden, cobra tanta importancia en el desarrollo de la novela que, sin lugar a dudas, constituye una de sus principales metáforas y alegorías a través de las cuales se (auto)define. De cualquiera modo, aludir al mamífero australiano se convierte en la justificación de Olivia para darle lugar, “por fin, a contar nuestra historia o mejor dicho nuestras historias” (p. 17).

A diferencia del apartado preliminar, este se construye a partir de un diálogo que reviste gran importancia porque introduce al segundo narrador autodiegético: Paul. Pero eso no es todo, la discusión que estos personajes tienen, cuyo tema central es la manera de empezar la historia anunciada, podría permitir que algunos lectores convengan en que esta

evoca, al menos ligeramente, el íncipt de uno de los cuentos más ingeniosos de la literatura latinoamericana: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto [...]” (Cortázar, 2004, p. 123). Así como la apertura dubitativa de *Las babas del diablo*²⁶, la charla que se presenta en la novela no solo da cuenta, nuevamente, de rasgos autorreflexivos que aluden a un proceso creativo, sino autoconscientes porque, gracias a los propios comentarios de Paul, es posible identificarlo como el coautor de la narración prometida:

Siempre quise contar, que contáramos tú y yo, que escribiéramos entre todos, que leyéramos entre todos, una historia, múltiples historias de la ciudad que habitasen en el segundo que muestra la catedral de Max Ernst [...].

No sé si lo lograremos. Sospecho que solo conseguiremos engendrar una mera fragmentación mecánica que se deshilará en un caos tibio y lívido o meramente sugerir una estructura monstruosa y manchada de oscuridad. Pero no importa, al final todo es un juego, un manoseo del azar. Narrar es un juego aunque en él nos vaya la vida. Un juego de naipes, te gustaría decir, Olivia hija (pp. 22-23).

La novela llama la atención sobre la autoría de una historia que se contará a dos voces. Paul, entonces, también se revela como el segundo artífice de un acto creativo que pronto tendrá lugar. Este personaje, consciente de su rol, refuerza la idea de construir una obra que, fruto de un juego narrativo, se describe como múltiple, fragmentada, monstruosa. De esta manera, se aprecia cómo la narración misma prepara y ofrece las condiciones para la transición a otro nivel narrativo, es decir, se produce una manipulación deliberada que, en términos de Genette (1998), se conoce como metalepsis.

Dicha transgresión narrativa corresponde a la dupla diégesis/metadiégesis, cuyo nexos se explica usualmente como la relación entre un nivel que se pretende real y otro que se asume como ficcional (Genette, 2004). Se trata, en este sentido, de relatos de diferente grado (uno primario y otro secundario), aunque al respecto Rimmon (1976, citado por Genette, 1998) advierte que:

²⁶ Este cuento constituye un caso muy interesante para pensar la metaficción en la narrativa breve. Lauro Zavala (2007) sugiere, de hecho, que esta es una característica recurrente en los textos más experimentales de Julio Cortázar.

El término de “relato primario” induce quizá ligeramente a equívoco, porque puede dar la impresión de que designa el nivel principal, cuando, en realidad, el nivel metadieético es, con frecuencia, más importante que el primario, que puede reducirse a un simple pretexto (como en los *Cuentos de Canterbury*) (p. 62).

Asimismo, las consideraciones teóricas de Genette (1998, 2004) permiten subrayar dos puntos significativos sobre lo expuesto:

- 1) Desde el punto de vista narrativo, el relato de segundo grado mantiene una relación de subordinación con el primario porque, indiscutiblemente, en este encuentra su génesis. Esto, sin embargo, no le niega una “posible preeminencia temática” (1998, p. 62) sobre el relato marco.
- 2) La relación entre diégesis y metadiégesis no implica que funcione de la manera descrita inicialmente, es decir, no es un imperativo que la narración secundaria siempre sea asumida como ficticia, pues existe la posibilidad de ser introducida “como no ficcional por un narrador intradieético” (2004, p. 30).

En esa dirección hay que decir que, en *Museo de lo inútil*, es innegable una preeminencia temática —aunque caótica— del segundo relato porque, como se corroborará, es el que permite descubrir el sentido de la proposición de mundo que tiene el texto literario. Además, acontece algo curioso al respecto —de cierto modo, en la novela todo se trata de un curioso acontecer—, al menos inicialmente no hay completa claridad sobre la naturaleza que Olivia y Paul le confieren a lo que quieren contar, pues hablan de “escribir una historia, una especie de fábula” (p. 20), pero también anuncian un propósito inaugural: “comencemos las biografías de tus abuelos” (p. 23). Queda expuesta, de esta manera, una ambigüedad que se mueve entre la fabulación y lo biográfico.

Vale la pena detenerse en las últimas líneas que cierran la primera conversación en *El cono de oro* porque corresponden a las palabras que, de hecho, preceden al primer capítulo: “las biografías [...] antes de que nos enredemos con otras historias que...” (p. 23). La oración está mutilada y en su lugar se agregan puntos suspensivos. El discurso queda suspendido y

se produce un efecto de alerta en el lector. ¿Acaso una suerte de advertencia? ¿Cuál es la naturaleza de esas historias que podrían enmarañar las biografías? No hay certeza en las primeras páginas sobre lo que acontecerá en las siguientes porque no se da lugar a lo previsible, de hecho, se corrobora cómo la metaficción hace uso de sus estrategias para proponer “un ejercicio lúdico de duda permanente” (Zavala, 2007, p. 129).

La puesta en abismo

Después de haber problematizado esa transgresión narrativa que se explica a partir de la inserción de un nivel metadieético en la novela, en este punto no sería insensato requerir una coordenada de lectura como, por ejemplo, el argumento de la segunda historia. No obstante, lo que parece una tarea simple y fácil de cumplir es, en realidad, un asunto engorroso y complicado porque aventurarse a presentar siquiera un solo argumento sería quebrantar el sentido mismo del universo de ficción propuesto. Aquí la multiplicidad es uno de los principales rasgos que ayudan a definir la narración, por eso se rechaza lo unívoco. Quizá esta consideración —o excusa— sirva como una primera clave para avanzar en la lectura interpretativa de la obra.

Como fue dicho en párrafos anteriores, *Museo de lo inútil* se divide en siete partes, de las cuales cinco corresponden a los capítulos en los que se desarrolla, principalmente, la historia que Olivia y Paul quieren narrar conjuntamente —la metadiégesis—. Al respecto, hay un detalle de suma relevancia que no puede soslayarse: el inicio de cada capítulo está precedido por una conversación en *El cono de oro*, en ese espacio los protagonistas se dan a la tarea de urdir el relato de segundo grado. Este asunto coincide con una de las consideraciones que el mismo escritor ha hecho sobre la narrativa en el marco de transformación contemporánea de las ciencias sociales: el lenguaje no es unívoco, ya no representa, convoca y, en ese sentido, el diálogo tiene un papel constructor de la realidad (Parra, 2008).

Si resulta complejo proponer, al menos inicialmente, un argumento sobre el segundo relato, pero se sabe que es a través de un diálogo que los narradores lo construyen, es lícito preguntar ¿de qué hablan, entonces? Una posible respuesta, aunque ambigua, puede ser: de viajes extraordinarios a través de la imaginación. Ambos departen sobre recorridos en los que el pasado, el presente y el futuro son presas de la (con)fusión. O así lo confirma Paul al expresar:

Olivia hija, la vida es una interminable conversación, entre padre e hija por ejemplo, en que nos contamos las historias del pasado, en que comentamos las historias que nos asedian hoy con sus angustias y sus goces y las historias que deseamos vivir hoy en lugar de las que estamos viviendo o en que imaginamos las historias que nos gustaría vivir en el futuro. De esta manera llenamos la idea insoportable de un futuro vacío con historias. La vida sucede en El cono de oro (p. 510).

Así pues, los narradores no solo cuentan, sino que participan también como personajes en un metarrelato que, al comienzo, se sumerge en un escenario pretérito de sus antepasados, ubicado antes del origen de Olivia. Luego, con su nacimiento, es como si el relato secundario se partiera en dos, porque es desde ese punto que el caos temporal y “la fiesta de la inverosimilitud narrativa” (p. 64) se hacen más evidentes. Prueba de ello es la participación de figuras como Julio Verne, Esopo, Dios y los astronautas de tira cómica; personajes principales de la metadiégesis.

Caos e inverosimilitud hacen parte del discurso autoconsciente de los narradores que, sin perder oportunidad alguna, le recuerdan al lector que lo que cuentan es producto de la imaginación. Y es que, como si el relato de segundo grado no fuera lo suficientemente confuso gracias a las diferentes historias que lo componen, en *Museo de lo inútil* también es posible identificar un tercer nivel narrativo. Hay lugar para lo que, en palabras de Genette (1989), constituye un tercer grado: “un meta-metarrelato, con su meta-metadiégesis” (p. 318) (Figura 1). Aunque en este caso es fundamental precisar que no hay uno, sino diferentes meta-metarrelatos.

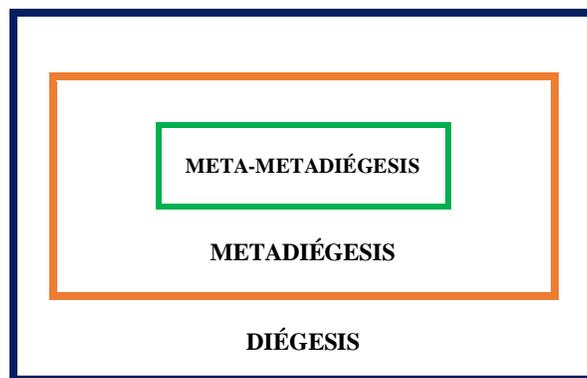


Figura 1. Niveles narrativos de acuerdo con la teoría de Gérard Genette (1989).
Fuente: elaboración propia.

En este orden de ideas, los relatos intercalados (meta-metarrelatos) aparecen como una parte fundamental de *Museo de lo inútil* porque refuerzan la idea de una arquitectura novelesca fragmentada. Estas narraciones corresponden a una técnica narrativa que ha transitado por épocas y estilos literarios muy diferentes, pero con una función estilística común (Guillén, 1992). Y es que, de acuerdo con Orejas (2003), se trata de un recurso habitual en la metaficción que se asocia a uno de sus movimientos principales, a saber, la autorreflexividad. Conviene recordar, entonces, que este tipo de narraciones se identifican porque en ciertos momentos del desarrollo de la historia “el relato se interrumpe para reflejar, para pasar a ocuparse de una segunda, tercera, cuarta... historia, que puede mantener una relación directa con la historia principal o no” (p. 129).

Los capítulos de la novela se desarrollan sin una conexión obvia con el resto, lo cual no debería ser una sorpresa si se tiene en cuenta que Parra Sandoval (2008) ha expresado un rechazo tajante por los paradigmas clásicos que privilegian las visiones simples y lineales. Esta estructura abraza una complejidad que cobra mayor fuerza con los relatos del tercer grado, porque son los que más gozan de libertad temática. Así, cada capítulo aloja sus propios meta-metarrelatos, usualmente inconexos con los que aparecen en otros grandes apartados (Figura 2), aunque en esencia todos se refieren a la posibilidad de vivir otras vidas, como la siguiente micronarración que aparece en el cuarto capítulo:

El sueño de Neifele: pedagogía de la tolerancia

Soñé que era una zorra con cola de fuego y que lentamente me transformaba en una profesora. Bajé del avión y fui a buscar el equipaje. En el dispensador eléctrico de maletas manoteaba el hombre atascado y el mecanismo se había detenido [...]. Tomé el hacha para incendios y pacientemente lo partí en pedacitos hasta que el mecanismo del dispensador arrancó nuevamente. Tomé mis maletas y salí. Es el segundo hombre que desatasco en los aeropuertos. Tomé un taxi para la universidad donde dictaba mi conferencia sobre la pedagogía de la tolerancia. En este país uno se convierte en asesina por cualquier cosa y no pasa nada. Los servicios siguen demoníacamente ineficaces. Y entonces me transformé nuevamente en una zorra con cola de fuego.

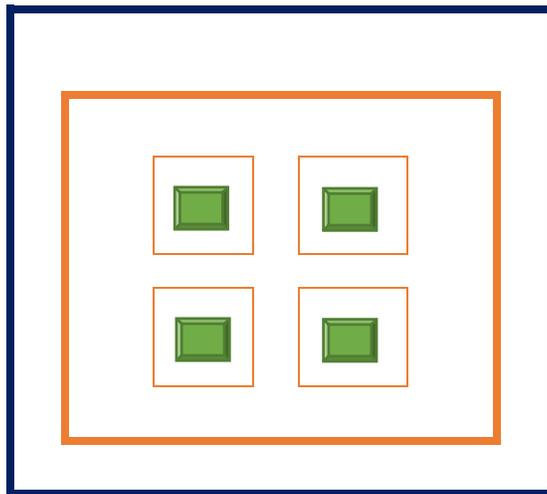


Figura 2. Representación de los niveles narrativos en *Museo de lo inútil*.

Fuente: elaboración propia.

En esa dirección, conviene destacar otro ejemplo muy significativo en la novela. En el primer capítulo que explora la genealogía variopinta de los abuelos de los protagonistas, se describe que uno de los antepasados europeos, Herbert Wolff, tiene unos registros etnográficos. Cuando Olivia pregunta por la naturaleza de estos escritos, Paul responde que son unidades “de observación de un mundo” (p. 61), que deben ser animados por la imaginación “como fotogramas en movimiento” (p. 61). Tras la presentación de cada registro

aparece una insólita micronarración en la que intervienen personajes de la tradición literaria (Tabla 2), como Momo y Casiopea (y con ellas, los hombres grises que las siguen de cerca), que van en la búsqueda de la anomalía temporal de la que se sirven los narradores del segundo relato para superponer los tiempos de la historia.

Registros	Relatos intercalados	Personajes
Primer registro: geografía apocalíptica	Viajeros y crepúsculos: Momo hacia ninguna parte	Tulita, Julio, Momo, Casiopea
Segundo registro: amor y economía	Viajeros y crepúsculos: dos viajes a la luna	Tulita, Julio Verne, Bergerac, Barbicane
Tercer registro: el fundador de la demografía	Viajeros y crepúsculos: Barón de Münchhausen	Tulita, Julio Verne, el barón de Münchhausen, Phileas Fogg

Tabla 2. Descripción de los primeros relatos intercalados que aparecen tras los registros etnográficos. Fuente: elaboración propia.

De modo similar, en la novela hay un gran número de microrrelatos, cada uno de los cuales se basta para emitir un sentido. Y las narraciones se suceden y se multiplican. Se crea algo parecido a un efecto *matrioshka*, con historias dentro de otras historias. El arte de contar historias posibilita conocer muchos mundos, personajes y situaciones. Es un recurso lúdico que dinamiza el oficio del escritor. De manera que estas transgresiones y manipulaciones de los niveles narrativos reiteran, en esencia, el alto grado autorreflexivo que tiene la novela y, a su vez, confirman otra de las estrategias y técnicas más comunes en la metaficción: la puesta en abismo o *mise en abyme* (encaje, duplicación interior, relato dentro del relato, “desdoblamiento especular, estructura de cajas chinas o muñecas rusas” (Dotras, 1994, p. 31)).

De acuerdo con la tipología presentada por Zavala (2007), se trataría de una hiperbolización aplicada sobre el espacio narrativo, aunque habría que decir que no de manera exclusiva, pues las unidades de tiempo y personajes se ven involucradas directamente. En cualquier caso, a través de las reiteradas inserciones metadieéticas queda en evidencia el proceso creativo de una obra que desde el principio prometía ser plural. La función principal de los relatos de segundo y tercer grado es la de intensificar y reafirmar la condición literaria del mundo propuesto, por eso exploran temas que se sumergen “en lo alternativo, en lo otro, en los invisibles rincones del deseo de ser otro, del sueño” (p. 155). Así las cosas, el efecto que se produce parece coincidir con lo que Pineda Botero (1990) ha descrito como “sensación abismal, de remolino, que se abre a una profundidad desconocida, y a la cual el lector se ve arrastrado vertiginosamente” (p. 148).

Lo interesante es que en *Museo de lo inútil* los narradores incluso incorporan este concepto: “La vida es un calidoscopio de historias puesto en abismo, Olivia hija. Es así desde que el hombre aprendió a usar la palabra” (p. 345). Dios, por ejemplo, es el personaje que más experimenta una intensa lección de abismo, pues gracias al segundo relato se convierte en un espectador de la condición humana —a través de un sueño, de hecho, también deviene hombre — que no puede leer y ver el mundo más que con perplejidad. Y es que, por todos los elementos que exhibe el entramado narrativo, parece que la categoría de *relato especular* es insuficiente, ciertamente un *relato caleidoscópico* es más consecuente con la idea de la multiplicidad y, por ende, encajaría mejor con lo que acontece en la novela.

¿Será tal el grado de autoconsciencia otorgado a Paul y Olivia que estos reconocen en sus narraciones un ejercicio de metaficción? Aunque pueda parecerlo, la pregunta no es tan descabellada, pero responderla y justificarla podría implicar una argumentación extensa. Por ahora conviene decir que Olivia, con voz autorial, confirma que los relatos no tienen la intención de ser creíbles, sino *contables*. Los describe como inverosímiles y los llama fanfarrias, nadie “en su sano juicio se puede creer esas historias” (p. 244) porque lo que su padre y ella hacen en *El cono de oro* no es otra cosa que imaginar cosas mientras llega el momento de su cirugía.

El humor

Volviendo a la propuesta original de Bajtin (2005), es lícito afirmar que en *Museo de lo inútil* lo carnavalesco desempeña una presencia privilegiada que resulta fundamental para el proceso de construcción de sentido que lleva a cabo el lector. El humor como estrategia metaficcional y despliegue de lo carnavalesco cruza toda la novela de Parra Sandoval. Para Giraldo (2012), con esta herramienta el escritor “asume cierta ironía crítica que en muchas ocasiones resulta hilarante” (s. p.). Lo hace, entre otras cosas, a través de una suerte de consciencia lúdica que subvierte el orden de las cosas, gracias a lo cual se liberan copiosas posibilidades de sentido que solo pueden ser detonadas por el lector.

Para comenzar, en el título, *Museo de lo inútil*, ya se es capaz de presagiar el juego desparpajado de desacralizar la solemnidad de un museo. Ese libro, que reúne la historia de Olivia y de sus antepasados, también aborda un número considerable de datos, referencias y microhistorias, cada una de las cuales forman un todo caótico, desordenado, resbaladizo, que no deja tomar las palabras como algo serio y claro, sino como algo juguetón —la metaficción haciendo de las suyas— y nunca definitivo.

Lo anterior se comprende mejor cuando se dirige la mirada al inicio, al instante en que Olivia está hablando sobre el ornitorrinco. ¿Y de qué se vale para hablar del singular animal? De un texto que encontré en Internet. Se tiene, de este modo, una remisión a la red de redes para apelar a una información con pretensiones de científicidad. Información que, al mismo tiempo, dota de sentido la intención autoconsciente de Olivia de mostrar el desorden de su historia. Así como el ornitorrinco, que es un verdadero *mix* de partes de animales, dispuestas así por la naturaleza sin un fin muy coherente, así le declara la historia a su padre: “real como las cosas que le pasan a uno frecuentemente desprovistas de lógica y concierto” (p. 23).

Asimismo, el humor funge como elemento para digerir temas serios *per se*. Una muestra de ello es cuando, en una interesante exhibición del *tiempo mestizo*, Juan Santana dice que ya tiene grabada la muerte de su abuelo Perucho, a pesar de que esta aún no sucede. Tulita salta del susto y exclama “¿Cuál muerte si sigue vivito y coliendo?” (p. 65). Otro ejemplo ocurre cuando Paul está recorriendo el *Paraíso Mozartiano* al tiempo que lo describe

para su hija Olivia y, desde un lugar muy alto, vislumbra el riesgo de su muerte; si bien se arma de valor para llegar hasta el final del ascenso, lo “traiciona la incontinencia de los Santana” (p. 112), lo que transforma la escena en una situación visiblemente risible. Una fobia se trivializa a partir de un momento cómico. Incluso la muerte, tema grave como ninguno, sucumbe a la corrosión del humor y revaloriza su aparente solemnidad a favor de una lúdica caótica.

Yendo más lejos, ¿no representa Dios el epítome de la seriedad, es decir, de esa cultura oficial que Bajtin pone en entredicho gracias al carnaval? Pues bien, en *Museo de lo inútil*, esta figura tiene un rol propio como un personaje de la narración al nivel de Julio Verne o Esopo. Es decir, desciende —o es *descendido*— de su lugar en la cúspide de la jerarquía universal para igualarse a unos sujetos “mortales”, no se sabe quién más desubicado. Y pregunta Paul Wolff: “¿A qué bajó Dios al Paraíso Mozartiano, Olivia hija?” La respuesta: “A conocerse[,] ¿a qué más?” (p. 147). El misterio de la divinidad queda rebajado a una simple búsqueda de sí, pues ni él se escapa a la indeterminación del caos y es víctima de una lección abismal. El modo como el caos se anuncia es, precisamente, mediante el humor que embarulla el orden aparente.

De nuevo, Dios es un ejemplo paradigmático para lo dicho anteriormente, pues sueña con ser Julio Verne, Hamlet, Juan Santana e incluso con un habitar la forma de un escarabajo pelotero. Como afirma Giraldo (2012), “entre sus muchas ironías y burlas, la novela replantea la divinidad”. La figura que, desde una perspectiva teológica, representa la inmovilidad originaria y originadora del ser, pasa a ser una entidad ficcional maleable para los propósitos narrativos de la novela. El humor propicia una visión ontológica de lo real y lo ficticio y se esparce por todo el texto, apareciendo una y otra vez y de las formas más dispares e impensables.

El humor, entonces, no es un simple recurso o efecto identificable en ciertos trozos de la novela, sino uno de los principales modos como la metaficción se revela. Los personajes de la obra están fragmentados y los diferentes planos de narración superpuestos, se rozan y se alimentan en un *summum* de sentido que toma la forma simbólica de un carnaval; allí comienza la diversión literaria cuando la historia parece escaparse del control del autor y

comienza a moverse como un aspersor giratorio²⁷ (Ugresic, 2017). La auténtica fiesta donde las definiciones estáticas rompen su hechizo de piedra y se visten con múltiples máscaras, cada una con su propio sentido, cada una con su parte en el gran juego de la narración.

²⁷ Alusión al fragmento de la novela *Fox* (2017) de Dubravka Ugresic: “The real literary fun begins the moment a story slips an author’s control, when it starts behaving like a rotating lawn sprinkler, firing off every which way; when grass begins to sprout not because of any moisture, but out of thirst for a near source of moisture”.

IV

LA URDIMBRE INTERTEXTUAL

¿Qué es una novela, padre? La novela es una pregunta por la realidad de la realidad, dice el profesor Octavio Paz.

Parra Sandoval, *Museo de lo inútil*

Museo de lo inútil es una novela que está del lado de esas obras que se podrían identificar como polifónicas. Obras que, en últimas, no son más que una construcción inacabada, esto es, siempre abierta. Este tipo de textos literarios suele apartarse, además, de los canales confiables y eficaces que comunicaban al autor —con sus intenciones, sus planes, su característica forma de narrar— con el lector —que trae sus expectativas, pero pasivo—. Visto así, parece que se trata, en cambio, de una apuesta por otra forma de comprender el ejercicio de lo literario, que requiere un esfuerzo más activo en la comprensión y que se manifiesta, entre otras cosas, a través de la intertextualidad.

Y es que, en este punto, queda claro que la misiva con la que se abre la diégesis de la novela no solo incluye a Julio Verne como destinatario o mera alusión, sino que anuncia una participación fundamental del escritor francés en el entramado narrativo. Es así como, desde el principio, la metaficción hace una declaración indiscutible sobre el papel que cumple la intertextualidad en la arquitectura del relato: ser la principal estrategia metaficcional para cuestionar las fronteras entre la ficción y la realidad. Esa es la razón por la que, en este capítulo, se propone identificar las principales referencias que, como parte de los juegos metaficcionales, permiten entender mejor la apuesta narrativa de Parra Sandoval. Para eso resulta imprescindible no perder de vista, además, la propuesta Hrushovsk (1997) sobre

campos y marcos de referencia que, sin lugar a dudas, ayudará a comprender el alto grado autorreferencial de la novela.

4.1. Los lenguajes artísticos

Al inicio de la novela, la intertextualidad se manifiesta a través de la *écfrasis*, o sea, la representación verbal de una obra visual:

Max Ernst pone ante tus ojos el momento en que tiene lugar la explosión y la catedral salta en pedazos. Narra un segundo en la vida de la catedral, el segundo después de la explosión en que el edificio ya se ha fragmentado y se disgrega en el espacio pero en que todavía persiste en el ojo que mira la totalidad de su arquitectura (p. 24).

Como se puede observar, la *écfrasis* no implica únicamente una descripción precisa de lo visto, sino que va más allá para proponer una interpretación de la experiencia visual (Agudelo, 2019). El sentido se teje mejor cuando se aúna la puesta en palabras de una representación pictórica y la apuesta por una derivación interpretativa que dote de significado esa representación. La intertextualidad, dicho esto, posibilita una remisión a artefactos fuera del texto literario e integra su materialidad —descrita— y su interpretación a la narración de la obra.

Valga decir que tal *écfrasis*, esto es, la verbalización de la manifestación plástica de una intertextualidad, está directamente ligada con el sentido metaficcional de la obra a través de la autoconsciencia. Pues la remisión al cuadro de Max Ernst (Figura 3) tiene como propósito intentar comprender mejor el modo como se va a relatar la historia que viene a continuación, tal y como lo expresa Paul: “Nada como una buena pintura para descubrir cómo contar una historia. O cómo leerla” (p. 24). Por consiguiente, el recurso artístico (la obra pictórica) participa de la construcción de sentido que atraviesa toda la novela y que tiene al juego metaficcional como carta de navegación. Algo que aparece en otros lugares del libro e hila la urdimbre de intertextualidad que abre acceso a las condiciones de posibilidad de una narración que, de manera recurrente, vuelve hacia sí misma y hacia otros intertextos.



Figura 3. Ernst, Marx. (1960). *Explosion dans une cathédrale*. Óleo sobre lienzo

En este orden de ideas, si se mira con atención la descripción del cuadro, se puede inferir una especie de ontología que postula a la fragmentación como forma de disposición del universo real y ficcional. Y es que el campo de referencia de la “realidad” se cruza constantemente con otros campos de referencia que van desde lo ficcional hasta lo histórico (Hrushovsk,1997). Existe un vínculo entre *Explosión en una catedral* y la realidad de Olivia. Al mismo tiempo, se conecta esa referencia simbólica con la técnica de la cual los narradores protagonistas piensan valerse para narrar esa historia, esas historias, que van a servir como espera para la operación de la protagonista.

Paul lo dice así: “Recuerda el instante en que viste por primera vez tu cuerpo en fragmentos. ¿Cómo será contar así? Contar, como cuentas tú, con el cuerpo herido” (p. 25). Entonces, la narración requiere de una teoría, por eso propone la fragmentación frente a lo existente que vuelve más vívida la experiencia de Olivia y, asimismo, del lector al hallar continuas referencias intertextuales cercanas, moviéndose de un lado a otro entre diferentes planos de sentido.

Pero hay otra forma como la intertextualidad se presenta a través de lo pictórico en *Museo de lo inútil*. Se trata de los cuadros de Tulita Santana, una de las bisabuelas de Olivia,

cuyas obras pueblan una gran parte del libro y participan de ese juego metaficcional que se despliega a través de una rica intertextualidad, sobre todo con la tradición literaria. Las pinturas de Tulita están en el museo de arte moderno, el mismo que contiene el cuadro de Max Ernst. Vuelve a entrelazarse el mundo de la narración —el mundo de Olivia y Paul— con el mundo real a través de un cruce entre campos de referencia: de la novela y la obra de Ernst. *Explosión en una catedral* se revela como un marco interno y externo, comparte espacio de exposición con una obra puramente ficticia —la de Tulita—.

Tulita es la autora del mapa (Figura 4) de ese no-lugar que parece encontrarse en algún sitio del Valle del Cauca: *El Apocalipsis Dorado*. Mas para saber la distribución física y la descripción de ese sitio, el narrador se ampara en “el cuaderno de los mapas elaborados por Tulita, que ella ha titulado *Geografía Apocalíptica*” (p. 50). Allí, el lector puede toparse con lugares —o no-lugares, ya que estos sitios pertenecen al territorio de la ficción— que son en sí mismos referencias intertextuales a otros continentes de sentido. Por ejemplo, *La cordillera del músculo del amor*, ubicada al sur del Apocalipsis Dorado, que hace alusión al libro de Bryce Britton. Lo que interesa resaltar aquí es la presencia contrastable del mapa dibujado por Tulita para entendimiento del lector, al igual que de los personajes que hacen aparición en la narración.

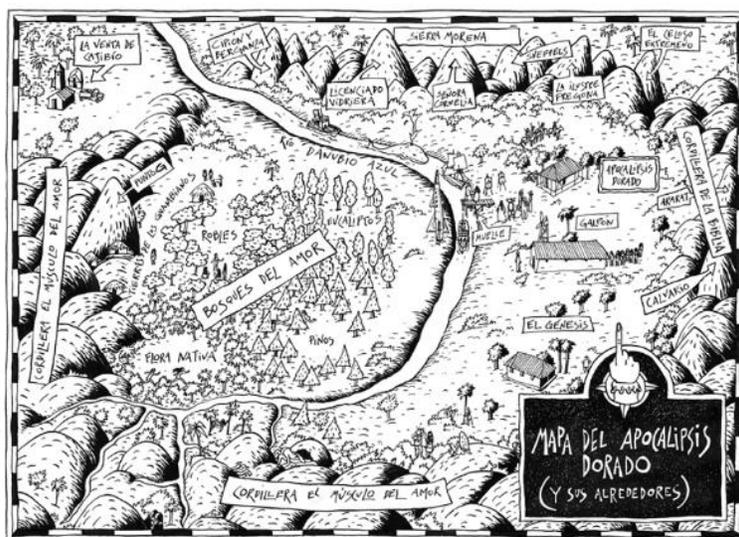


Figura 4. *Mapa del Apocalipsis Dorado.*
Fuente: Museo de lo inútil (2012)

Continuando con Tulita, resulta importante resaltar que ella, en tanto unidad de sentido, es abordada en la novela de forma confusa y ambigua. En otras palabras, constituye un notable ejemplo del modo como la fragmentación deviene en la imposibilidad de centrar un personaje y asignarle un “yo” claro y distinto. Tulita es Olivia e Isadora. Son los mismos y diferentes personajes. Tal vez sea acertado afirmar que Tulita es actante, en el sentido expuesto por Greimas y Courtes (1979), o sea, es un vehículo que realiza o recibe un acto. Y su rol actancial está mediado por la intertextualidad artística que se muestra en todo momento a lo largo de las páginas de *Museo de lo inútil*, sea a través de las palabras o sea gracias a una ilustración visible en el cuerpo del libro.

Ahora se hablará de los cómics como marca intertextual privilegiada que irá yuxtapuesta a la dualidad de *cultura oficial / cultura popular* abordada por Bajtin (2003). Asunto que no sorprende, dada la fascinación del escritor por este tipo de textos. Así, cuando Paul y Olivia están en la antesala de la narración, surge una primera mención al cómic: “Leo en silencio las noticias y los deportes. Tú lees los cuadernillos de cómics” (p. 24). De alguna manera, es plausible señalar que Paul personifica la cultura oficial que se nutre de artefactos serios y rigurosos—la prensa escrita—, propios del mundo adulto, para estar informado. Mientras que, por otro lado, Olivia está entregada al goce del cómic, lo cual es característico de la despreocupada vida infantil.

Así las cosas, en esta escena imbuida de varios intercambios intertextuales, Paul, a partir de la lectura del periódico, significa la adultez, la seriedad y el orden, en suma, la cultura oficial; en cambio, Olivia, quien se entretiene con su cómic, significa la alegría pueril, la imaginación sin límites, el trastocamiento del orden, es decir, la cultura popular. La interacción incesante, que se expresa a través de la conversación que sostienen estos personajes, permite un traslado de sentido de lo popular a lo oficial, hecho que se vislumbra más adelante en el texto: “Siempre te ha gustado leer los cómics. Y a mí siempre me ha gustado que leas los cómics porque te hacen reír” (p. 28). El cómic como marca intertextual da acceso a una transferencia de sentido que faculta a Paul a experimentar un agrado empático por el alborozo de Olivia.

Más adelante, Olivia toma la palabra para transformar el mundo ficticio del cómic en un escenario de narraciones con el mismo estatus ontológico que el plano de la narración que

ella habita. Dicho de otra forma, Olivia toma un recurso de la metadiégesis —el universo ficticio del cómic— y lo arrastra hasta la superficie de la diégesis —la historia de Paul y Olivia—. De hecho, este ejercicio intertextual va tan lejos que da nombre al quinto capítulo: *Olivia y los astronautas de tira cómica*. En ese episodio Olivia reclama la voz autorial: “Escucha esta historia, padre, no la interrumpas, ni con preguntas ni con sesudas reflexiones que congelan la acción” (p. 301). Exhibe una madurez que desborda su aparente edad biológica, comienza a construir otro relato de segundo grado con sus personajes de cómic: metadiégesis de la cual ella misma forma parte como figura básica.

En este punto, la narración adquiere la forma de un montaje, debido a que se toman elementos, personajes, planos y escenarios del mundo de los cómics y se combinan en la misma continuidad espacio-temporal de la narración diegética. Incluso se distorsionan personajes, como en el caso de las novias de los *Astronautas de tira cómica*, de las cuales más adelante se señalará una interesante particularidad lingüística. Olivia va desglosando, como escenas de una película pulp, los “curriculum vitae” de sus héroes de cómic. Se vale de tres personajes, quienes al mismo tiempo son protagonistas distinguidos de los albores del cómic estadounidense. A saber, Flash Gordon, creado por Alex Raymond en 1935; Buck Rogers, cuya primera aparición se remonta a 1928; y Brick Bradford, de 1933. Adicionalmente, aparece el Gran Emperador Ming, que en este caso no hace el papel de supervillano al uso, sino que juega un rol más importante.

Una de las características del montaje es su capacidad de dar saltos en el tiempo y el espacio. Esto coincide perfectamente con la noción de *tiempo mestizo* que se reitera permanentemente. Dado lo anterior, Olivia construye todo un entramado narrativo que sirve como escenario para este apartado. Se desenvuelve entre una escena y otra de su montaje mientras recurre a este tiempo para pasar de la Olivia niña a una adulta y viceversa, lo que implica un verdadero desafío para el lector que no sabe muy bien si habla la niña o la mayor, o tal vez ambas al mismo tiempo. Altera el hipotexto y extrae de allí un nuevo texto con un alcance diferente.

Una muestra de este proceso intertextual de montaje está en las novias de los *Astronautas de tira cómica*: Dalia Ailad, novia de Flash Gordon; Vilma Amliv, que es novia de Buck Rogers; y Diana Anaid, la pareja de Brick Bradford. Ciertamente, ninguna de ellas

corresponde a la compañera sentimental “original” de las historietas. Luego, si se agudiza la mirada, se logra constatar que el nombre de todas tres es un palíndromo, o sea, una palabra o frase que se lee de la misma manera de un lado a otro. El juego lingüístico sirve al montaje para colmar el sentido intertextual de un simbolismo que puede parecer complejo, pero que no es más que otra cara de la misma voluntad lúdica que contiene la obra de Parra Sandoval. Olivia está jugando mientras está narrando.

Y aquí aparece la tensión entre la cultura popular y la cultura oficial de nuevo. Puesto que se echa mano de un medio característico de la cultura de masas, el cómic, y con él, con sus personajes —originales o reinventados por la narración—, se habla de temas serios como el matrimonio, la sexualidad, la demografía y hasta cuestiones de cuño filosófico —o psicológico— como la identidad y la constitución espacio-temporal. A través de la ligereza entretenida del cómic se abren paso cuestiones reflexivas sobre la existencia. El montaje llevado a cabo en estas páginas representa muy bien la vía de escape de lo solemne a través de lo carnavalesco.

El uso del cómic y su sentido intertextual en *Museo de lo inútil* ofrece muchos más niveles de análisis. Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo ser exhaustivo al respecto, sino mostrar el modo como la intertextualidad opera al servicio de una propuesta metaficcional que invierte los valores conocidos y produce una sensación de desasosiego en el lector. Todo ello con recursos extraídos del cine —montaje—, los cómics —de inicios del siglo XX en Estados Unidos—, la lingüística —palíndromos— y la propia autorreferencialidad —tiempo mestizo, personajes híbridos como Verne o Dios, etc.—. La urdimbre intertextual expande sus hilos a todo lo largo de lo dicho y lo no dicho.

Por otro lado, la música también sirve para darle lugar a la intertextualidad. Para comenzar, se presenta al gran compositor del clasicismo, Wolfgang Amadeus Mozart. Una manera de entender la relevancia de Mozart en *Museo de lo inútil* es dirigir la atención a lo primero que se encuentra un potencial lector cuando se acerca a la segunda edición del libro por primera vez. Se trata de la ilustración de portada, obra de Rocío Parra, que muestra en el centro de la misma el famoso retrato del músico germano terminado por Barbara Krafft en 1819. Por ende, el marco de referencia “Mozart” va más allá de lo musical y se torna imagen de entrada para ese enorme ornotorinco que es la novela de Parra Sandoval.

Ya en la narración propiamente dicha, Mozart es mencionado por primera vez cuando se está contando la historia del tatarabuelo de Olivia, Alexander Wolff. Su gusto por la música clásica, sobre todo por la de Mozart, lo lleva incluso a compartirlo con las siete muchachas italianas que le harán compañía en sus noches de encierro en los prostíbulos del puerto de Hamburgo. El día que Herbert Wolff, hijo de Alexander, toma su barco camino hacia América del Sur, las muchachas italianas, aparentes meretrices, deciden ir con él. Ellas empacan todas sus cosas importantes, entre las que se encuentran “las novelas de amor y la sinfonía Júpiter de Mozart, regalo de Alexander” (p. 46). No es un dato accesorio la elección justamente de la Sinfonía n° 41 en do mayor, porque para el lector con el conocimiento suficiente de las piezas de Mozart, el sentido de la insistencia en esta sinfonía va a aflorar para agregar un nuevo matiz a la lectura de *Museo de lo inútil*.

Efectivamente, la lectura en clave intertextual conlleva a que no todos los sentidos y matices de un texto sean detonados Y, si lo son, no se produce de la misma manera. Si un lector hipotético no es experto en la música de Mozart, pasará de largo esta marca intertextual. Diferente a un lector que conozca las sinfonías del compositor germano y de su significado artístico. Este último quizá estará en la capacidad de establecer una conexión intertextual entre la euforia y la exaltación de los sentidos que produce la sinfonía Júpiter, con el tono carnavalesco y entusiasta que proyecta la novela de Parra Sandoval. Todo lo cual incide en la experiencia final de lectura, que en ningún caso podrá ser igual para dos lectores diferentes. La intertextualidad enriquece con infinitud de tonalidades significativas la recepción del espectador que lee.

En la novela, además, la sinfonía en cuestión se encuentra mencionada seis veces. Una de esas menciones revela una gran belleza narrativa:

Elissa coloca en el gramófono toda la noche la sinfonía Júpiter de Mozart en la casa de San Antonio. Cuando Elissa y Calandrino se duermen los pájaros comienzan a aterrizar en los grosellos del huerto y con sus cantos reemplazan a Mozart (p. 122).

Pero ¿quién es Elissa? Aquí sucede otro acontecimiento intertextual que se suma al complejo enrejado de referencias cruzadas que llena las páginas de la novela de Parra Sandoval. Elissa es una de las muchachas del *Paraíso Mozartiano*, “el prostíbulo más famoso

y heterodoxo de la ciudad” (p. 115). La marca intertextual que representa Mozart se desliza hasta encontrar un propósito en ese lugar. La intertextualidad se manifiesta como un haz de luz que se propaga por doquier y depende del lector percibir su espectro visible, siendo que en algunas ocasiones puede perderse a la vista.

De esta manera, están dadas las condiciones para hablar de otro elemento que en *Museo de lo inútil* revela una ambivalencia peculiar: la arquitectura. En la obra de Parra Sandoval, la espacialidad en su diseño y concreción física está provista de un intenso peso intertextual. Para seguir con el hilo del párrafo anterior, este apartado sobre la arquitectura se enfocará en el *Paraíso Mozartiano*. Lo primero que se puede decir sobre la forma de ese lugar es que no tiene forma. O bueno, no una representación estable que sea claramente comprensible y descriptible, fija o comparable con otras formas arquitectónicas. Vale la pena conducir la mirada a lo que dice Paul a Olivia, a propósito de este lugar:

Los psicólogos sociales dicen que el edificio del Paraíso Mozartiano tiene un yo archipiélago, un yo saturado, un yo fragmentado, un yo camaleón, un yo ornitorrinco y explosivo y que se manifiesta de manera diversa a cada persona. 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 (p. 111).

Como se puede deducir de la cita anterior, lo inasible y lo huidizo parece componer el horizonte de comprensión del *Paraíso Mozartiano*. El padre de Olivia describe el prostíbulo, entre otras maneras, como una “megamujer desnuda con piel de cemento” (p. 112). A lo largo y ancho de esta “megamujer” se advierten diferentes espacios arquitectónicos cuyos nombres muestran y esconden alusiones intertextuales diversas, las cuales el lector puede actualizar o aprovechar de acuerdo con su propio bagaje.

Por ejemplo, “el pecho [de la megamujer] donde se encuentra el *Salón Nautilus*” (p. 113), que alude a la novela de Julio Verne *Veinte mil leguas de viaje submarino*. En ese salón suceden distintos momentos de la novela, cada uno de los cuales está lleno de sentido multidireccional. Uno de esos momentos es cuando dice que “La historia de la familia Wolff-Carabalí-Santana ha sido seleccionada y será leída en el *Salón Nautilus*” (p. 115), señal

inequívoca de una autorreferencialidad que responde, al mismo tiempo, a la naturaleza fragmentaria de todo el relato.

Para concluir este selectivo recorrido por la intertextualidad artística de *Museo de lo inútil*, se dirá algo sobre dos manifestaciones artísticas que se funden en el inmenso entramado intertextual. Se trata de los géneros de la instalación artística y la ilustración. Por un lado, están *Las instalaciones de la muerte*, las cuales se distinguen por ser efímeras y, por ello, son “metáfora de la vida y del tiempo, inclusive del arte” (p. 133). Isadora —otra de las proyecciones metadieéticas de Olivia— utiliza tales instalaciones para traer a escena el caos que domina en todo el libro: “Tenía la capacidad de convertir la representación en lo representado y lo representado en representación de manera que transformaba la realidad en un vértigo de dudas” (p. 133). La incertidumbre se asienta en la urdimbre intertextual y brota constantemente para demostrar la fragmentación que representa el juego metaficcional de Parra Sandoval.

Por otro lado, figuran las ilustraciones (Figuras 5 y 6) que pueden verse en el transcurso de la novela. El autor real de las ilustraciones es el argentino Daniel Rabanal, quien aparece en el mero inicio del libro como el poseedor de los créditos por los dibujos. No obstante, al entrar en el campo de referencia creado por el mundo ficcional de *Museo de lo inútil*, dichos dibujos son atribuidos a Olivia —alias Tulita, alias Isadora—. El acto de la ilustración se vuelve también un juego de autorías entre el artista Rabanal y el personaje de ficción, Olivia. Un juego que, al fin de cuentas, corrobora que el más mínimo detalle se presta para revelar las infinitas posibilidades que se derivan del caos.



Figura 5. Julio Verne.
Fuente: *Museo de lo inútil* (2012)

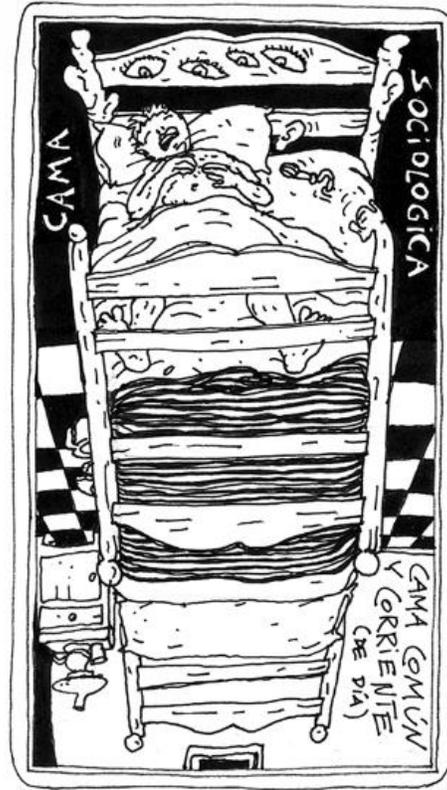


Figura 6. La cama que escribe.
Fuente: *Museo de lo inútil* (2012)

4.2. El diálogo con la tradición literaria

En la novela de Parra Sandoval aparece una variedad notable de tipos de intertextualidad. Entre todos se tejen las redes de sentido que hacen posible al texto. Pero es viable identificar una categoría de referencias intertextuales más abundante que el resto. Se trata de las que producen un diálogo con la tradición literaria. Es conveniente dejar claro que no es la intención de este trabajo detallar y comentar la totalidad de esas marcas intertextuales referentes al diálogo con la literatura. Basta con poner la mirada en algunas de esas referencias para mostrar la manera como opera el juego metaficcional en *Museo de lo inútil*.

En cuanto a la selección de las referencias intertextuales, cabe decir que no existe un criterio superior y definitivo para llevar a cabo dicha selección. Por supuesto, aparece una intertextualidad que es fundamental para comprender mejor el entramado de sentido de la novela. Sin embargo, también hay un conjunto amplio de referencias cuya selección responderá a los gustos e intereses de quien esto escribe, lo que, en consecuencia, puede catalogarse como arbitrario, si bien sería mejor nombrarlo como subjetivo.

El primer intertexto fácilmente identificable en *Museo de lo inútil* es la obra literaria de Julio Verne. El legado del escritor francés y todo lo que ha representado para la historia intelectual que ha navegado los ríos del pensamiento desde finales del siglo XIX hasta los días presentes, puede describirse como los cimientos, no solo de la novela objeto de este estudio, sino de la totalidad de la obra de Rodrigo Parra Sandoval. Y es que Julio Verne reúne en sus escritos la ambición, la curiosidad científica y la imaginación sin límites: rasgos todos de la propuesta literaria del autor de *Museo de lo inútil*.

La carta que abre la novela está dirigida de Olivia a Julio Verne. Allí se construye el abrebocas de lo que va a ser el cuerpo de toda la narración. “Facilitar la narración [...] de tu amor con Tulita Santana, inventar un mundo imposible en el cual ese amor fuera posible” (p. 20), escribe Olivia. Es factible identificar varias marcas intertextuales en esa cita. Primero, Julio Verne experimentará un amor con Tulita, la bisabuela de Olivia, en lo que podría considerarse un *pastiche*. Segundo, existe un movimiento de autoconsciencia y autorreflexividad, en vista de que Olivia anuncia sin ambages su tarea creadora. Y tercero, aparece una referencia a la creación de mundos imposibles donde algo determinado sea posible. Aquí puede conectarse con la tarea creadora del mismísimo Julio Verne, quien se dedicó toda su vida a esa labor

Verne aparece como un personaje más de la narración. Olivia recurre a un metarrelato para contar la historia de este escritor. Ensayo un “Curriculum vitae colombiano de Julio Verne” en el que, en primera persona, el escritor francés dice, entre otras cosas: “Solamente una de mis novelas tiene mundo propio y cuenta mi azarosa vida en Cali” (p. 215). Además,

en un divertido alarde de autoconsciencia, claramente intertextual, dice que esa novela la firma con el nombre de “un tal Rodrigo Parra, que se camufla bajo el pseudónimo de Faraón Angola” (p. 215). Esto viene a ser un doble y hasta triple movimiento metaficcional, debido a que pone en el mismo plano enunciativo a Julio Verne, al autor de la novela en cuestión y al protagonista de otros de los libros de Parra Sandoval. Después de reconocer todas estas referencias intertextuales, el lector queda con una sensación cercana al mareo por las intrincadas marañas detonantes de sentidos enlazados entre sí a los cuales es llevado.

Del mismo modo, Julio Verne protagoniza una apasionada —por no decir sexual y candente— historia de amor con Tulita. A partir de tres *viajes extraordinarios*, la narración presenta los rendimientos del tiempo mestizo, el cual describe el movimiento inversamente proporcional de ambos personajes en sus aventuras. Cuando se conocen, él tiene veinte años y ella, setenta. Sin embargo, “Cuando Julio Verne y Tulita Santana emprenden el segundo viaje de amor Julio ha cumplido treinta y cinco años y Tulita ha alcanzado los cincuenta y cinco” (p. 224). Más tarde en la narración, ella tiene treinta años y a su vez él tiene cuarenta y cinco. Al final del tercer viaje, “Tulita tiene cinco años y él ya ha cruzado los setenta” (p. 227), señal de una inversión en las edades respecto a su primer encuentro. Entonces, el tiempo mestizo invierte las líneas temporales haciendo del pasado, futuro y del futuro, pasado. El tiempo se proyecta como un juego caótico.

Pero Julio Verne no es el único que se pasea por las páginas de *Museo de lo inútil*. Sus obras, y todo el mundo de ficción que de ellas pueda extraerse, igualmente incursionan en la novela de Parra Sandoval. En la sección en la cual se narra la *Geografía Apocalíptica*, esto es, el espacio ficticio en el cual está ubicado el *Apocalipsis Dorado*, “la hacienda de Perucho y Tulita” (p. 49), inicia una llegada masiva de personajes salidos de la imaginación de Verne.

Es el caso de Impey Barbicane, quien aparecerá en novelas como *De la Tierra a la Luna* (1865) o *El secreto de Maston* (1889). Barbicane llega al *Apocalipsis Dorado* acompañado por un personaje perteneciente a otro campo de referencia distinto: Cyrano de Bergerac. Ambos están “enarzados en una discusión científica” (p. 56), la cual al mismo

tiempo remite a la ciencia como un campo de referencia que produce intertextualidades diferentes. Adicionalmente, llegan Samuel Fergusson y Dick Kennedy, personajes de *Cinco semanas en globo*. En algún momento discuten, semejante a los personajes anteriormente mencionados. Y es aquí que, “Cuando intuye que la misión está en peligro Julio Verne, que observa la escena, interviene” (p. 60). Resulta atractiva la trasposición de referentes salidos de múltiples planos narrativos, en lo que sin lugar a dudas representa un ingenioso juego de cruces y entrecruces intertextuales.

De manera análoga, los libros de Verne, como artefactos terminados y continentes de su propio universo de sentido, se manifiestan en *Museo de lo inútil*. Concretamente, en el apartado antes comentado, cuando se está elaborando la geografía del espacio de ficción que es el *Apocalipsis Dorado*. Tulita, la bisabuela y heterónimo de se beneficia de todos los personajes que transitan por el *Apocalipsis Dorado* para construir una biblioteca personal enfocada en Julio Verne. Porque, desde luego, el escritor francés significa su lectura favorita, el dueño y principal impulsor de su imaginación. Al igual que sucederá con el resto de la familia Wolff-Carabalí-Santana-Balanta.

En tal sentido, aquí y allá Tulita irá recibiendo y encontrando libros como *De la Tierra a la Luna*, *Cinco semanas en globo* o *Viaje al centro de la Tierra*. Las relaciones dialógicas que se advierten entre diversos textos venidos de registros dispares, tejen una red intertextual que, por su parte, conforma el suelo sobre el cual está construido todo el mundo de ficción hecho con retazos variopintos que compone *Museo de lo inútil*. En este instante, Tulita Santana protagoniza una de las ocasiones que más riqueza intertextual condensa en todo el libro de Parra Sandoval.

A los ya mencionados personajes reconocidos de la obra de Verne, se suman personajes provenientes de otros campos de referencia como Bergerac o el barón de Munchausen. Y, a su vez, interviene una constante actividad autorreflexiva que está vinculada con la autoconsciencia de un personaje que es conocedor de su papel inventivo. Tal es el caso de la parte en la cual Verne interactúa con Samuel Fergusson y Dick Kennedy,

tocada previamente. Tulita, que observa la incomodidad del escritor francés luego del encontronazo, reflexiona:

¿Serán los celos? ¿Celos de un personaje de la novela que él mismo ha escrito? Tulita se queda pensando si tiene sentido que el autor de una novela se ligue a las trompadas con un personaje de su propia novela. Algo comienza a comprender porque cierra los ojos y sonrío. Pero, como cambiando de tema, se pregunta ¿Será Verne un déspota con los personajes de sus novelas? (p. 61).

Es interesante constatar que ella comprende la relación autor/creación de Verne y los otros dos personajes. Y, aún más, resulta fascinante que después de que comienza a comprender, “sonríe”. Quizá porque ella misma se sabe hecha del material de la ficción. ¿De cuál otra forma afrontar el vértigo de la propia ficcionalidad, si no es con humor? Cuando los sentidos fijos se tambalean, es necesario de entre las ruinas, de los fragmentos, erigir nuevos. Y es el humor el elemento que ayuda a los personajes de Parra Sandoval a sobrellevar semejante sensación abismal.

Para terminar con lo que atañe a Julio Verne —a pesar de que él aparezca todo el tiempo, dado su gigantesco impacto intertextual en la obra de Parra Sandoval—, es menester apuntar al extensivo uso que hace la novela del universo literario del escritor francés, así como de su experiencia biográfica, para nombrar numerosos elementos del mundo ficcional de la diégesis. Dicho de otro modo, el edificio literario, informe —del latín *informis*— y mudable, de *Museo de lo inútil* está cimentado con los materiales de construcción intertextual que provee la obra de Julio Verne.

Ya se ha hablado sobre *El Nautilus*, que, con base en la lectura atenta de la novela, se interpreta como una especie de teatro en el cual se presentan diversas manifestaciones artísticas: obras de teatro, proyecciones de cine o lecturas, todos los cuales establecen correspondencias intertextuales dentro y fuera del plano narrativo diegético. Por último, cabe destacar una hermosa referencia sacada de la vida de Verne: “Ese hombre, Herbert Wolff, que es mi bisabuelo y a la vez mi padre adoptivo, venía hacia el Apocalipsis Dorado en un barco de vela bautizado Saint Michel III” (p. 49).

Con el yate *Saint Michel III*, Julio Verne realiza varios viajes por mar entre 1877 y 1886. En esa embarcación escribirá obras como *Un capitán de quince años* (1878) o *Héctor Servadac* (1877). Es decir que, así como Verne navega en su yate Saint Michel III en un viaje lleno de aventuras —reales e imaginadas—, Herbert Wolff también emprende su propia aventura desde Europa hasta América del Sur en el mismo barco —o en uno llamado igual—. El nexos intertextual está servido.

Pese a que Julio Verne tiene una posición de preeminencia en la urdimbre intertextual de *Museo de lo inútil*, otros clásicos de la literatura universal también circulan por sus páginas. Tanto autores, como las derivaciones literarias de sus obras, irrumpen en los diferentes niveles de narración del libro de Parra Sandoval. Es imposible determinar una lógica de aparición o un propósito actancial firme. Los clásicos, con toda su pomposidad canónica, solo son como piezas de lego para la estructura indeterminada que Parra Sandoval está presentando a los lectores.

En efecto, un lector cualquiera puede tomar esas piezas de lego y armar las figuras que le provoque con el equipaje de referencias que posea al momento de la lectura. De eso se trata la intertextualidad: el autor desparrama sobre el escenario narrativo un montón de fragmentos, cada uno de los cuales remite de maneras profusas a otros fragmentos cargados con abundante significatividad en potencia. La ambivalencia prevalece en un juego intertextual en el cual nada es claro y todo es posible.

Un caso sugestivo es el de Flaubert, cuyo rastro es posible ubicar en cuatro ocasiones. Entre ellas, se presenta una que ofrece claridad sobre el modo de ser de la intertextualidad. Cuando Olivia está contando a su padre, Paul, la historia del Club de Soñadores —un espacio en un jacuzzi en donde se ponen en común sueños de diferentes personajes—, un sueño en específico, el de Amanda Santana, otra de las abuelas de Olivia, tiene como protagonista a Gustave Flaubert y amerita una citación prolongada:

Tal vez debido a los libros que he estado leyendo soñé semejante historia. He estado leyendo a Flaubert, leyendo sobre las novelas que nunca escribió. También he estado leyendo (cómo unir esto con Flaubert) libros de sexología contemporánea centrada en el

orgasmo. Cómo crear generaciones de mujeres orgásmicas. Eso he andado leyendo y soñé que leía ese libro que Flaubert no escribió sobre Anubis. Anubis deseaba hacer el amor con los héroes, con Aquiles, con Héctor, con Agamenón. Después Anubis quería hacer el amor con héroes más contemporáneos como Supermán, Robocop y el Hombre Araña. Pero no contenta con esta sobredosis Anubis, heroína del orgasmo heroico, dedicó su vida a un solo deseo: hacer el amor con nuestro Dios Omnipotente. Tal vez deba organizar mejor mis lecturas e incluir en ellas la fábula del león enamorado (p. 238).

La extensa cita aquí reproducida no tiene desperdicio, ya que dilucida de modo certero todas las trabazones y correspondencias de las que el juego intertextual es capaz. Así que, si se va por partes, en primer lugar, se manifiesta una meta-metadiégesis, puesto que Olivia está narrando la historia (primer grado de la narración) de su abuela Amanda quien al mismo tiempo cuenta su sueño (segundo grado de la narración) sobre el contenido de una novela nunca escrita por Flaubert (tercer grado de la narración). Incluso, si se atiende al contenido del deseo de Anubis, el protagonista de la novela nunca escrita por Flaubert, puede hablarse de un cuadro grado de la narración. Surge, entonces, una *mise en abyme* profunda que lleva al juego intertextual a sus últimas consecuencias.

En segundo lugar, se distingue un diálogo entre las categorías bajtinianas de cultura oficial y cultura popular. Anubis, deidad del panteón egipcio, protagoniza una novela no escrita del reputado escritor Flaubert, quien durante el último siglo y medio ha sido materia de estudio en decenas de facultades de literatura alrededor del planeta. Toda esta suntuosidad literaria entra en contacto con personajes pertenecientes a la cultura de masas, a saber, el Hombre Araña, Robocop y Superman. Lo que *a priori* parece un emparejamiento desigual desde la perspectiva del gusto artístico, en este fragmento acaba equiparado en su fructífera capacidad de producir sentidos nuevos, caóticos y divertidos.

Finalmente, Flaubert interpreta un rol sobresaliente en el difuso movimiento que va de lo onírico a lo real. O, dicho en otras palabras, participa con ahínco de los ascensos y descensos que se presentan en una estructura abismada que bajo ningún concepto se pretende fija e inalterable, sino que varía y desdibuja sus límites verticales y horizontales con una frecuencia abrumadora. En el sueño de Amanda aparece “Dios Omnipotente”, quien, como se ha visto, hace las veces de un personaje más en la narración de *Museo de lo inútil*. Pero,

atendiendo a lo que dice la teología y la revelación Dios existe más allá de su creación. La cubre y la desborda. Si Dios está en el mismo nivel de un familiar de Olivia, significa que las fronteras han sido borradas y ahora todo es posible. La urdimbre intertextual es multidireccional, lo que implica que un significante y un significado puedan encontrarse en infinidad de modos imaginables.

Es el momento de decir algo sobre un intertexto que contiene un vasto significado para la labor literaria e intelectual de Parra Sandoval. Consiste en *María* del escritor caleño Jorge Isaacs. Desde una perspectiva espacial, se proponen dos direcciones interpretativas de las pistas intertextuales que conectan con *María*. Una primera propuesta tiene que ver con el *Apocalipsis Dorado*, “la hacienda de Perucho y Tulita” (p. 49), que resulta equiparable a la *Hacienda el Paraíso*, escenario en el cual se desarrolla la historia de la novela de Jorge Isaacs. ¿Por qué no? Efraín y María viven una aventura de tribulaciones y amor puro, similar a Perucho y Tulita, cuya relación tiene la adición de un fuerte elemento erótico que no hubiese sido posible en el contexto romanicista de la primera obra.

Esto quiere decir que ambas parejas se tocan y se distancian en el torbellino de mundos posibles detonado por la intertextualidad. Ambas haciendas, la del Paraíso y la del Apocalipsis Dorado, están situadas en algún lugar del departamento de Valle del Cauca. No obstante, Efraín y María viven su historia de dulce romance en un lugar con puede ser rastreado en el mapa, o sea, sí existe en el mundo real. Mientras que Perucho y Tulita establecen su hacienda en un lugar que es al mismo tiempo un no-lugar, pues está cartografiado en las coordenadas y los ejes de la ficción.

La otra propuesta compara la *Hacienda el Paraíso* con el *Paraíso Mozartiano*. La apuesta interpretativa es más arriesgada, pero la naturaleza caótica de *Museo de lo inútil* otorga licencia para seguir adelante. Si la *Hacienda el Paraíso* es la representación espacial del amor de Efraín y María, con la pulcritud azulada de sus cielos y sus jardines apacibles, el *Paraíso Mozartiano* emana de la naturaleza libidinosa de Perucho y Tulita. Las relaciones intertextuales se palpan y se violentan, generando sentidos que vuelan expulsados en todas las direcciones.

La inocencia de *María* tiene su contraparte perversa en *Museo de lo inútil*. Cuando Herbert Wolff les comenta su plan para viajar hacia América del Sur, las muchachas italianas —marco de referencia del comercio sexual— se ilusionan porque, en sus propias palabras: “queremos ver la tierra de Efraín y María, entrar por Buenaventura y navegar el río Dagua furiosamente encañonado entre dos cordilleras. Vamos al Paraíso” (p. 46). Lo anterior muestra que la novela de Parra Sandoval no respeta referentes, o más bien, los respeta transgrediéndolos.

El clímax de este homenaje infractor se ve en el idilio que están viviendo Olivia y Esopo en el apartado llamado “La ciudad de Olivia”. En una escena onírica —¿no lo son todas en *Museo de lo inútil*?— los dos amantes de ficción arriman a la “Biblioteca el Paraíso Mozartiano”. Lo que viene después dibuja un rostro de impresión en cualquier lector, a causa del sorprendente caudal imaginativo con el que el autor de la narración dispuso el suceso. Es así que Olivia y Esopo piden prestado *María* de Jorge Isaacs. Pero como salidos de una historia de fantasía al uso, cuando se prestan los libros de esa biblioteca “los lectores se transforman, encarnan, en el personaje con que se identifican” (p. 251). Merece la pena reproducir la narración de lo acaecido, debido a su innegable valor estético y a las diversas contorsiones modificadoras, quebrantadoras y creadoras de sentido:

Así que Esopo se transmuta en Efraín y yo en María. Leer así es vivir. Vivimos *María* haciendo cambios aquí y allá. Decimos: imposible, *María* no puede seguir siendo un canto a la frustración sexual de los adolescentes. Hacemos el amor personificando a Efraín y María. Hacemos el amor en el cuarto de Efraín, sobre los lirios del jardín, en el estanque del baño entre pétalos de rosas, sobre la piedra donde María leía *Atala* mientras esperaba el regreso de Efraín, frente a la tumba de María” (p. 251).

Queda preguntar ¿cuál dirección interpretativa se acerca con mayor fidelidad al sentido de la relación intertextual? En coherencia con el desarrollo teórico y el análisis metaficcional llevados a cabo en este trabajo, la respuesta es: ninguna y ambas. La ambivalencia que caracteriza a la intertextualidad descarta cualquier ruta de lectura que pueda ser considerada como correcta, verdadera o más acertada. La multiplicación de la historia y la fragmentación

de sus diferentes momentos narrativos vuelve impracticable un intento de establecer un sentido único u original.

Ni siquiera el autor de la novela, quien dispone de las herramientas literarias y lingüísticas para preparar el juego, puede imponerse a su propia creación. En consecuencia, cada una de las propuestas interpretativas que enlazan *María* con *Museo de lo inútil* son posibles. Los sentidos que de allí surgen mantienen el mismo nivel de validez. El caos que predomina en la escritura metaficcional de Parra Sandoval proporciona vía libre para la actividad complementaria de cualquier tipo de lector.

Con anterioridad ha hecho aparición un personaje fundamental para comprender la peculiar estructura de *Museo de lo inútil*. Se trata de Esopo. El fabulista griego ejecuta varias funciones en la composición de la obra y se desempeña de diferentes modos, lo que da lugar al surgimiento de nuevas posibilidades de sentido. El significado de este narrador es crucial para acercarse con mayor confianza a la comprensión de esa quimera tan compleja que intenta presentar Parra Sandoval.

En el previo apartado dedicado a *María* de Jorge Isaacs, Esopo hace presencia como un personaje en el mismo universo narrativo de ficción de Olivia. Cuando Olivia y Paul Wolff están terminando de contar la historia en *El cono de oro*, ella le pide a su padre que ambos compartan finales. Paul dice: “Bien, hija, pero le cedemos el último turno a Esopo que está allí sentado, mirándote en silencio” (p. 337). Puede deducirse que Esopo también está sentado en ese lugar, pendiente de su loco amor. De manera que, aparentemente, habita el primer nivel narrativo, el diegético.

Pero Esopo también protagoniza varias de las historias de Olivia, o sea, flota en un segundo nivel de relato. Lo último es factible constatarlo en el pasaje anterior dedicado al *Club de Soñadores*. Olivia, quien parece estar contando a su padre los sueños allí narrados, menciona dos de Esopo (p. 237). Y es aquí donde aparece, como de un salto, un tercer nivel narrativo. La estructura en abismo está de vuelta en un juego que a veces se vuelve tan difuso que se pierde la orientación sobre el nivel de la narración. De hecho, en uno de los sueños relatado por Esopo, aparece Olivia, quien “soñó que caminaba por un bosque” (p. 237). En

otras palabras, penetra un cuarto nivel narrativo —¿meta-meta-metadiégesis?— que complejiza todo y que parece incrementar las voces hasta el infinito.

Al mismo tiempo, se puede valorar lo que significa Esopo y la composición de fábulas como una analogía de la multiplicación de voces. Ya se ha hablado sobre la tendencia prolífica de *Museo de lo inútil*. La obra de Parra Sandoval encierra una especie de mitosis literaria en la cual se suceden unas historias a partir de otras, y las voces narrativas se bifurcan, se diluyen y se convierten en muchas otras voces. En medio de toda esta diseminación literaria, la identidad se vuelve borrosa y se llega a un instante en el cual nada es seguro y todo es posible.

Algo similar sucede con la vida de Esopo y sus fábulas. Basta indagar por cualquiera de sus composiciones y se va topar con expresiones como “atribuida a” o “reescrita por”. No es segura la autoría de Esopo. Ni siquiera hay certeza sobre si existió o no. Lo mismo pudo haber sido una persona o muchas diferentes compiladas bajo ese nombre. La identidad del narrador se substrahe a la fuerza de sus fábulas y apólogos. Y después, a través de los siglos, otros hombres toman esas historias y las cuentan de nuevo, las actualizan, les agregan nuevas moralejas.²⁸

Se habla de analogía debido a que un asunto histórico y biográfico —la vida de Esopo y los que vinieron después de él— ilustra un concepto narratológico —la multiplicación de voces narrativas y de historias—. Las posibilidades intertextuales que emanan de Esopo remiten hasta recursos lingüísticos de diferente índole. Al igual que no es sencillo determinar quién está hablando cuando se lee una fábula famosa, tampoco es fácil rastrear la voz que narra en los distintos momentos de *Museo de lo inútil*. Incluso existen muchos elementos para afirmar que no es un personaje quien narra, sino una entidad enunciativa. De nuevo, no importa tanto la identidad del narrador como el contenido de lo que narra.

²⁸ Lo hicieron los latinos Fedro y Babrio. Lo hizo el francés Jean de la Fontaine y también el español Félix María Samaniego. Todos ellos, junto a muchos otros más, participaron de ese juego sin fin consistente en contar historias.

Lo que lleva a mostrar la función de Esopo como dilucidador del juego metaficcional de *Museo de lo inútil* y sus surtidas formas de manifestación. Tómese por caso el episodio en el cual Olivia y Esopo transmutan en María y Efraín respectivamente. Al final de aquel apartado, dice:

Esopo y yo, Olivia Wolff para que se enteren, entregamos nuestro sueño, sueño de lectores, para la colección de sueños del Paraíso Mozartiano. Porque este sueño es el sueño de todo lector, incluidos los lectores que leen estas historias: perdurar como lectores. Porque solamente el conjunto de los lectores es capaz de escribir la Novela Total, ese ideal imposible de todo escritor. Los lectores necesitan, eso sí, una primera versión de la novela escrita, claro, por un escritor (p. 251).

Así, se advierte lo que podría considerarse una concepción de la novela como espacio de construcción de sentido, donde confluyen las pistas dejadas por el escritor, los elementos con los que cuenta el lector, y las marcas intertextuales que posibilitan el surgimiento de significados diferentes y nuevos. No puede olvidarse que en la propuesta literaria de Parra Sandoval no hay lugar para una intención o un significado oficial de la obra. Pues si cada lector es una totalidad abierta a infinitas posibilidades de interpretación, y si la intertextualidad es detonada de maneras diversas, a veces coincidentes, a veces divergentes, entonces no es admisible postular una forma específica de leer.

En último lugar, la relevancia de Esopo en *Museo de lo inútil* constituye una referencia intertextual a la voluntad de contar que atraviesa toda la obra. Esopo es un narrador de fábulas, una de cuyas características es su breve extensión. En la novela se lista la brevedad como una de las cualidades que más atrae a Olivia sobre el fabulista griego: “Y sin embargo hay dos características de Esopo que le encantan: sabe escribir corto y tiene fama de ser un amante denodado” (p. 253). Además, cada una de las fábulas es un continente de sentido susceptible de valerse por sí mismo sin necesidad de referirse a una macronarración que las contenga.

Así pues, la voluntad de contar que significa intertextualmente Esopo va más lejos y le da acceso a la novela a diferentes tipos de juegos metaficcionales que diversifican las

opciones de lectura y convierten a la obra en un reto interpretativo y en una actividad lúdica que se distancia de las meras obras totémicas de la literatura tradicional caracterizadas por un aparente sentido dado de antemano. Por eso la enamorada Olivia dirá: “Hay una cosa cierta: nunca me aburro con Esopo” (p. 254); algo semejante ocurre con el lector que se encuentra frente a una obra como la de Parra Sandoval: ni con la relectura podrá agotar el sentido que su potencial intertextual admite.

4.3. La ciencia

En la novela, lo científico representa un polo de sentido que atrae la trama hacia una intertextualidad rica en personajes y teorías. Ahora bien, la forma como aparece esta intertextualidad está en consonancia con el carácter lúdico de toda la obra. Personalidades científicas que interactúan con los protagonistas ficticios de la novela en un intercambio natural que no distingue lo real de lo que no lo es; menciones aleatorias a teorías en desuso o muy recientes; alusiones, en ocasiones muy sutiles, a aspectos de carácter científico.

Por lo que se refiere a los personajes científicos, su presencia en la novela puede ser explícita o implícita. Un ejemplo de ello está al inicio cuando “Alexander [...] observa al hombre sentado en una silla de ruedas: es enteco, de movimientos descoordinados, de incontrolable mirada frenética, un espectáculo nada agradable” (p. 30). La referencia está echada. ¿De quién se trata? Reforzando la cita se disiparán las dudas: “Disertará sobre el tiempo y las nuevas teorías del Cosmos y afirmará que el universo es una nuez” (p. 30). Si bien no se menciona directamente su nombre, un lector suficientemente versado en este tema podrá identificar en la presencia de la referencia intertextual implícita al científico británico Stephen Hawking.

Claro está, quien desconozca los rasgos físicos y biográficos más notables del físico y cosmólogo inglés tendrá que pasar de largo esta puerta de intertextualidad y dejará el sentido sin actualizar. Su experiencia de lectura no se verá frustrada por esa incapacidad de

activar o reconocer una referencia intertextual. Simplemente transitará por otros recovecos que otorguen diferentes sentidos a su aventura lectora particular. Sea que el lector distinga las marcas intertextuales dejadas por el escritor —con intención o sin ella—, o sea que las interprete de una manera que difiera de otros lectores posibles, Museo de lo *inútil*, como novela polifónica, siempre va a dejar un resto de sentido para cualquiera que se adentre en sus páginas.

Lo anterior se puede reforzar con un ejemplo de un personaje científico cuya presencia intertextual puebla numerosos apartados de la novela escrita por Parra Sandoval. Se hace referencia al naturalista inglés Charles Darwin. Su aparición, por lo general, es explícita, esto es, se menciona su nombre con toda claridad. Más aún, Darwin se presenta a sí mismo en una de las escenas cuando “llega donde Tulita y dice: habla usted, señorita, con Darwin, Charles Darwin” (p. 74). No obstante, aun cuando puede afirmarse que la fama de Darwin es más renombrable que la de Hawking, existirán lectores para quienes el naturalista inglés solo evoque la sonoridad de su nombre y poco más. En otras palabras, les sonará el nombre de Darwin, pero no sabrán nada sobre por qué es popular en la historia de la ciencia.

De nuevo surge la pregunta: ¿entonces su experiencia de lectura está incompleta? De ninguna manera. Su recepción será diferente frente a la de otros lectores con otros niveles de conocimiento sobre Darwin. La intertextualidad es un universo compuesto por un número extraordinario de constelaciones llenas de significatividad. Cada lector puede surcar sus espacios intermitentes y empaparse de sentidos irradiados desde puntos diferentes de ese universo.

Una última prueba de las posibilidades inacabadas de la intertextualidad se encuentra antes del mismo pasaje citado antes. Cuando Darwin llega, a sus espaldas, “amarrada en el muelle se ve la silueta del Beagle” (p. 74). Se puede relacionar el valor intertextual de Darwin a partir del conocimiento de su vida y obra. Pero existen niveles de conocimiento, como ya se ha dicho. Y un lector que haya profundizado sobre las minucias biográficas del naturalista inglés podrá jugar con el sentido desprendido de ese “Beagle”, es decir, el barco en el que navegó por casi todo el mundo y que le brindó la oportunidad de investigar y elaborar su

teoría evolutiva. La combinatoria a la que da pie la experiencia de lectura de este tipo de obras entrega perspectivas de interpretación para toda clase de lector, sin importar los conocimientos o experiencias acumulados antes de acometer la lectura.

Otro punto importante es el concerniente a la teoría del caos que colma todo *Museo de lo inútil*. Dicha teoría del caos proviene de indagaciones de campos como la física o la matemática, y encuentra su correspondencia en la estructura fragmentaria y sin un orden claro de la novela. Al final, se trata de una concepción ontológica del universo que va de lo material a lo simbólico. La realidad está constituida sin una teleología que le sirva como norte. No hay una disposición ordenada de las cosas. Así como en el libro no acontece una tendencia configuradora de lo que está escrito.

Las marcas intertextuales que demuestran esto son numerosas: “orden y caos metidos en una misma bolsa peleando como dos gatos” (p. 25); “¿Sabe qué es la teoría del caos? ¿Es el Caos una agencia de superespías? ¿Es cierto, como se comenta, que el caos es la verdadera esencia de Dios?” (p. 158); “El caos, sí, el desorden como huevo de la vida.” (p. 43). Parra Sandoval busca ser consecuente con la búsqueda de una literatura diferente que abandone lo pre-establecido y se ubique en el terreno de lo no dado, de lo fragmentario, de lo cambiante. Así como el universo parece no estar determinado por un universo previsible, de la misma forma la obra literaria, entendida como polifónica, como juego metaficcional, también se resiste a ser asimilada como previsible y estándar. Quizá en el final de la obra se halle la condensación de esa naturaleza inasible que define a la novela y al universo todo:

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 (p. 343).

Olivia, quien habla en la cita previa, encarna esa tensión que subyace a la estructura de la realidad. Y es que el caos no puede substraerse a ciertos límites, por más paradójico que

suene. La urdimbre intertextual concede múltiples significados que se mueven en diversas direcciones. Pero esos movimientos de ida y vuelta se atienen a las marcas dejadas por el escritor y a las aptitudes del lector que se entrega a la tarea lectora. Por muy obvio que suene, el caos no puede ir más allá de esos límites: ni en el universo ni en la novela.

Dice Olivia que esa fuerza centrípeta la introduce en el mundo del orden, lo que puede interpretarse como metáfora de la intersubjetividad, la cual, si se tiene en cuenta lo dicho por Kristeva (1978), no es otra cosa que intertextualidad (p. 190). En definitiva, aunque *Museo de lo inútil* es un trasunto de la teoría del caos, existen unos límites que hacen posible tender puentes de interpretación entre el escritor y los lectores.

CONCLUSIONES

El empleo literario del lenguaje, es decir su uso imaginativo, gozoso, sensual, es el primer paso a la avasalladora sensación de libertad que produce la práctica literaria.

Rodrigo Parra Sandoval, *Notas sobre el oficio de escribir*

La metaficción es una de las manifestaciones más interesantes de la literatura y el arte en general. Si bien es cierto que, no pocas veces, se define como un rasgo exclusivo de la narrativa posmoderna, es importante reconocer que se trata de una práctica que, como advierte Waugh (1984), acompaña los mismos orígenes de la novela. Lo que sí es innegable es que, como forma de experimentación, ha respondido a los intereses y las búsquedas de muchos narradores contemporáneos. Al menos ese parece ser el caso de Rodrigo Parra Sandoval, un escritor que rechazó la vía clásica y efectiva del realismo y, por el contrario, prefirió abrazar el desafío de narrar la complejidad del mundo actual, tal y como lo confirma con su novela *Museo de lo inútil* (2007).

Precisamente, a partir del estudio propuesto en esta investigación, es admisible observar la fuerza demoledora de la narrativa del novelista vallecaucano. La misma se inserta en las tendencias literarias que han proliferado y expresado un afán renovador desde mediados del siglo XX. Una de esas propiedades, como se sugiere, es el proyecto metaficcional que trastoca las relaciones entre el escritor, la obra y el lector. ¿Y cómo lo hace? De diferentes maneras, entre ellas, a través del cuestionamiento, la subversión, la transgresión y, siguiendo una de las metáforas fundamentales de la novela analizada, la explosión de las formas y los valores convenciones de la literatura.

Max Ernst (1970), el autor de la pintura que Paul y Olivia utilizan como pretexto para comenzar su historia, sugería que su propio trabajo era rebelde, heterogéneo, lleno de contradicción y sin armonía en el sentido clásico; pero a pesar de eso, tenía la capacidad de cautivar. No cabe duda de que Parra Sandoval hace parte de esos individuos seducidos por la

obra del alemán. Y, como si se tratara de un efecto del azar, esos adjetivos con los que Ernst califica su trabajo son, a su vez, rasgos compartidos entre los proyectos de ambos artistas. ¿Acaso una complicidad no prevista?

De cualquier manera, en *Museo de lo inútil* lo interesante no está puesto en el acto destructivo —esa, por cierto, es una tarea más que sencilla y nada novedosa—. Lo sugestivo está en el acto de construir una narración a partir de una arquitectura fragmentada, en esa proposición de mundo que se arma con los pedazos de una catedral. Así pues, esa estructura que se fusiona con el juego metaficcional demanda unas aptitudes por parte del lector que desembocan en una mayor participación de este. Mientras en la literatura tradicional existe una relación lineal establecida por el autor y seguida por el lector, en la literatura metaficcional se multiplican las posibilidades de abordaje y lo que antes era unidireccional ahora se torna multidireccional.

De modo que, el desarrollo de esta investigación permite afirmar que la obra de Parra Sandoval reclama un lector modelo que se sacuda de su asiento y vaya más allá de lo meramente dado en el libro. Si, como se ha visto, el pacto ficcional queda roto en su estructura tradicional, o sea, no existe una apelación a la verosimilitud; entonces será oportuno cuestionarse acerca del alcance que un nuevo pacto metaficcional pueda representar. Y, si el lector modelo que participaba de ese pacto ficcional tradicional asumía un rol pasivo en el acontecimiento de la lectura; ahora, el lector pretendido por una obra como *Museo de lo inútil* habrá de jugar un papel activo en la lectura. Mientras que el lector pasivo recibe y entiende los significantes y significados que le presenta el autor a través de las palabras, el lector activo debe aceptar el juego propuesto por la obra, cuya derivación interpretativa puede desplegarse de múltiples maneras.

Frente a las posibilidades abiertas por este trabajo, surgen retos relacionados con la exploración de los modos de abordar las obras literarias que participan del juego ficcional. ¿Cómo se deberá entender la función de cada uno de los protagonistas del hecho literario —o metaliterario, para mayor precisión—? ¿Qué revalorizaciones comportarán el autor de la obra, el lector y la obra en sí misma? Basándose en lo mostrado a lo largo de estas páginas, se puede concluir que es improcedente asumir la lectura de una novela polifónica de la misma manera que se hace con una novela clásica.

Una acción semejante podría desembocar en una experiencia frustrada de lectura, algo que, por lo demás, se ha constatado a través de los años con incontables lectores malogrados de obras como *Ulises* de James Joyce, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño o *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. No es inapropiado deducir que si, por ejemplo, se hubiera dado un acercamiento en la misma línea del propuesto en el análisis intertextual de este trabajo de investigación, todas esas experiencias de lectura malogradas habrían llegado a ser auténticamente fructíferas.

*

Por otro lado, no se quisiera cerrar esta investigación sin compartir algunas consideraciones sobre el autor. Así pues, no es un secreto la gran diferencia que existe entre seguir la estela de un escritor ya consagrado y otro que parece ubicarse en los márgenes. Sin embargo, con el perfil intelectual presentado, se confirmó que incluso esos autores que, como Parra Sandoval, carecen de un lugar privilegiado en el canon, no son ajenos a la complejidad del espacio social y el sistema de relaciones en los que se insertan los intelectuales cuando publican una obra; un entramado que habla de las vicisitudes, las búsquedas y las apuestas por visibilizar sus ideas.

De cierta manera, con la trayectoria intelectual presentada quedaron varios interrogantes abiertos, sin embargo, eso debería leerse como la confirmación de que hay bastante que explorar sobre la vida y la obra del autor vallecaucano. Ya sea para los estudiosos de la literatura o la educación, la obra de Parra Sandoval constituye un gran referente para pensar la complejidad de la identidad y la cultura en el mundo actual. Su trabajo representa, sin lugar a dudas, un aporte invaluable para las letras, la educación y la memoria cultural del país, de ahí que valga la pena insistir en su difusión. Puede que algunos consideren que ya goza de cierto reconocimiento, sin embargo, la verdad es que para tratarse de un autor que lleva más de medio siglo escribiendo, todavía su nombre sigue siendo una novedad en muchos espacios.

Dicho esto, no sería pretencioso afirmar que el caso de Parra Sandoval es el de un hombre que ha sabido leer el país con la erudición creativa de un científico social y la

imaginación aguda de un escritor de ficciones. Después de trazar una cartografía intelectual del vallecaucano y proponer un estudio de su novela, queda al descubierto un pensador infatigable que no se contradice con sus oficios, sino que, por el contrario, ha afilado la mirada con la que se acerca a la experiencia de la vida.

Referencias bibliográficas

- Ardila, C. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de literatura colombiana*, (25), pp. 35- 59.
- Ardila, C. (2014). *El segundo grado de la ficción*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- Ardila, C. (2018). Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficciones historiográficas. *Estudios De Literatura Colombiana*, (43), 155–171.
- Centro Virtual Isaacs. (2013). *Rodrigo Parra Sandoval: Construcción “El Album Secreto del Sagrado Corazon”* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/GqX6hqKH5RA>
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Ernst, M. (1970). *Ecritures*. Paris: Gallimard.
- Fals Borda, O. (2017). El proyecto Atlántida. En L. M. Giraldo y F. Jurado (eds.), *Rodrigo Parra Sandoval. Cómo informar a Julio Verne* (pp. 509-510). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- García Aguilar, Eduardo. (1994). “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo”. Eduardo García Aguilar (sel.). *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX*. México: UNAM.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giraldo, L. (2000). Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996). En M. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo, (Comp.), *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2. Diseminación, cambios, desplazamientos* (pp. 9-48). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Giraldo, L. (2000). Rodrigo Parra Sandoval: fundación de un mundo y carnavalización de la cultura. En M. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo, (Comp.), *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2. Diseminación, cambios, desplazamientos* (pp. 49-70). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Giraldo, L. (2005). Más allá de Macondo, más acá de Maqroll. *Cuadernos Literarios*, 2(4), 175-179.

- Giraldo, L. (2017). El arte de informar a Julio Verne. En L. M. Giraldo y F. Jurado (eds.), *Rodrigo Parra Sandoval. Cómo informar a Julio Verne* (pp. 39-93). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Giraldo, L. y Jurado, F. (eds.) (2017). *Rodrigo Parra Sandoval. Cómo informar a Julio Verne*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Jurado, F. (2015). Rodrigo Parra Sandoval: el etnógrafo social y el escritor de ficciones. *Revista Landa*, 4(1), 269-289.
- Macedo Rodríguez, A. (2008). La Intertextualidad. Cruce de disciplinas humanísticas. *Xihmai*, (5). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4953777.pdf>
- Ministerio de Cultura. (2016). *Rodrigo Parra ganador Vida y Obra 2016* [Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/_Br74oVdxx0.
- Orejas, Francisco. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco libros.
- Parra Sandoval, R. (1996). *Escuela y modernidad en Colombia. Tomo I: alumnos y maestros*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Parra Sandoval, R. (2007). *Museo de lo inútil*. Bogotá: Bruguera.
- Parra Sandoval, R. (2008). La visión del mundo. La ciencia, el escritor y la novela. *Stvdia colombiana*, (7), 94-102.
- Parra Sandoval, R. (2017). Recuento cronológico: Rodrigo Parra Sandoval por él mismo. En L. M. Giraldo y F. Jurado (eds.), *Rodrigo Parra Sandoval. Cómo informar a Julio Verne* (pp. 511-523). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Raymond, W. y Giraldo, L. M. (Enero/Junio 1996). “Modernidad y posmodernidad en la narrativa colombiana de los noventa”. Cuadernos de Literatura. (Vol. 2, N° 3). 87-94.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rueda, R. (1998). La profecía de Flaubert: Rodrigo Parra Sandoval, el científico social y el novelista. *Nómadas*, (9), 165-184.
- Scholes, R. (1980). *Fabulation and metafiction*. Illinois: University of Illinois.

- Vidal, M. (15 de enero de 2012). El vallecaucano que fue galardonado con el Premio Casa de las Américas 2011. *El País*. Recuperado de <https://bit.ly/2S1RWjR>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Routledge.
- Zavala, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- Zavala, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.