



Am. G. P.

Ficción caníbal: una literatura pobre, pero bien alimentada

V. J. Romero
Poeta y profesor universitario

*Todos los que me conocieron,
todos sin excepción, me creen muerto.
Mi propia convicción de que yo existo
tiene en contra suya la unanimidad.*

Michel Tournier, *Viernes o los limbos del pacífico*

*Todos estos robos de textos, de derechos de autor,
remiten a la relación entre escritura y lectura. Como
sugiere Ítalo Calvino en Si una noche de invierno
un viajero, copiar es la única función que conjuga las
dos actividades, leer y escribir.*

Enmanuela Jossa, *Tarzán y el filósofo desnudo:
¿de la ironía a la construcción de una novela
posmoderna?* Cuadernos de literatura, 13/14.

Adentrarse en la ficción caníbal también, de alguna manera, es adentrarse en el terreno de la ambigüedad, del subterfugio. Por ello, al escoger una obra tan reciente como *El don de Juan*, de Rodrigo Parra Sandoval, deseo hacer girar el trabajo sobre la hipótesis de que esta es una obra en la que se canibaliza la leyenda medieval *Don Juan*, a la que hizo famosa Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, durante el Siglo de Oro, y que también fue exaltado en las obras de autores como Byron,

Dumas, Goldoni, Mozart, Molière, Pushkin y Rostand, entre otros, aunque el más famoso es el *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. El *Don Juan* es rebelde y, en sentido premoderno, diabólico. Es, por ello mismo, símbolo de la libertad individual que comenzaba a erigirse frente a las leyes sociales, religiosas y políticas.

El don de Juan, como intentaré demostrar en este breve trabajo, posee –grosso modo– algunos de los rasgos, caracterizados durante el Seminario de Literatura Latinoamericana

Contemporánea, de la ficción caníbal. Rodrigo Parra Sandoval, al igual que otros de los autores latinoamericanos estudiados, además de la cotidianidad, la vida nocturna y el amor infértil (como tragedia o vacío) le asigna un lugar destacado a la soledad.

El don de Juan está compuesto de tres partes: 1.ª *Sobre el Tarot, El don del amor y El ecológico patio original*; 2.ª *Sobre el cine, Las Cenicientas y Los diez embarazos de Carolina*. Y, 3.ª *Sobre el arte epistolar y Las sorprendentes formas de la muerte*. Cada una de estas partes está dividida, a su vez, en subtítulos más pequeños que les sirven de guía a los lectores.

Juan se entrega a la soledad y al cine. Se aleja de todo y de todos. Parece como si el único que pudiera meterse en su vida y en sus pensamientos fuera Luis Mejía, su imaginador

En la primera parte, el subtítulo *Las bodas execrables de Carolina* es quizás el punto más importante de la narración, pues es el que permitirá unir las otras dos partes con la primera.

En la segunda parte, el subtítulo *El don de Carolina* le sirve de puente de unión con las otras dos partes de la historia.

Así mismo, en la tercera parte, el subtítulo *Juan reflexiona sobre el don de Juan* le sirve de enlace con los otros dos apartados del libro.

La novela cuenta la historia de un hombre, Luis Mejía, que tiene como norma de vida no levantarse los domingos. En lugar de eso, se queda desnudo metido en la cama imaginando, durante dieciocho horas, una historia, única y diferente a las de los demás domingos, sobre la vida de una pareja. En *El don de Juan*

serán la memoria y la imaginación los más poderosos *leit motiv*. El mismo Mejía lo deja claro desde el principio: “yo, en cambio, construyo una memoria falsa, o por lo menos espuria, una memoria de la imaginación. De todas maneras, una memoria enriquecida, más versátil que la estreñida memoria del que vive la vigilia como si existieran otras opciones en el menú” (Parra, 2002, 16). Como dice Jacinto Grau en el *Estudio Preliminar* del libro *Don Juan en el drama*:

El pensamiento, en cambio, es forzosamente libertad interior invencible, ya que la coacción externa puede esterilizarla impidiéndole una acción práctica, pero no puede anular su función callada y persistente en los hombres que poseen esa no muy frecuente función. El pensamiento en íntima libertad, durante su proceso de elaboración, tiene la inmensa ventaja de no reconocer vallas ni fronteras verdaderas, de irse creciendo sin límites, de poder rectificarse y extenderse a un capricho o deseo. Los pensamientos, por tanto, son siempre manifestación de libertad de más o menos alcance según sea su energía pensante (1944, 26).

El supuesto imaginador y narrador de la obra es Luis Mejía, que es la voz que más se escucha a lo largo de la novela. Al final del libro, sin embargo, Parra Sandoval nos deja una (otra) ambigüedad al decir que Juan Santana es el creador, y no la criatura, de Luis Mejía, a quien él mismo se inventó, así lo aclara, para poder, a través de otra voz, narrar la historia de su vida. Claro que, por ahora, lo que importa resaltar es que Luis Mejía es el narrador de la historia que, supuestamente, imagina desnudo en su cama, desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche de cada (de este) domingo.

Luis Mejía narra la historia de Juan Santana y del eterno amor por su prima Carolina. Ella es la mujer (al principio solo una adolescente) más atractiva (bella) del barrio. Por supuesto, todos los jóvenes del grupo están enamorados de ella. Juan, por su parte, es un niño tímido e inseguro que, junto con su amigo Luis Mejía, se dedica a recoger animales callejeros, para limpiarlos y curarlos.

Juan y Carolina, a diferencia de los demás muchachos y muchachas del barrio, se niegan a jugar, como los demás miembros del grupo, ese juego de intercambio de parejas que cada domingo se organizaban y terminaban el mismo día. Los dos se excusan con la disculpa de que son tímidos y románticos. Actitud con la que se niegan, de paso, la posibilidad de ser una pareja, así sea pasajera. Pero, por lo mismo, desde el afuera, se ven como una pareja: la pareja de los niños distintos a los demás.

Después de mucho tiempo de haberle confesado, con cientos de poemas, su amor a Carolina, Juan, en la fiesta de graduación, una vez más intenta conquistarla, pero ella lo rechaza y le dice que lo amaría si fuera un galán o si se convirtiera en un famoso director o productor de cine. Carolina le dice esto después de haberlo dejado plantado en la mitad del baile delante de sus cuatro amigas, a las que Juan llama Las Cenicientas, que se rien de él, de sus cartas y de sus poemas de amor, como lo han hecho a lo largo de muchos años.

Como consecuencia de ese desplante (y de la proposición de Carolina) al poco tiempo Juan renuncia al cuidado de los animales que tiene en su patio. Por esa afición recibía, entre otros muchos apodos, el de “San Francisco de Asís”. Deja ese mundo y se dedica a la actuación. En esta parte, el imaginador Luis Mejía se ensaña contra su héroe. Deja que Carolina se case con Pedro Ospina. Y él, dice, que es un hombre acaudalado, la lleva de luna de miel a París, como corresponde a una persona de su clase, supuestamente.

En este tiempo que está lejos de Carolina, Juan Santana triunfa en el cine. Estudia en Europa y, después de ganarse algún premio, regresa a su país. Carolina, luego de su luna de miel, se dedica a su hogar. Es importante anotar que, en la conversación que sostiene con Luis Mejía, Juan Santana resalta siete elementos que enmarcan el contenido de su vida. Ellos son:

El don del amor, El inodoro morado de mi adolescencia, Mi impostada pasión por el cine, Los diez embarazos de mi prima Carolina, Mi anacrónico gusto por las cartas de amor, La ecología, entendida como desmedido amor por los animales, y el acné, que

me ha perseguido durante toda la vida como una novia fea (Parra, 2002, 29).

Pero después de su regreso al país, y en contravía de lo que podría imaginarse, Carolina y Juan no han cambiado sus esquemas mentales. Acerca de ellos, el narrador comenta: “A su regreso (Juan) retoma con naturalidad el asunto de los siete elementos como si Europa no hubiera modificado su destino. Tampoco los dos meses de luna de miel en París le mostraron nada diferente a Carolina. Esa es su manera de vivir en el extranjero. Como si estuvieran en casa” (Parra, 2002, 40).

Algo así como si su paso por Europa no hubiera significado nada. En tanto que culturalmente “el viaje a Europa” había sido otra cosa. El sueño modernista de conocer Europa estaba apoyado por el desarrollo de una cultura completamente nueva que era capaz de transformar y enriquecer a todas las demás: la cultura occidental. Así como lo subraya Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*:

Hemos estado explorando algunas de las formas en que los autores del siglo XIX se inspiraron en el proceso en desarrollo de la modernización y lo usaron como fuente de energía y material creativos... Por lo menos fue así como ocurrió en las grandes ciudades de Occidente —en Londres, París, Berlín, Viena, Nueva York— donde, a lo largo de todo el siglo XIX, se produjeron trastornos debidos a la modernización... Pero ¿qué ocurría en aquellas áreas fuera de Occidente donde, a pesar de las permanentes presiones del mercado mundial en expansión, y a pesar de la cultura moderna mundial que se desarrollaba junto con este —‘patrimonio común’ de la humanidad moderna, como decía Marx en el Manifiesto comunista—, no se produjo la modernización? Es evidente que los significados de la modernidad tendrían que ser allí más complejos, escurridizos y paradójicos (Berman, 1987, 175).

Juan se entrega a la soledad y al cine. Se aleja de todo y de todos. Parece como si el único que pudiera meterse en su vida y en sus pensamientos fuera Luis Mejía, su imaginador. Carolina, que



Juan evoluciona en el desarrollo de la obra: pasa de tímido a convertirse en un donjuán, aunque Carolina lo sigue dominando.
Foto. www.sxc.hu

al principio no puede quedar embarazada, después de un tratamiento, termina en embarazo. Y una vez se entera de su 'estado', Carolina visita a su primo, Juan Santana, y vive con él una relación amorosa que combina el sexo con el cine. En este momento, *El don de Juan* presenta un giro inesperado, sorprendente, y nos muestra una faceta nueva de Carolina. Pues, como se ve a lo largo del libro, el poder del sexo lo detenta Carolina, no Juan. Él, ante ella, de alguna manera, desempeña el papel pasivo, así la tradición del Don Juan haya hecho pensar que el dominio estaba en poder de Juan. Algo así como lo que señala Jacinto Grau en el *Estudio Preliminar* del libro *Don Juan en el drama*:

El éxito constante, en sus amores —el verdadero Don Juan no fracasa jamás—, el rápido vencimiento que obtiene de cada mujer que requiere, se debe especialmente al poderoso instinto maternal de la hembra en general, y que en la mujer está más sublimado y más consciente, porque cuando es madre suele transformarse (Grau, 1944, 32).

Juan, en los meses que pasa junto a Carolina, crea importantes obras cinematográficas que son premiadas. Carolina, cada vez que siente que se acerca el momento del parto, regresa a su hogar y a su marido. Y cuando, cuatro o cinco meses después de tener a su hija, queda nuevamente en embarazo regresa otra vez a donde Juan Santana. Él, durante esos meses, ha cambiado por completo su estilo de vida y se ha convertido en un galán (en un donjuán).

Con cada embarazo de Carolina, mientras ella vive con su esposo y tiene a sus hijos, Juan ha duplicado el número de sus amantes. Carolina, por su parte, cada vez que le confirman que está embarazada, regresa donde su primo, que destierra, por ocho meses, a sus otras amantes, porque Carolina lo acapara para sí.

Las estadías de Carolina le dan a Juan la inspiración suficiente para producir varios filmes merecedores de importantes premios. Aunque Luis Mejía habla de ellos con ironía. Hasta se queja de ellos, pues “después de sentarme horas a ver los filmes cuyo valor cinematográfico se ha ido desvaneciendo con el tiempo. Fueron flor de un día, fuegos fatuos, calenturas de juventud celebradas exageradamente por los mayores” (Parra, 2002, 66, 67).

En el quinto de sus diez embarazos, Carolina le escribe una carta a Juan en la que le dice que no lo ama, porque él no ha vivido por un ideal. Juan, entonces, renuncia al cine, vende todo, y viaja a Nueva Zelanda a criar ovejas. Elige ese país por ser un lugar en el que todavía se respeta la naturaleza. Vive allí durante quince años y solo regresa para “arreglar algunos asuntos familiares”. Aunque el narrador, Luis Mejía, asegura que viene a decirle a Carolina que viaje con él a Nueva Zelanda, en donde ha construido una enorme casa, en su hacienda La Carolina, para darles abrigo a ella y a sus hijos. Además, de paso, visita a su amigo Luis Mejía, le cuenta su vida y le entrega un paquete en el que supuestamente se encuentran documentos importantes para escribir su biografía. Una biografía que irónicamente le encarga a Luis Mejía, que, como se verá después, es una criatura de su imaginación.

La novela termina con la muerte de Juan. Primero se intenta un posible fin con su suicidio en

La Carolina, en donde Juan se lanza al mar con sus cuatro películas, luego de exponerlas a sus vecinos y asegurarles que él era el director de ellas. El segundo intento de finalizar la obra es cuando Juan se lanza al vacío desde el piso 40 de un famoso restaurante de Venecia, mientras cumplía una cita a la que la otra persona no llegó a tiempo.

Además de la historia de Juan y Carolina, el narrador también cuenta su historia: es decir, lo que sucede los domingos, tanto en su alcoba como en su vecindario, pues se la pasa observando con una cámara de seguridad de las que usan en los bancos y a la que él manipula desde su cama. El narrador se relaciona con los protagonistas de su novela, se enamora de Carolina y hasta escucha la voz de Juan Santana, que se burla de él, que lo cuestiona, que se ríe de su supuesta existencia: “Hay momentos en que, ejerciendo mi derecho a la prepotencia, muero por preguntarle si no se ha percatado de que lo utilizo para que él me narre, me cuente como yo no me atrevo a contarme, por modestia, por vergüenza, por arrogancia” (Parra, 2002, 170).

Los personajes de *El don de Juan* pueden ser humanos, como Juan y Carolina; o productos (canibalizaciones) de la literatura universal infantil, como Las Cenicientas, o completamente actuales y fantásticos, como el *Tiranusaurio Rex*, con lo que de manera admirable el narrador crea una gran armonía y hace un mundo en el que todos pueden convivir, sin que ninguno de ellos, desde los más humanos hasta los más fantásticos, sea excluido o quede al margen. Luis Mejía hasta se burla de la supuesta realidad: “Me empeño en imaginar de otra forma lo que ya existe y ha sido inventado y practicado por el hombre hace muchos siglos” (Parra, 2002, 45).

Carmen Bustillo, en la introducción de su libro *Una geometría disonante, imaginarios y ficciones*, anuncia la intención de su libro de la siguiente manera:

en síntesis, trataré de ‘demostrar’ que el imaginario es el verdadero referente, y la ficción el territorio donde el ejercicio deliberado de la imaginación construye mundos posibles que se abren a las puertas del conocimiento a través de la invención poética (Bustillo, 2000, 12).

En concordancia con la afirmación de Bustillo, me gustaría resaltar que *El don de Juan* es una obra de ficción canibal en la que Rodrigo Parra Sandoval muestra su dominio de la literatura clásica, en este caso la leyenda medieval *Don Juan*, y también de la realidad actual y, en especial, de la vida cotidiana de nuestra sociedad, como lo señalan Jaramillo, Osorio y Robledo en el *Estudio preliminar* de su trabajo *Literatura y cultura, narrativa colombiana del siglo XX*:

Rodrigo Parra Sandoval asume lo urbano (Cali casi siempre es su eje narrativo) como una suma de espacios heterogéneos. Sus obras, como las ciudades contemporáneas, son textos –collages– no acabados, en fabricación, en los cuales cada parte, pieza o retazo remite a otros, moviéndose en una continua danza de signos sin orden (Brunner, 37). *A partir de ese esquema caótico, Parra Sandoval desacraliza el país, sus mitos y sus íconos* (Jaramillo, Osorio y Robledo, 2000, 62).

Por eso, contrario a la leyenda del *Don Juan*, en este caso la del Tenorio, de Zorrilla, en la que el protagonista se vuelve eterno para la literatura, gracias a que Luis Mejía muere, en *El don de Juan* el protagonista (Juan Santana) muere (dos veces) y Luis Mejía, el narrador, sobrevive. Es decir, queda vivo en el mundo por él creado. Y el imaginador hasta se mofa de este triunfo:

Por eso traje a Juan nuevamente a mi imaginación, lo llamé de urgencia a actuar en esta historia titulada irónicamente El don de Juan, simple eco de aquella otra historia, para derrotarlo aquí quitándole a su amada y dándole muerte infame como él me la dio en el libro de marras. Bien muerto (Parra, 2002, 181).

La ficción canibal que hace Rodrigo Parra Sandoval en *El don de Juan* les cambia el significado a algunos personajes clásicos de la literatura universal. Por ejemplo, el de *Don Juan*, que, más que ser quien cuenta historias para enamorar y conquistar a las mujeres, son ellas quienes se

las cuentan, son ellas quienes, por decirlo de algún modo, lo enamoran, quienes lo conquistan. Como se sabe, la imagen del Don Juan de la literatura clásica es la de aquel hombre que, aprovechando su juventud y buen parecido, corteja al mismo tiempo a muchas jovencitas, obteniendo un increíble éxito, pero como puede inferirse de la lectura del libro de Parra Sandoval, Carolina es la que es insaciable, conquistadora y enamoradísima o excelente amante, mientras que Juan Santana mantiene su amor eterno e inquebrantable por ella, y ese amor será el eje central sobre el que realizará o, mejor, dejará de realizar su vida.

En tal sentido, las características de la ficción canibal señaladas por Carmen Bustillo en *Una geometría disonante* describen, y se acoplan perfectamente, a *El don de Juan*. Esto podría sintetizarse en la afirmación que Bustillo hace en el capítulo uno de su libro, *Imaginarios y representación ficcional*. Allí afirma:

Después del anterior recorrido –amplio si no exhaustivo– vale centrar todos estos procesos en la producción ficcional, donde la operación se multiplica y prolifera: parte de una selección de materiales del referente ‘construido’ a partir de significados canonizados por ‘saberes’ –‘realidad’– para armar –construir, de nuevo, combinando esos materiales– un universo de abiertas significaciones con la posibilidad de una re-semantización ilimitada que eventualmente transforma los significados iniciales, complejizando los signos que los identifican (Bustillo, 2000, 33).

Por ello, podría decir, teniendo como marco esta afirmación, que Las cenicientas, en *El don de Juan*, representan la literatura universal que se prostituye, como *La cenicienta moderna*, que es llevada al cine; se cotidianiza, como *La cenicienta improbable*; se trivializa, como *La cenicienta regresiva*, o se domestica, como *La cenicienta burócrata*. Y, por supuesto, las cuatro cenicientas, que en esta metáfora podría llegar a leerse como la literatura universal, afirman que Juan se burla de Carolina, que desprecia su belleza, cuando, en realidad, Juan Santana, en *El don de Juan*, lo que hace es rescatar a Carolina: de mártir la transforma en verdugo.

Y, claro, con ello rompe la estética tradicional de la literatura clásica.

Es obvio que en esta posmodernidad en la que nos hemos criado y habituado a existir, la literatura se ha ido alejando de lo clásico y se ha ido convirtiendo en parte de la cultura cotidiana. Algo así como lo que afirma Bustillo en su libro:

Lo que pretendo es mirar las obras de ficción como presentaciones estéticas de la cultura de donde surgen: no desde su anécdota o desde su conexión espacio-temporal con el referente, sino desde su estructura como construcción ficcional a partir de las estrategias discursivas que hacen de ellas una metáfora de la cultura, y les permiten formar parte de lo que llama Lezama las eras imaginarias en la historia del pueblo. Pero siempre asumiendo la autonomía del texto, universo generador de sus propias leyes y de su propia verosimilitud interna, sujeta a confrontación externa (Bustillo, 2002, 12).

Es así, entonces, como resultaría necesario responder a las preguntas: ¿qué caracteriza la época actual? y ¿cuáles son los principales rasgos que Parra Sandoval hace de la cultura desde la que escribe?

A mi parecer, en *El don de Juan*, Parra Sandoval da muestras del conocimiento que tiene de la vida cotidiana, de la sociedad, del quehacer del hombre posmoderno. Un ejemplo de ello es la manera como Luis Mejía describe a ese grupo de muchachos caleños que son sus amigos y que aunque tienen una voz cercana a los personajes de las obras de Andrés Caicedo, son, en realidad, otra cosa:

Vegetábamos como hogos sentados bajo las frondosas acacias que daban sombras cada tres metros en los andenes. Poco a poco, sin darnos cuenta, nos fuimos convirtiendo en una tribu con sus propias leyes. No nos interesaba romper vitrinas ni fumar marihuana ni asaltar tiendas ni rebelarnos contra los padres. Éramos muchachos más bien aburridos, sin angustias existenciales ni ideológicas (Parra, 2002, 21).

Parra Sandoval describe en *El don de Juan* la tendencia posmoderna de dejar que el tiempo pase, de no luchar por cambiar las cosas, de reconocer la impotencia humana ante el poder de las transnacionales, los centros de poder y el dominio internacional de ciertas organizaciones. En contraste con el hombre de la época moderna en la que el ser humano es elevado a eje central del devenir histórico, como quedó plasmado en el *Fausto*, de Goethe, o en *El manifiesto comunista*, de Carlos Marx. El posmoderno sabe la inutilidad de la acción. No en vano vive en una época que sobrevalora el material audiovisual, virtual. La fantasía por encima de la acción. “Desecho la acción y me dedico a lo imaginario” (Parra, 2002, 16).

En oposición a los hombres de la época moderna, que creen tener el poder necesario para derrocar incluso a los principales gobiernos del mundo, el azar, el capitalismo, la naturaleza y la pobreza, el hombre de la posmodernidad sabe del poder relativo que posee: “Crecí con la fatua seguridad que da el ejercicio del poder sobre un débil” (Parra, 2002, 24).

Pero en *El don de Juan* no solo se muestra y se critica la cultura desde la cual se escribe, sino que se muestra también el drama del hombre actual que siente la contradicción entre lo vacío de la estética moderna y la lucha del hombre por ser cada día más hombre y, por tanto, más libre.

En la modernidad se rompió con el esquema moral, eminentemente religioso, del actuar humano y se construyó una ética secular, ciudadana. La teoría kantiana elevó al hombre a juez de sí mismo, es decir, consolidó una ética civil, completamente apartada de cánones morales y religiosos.

Pero todo ello, en lugar de conducir a una mejor sociedad, condujo a lo contrario. El hombre actual, lejos de juzgarse a sí mismo, en especial quienes están a cargo del Estado, las empresas y las organizaciones, se ha convertido en un irresponsable y, en muchos casos se ha convertido en enemigo de los otros, ha sido acusado de corrupción, de despilfarro y de mal manejo de los recursos públicos o ajenos. El imaginador Luis Mejía comenta, de algunos de sus colegas, que dominan el arte de: “Saber controlar los arteros ataques de ética propios

Juan Santana lo que hace es rescatar a Carolina: de mártir la transforma en verdugo. Y, claro, con ello rompe la estética tradicional de la literatura clásica

de la modernidad” (Parra, 2002, 24), y se han servido de la trampa, que los ayuda para que no los cojan en sus acciones por fuera de los cánones establecidos, y que, además, los lleva a lograr sus propósitos.

Contrario a anteriores tendencias literarias de Latinoamérica en las que las novelas hacen parte de, o representan, posiciones políticas, Parra Sandoval muestra su distanciamiento de tales posiciones y más bien muestra la indiferencia política de esa cierta parte de la población desde la que él escribe su obra: “y esa incomodidad y el recuerdo de su ridícula causa le crean un rechazo cervical a la política” (Parra, 2002, 36).

Por supuesto que Rodrigo Parra Sandoval está escribiendo una novela, haciendo literatura, y no un ensayo crítico de la realidad nacional o latinoamericana. Podría decirse, como lo señala Bustillo:

La “esencia” de la representación no en balde hereda un lugar central en las reflexiones actuales y desde la óptica de varias disciplinas: incorpora la problematización de la ‘realidad’ y la ‘verdad’ —tan dilectas a la preocupación posmoderna— y, en el terreno de la estética, el antiguo conflicto entre la obra de arte y su referente. La asumimos como punto de partida en cuanto nuestro interés reside en el ‘cómo’ la obra ficcional se constituye en representación de los imaginarios que dibujan el universo referencial que la contextualiza. Sin embargo, evadimos la responsabilidad de

historiar las diferentes conceptualizaciones del término y la discusión que sigue acompañándolo (Bustillo, 2002, 15).

El don de Juan es una novela de ficción caníbal en la que la columna vertebral que la une con el Don Juan clásico es la venganza de Luis Mejía contra Juan. En el Don Juan clásico, los principios del barroco, como los describe Álvarez del Real en su Diccionario, le permiten recrear el mundo con un ambiente minado de detalles, movimiento y sentimientos:

Tanto en las artes como en la literatura, el barroco se caracteriza por el dramatismo de sus temas y por los fuertes contrastes. Algunos críticos lo ven como la reacción ante la precisión, la elegancia y la simetría de los cánones del clasicismo (Álvarez del Real, 37).

Pero la intención de cambiar el resultado final, no es, como el lector puede creer en un principio, el de vengar en Carolina y su relación con Juan Santana la historia de enamoramiento y burla que las mujeres sufren como producto de una apuesta hecha entre don Juan Tenorio y don Luis Mejía, como es el caso de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. La venganza que realmente quiere hacerse es la de la muerte de Luis Mejía. Por eso, es Luis Mejía el que comenta al final del libro:

La verdadera explicación se origina en una imaginación anterior, la historia de Don Juan. Esa historia dio origen a una traición. La traición debe castigarse con la irrisión y con la muerte. Lo maté porque antes él me había matado en otra imaginación bastante anterior a esta en que tengo el mismo nombre, Luis Mejía, y en que Juan Santana se llama Juan Tenorio. Y, como si fuera poco, el muy perguetano me derrotó en el número y la calidad de las mujeres seducidas. Allí le perdonaron la vida. Aquí no (Parra, 2002, 180).

La muerte de Luis Mejía que venga Luis Mejía, no es, a mi parecer, la que Juan Tenorio le da violentamente. La muerte que venga es la de que es víctima como resultado de su elección por haber estudiado contaduría y trabajar en un empleo estable (se sabe que es contador en “Tuercas y Tornillos”) cuando Luis Mejía lo que realmente deseaba era dedicarse a la literatura, en tanto que Juan Santana, al que él ridiculizó, que era tímido y del que todos creían que iba a ser médico, veterinario o biólogo, triunfa en el mundo artístico y recibe premios significativos.

En *El don de Juan*, Parra Sandoval nos muestra su conocimiento de la literatura universal, un gran sentido crítico y de análisis literario, a demás de que subraya la falta de ídolos de los hombres de nuestra época o el ataque a esos



Una de las características de la ficción caníbal es su temática sobre la vida cotidiana, narrada de maneras diferentes, inclusive novedosas.
Foto. www.sxc.hu

ídolos, que es un elemento característico de la vida posmoderna, como afirma Luz Mary Giraldo en su trabajo *Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960 - 1996)*:

En el mundo contemporáneo hay una honda relación entre la experiencia vital y las diversas expresiones que se manifiestan en las artes plásticas, literarias, arquitectónicas y musicales, la vida política, cultural o social o las reflexiones filosóficas y los análisis teóricos y científicos: unos y otros hablan de una tensión interna en la vida cotidiana (En: Jaramillo, Osorio y Robledo, Vol. II, 2000, 10).

A partir de la lectura de *El don de Juan* y con la ayuda de la definición que de literatura caníbal hace Carmen Bustillo en el segundo capítulo de *Una geometría disonante* quiero resaltar algunas características de este tipo de literatura. Esta es la definición de Bustillo:

Ficción caníbal es la imagen que define, quizás mejor que ninguna otra, una de las líneas más llamativas del discurso narrativo en esta segunda mitad de siglo: aquella que gira alrededor de la apropiación y resemantización de motivos y códigos de las sub-literaturas... los personajes de la mitología cotidiana (los cuales, a su vez, se nutren con frecuencia de elementos de la producción "culta", re-ordenando perspectivas y diseños) (Bustillo, 2002, 43).

En ese orden, la primera característica que quiero resaltar de la ficción caníbal es su constante acercamiento a la vida cotidiana, para narrarla, a veces de una manera novedosa. Este hecho, lo que parece esconder tras de sí es su falta de grandes relatos. Al respecto, comenta Luz Mary Giraldo en su trabajo *Fin de siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)*:

En la narrativa, tal multiplicidad se explicita de diversos modos: desde tendencias y actitudes que oscilan entre un nuevo regreso al pasado, la instalación en un presente vacío, la aceptación o el escepticismo ante las experiencias que ofrece la realidad inme-

diata, una constante experimentación lúdica, la irreverencia, el gusto por la frivolidad, el consumismo y la ruptura de las fronteras. Ese estado de crisis evidencia el abandono de grandes relatos (En: Jaramillo, Osorio y Robledo, Vol. II, 2000, 10).

Otra característica, la segunda, de la ficción caníbal y, en general, de la literatura actual es su preferencia por los espacios urbanos. Es decir, su carácter eminentemente urbano. En este sentido vale la pena recordar lo que a propósito de las literaturas urbanas señala Berman en su libro:

No pasaría mucho tiempo antes de que encontraran algo más, una fuente de vida, energía y afirmación que era tan moderna como el mundo de la autopista, pero radicalmente opuesta a las formas y los movimientos de ese mundo. Lo encontrarían en un lugar donde muy pocos de los modernistas de los años cincuenta habrían soñado con buscarlo: en la vida cotidiana de las calles. Esta es la vida que el Stephen Dedalus de Joyce señala con su pulgar, la que invoca frente a la historia oficial que enseña el señor Deasy, representante de la Iglesia y el Estado: Dios está ausente de esa historia de pesadilla, da a entender Stephen, pero está presente en los gritos fortuitos, aparentemente rudimentarios, que llegan de las calles. Wyndham Lewis estaba escandalizado por esta concepción de la verdad y el contenido, que él llama despreciativamente 'simplismo'. Pero esta era justamente la intención de Joyce: sondear las profundidades inexploradas de las ciudades de los simples. Desde la época de Dickens, Gogol y Dostoievski hasta la nuestra, en eso ha consistido el humanismo modernista (Berman, 1991, 330).

La tercera característica de la ficción caníbal y de la literatura latinoamericana actual, en general, es la europeización de su contenido. Realmente parece que Europa siempre va delante de América y lo que hacen tanto los críticos como los amigos del viejo continente no es más que un "descubrimiento" de aquella tierra, como si de verdad

Europa fuera el “Paraíso perdido” o la “Tierra Prometida”. Rafael Gutiérrez Girardot en la introducción de su libro *Modernismo supuestos históricos y culturales* afirma:

La colocación del Modernismo (y del 98) dentro de la lírica moderna exige la aceptación de un hecho simple, que no se puede corregir a posteriori ni condenar a una perspectiva actual: el de la europeización. Curiosamente, los teóricos de la dependencia y los revolucionarios “tercermundistas” repiten hoy los argumentos de que se valieron los conservadores y nacionalistas (como Ricardo Rojas) de fines de siglo para impedir cualquier cambio: la invocación a lo autóctono, el rechazo de lo extraño. Las curiosas contradicciones que cometen los conservadores de antaño y los revolucionarios de hoy son justamente una prueba del desarrollo “autóctono” de esa europeización (Gutiérrez, 1987, 17-18).

La cuarta característica, y que a mi parecer reúne en su interior las otras tres, es la capacitación intelectual, analítica y documental de los autores de la ficción caníbal. De esa característica surge el título de este trabajo: *Ficción caníbal, una literatura pobre, pero bien alimentada*, con el que quiero expresar que, a mi parecer, aunque los autores de esta tendencia literaria (Sergio Álvarez, Mario Mendoza, Rodrigo Parra Sandoval, etc.) dan enormes muestras del estudio, dominio del lenguaje literario, y hasta han escrito obras críticas y han hecho investigaciones sobre la producción literaria, carecen de un contenido temático propio y de una vinculación creativa con la realidad circundante.

También se produce allí, en el canon de la ficción caníbal, una extraña, por decir lo menos, simbiosis de clases y estilos, como lo señalan Jaramillo, Osorio y Robledo en el *Estudio preliminar*:

La modernidad expandida o agotada o la posmodernidad ligada a los procesos de globalización internacional no sólo han producido una “cultura colombiana” de masas, sino que reubicaron el folclor, el saber académico y la cultura industrializada en condiciones semejan-

tes: todas esas instancias perciben que el orden simbólico del cual se nutren está ahora atado a las condiciones del mercado. Además, las experiencias culturales han dejado de corresponder lineal y exclusivamente a los ámbitos y repertorios de las etnias o las clases sociales. De ahí resulta un tradicionalismo de las elites, que no tiene nada en común con el de los sectores populares, y un modernismo en el que se encuentran, convocadas por los gustos que moldean las industrias culturales, buena parte de las clases alta y media con la mayoría de las clases populares (Barbero, 23-24).

Tales fenómenos se expresan en una literatura que está negociando con la cultura de masas e incorporando sus estrategias narrativas y discursivas. Ello disuelve los límites entre los géneros literarios, a la vez que cuestiona la especificidad de los estudios literarios construidos sobre la noción de lo ‘bien escrito’ o lo redactado según las normas gramaticales y la belleza esencial. Esa literatura resulta chocante para ciertos sectores de la elite y es ilegible para algunos críticos literarios que, según García Canclini, se han vuelto ineficaces porque no logran articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes generados por las prácticas innovadoras de la producción y del consumo (185). (Robledo, Osorio y Jaramillo, 2000, 68).

La quinta característica de la ficción caníbal, que en parte está señalada en el párrafo anterior, es su constante negarse al uso de las normas de ortografía y de redacción, la continua españolización, a la brava, de palabras de otros idiomas, en especial del inglés, y la unión de varias palabras en una sola, con la intención de emitir una vocábulo que acoja en sí a las palabras en él involucradas.

Ejemplos de ello son (los subrayados son míos y son los errores, según el *Diccionario de la Lengua Española*):

No he logrado hacer de nuestro amor un apasionado largometraje sino un amonto-

namiento de *videoclips*. Tal vez por el desasosiego que me crece en la garganta como un hueso he pensado en *Bellaauroras*, un *film* que recoja las pequeñas historias, como un *puzzle* de amores (Parra, 2002, 162).

El manuscrito de Las Cuatro Cenicientas precedido por un párrafo con sus teorías sobre cenicientas y donjuanes (Parra, 2002, 59).

Mi segundo hijo se llamará Julio y tendrá también un currículum vitae... (Parra, 2002, 73).

Ese novio, claro está, le dió el primer beso (Parra, 2002, 75).

En conclusión, aunque “escribir es hacerse pasar por otro”, como dice Rodrigo Parra Sandoval, citando a Paul Auster en el epígrafe del libro *El don de Juan*, el gran valor de la ficción caníbal es que, a través de obras y circunstancias descritas por otros autores, en otras realidades, los nuevos escritores expresan algunos de los dramas que vive el hombre actual y la similitud de la especie humana en cualquier época.

En palabras de Luz Mary Giraldo, en su texto *Después de las grandes rabias y los hermosos errores* en el libro *Cuentos Caníbales*: “nuestras cercanas realidades entran en diálogo con otras cada vez menos lejanas, mostrando con ágiles escrituras lo que somos y lo que otros también son” (Giraldo, 2002, 19).

Referencias

- ÁLVAREZ DEL REAL, M. E. *Diccionario de términos literarios y artísticos*, Editorial América, S.A., Cali.
- BERMAN, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI Editores, Bogotá.
- BUSTILLO, C. (2000). *Una geometría disonante, imaginarios y ficciones*, Ediciones Excultura, Caracas.
- CALVINO, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid.
- GIRALDO, L. M. (2002). *Cuentos caníbales*, Alfaguara, Bogotá.
- GRAU, J. (1944). *Estudio Preliminar del libro Don Juan en el drama*, Editorial Futuro, Buenos Aires.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1987). *Modernismo, supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, Ltda., Bogotá.
- JARAMILLO, M. M.; OSORIO, B.; ROBLEDOS, Á. I. (2000). *Literatura y cultura, Narrativa colombiana del siglo XX*, tres volúmenes, Ministerio de Cultura, Bogotá.
- JOSSA, E. (2002). *Tarzán y el filósofo desnudo: ¿de la ironía a la construcción de una novela posmoderna?*, Cuadernos de literatura, 13/14, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- PARRA SANDOVAL, R. (2002). *El don de Juan*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá.
- ZORRILLA, J. (1995). *Don Juan Tenorio*, Editorial Panamericana, Bogotá. ■



Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno. No sé si se puede decir esto, pero aunque no soy escritor y aunque no estoy seguro de mi precisión, no retiraría la palabra nocturno; esta palabra era, quizá, la más apropiada para María, entre todas las que forman nuestro imperfecto lenguaje.

Ernesto Sábato, *El túnel*, 1948