



**CUERPO Y ESCRITURA: DESACRALIZACIÓN POSMODERNA EN  
*VOTO DE TINIEBLAS* DE RODRIGO PARRA SANDOVAL**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2021**

**ANA MARÍA PLAZAS PINILLA**

**DIRECTOR: JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ**

Yo, ANA MARÍA PLAZAS PINILLA, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

*Firma*

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ana María Plazas Pinilla', written in a cursive style.

ANA MARÍA PLAZAS PINILLA

Fecha: 13 de mayo de 2021

*A Jennifer Andrea Plazas Pinilla*

*Mujer luz*

*Mujer espíritu*

*Mujer infinita*

## **Agradecimientos**

Doy gracias al gran espíritu que me acompaña cada día, como divinidad que me habita, y me ha concedido la fuerza y la determinación para llevar a término este trabajo, después de numerosos obstáculos.

A mi familia por ser el soporte de mi vida, por acompañarme y motivarme en este proceso. Gracias a mi madre María Lilia por sus cuidados, por sus oraciones y su fe, a mi compañero de vida Daniel Córdoba por acompañar me cada uno de los días dedicados a este trabajo, por sus poderosas palabras que me embistieron de confianza, por su amor, a mi María José amada por tenerme paciencia cuando no he podido dedicar todo el tiempo que merecen sus preguntas y sus descubrimientos. A mi hermana del alma, Jennifer Andrea, quien me inspira y me abraza desde la otra orilla, y a quien dedico este trabajo.

Doy gracias a mis maestros, a Jaime Alejandro Rodríguez por su valiosísima orientación, por su sabiduría, por su paciencia y su incondicional acompañamiento, a Betty Osorio por mostrarme el precioso universo de la escritura conventual, a mi profesor Noel Olaya Perdomo, a quien siempre llevaré en mi corazón.

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b>	7
Objetivos	8
Metodología	8
Justificación	9
Estructura y contenidos del trabajo	13
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Voto de tinieblas: una autobiografía apócrifa en clave posmoderna</b>	<b>15</b>
1.1 La autobiografía espiritual en la red de escritura conventual femenina	16
1.1.1 Escribir en el convento: la falsilla y el problema de la singularidad	17
1.1.2 Del voto de obediencia a la Escritura por mandato	19
1.2 Confluencia de epistemes: autobiografía espiritual y la novela posmoderna	22
1.3 Mímesis y “el mundo como el problema ontológico” en la novela posmoderna	24
1.4. La autobiografía apócrifa y el arte de la ficción	26
1.5 La deconstrucción: La autobiografía apócrifa como apropiacionismo	29
1.5.1 Sobre las reglas del padre y la metaficción	35
<b>Capítulo 2</b>	
<b>El convento como centro del mandala: de la heterotopía conventual</b>	
<b>a los mundos posibles</b>	<b>42</b>

2.1 Mujer, matrimonio y clausura en la sociedad colonial	43
2.1.1 Al interior del convento	48
2.2 El convento como espacio heterotópico	51
2.2.1 Apertura de la heterotopía conventual	52
2.2.2 Heterocronías: confusión temporal y metaficción	60
2.2.3 Heterotopía de desviación: umbraculum y mundos posibles	64
<b>Capítulo 3</b>	
<b>El cuerpo-texto: materia de la corporalidad en Voto de tinieblas</b>	<b>70</b>
3.1 Cuerpo barroco: el martirio como modelo de trascendencia mística	71
3. 2 Cuerpo y episteme	74
3.2.1 El cuerpo como utopía y problema binario	75
3.2.3 Erotismo y transgresión	80
3.2.2 Doble corporeidad textual: la antropóloga y la monja	85
3.3. Cuerpo social: la reconfiguración de la memoria	88
3.3.1 La antropóloga: entre la piel, la carne y los huesos	89
3.3.2 Los huesos y la memoria	91
<b>4. Conclusiones</b>	<b>94</b>
4.1. Síntesis del análisis	94
4.2 Relaciones relevantes y principales hallazgos	95
4.3 Alcances, limitaciones y proyecciones	98
<b>Referencias</b>	<b>100</b>

## Introducción

*Voto de Tinieblas* es un viaje al pasado desde una atemporalidad ficcional trazada sobre un país paralelo en el que lo premoderno y lo moderno se mezclan como si fueran la última posibilidad de arribar a una posmodernidad que parece ser exclusivamente literaria. Un viaje al pasado desde la voz de una monja que emerge al lenguaje actual impregnada de discursos de otras épocas, escritos en su propio cuerpo, pero que a la vez es también la mirada de una antropóloga que rescata a la monja porque lo escrito en su cuerpo trasluce las primeras huellas de la muerte y de una violencia secular que se extiende como telón de fondo a lo largo de toda la novela.

En tanto obra literaria, *Voto de tinieblas* es una polifonía que lleva y trae al lector por diversos puntos de vista y múltiples capas narrativas, mediante mecanismos metaficcionales que permiten entrever las costuras de su ilación e incluso de sus conexiones profundas con un acervo conceptual y epistémico sobre la subjetividad posmodernista, en particular los que atañen al rol de la mujer en los diversos escenarios conceptuales implicados en el amplio compás histórico que abre la novela. Dice Luz Mary Giraldo en *El arte de informar a Julio Verne* (2017) que:

[...] en *Voto de tinieblas*, el relato a dos voces pone en juego el cuerpo de la mujer como cultura y como consciencia de la historia dejando ver uno próximo al pasado colonial y los comienzos de la modernidad con la Expedición Botánica y la Real Expedición de la Vacuna y otro más contemporáneo, referido a los desastres del tiempo contemporáneo. (p. 46)

## **Objetivos**

El presente trabajo se desarrolla alrededor de tres temas principales, desglosados cada uno en un capítulo, como desarrollo de los siguientes objetivos:

1. Establecer las conexiones entre las autobiografías de las monjas neogranadinas y la estrategia de subjetivización posmodernista de la novela *Voto de tinieblas*, con el fin de describir el tipo de apropiación literaria que esta presenta.
2. Abordar los posibles sentidos del convento colonial como epicentro de la novela, en relación con epistemes posmodernas como la heterotopía y la heterocronía, con el objeto de describir los procedimientos de apropiación de cuerpo y espacio puestos en juego por la novela.
3. Describir la apropiación y caracterización que presenta la novela alrededor de los conceptos epistémicos de cuerpo utópico y cuerpo social, con el fin de establecer las relaciones simbólicas que el discurso narrativo dispone entre lo anatómico y lo social-histórico.

## **Metodología**

El presente trabajo empleó una metodología de investigación correlacional estructurada en tres etapas: delimitación de objetivos y formulación de hipótesis de estudio, consulta de materiales de referencia y consolidación de resultados. Cada etapa, que fue desarrollada en paralelo y bajo una dinámica contributiva, condujo a una serie de insumos que fueron organizados, editados, ampliados, pospuestos o descartados de acuerdo a sus alcances y limitaciones, dando prioridad a aquellos contenidos que permitían concretar mejor las premisas actualmente reflejadas en la definición de objetivos. En este proceso de depuración de insumos y referencias fue de especial importancia la guía del profesor Jaime Alejandro Rodríguez, pues gracias a su orientación se pudieron aclarar las directrices centrales de este trabajo.

De esa manera, esta investigación tiene como equipaje temático las prácticas escriturales conventuales de las monjas neogranadinas, las concepciones religiosas proyectadas en el cuerpo barroco; las interpretaciones posmodernas del espacio como emplazamiento simbólico, y del cuerpo como utopía y objeto erótico; el análisis narratológico y comparativo de la obra de Rodrigo Parra Sandoval, particularmente enfocado en *Voto de tinieblas*; y diversas reflexiones acerca del fenómeno de la violencia en Colombia. La articulación de este repertorio de asuntos se sirvió de libros, publicaciones en web, tesis y artículos, referenciados en el cuerpo del trabajo y acopiados en la bibliografía.

### **Justificación**

Rodrigo Parra Sandoval (Trujillo, Valle del Cauca, 1938) además de ser un destacado novelista, merecedor de múltiples reconocimientos nacionales e internacionales de literatura<sup>1</sup>, es también un importante investigador de la educación en Colombia desde el campo de la sociología, disciplina en la que se graduó de la Universidad Nacional de Colombia (1963), para luego obtener un master y un doctorado (1965 y 1972, respectivamente) por la Universidad de Wisconsin, campo en el que también ha recibido importantes premios<sup>2</sup>.

Por lo que concierne a su obra literaria, el corpus novelístico de Rodrigo Parra Sandoval comprende los libros: *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, 1978; *Un pasado para Micaela*, 1988; *La amante de Shakespeare*, 1989; *La hora de los cuerpos*, 1990; *Tarzán y el filósofo desnudo*, 1996; *El don de Juan*, 2002; *Museo de lo inútil*, 2007; *Faraón Angola*, 2011; *Los bolsillos de Herbert Wolff*, 2011; *Voto de tinieblas*, 2012; *Trilogía sentimental*, 2013, que incluye las novelas *Un pasado para Micaela*, *La didáctica vida de Aníbal Grandas* y *Malena tiene pena* (originalmente publicada como *La hora de los*

---

<sup>1</sup> Premio Nacional de Novela del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2002; mención de honor en el Premio Casa de las Américas (Cuba) en 2006 y 2011; y Premio Nacional Vida y Obra del Ministerio de Cultura de Colombia, 2016.

<sup>2</sup> Premio Interamericano de Educación Andrés Bello, 1990; Premio Nacional de Ciencia, Fundación Alejandro Ángel Escobar, Colombia, 1996 y 2001.

*cuerpos*); *Virginidad anualmente recobrada*, 2013 (originalmente publicada como *La amante de Shakespeare*); y *El extranjero subrayado*, 2013.

Sus novelas se caracterizan por una marcada presencia de la episteme posmodernista, en tanto presentan todos los rasgos propios de un relato simulado, excéntrico y metaficcional, que mediante la apropiación una variedad de géneros literarios, imaginarios y discursos, fragmentan o descomponen los referentes histórico-sociales y al hablar de sí mismas “enfatan su carácter ilusorio”, poniendo en tela de juicio el principio de realidad y la misma construcción narrativa, a la vez que sitúan al lector como “colaborador activo en la disposición de la trama” (Figuerola, 2017, pp. 100-101).

Por otra parte, entre sus novelas es notable una especial conectividad y flexibilidad de conjunto, bien sea por el deslizamiento de personajes de una ficción a otra o el diálogo temático o conceptual entre ellas, configurando la ficción que invita al encuentro con un universo narrativo más vasto provisto de facetas renovadas, un proyecto narrativo de magnitudes variables que transversaliza los motivos centrales que aborda, en los cuales es recurrente el tema de la violencia. Escribe Luz Mary Giraldo en *El arte de informar a Julio Verne* (2017):

Se trata de recorrer la historia del país, explorarla en sus múltiples situaciones, meter el dedo en la llaga, adentrarse en problemas, tanto de la realidad nacional como de la contemporaneidad, y asumir retos conceptuales y formales contemporáneos, preguntar y saber que no hay respuesta satisfactoria y que solo la escritura creativa permite o logra la redención. (p. 76)

En efecto, el conjunto de novelas publicadas hasta 2011 fue revestido por el autor con el título *Historias del Paraíso*, para luego, de cara a su reedición en formato digital, reescribir algunas de ellas, variar sus títulos e incluir nuevos textos, creando así un corpus modificado y ampliado que aglutinó bajo el título *Informe a Julio Verne* (Giraldo, 2017). Este sistema de relaciones y movimientos macro del autor sobre su obra permiten la conjunción o interacción de fondo y forma entre ellas. Tal es el caso del vínculo directo que existe entre *Voto de tinieblas*, *Faraón Angola* y *Virginidad anualmente recobrada*.

En *Faraón Angola* (Parra Sandoval, 2011), Micaela encarna la voz de una mujer que inventa sus recuerdos a través de la escritura, entendida como un acto libertario y de resistencia ante la violencia que asola al país; pues, al crear una realidad imaginada, es posible consumir el amor y continuar la vida inventando recuerdos y múltiples posibilidades de existir. Micaela es también un personaje en otra novela de Parra Sandoval, *Virginidad anualmente recobrada* (Parra Sandoval, 2013). Esta vez, la abuela de Micaela, Mary Catherine, imagina la vida de su nieta ausente a través de existencias disímiles e historias sentimentales con Faraón Angola. A su vez, *Voto de tinieblas* (Parra Sandoval, 2012) es protagonizada por una monja quien, tras salir de una reclusión emparedada a oscuras durante treinta años, transcribe su autobiografía apócrifa, escrita en su propio cuerpo. Son tres novelas en las que personajes femeninos se valen de la imaginación para multiplicar su existencia, en principio diluida en una realidad hostil, y que asumen la escritura como camino a la resignificación de su propio mundo fragmentado.

Complementariamente, cabe señalar que la meta más ambiciosa del arte es ayudarnos a sobrevivir y, todavía más, hacernos auténticamente humanos, como afirma Jorge Volpi en *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011). Por lo cual, “El arte no sólo es una prueba de nuestra humanidad: somos humanos gracias al arte” (p. 8). Volpi se ha interesado por los procesos cerebrales involucrados en el arte de la ficción, incluso, su interés por la ciencia y la literatura le han llevado a buscar conexiones desde la neurociencia. En este sentido, sostiene que la ficción literaria ha de ser estimada como una adaptación evolutiva, como un juego cooperativo que permite evaluar la conducta humana en situaciones futuras, conservar la memoria individual y colectiva, y, ante todo, abstraerse en las vidas de los otros; de modo que una novela permite experimentar vidas y situaciones ajenas, al punto de convertirse la ficción literaria en “uno de los medios más contundentes para asentar la idea misma de humanidad” (2011, p.15-16).

Concibe este autor a los seres humanos como rehenes de la ficción, “símbolos mentales” obsesionados con vincularse con otros “símbolos mentales”. Entonces, manifiesta que no hace falta combatir esta dependencia humana por lo que denomina mentiras literarias, teatrales, audiovisuales o cibernéticas, simplemente porque son un

deleite. No abducen por el hecho de ser mentiras, sino porque esas mentiras también pertenecen al dominio de lo real. Así, la ficción se inaugura, no cuando el primer humano nace, sino cuando los demás reconocen su mentira y prefieren ignorarla. En síntesis, si la ficción es una herramienta tan poderosa es porque la ficción se equipara con la realidad (Volpi, 2011).

En *Voto de tinieblas* el lector acompaña a la protagonista en su empeño por aferrarse desde lo más profundo a su humanidad,

¿Qué hago pues con mi cerebro? Imagino mundos, me imagino parte de esos mundos. Imagino, creo la historia que se desplaza como una nube de tormenta sobre la Isla. Pongo a andar la historia, vivo en ella, soy parte de esa historia fantástica, delirante, la hago mi realidad, mi autobiografía apócrifa, mi vida verdadera. ¿Qué otra vida tengo?. (Parra Sandoval, 2012, p. 98)

Siguiendo a Volpi y su forma de concebir el arte de la ficción, como aproximación a lo que sucede en el cerebro de la monja, afirma el autor que este actúa por medio de mecanismos para acercarse a la realidad tanto como para crear o apreciar la ficción básicamente idénticos. Así, reconocer e inventar el mundo son mecanismos paralelos. Es en esta medida que somos artífices de la realidad, a tal punto que la misma noción del yo puede entenderse como una ficción del cerebro (2011).

Parra Sandoval al poner esta pregunta en voz de la monja “¿Qué hago con mi cerebro?”, revela que es conocedor de este principio, donde la ficción juega un papel primordial. La monja, consciente de su poder, inventa múltiples identidades que coexisten en su autobiografía apócrifa. En el transcurrir de los capítulos, como lectores la acompañamos a expediciones y empresas alucinantes en la vastedad de una geografía imaginada, plasmada en un mapa igualmente imaginario, dibujado en círculos concéntricos.

En relación con todo lo anterior, la vida cotidiana puede asumirse desde su perspectiva como una forma más de la ficción. No obstante, asegura Volpi, citando a Juan José Saer que “aunque la verdad es lo contrario de la mentira, la ficción no es lo contrario de la verdad” (2011, p. 24). De esta misma manera reza el padre de la monja al

proporcionarle a su hija sus reglas de escritura: “Y no te equivoques, lo imaginario es tan real como cualquier otra realidad” (Parra Sandoval, 2012, p.41).

Bajo esta premisa del padre, la ficción es una forma más de la realidad en medio de otras tantas susceptibles de habitar de manera simultánea. Parra Sandoval ha imaginado a su vez una monja que imagina. Ha imaginado al padre, carnicero filósofo de la nueva era, ha recreado a un hombre a quien seguir y a quien amar, a José Salvani, ha imaginado a Humboldt, a Mutis, a los bonobos, a los habitantes de su Isla. En este punto comulga con Volpi: “Éste es mi crimen: imaginar, así, que no estoy solo” (2011, p. 91).

Esta panorámica macro de temas recurrentes y tratamientos narrativos híbridos o paródicos presentes en la obra de Parra Sandoval, como un tejido en que se cruzan la violencia, la memoria y la identidad, la realidad y la ficción, gracias a una serie de dispositivos textuales que obedecen a una concepción posmodernista de la escritura, hacen de su obra un campo de estudio fundamental para comprender cómo los conceptos y los rasgos de lo posmoderno se vinculan a nuestro contexto histórico y literario desde *Voto de tinieblas*.

### ***Estructura y contenidos del trabajo***

El presente trabajo está constituido por tres capítulos, cada uno de ellos despliega un abanico de subtemas que expone su interrelación con las fuentes principales y premisas, así: Capítulo 1, *Voto de tinieblas*: una autobiografía apócrifa en clave posmoderna; Capítulo 2, El convento como centro del mandala: de la heterotopía conventual a los mundos posibles; Capítulo 3, El cuerpo-texto: materia de la corporalidad en *Voto de tinieblas*. Desde esta estructura principal el trabajo presenta varios apartados de segundo y tercer nivel en los cuales cada asunto es objeto de ampliación y delimitación, con el fin de redondear y precisar las varias hipótesis planteadas. Para el desarrollo de las ideas expuestas en esta investigación sobre vida monacal, barroco y autobiografías espirituales, resultaron de especial importancia los trabajos de Alonso (2021), Borja (2002-2007), Ferrús (s.f.),

González (2010), Jaramillo (2003), Lavrín (1990), McKnight (1997), Montero (2003-2008), Osorio (2014), Quevedo (2007), Robledo (2014) y Toquica (2008).

En lo concerniente a los asuntos literarios, semióticos y narratológicos, fueron imprescindibles los trabajos de Figueroa (2017), Genette (1989), Giraldo (2017), Gómez (2017), Hassan (1991), Herrero-Olaizola (2000), Lozano (2007), Quintana (1990), Ryan (2004), Schaeffer (2002) y Volpi (2011). Además de estas referencias, se sumaron al desarrollo del análisis epistémico los trabajos de Bataille (1957), Ferrús (2005), Foucault (1984), Lozano (2007), Toquica (2008) y Torras (2007). Complementariamente, en la articulación del fenómeno de la violencia en Colombia a este análisis, fueron de especial importancia los textos de Escobar (1996) y Gómez (2017).

## Capítulo 1

### ***Voto de tinieblas: una autobiografía apócrifa en clave posmoderna***

Una monja emparedada durante treinta años es el personaje innominado y protagonista de la novela de Rodrigo Parra Sandoval, *Voto de tinieblas*. La oscuridad y el silencio alimentan su imperiosa necesidad de existir más allá del encierro, pues ha sabido dibujar en la penumbra de sus días sin tiempo un camino hacia la fuga. Se trata del descubrimiento de un poderoso principio de sublevación: la imaginación. Sobre su cuerpo desnudo escribe su autobiografía apócrifa, como el relato de una vida imaginada, emanada de las sombras de su escritura religiosa.

Es perceptible el diálogo con autobiografías de mujeres insignes como Teresa de Ávila, las neogranadinas Jerónima Nava y Josefa del Castillo, y la figura legendaria de Hildegard von Bingen, a través de la alusión a sus iluminaciones, sus raptos y sus martirios. De este modo, Parra Sandoval concibe el universo interior de una monja rebelde, enclaustrada como castigo a un acto sacrílego, desde una apropiación posmoderna de los códigos derivados del molde escritural de autobiografías espirituales. En tal sentido, examinar el ejercicio ficcional que implica la escritura de una autobiografía apócrifa nacida de un personaje figurado desde una estética posmoderna, constituye el principal enfoque de análisis del presente capítulo. De manera que el propósito es llegar a comprender de qué manera Parra Sandoval, en su novela *Voto de tinieblas*, ejerce una apropiación posmodernista de las formas retóricas de las autobiografías espirituales de las monjas coloniales, y cómo amplía su horizonte de significación.

Es así como, desde una mirada intertextual, en relación con los rudimentos de estas autobiografías espirituales, se considerarán tanto las problemáticas como las formas del texto apócrifo escrito por este personaje, en su papel de protagonista, narradora y escritora. De manera que, desde algunas claves posmodernas, se examinará la materialización de

mundos posibles gestados durante el emparedamiento. No obstante, antes de adentrarse en el mundo de lo apócrifo en *Voto de tinieblas*, es preciso un acercamiento al contexto en torno al cual surge la tradición de la escritura conventual femenina. Para ello, se presentará un panorama histórico general que permita entender los principios a los que obedece una autobiografía espiritual para ser considerada como texto oficial, donde las investigaciones de Asunción Lavrín, Beatriz Ferrús Antón, Ángela Robledo y Betty Osorio, han sido fundamentales. Aunado a esto, se hace necesaria una aproximación a la novela posmoderna, como antesala a la propuesta de interpretación de la obra de Parra Sandoval. Para ello, el trabajo de María del Pilar Lozano Mijares en su libro *La novela española posmoderna* (2007) será la base teórica fundamental, a partir de algunas claves formales, temáticas y hermenéuticas expuestas por la autora.

### **1.1 La autobiografía espiritual en la red de escritura conventual femenina**

Asunción Lavrín, en su artículo *La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana* (1990), sostiene que durante el período de la Colonia, un reducido grupo de mujeres tuvo acceso a la lectura y la escritura; no obstante, la gran mayoría de la población femenina colonial era analfabeta. Este analfabetismo no impidió un activo papel de la mujer en diferentes esferas de la dinámica social de la época, pues leer y escribir no era un requisito fundamental para ningún género. En estas condiciones, “la educación femenina permaneció en un estado de negligencia benigna, como una curiosidad digna de admirarse, pero no necesariamente de emularse” (Lavrín, 1990, p. 15).

Ahora bien, pese a la evidencia de algunas escritoras laicas, el conjunto de escritos gestado por las monjas en los conventos fue el más significativo del período colonial. Tanto la instrucción como la incursión en la expresión escrita representaron un campo fecundo para cultivar la prosa y la poesía (Lavrín, 1990). No obstante, equiparada con la repostería y el bordado, figuraba la escritura de vidas en las constituciones de los conventos, entendidas estas como *labor de manos* (Ferrús, 2005), quehaceres muy propios del universo doméstico femenino, poco comparables con altas manifestaciones del espíritu humano, tan dadas al

talento masculino, según la perspectiva de la época. A la par de algunas manualidades, la escritura femenina en los conventos no despertó sospecha de lo que podría significar el germen de las primeras representaciones del “yo” femenino en Occidente.

Son numerosos los ejemplos de monjas escritoras en todas las colonias españolas, sin embargo, las figuras más notables surgieron en la Nueva Granada y Nueva España. Son muestra de ello sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (1671-1742), religiosa del Convento de Santa Clara en Tunja y Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), considerada en vida como la *Décima musa*, imagen estelar de la escritura conventual femenina. Esta monja de proverbial intelecto, es estimada hasta hoy como la más excepcional nacida en la América española colonial (Lavrín, 1990).

### ***1.1.1 Escribir en el convento: la falsilla y el problema de la singularidad***

Beatriz Ferrús Antón plantea la importancia de la adscripción de la escritura conventual a un linaje, el cual confiere legitimidad a estos escritos en la medida en que se manifiesten como herencia de la *ley de la imitatio*: principio artístico vigente durante el Renacimiento y el Barroco, fundamentado en la “Poética de Aristóteles y de su teoría de la mimesis” (s.f., p. 7). Este mecanismo de imitación se instala desde el hecho de que estas monjas escriben sobre una especie de falsilla, acaso un molde que caracteriza este tipo de género, el de la vida espiritual. La horma en la que se inserta este tipo de escritura responde a unas características constantes y manifiestas, dentro de las cuales figuran: el nacimiento en el seno de una familia que honra las virtudes cristianas; la prematura vocación a la vida religiosa; la incorporación al convento, espacio donde ocurre el advenimiento de la enfermedad, se profesa la mortificación y suceden a la par las visiones místicas; todo ello en permanente lucha con la tentación.

Según Ferrús (2005), el proyectar el eco que reafirma la pertenencia a dicho linaje, esquiva la posibilidad de singularidad, ya que la *ley de la imitatio*, traza la línea nítida que, paso a paso, debe seguir la escritura de la vida espiritual. Este panorama permite entender

que desde esta herencia literaria no se pretendió la originalidad ni mucho menos se incentivó algún rasgo distintivo en la pluma de las monjas. De igual manera, este principio de imitación no es exclusivo del campo de la escritura, sino que este puede indicar una analogía con la forma vida de estas mujeres al interior del convento. Mujeres consagradas a una vida de santidad en búsqueda de la perfección en la imitación de Cristo, la denominada *imitatio Christi*.

Así, la autobiografía espiritual se adscribe como texto aceptado por un canon dentro del corpus de la escritura conventual, al considerar que se gesta dentro una tradición que implica una estructura denominada por Gérard Genette como hipertextualidad (1989). El filósofo francés explica cómo un texto entra en relación con otro u otros que le preceden, a través de una relación de conjunto (Quintana, 169). Es aquí cuando el eco de la obra de Teresa de Ávila (1515-1582) se levanta como columna primordial y fundadora de este linaje escritural en letras hispánicas. Pues, dentro de esta urdimbre de relaciones hipertextuales, las autobiografías femeninas hispánicas de la época siguieron el modelo trazado por esta eminente religiosa en sus obras: *Libro de la vida* (1571), *Camino de perfección* (1562-1564), *Las Moradas* (1577) y *El libro de las fundaciones* (1573-1582). Considerada estandarte de esta tradición literaria, por ser una de las dos primeras mujeres en ser nombradas *Doctoras de la iglesia*, la obra de esta religiosa se alza contra las normas de los conventos en tiempos de la Contrarreforma en España y deja en herencia una prolífica obra impregnada de mística, anunciando la que más adelante será denominada “literatura femenina” (Robledo, 2007, p.IX). Más allá de la mística española, Teresa de Ávila es, sin duda, el símbolo de la voz activa de la mujer como líder dentro del monacato femenino y una de las mentes más fecundas del Siglo de Oro español<sup>3</sup>.

Por otra parte, a pesar de que “la imitación de Cristo y la meditación sobre su pasión y muerte, [...], serán una constante en las vidas de monjas, [...] encontrarán en la fisicidad y

---

<sup>3</sup> Conjuntamente, otros místicos fueron también trascendentes en la mística hispánica como Ignacio de Loyola (1491-1556) y San Juan de la Cruz (1542-1591). El primero, jesuita insigne reconocido por dar preceptos para la oración en su obra *Ejercicios espirituales* (1548) y la lectura y meditación de la sagrada escritura como cimiento para el autoanálisis. El segundo, poeta místico, célebre en sus imágenes poéticas que revelan la búsqueda y unión con la divinidad (Osorio, 2014).

la humanidad del Hijo una forma de perforar el lenguaje teológico y dejar hablar a la mujer por medio de una corporalidad transformada en particular semiótica” (Ferrús, 2005, p. 124). Es justamente en este campo donde estas mujeres, pese a vivir anegadas en la tradición de la imitación, comienzan a manifestarse como sujetos. En este sentido, Ferrús emplea el término de *vidas* para referirse a los textos que se enuncian desde el “yo”, que son anteriores al siglo XVIII y que anteceden la noción de “la subjetividad moderna”; de esta manera, emplea el término autobiografía para referirse a la escritura del “yo” en lo posterior al advenimiento de la idea del sujeto moderno (Ferrús, 2005).

Al mismo tiempo, Ferrús (2005) defiende que “la ruptura de los valores de mimesis e *imitatio* se produce junto a la emergencia de la noción de ‘sujeto’ ” (p.35). Es decir que, en el trascender el molde escritural, ha de ser manifiesta la singularidad, con la característica complejidad de un yo en auténtica “libertad creativa” (p.38), siendo esta noción el epicentro de su propuesta de autobiografía. La escritura fue el escenario que atestiguó la contienda emprendida desde el lenguaje mismo, si bien no para desmontar unas férreas estructuras de poder que sometieron y vigilaron los sistemas de representación para la mujer, sí lograron eludirlos en parte (Osorio, 2014), y así dar paso a subjetividades femeninas nacientes.

### ***1.1.2 Del voto de obediencia a la Escritura por mandato***

La escritura conventual, además de arraigarse en mecanismos de imitación, se gesta en un panorama histórico que la hace instaurarse como un acto de obediencia (Ferrús, s.f.). Es manifestación de un mecanismo de vigilancia que surge después de la ruptura de la hegemonía católica con sede en Roma, como bien lo representó la Reforma abanderada por Martín Lutero para la Iglesia católica en el siglo XVI. El ferviente rechazo de la Iglesia Católica a la Reforma protestante se materializó a través del movimiento de la Contrarreforma; particularmente el Concilio de Trento, comenzado en 1545 y culminado en 1563, trazó rigurosas directrices doctrinales y reglamentarias para la Iglesia Católica en lo

posterior, siendo ello determinante para los nacientes monasterios en las colonias hispánicas (Toquica, 2008). De manera que estos textos escritos por monjas en clausura no surgen como necesidad espontánea, autónoma e individual de autorepresentarse o afirmarse desde la escritura, o acaso un deseo consciente de textualizarse como sujetos, sino que esta tradición de escritura conventual es respuesta a un imperativo de la Iglesia para defender su dominio y combatir nuevos aires doctrinales en tiempos de Contrarreforma.

A través del concilio de Trento, se hace obligatorio el sacramento de la confesión, ya legitimado desde 1215 en el Concilio de Letrán (Ferrús, s.f.). Al instituirse la confesión como Sacramento, la escritura de la vida interior está dirigida a un destinatario, para el examen espiritual de la confesada. Esta forma de vigilancia es personificada por el confesor, autoridad eclesiástica masculina, quien se instaura como guía espiritual, entidad que legitima y a quien las más de las veces se le atribuye la autoría de los escritos de sus confesadas (Robledo, 1994). Para ilustrarlo, se ha considerado la autobiografía de Jerónima Nava y Saavedra, monja Clarisa quien vivió a finales del siglo XVII e inicios del XVIII. Como lo afirma Ángela Robledo en la presentación a la autobiografía espiritual de Nava, esta obra fue entregada a su confesor, Don Juan Francisco de Olmos y Zapain (1662 – ?), quien cumpliera el rol de legitimación del escrito. La autobiografía personifica de esta manera un acto confesional y de vigilancia espiritual que contribuye a decantar las pugnas interiores de la confesada, de modo que “allí los sujetos femeninos que narran sus vivencias aceptan la sumisión y la autonegación que impone la mística” (Robledo, 1994, p. 9). Así lo ilustra el siguiente fragmento tomado de la autobiografía oficial de Jerónima Nava, titulada por su editora, Ángela Robledo, *Autobiografía espiritual de una monja venerable*:

Me dan gran cuidado algunas cosas extraordinarias que me pasan, así por íntimas, como porque conosco que son sobrenaturales y de éstas no tengo duda ninguna, porque ellas mismas me nesesitan al asenso y las tengo por de Dios y también por yntelectuales; quiero dar quentadellas como pudiere para que Vuestra Merced las examine. Y si ay algunos errores, así en el escrito que yo les doi como en el modo con que me pasan, me corrija y enmiende. (1994, p.48)

Esta cita evidencia que, en este ámbito, el ejercicio de la escritura no se valida en sí mismo, sino que depende de la aprobación de un confesor, quien examina, corrige y enmienda. Don Juan Francisco de Olmos y Zapáin, confesor de Jerónima Nava y Saavedra, es quien, de acuerdo al modelo escritural instaurado, presenta al texto y a su autora, haciendo explicación detallada de su linaje, de su educación dentro de la fe cristiana y quien valida toda una vida espiritual inscrita en un texto autobiográfico. En fidelidad a esta falsilla escribe Olmos *El elogio de la autora*, como antesala a la autobiografía de Jerónima, donde el confesor completa el retrato de su autora, presentando la información biográfica relativa a su nacimiento, educación, su camino en la vida monástica y sus luchas espirituales. Si bien Jerónima no aborda estos aspectos de su vida directamente al relatar su autobiografía espiritual, bien lo hace su confesor, en correspondencia a la marcada tradición del género:

Fue nuestra Gerónima hija legítima de Juan De Nava y de Doña Juana de Saavedra, vesinos de esta çiudad de Santafé en la Parrochia de Nuestra Señora de las Nieves; quienes tuvieron una hassienda de trapiche en jurisdicción de la ciudad de Tocaima, [...]. Y estando en dicha hacienda dichos padres de Gerónima, en ella nació Gerónima el día veinte y cinco de abril año de mill seissientos y sesenta y nueve. Y a media hora de aver nasido (assidente de este parto) murió Doña Juana Saabedra, su madre. Devió de ser el parto tan de peligro que le partisipó Gerónima; pues se alló presiado su mismo padre a baptisarla como lo hiso. [...] y el Reverendo Licenciado 26 Fray Salvador de Nava, religioso franciscano y hermano del padre de Gerónima, le puso a ésta los santos óleos y chrisma en seis de mayo de dicho año de 1669. (Robledo, 1994, p.31)

Resulta pertinente recapitular en este punto las principales exigencias que caracterizan y, a su vez, legitiman una autobiografía espiritual como texto perteneciente a un canon, en el marco de la escritura conventual femenina; a saber, la pertenencia a un linaje hipertextual de vidas espirituales, a través del uso de la falsilla, denominada molde escritural en uso de la *ley de la imitatio*, sin mayores pretensiones de singularidad, el cual responde a un orden específico, desde el nacimiento, la vocación, el convento, hasta la

enfermedad y la mortificación, en permanente pugna con la tentación. Se trata de un ejercicio escritural profundamente condicionado por el sacramento de la confesión y por la vigilancia espiritual. Por tanto, está destinado a un confesor o director espiritual, figura de autoridad que lo valida. Por último, y no menos importante, está la enunciación desde el *yo*, como indicio de subjetividad, si bien está determinadamente enunciado desde la sumisión y la autonegación.

## **1.2 Confluencia de epistemes: autobiografía espiritual y la novela posmoderna**

Como se ha expuesto hasta este punto, el acto de la escritura autobiográfica está particularmente inserto dentro de un marco contextual directamente influenciado por dos fuerzas ideológicas que entraron en tensión; esto es la emergencia y consolidación de la noción de subjetividad en Europa y la Contrarreforma instaurada en España, extendida a las colonias. El estudio sobre la obra de la Madre Josefa del Castillo realizado por Kathryn Joy McKnight en *The Mystic of Tunja* (1997), aporta de manera significativa la reconstrucción del universo histórico e ideológico que envolvió la escritura de esta monja. Llama particularmente la atención el concepto de *autorrepresentación* a través de la expresión autobiográfica, donde se puede advertir en estos mecanismos, la presencia de una episteme moderna desde la noción de subjetividad. De esto se desprende que, el sujeto de la Contrarreforma es un sujeto en conflicto, en tanto es consciente de la posibilidad de la agencia humana, pero es confrontado de manera permanente ante la sumisión que exige la Iglesia.

Ahora bien, antes de continuar, es preciso aclarar el concepto de *episteme*, como cimiento primordial para el presente análisis. En efecto, concierne al “campo

epistemológico a partir del cual los conocimientos adquieren sus condiciones de posibilidad, aquella estructura histórica a priori que delimita lo que se puede pensar y cómo, el lenguaje [...] y la praxis, el orden de las cosas y las taxonomías” (Lozano, 2007, p. 27). De manera que, el considerar que en estas autobiografías espirituales se empieza a vislumbrar una episteme moderna que cohabita con un pensamiento premoderno, en correspondencia con los aires la Contrarreforma, resulta un aspecto clave para comprender la confluencia de más de una episteme en la pluma de estas monjas. Así mismo, pero desde una naturaleza muy distinta, en *Voto de tinieblas* se advierte la confluencia de más de una episteme, donde lo moderno y lo posmoderno, e incluso lo premoderno, entran en diálogo, si bien este diálogo se enraiza claramente desde una estética posmodernista.

María del Pilar Lozano Mijares, en su libro *La novela española posmoderna* (2007), presenta un amplio panorama en torno a la posmodernidad, ante todo entendida como una episteme, y si de tomar una imagen de la posmodernidad se tratara, “esta sería el laberinto: algo descentrado, excéntrico, no cronológico, no casual, polisémico, disperso e irónico” (p. 9). En este mismo contexto, la novela posmoderna se ha constituido como reflejo de dicha episteme, “irreductible a una tendencia clara y uniforme” (p. 123), entendiéndose que, a lo largo de los siglos, es el arte, como realidad humana, el que se ha adelantado continuamente en la expresión de la episteme que le circunscribe, según sostiene la autora.

Es por esta razón que resulta altamente significativo entender que la posmodernidad no se reduce al período histórico posterior a la modernidad. Más aún, encarna una episteme distinta que, incluso, incorpora rasgos que ya estaban presentes. A su vez, la narrativa posmoderna no comprende en sí, una serie de marcas estilísticas novedosas; más allá de ello, se trata de una reordenación de relaciones, de elementos preexistentes principalmente en la modernidad. Dentro de este marco, se reitera que el arte posmoderno no responde a un estilo determinado, sino a una estrategia cognoscitiva, como una forma de aprehender el mundo, en la cual la idea del arte como salvación se ha sustituido por la idea del arte como consuelo, como compensación; no obstante, se trata de un consuelo irónico en tanto es

consciente de su inutilidad (Lozano, 2007). Tal como se puede observar en la narración misma de la monja posmoderna en *Voto de tinieblas*:

Se puede entonces comprender la dificultad que tengo para llegar a un acuerdo conmigo misma sobre cómo organizar y transcribir lo esencial del torrente de palabras que he escrito durante treinta años de clausura y de encierro en las tinieblas. Soy, esencialmente, un manojo de contradicciones que aspira al orden, aunque sé que el orden me aniquilará. (Parra Sandoval, 2012, p. 29)

De esta manera, dentro del vasto panorama de novelas posmodernas latinoamericanas, la obra de Parra Sandoval surge como una ficción distintiva dentro de este paradigma estético; de modo que, más allá de representar una tendencia, como se ha aclarado, se identificarán algunas claves propuestas por Lozano Mijares, puntualmente “claves temáticas, formales y hermenéuticas de la novela posmoderna” (2007, p.154), de las cuales se abordarán dos en el presente capítulo.

### **1.3 Mímesis y “el mundo como el problema ontológico” en la novela posmoderna**

La primera clave abordada por Lozano Mijares se relaciona con lo que ella denomina como “la imposibilidad del realismo” desde el sentido de la mímesis tradicional, en razón al cambio de episteme en la posmodernidad. Para ello, plantea, entre otras, la siguiente pregunta: “¿qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no sólo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos?” (2007, p. 155), tal como lo revela la voz de la monja en *Voto de tinieblas*:

Todos esos cuerpos viven en mí simultáneamente, como si aún fuera todos ellos, como si yo fuera una multitud de cuerpos. Porque soy la niña y la joven inexperta y la esposa fallida y la monja adolescente que desea y la monja adulta que ha tenido que imaginar para sobrevivir y que ha escrito notas y capítulos enteros de historias

en el cuerpo de cada una de las mujeres que ha sido para crear una memoria espuria de hechos que no ha vivido. (Parra Sandoval, 2012, p.29)

De esta manera, es preciso comprender que en la novela de Parra Sandoval, el cuerpo mismo, aunado a la escritura en un cuerpo-texto, es la principal manifestación de una subjetividad múltiple y que alude al caos. Como respuesta al anterior cuestionamiento surge lo que la autora denomina como una “ontología problemática”, asumiendo que desde la episteme posmoderna la noción de lo real y así mismo la relación con lo aparentemente percibido como real “ha perdido la sólida base de referente representable” (Lozano, 2007, p. 155). Entonces, al enfrentarse a la imposibilidad de una realidad apodíctica emerge esta clave, propia de los sistemas representacionales pertenecientes a la episteme posmoderna, donde la novela pone de manifiesto la ruptura tanto con el mundo, como con la noción de yo unívoco. Así, Lozano Mijares citando a McHale, refiere que la novela posmodernista considera cuestiones ontológicas, preguntas fundamentales como ¿qué es el mundo?, ¿quiénes somos?, ¿existe una relación entre lo real, lo posible, lo imposible?, entre otras. Por lo tanto, esta novela a su vez mimetiza mundos ontológicamente inestables, sembrando dudas en el lector en torno a la realidad misma, a través de toda una experiencia estética que contribuye a dicha desestabilización (2007).

Para tal efecto, una estética posmodernista implica la representación desde el alejamiento de una realidad trascendente, pues concibe que más que hechos existen interpretaciones. En otras palabras, es claro que la realidad se entiende ante todo como una construcción (Lozano, 2007). De esta misma forma, el acto de escribir en *Voto de tinieblas* se revela como un principio de carácter ontológico que obedece a esta desestabilidad, de suerte que la monja se vale de la ficción para imaginar mundos, claro está, el acto de la escritura no se asume como una salvación, sino ante todo como un refugio, ese refugio irónico que le permite arraigarse a la vida. Este acto de insurrección le otorga no solo el poder de afirmar su humanidad, sino de ampliar su horizonte existencial, pues dado que no puede salir a conocer y recorrer el mundo, entonces, se inventa el mundo: “Estoy aquí para recordar e imaginar. Para imaginar mi vida futura, una vida alternativa a la nulidad del

encierro. [...] ¿Imaginar? Sí, para recordar, imaginar y escribir, aunque algunos digan que imaginar y recordar son dos nombres de la misma cosa” (Parra Sandoval, 2012, p. 98).

Es aquí donde el voto de obediencia de la monja se quiebra. En medio de esa búsqueda ontológica, la monja innominada ha sabido rebelarse al encierro, al escribir para buscarse, para encontrarse, aún para perderse. Este personaje posmoderno en la oscuridad de su celda es artífice de realidades múltiples, donde bien se formulan las preguntas que involucran al ser, al yo, al otro, al mismo sentido de la escritura, como manifestación de una ontología problemática; donde la ambigüedad entre el recordar y el imaginar, subvierte la relación con la realidad; desde allí resiste, desde otro orden, desde las posibilidades de una episteme descentrada aprende a ser.

#### **1.4. La autobiografía apócrifa y el arte de la ficción**

De un texto apócrifo se afirma que no está aceptado por un canon, entiéndase dentro de un paradigma religioso; a saber, en la tradición judeocristiana, la condición de un texto apócrifo se determina a la luz del texto bíblico, como escrito perteneciente a un orden sagrado. Por extensión, un texto apócrifo es aquel generado por fuera de un manto de autoridad de índole religiosa, por tanto ilegítimo. De igual forma, el adjetivo apócrifo alude en su etimología a lo secreto, lo oculto, lo no permitido y, en su sentido, a aquello que no es auténtico. Así es definida la autobiografía apócrifa en la voz del padre de la monja de *Voto de tinieblas*:

La otra versión, escucha esta palabra, es la versión apócrifa. La autobiografía apócrifa, es decir no aceptada como verdadera por las autoridades, es calificada como inauténtica, ilusoria, ficticia, ilegítima, engañosa, falsaria, clandestina. Desde niña, cuando mi padre ponía un énfasis, a veces cómico y a veces dramático, en esta palabra, soñé escribir una autobiografía apócrifa. El sonido de esa palabra me hacía

estremecer, me tentaba como todo lo prohibido, lo imaginario, lo secreto, lo malicioso, lo monstruoso. (Parra Sandoval, 2012, p.36)

Discernir entonces la naturaleza de lo apócrifo en *Voto de tinieblas* es consustancial al diálogo intertextual con autobiografías oficiales, para desde allí generar nuevas posibilidades de sentido; pero claro está, desde la deconstrucción. Así, esta monja enclaustrada en las tinieblas encarna una versión desacralizada respecto a la vida espiritual de las monjas místicas coloniales; entendiendo que estas mujeres venerables han sido referentes de una vida consagrada a los votos perpetuos de obediencia, castidad y pobreza. En este sentido, la novela de Parra Sandoval, como escritor posmodernista, narra una historia de vida indecible, impía, herética, al margen de imperativos morales cristianos para una vida religiosa, aún más en virtud de una época en que el catolicismo pretende consolidarse más férreamente desde la Contrarreforma. Sin embargo, como deconstrucción narrativa perteneciente a otra episteme, la obra pretende una nueva interpretación de acontecimientos, imaginar historias ocultas, atreverse a contar lo que pudo ser y no fue, o aún más revelar desde la ficción aquello que fue pero que se desconoce (Lozano, 2007):

Mi padre me decía: Escribe primero tu autobiografía oficial y, de esa manera, cuando escribas tu autobiografía apócrifa te liberarás de la arrogancia de pensar que eres persona de una sola pieza, íntegra, integrada, una mujer de carácter con un férreo yo central y centrado en los valores que se derivan del mundo teológico. Una mujer firmemente centrada en dios. Solo comprenderá tu más honda verdad el lector que lea ambas versiones y las medite con sensibilidad, porque cada ser humano tiene por lo menos dos versiones de sí mismo, una oficial y otra apócrifa. (Parra Sandoval, 2012, p.36)

En *Voto de tinieblas*, el lector acompaña el viaje imaginado de su protagonista, en su empeño por aferrarse a lo más profundo de su humanidad, su versión apócrifa. De suerte que, como una imagen vista en negativo, este personaje es ante todo figura de una mujer, desnuda y deconstruida, más allá del apelativo de monja. Así, el problema ontológico, asumido como una búsqueda, encuentra en la escritura la posibilidad de encarnar un *yo*

múltiple, que no está sujeto a una autoridad eclesiástica, no hay autoridad más allá de ella misma. Puede servir como monja hospitalaria a lo largo y ancho de su Isla imaginada, al margen de la clausura y de los votos perpetuos.

Asimismo, es posible interpretar que la obra procura entrar en diálogo con la red de escritura conventual femenina, desde un juego intertextual en clave posmoderna. Así, subvierte el sentido de la escritura conventual al transfigurarse como vehículo de insubordinación y de afirmación, contrario a todo aquello que represente sometimiento, autonegación y vigilancia. Como se había mencionado anteriormente, a pesar del estricto molde escritural, algunas plumas femeninas en la Colonia, lograron perforar sutilmente ese lenguaje teológico para dejar hablar a una nascente subjetividad. Pues bien, en *Voto de tinieblas* se desborda esa subjetividad femenina, una subjetividad posmoderna, donde su autor concede plena libertad a su personaje, para imaginar lo que pudo ser, para inventar historias secretas, para develar imágenes desconocidas; y aun cuando esté cautiva en la oscuridad de su celda, es allí donde paradójicamente encuentra libertad de creación. Con todo, desde la enunciación de un yo que se sabe plural, en presencia de un tono lejano a la sumisión, la monja se reviste del poder creador que le confiere la escritura, como un arma que le significa una particular soberanía sobre su propio ser, encarnado ello en su cuerpo-texto:

Hay algo, sin embargo, que sí me parece sólido: el poder. Esta forma de escritura me inviste de poder. He saboreado el delicuescente placer del poder y me he deleitado en él: Nadie más que yo podrá conocer el texto hasta que yo lo decida, nadie podrá conculcarlo. Un poder secreto y por eso más poderoso. [...] El poder es la negación de la obediencia y he faltado ahora, como religiosa, a otro de mis votos. ¿Debo desempoderarme? ¿Enajenar mi escritura? A fin de cuentas mi cuerpo es mi escritura. (Parra Sandoval, 2012, p.152)

De modo que, en la naturaleza de lo apócrifo subyace la libertad y el poder de deconstruir, pero también de crear mundos posibles a partir de imágenes preexistentes. Por esto, la monja, consciente de su potestad, inventa múltiples identidades que coexisten en su

autobiografía espuria; ha imaginado un padre que le hereda las reglas de la escritura y un mapa imaginado en forma de mandala para habitar en él. De esta manera, en el transcurrir de los capítulos, el lector acompaña a la monja en sus expediciones y en sus alucinantes empresas, en la vastedad de una geografía imaginada, plasmada en un mapa igualmente imaginario; lo que reafirma el poder de la ficción como principio de la sublevación a lo largo de la novela.

### **1.5 La deconstrucción: La autobiografía apócrifa como *apropiacionismo***

Sostiene Lozano Mijares que a partir de la reorganización de fragmentos que ya existen previamente, los artistas posmodernos “canibalizan otros textos para insertarlos en otro contexto; de este modo, los deconstruyen y señalan la imposibilidad de representar lo real de otra manera que no sea a partir de textos ya creados, de imágenes previas” (2007, p. 141). En ello consiste el “apropiacionismo”, en el deconstruir imágenes que han sido heredadas. Es por ello que se habla, en el arte posmodernista, de un apropiacionismo en deconstrucción permanente del pasado (Lozano, 2007).

Es entonces cuando el artista posmoderno se ha gestado como “un manipulador de signos” por encima de considerarse “productor de un objeto artístico” en sí mismo (Hutcheon en Lozano, 2007, p. 140). De allí se desprende que, en el arte así como en la narrativa posmodernista, la deconstrucción se impone a la construcción, de esta manera, “reproduce, no produce; ironiza, no afirma; juega, no crea en el sentido moderno” (Lozano, 2007, p. 139). Entonces, desde esta episteme se erige la figura del “artesano” en sustitución del “yo-artista-genio”. Este artesano revela lo nuevo en la materia preexistente, a partir de la reordenación de sus componentes, de sus dinámicas, a la manera del *collage* (Lozano, 2007, p. 142). Entre tanto, el pasado es construido sobre la base de la interpretación de diversidad de documentos, textos supeditados a una determinada perspectiva. Así el pasado como fruto de la interpretación también es susceptible de amoldarse a cierta representación

de la realidad. Es aquí donde la narrativa posmoderna entra a deconstruir estas imágenes heredadas del pasado, desafiándolas.

En este punto, es pertinente retomar algunos elementos que configuran la autobiografía espiritual, como texto perteneciente a un canon, para así considerar de qué manera han sido apropiados desde otra episteme. Primero, la pertenencia a un linaje hipertextual de vidas espirituales, a partir de la presencia de una falsilla como vestigio de dicha pertenencia. En tal sentido, ¿cómo se deconstruye la *ley de la imitatio*? Claramente, estas marcas textuales han adoptado plenamente la forma del cuerpo femenino de una manera categórica, en tanto el cuerpo es el eje ordenador de la narración, el territorio donde a su vez anida la subjetividad; claro está, desde una desnudez profana, en total alejamiento a la episteme que circunscribe a los cuerpos barrocos, aunados a la santidad y al martirio, como se verá en un capítulo posterior. Así es, el cuerpo y no el alma trazan la ruta de la búsqueda ontológica. La subversión de este orden sujeto a la dualidad, donde el alma se impone al cuerpo, se desvanece.

De este modo, es otro personaje, una mujer moderna, la antropóloga, quien enmarca la autobiografía apócrifa y quien presenta a la monja. No es un director espiritual quien valida su fe, su linaje y una vida de trabajos y renunciaciones. Así, la obra da inicio con el *Monólogo de una mujer moderna*. Es la primera voz que se hace presente en esta novela habitada por dos voces femeninas, desde un juego polifónico, donde la voz principal es la de la monja, presente en cada uno de los capítulos dispuestos según la estructura del cuerpo femenino. La voz de la antropóloga emerge a través de lo que Parra Sandoval ha denominado como *epitelio*. Una suerte de revestimiento que enmarca el inicio y el final de la novela. De allí que la obra como unidad pueda ser concebida como un cuerpo-texto, constituida por capítulos inscritos en diversas zonas del cuerpo, separados por *epitelios*, como revestimientos, la capa más superficial del cuerpo. Así el monólogo de la antropóloga, en tanto mujer moderna, presenta un juego semántico asociado con la piel y la desnudez, que tiene como función revestir este cuerpo-texto: “¿Qué no le habrán hecho

treinta años a tu cuerpo, maltratado cada día por la inmutable quietud de la celda?” (Parra Sandoval, 2012, p. 22).

En vista de lo anterior, ¿qué hace Parra Sandoval con la falsilla? Justamente, en algunos sentidos se sirve de ella, pero al escribir desborda la forma, quiebra las formas y manipula el molde para dar cabida a otras posibilidades de sentido. Ha creado un personaje femenino que pretende entablar diálogo con en esta red hipertextual, y particularmente responder a aquellas fisuras en el lenguaje teológico, desde lo innombrable en una autobiografía oficial, desde la posible oscuridad encarnada en mujeres venerables, para develar su condición humana desde la ficción. Más aún, se ha valido también de la falsilla para inventar tanto la memoria individual de su personaje, como la memoria colectiva de los habitantes de la Isla<sup>4</sup>, y así problematizar el sentido de la historia. Entonces, ¿cómo se adscribe *Voto de tinieblas* a este linaje?, pues bien, un lector contemporáneo puede llegar a conocer las voces que antecedieron a la monja posmoderna, a partir del juego intertextual que propone la obra; de suerte que, se puede advertir ciertamente la influencia de este linaje, pero desde otro orden, empezando por el hecho de que el escritor de la novela es un hombre, no obstante, se trata también de un juego desde la hibridación de novela posmoderna como autobiografía apócrifa.

En este mismo sentido, de la falsilla se desprende un orden particular para narrar la vida: el nacimiento, la vocación, el convento, la enfermedad, la mortificación y la mística. Se advierte, de este modo, la alusión a ciertos elementos constitutivos de las autobiografías espirituales, no en este estricto orden dada la estructura fragmentaria de la novela; pero más allá de ello, estas alusiones obedecen a una naturaleza propia de un orden desacralizado. Para comenzar, la monja no nace en el seno de un hogar fundado en la fe cristiana. Claramente, se percibe en la ausencia de una figura materna. Se trata de una ruptura en la

---

<sup>4</sup> La Isla es el nombre que designa esta suerte de país paralelo creado para denotar la nación colombiana. Dicha desambiguación del paralelo se realiza por contexto, mediante saltos anacrónicos por diversos momentos históricos y la aparición de personajes históricos, como la Expedición Botánica y José Celestino Mutis o el fotógrafo Fernell Franco, quien acompaña a la antropóloga en su tarea forense por el territorio de la Isla.

imagen de la familia cristiana ejemplar. La madre ha abandonado al esposo y a la hija, para fugarse con otro hombre, dejando un espacio vacío en su memoria:

Pienso y pienso en una desaparición.

Esa desaparición es mi primer recuerdo de importancia. Un día está y al día siguiente ya no está. [...] Pero una mañana me despierto y veo el rostro de mi padre. Una cara grande, sin afeitarse, una mirada amarga y evasiva, un dejo de tristeza en los labios angostos. Nunca vuelvo a ver a mi madre. Solo recuerdo la lividez redonda de su rostro, aunque a veces pienso que el rostro que recuerdo ahora es ya un rostro inventado. Mi padre hizo una hoguera con los daguerrotipos de mi madre, con las ropas que abandonó el día en que se fugó de la casa, [...] No recuerdo sus manos, si era alta o baja, no recuerdo su mirada de madre, sus abrazos de madre. [...] La mañana de su desaparición me convertí en hija única de padre único. (Parra Sandoval, 2012, pp. 32-33)

A su vez, contrario a lo anteriormente mencionado respecto a la educación de la mujer en la Colonia, donde imperaba el analfabetismo, la protagonista es educada principalmente por el padre e iniciada en la lectura y la escritura desde edad temprana, pero desde un conocimiento ante todo secular. La confluencia temporal se advierte ya en las referencias a su escolarización<sup>5</sup>, pero son sobre todo las lecturas heredadas de la voz paterna, la influencia decisiva en la formación de la monja: “Así eran los regalos de mi padre: Me leía los libros que él quería leer. Pero era como si yo los hubiera escogido” (Parra Sandoval, 2012, p. 25). De esta voz emergen textos venidos de diferentes epistemes, desde el medioevo, la modernidad, y la posmodernidad, desde *Tristes trópicos* como una autobiografía intelectual de Lévi-Strauss, pasando por biografías de personalidades “heterodoxas”, otros aún más contemporáneos como libros esotéricos de la Nueva Era e incluso textos medievales como la autobiografía e iconografía de Hildegard von Bingen (1098-1179), referenciados desde una admiración que trasciende el carácter meramente religioso. De esta manera, el personaje del padre revela aún con más fuerza el principio

---

<sup>5</sup> en el kínder y en la escuela secundaria.

posmoderno del apropiacionismo, en la medida en que estos textos se han sabido insertar en otro contexto, acentuando aún más la confusión temporal.

Por otro lado, contrario a un mundo colonial, donde “la nobleza de las doncellas neogranadinas destinadas a la vida religiosa, vinculada con el origen español de sus familias, se arraiga en la creencia medieval y monárquica europea que, [...], reconfirma el prestigio sacro y predisposición natural a la santidad de la sangre noble” (Toquica, 2008, p. 59), la monja nunca se caracterizó por una prematura vocación a la vida religiosa. En contraste, ni en su vocabulario ni en su mundo interior existe la palabra santidad, la palabra tentación, y el pecado no representa un peligro para el alma, por tanto, no se le resiste; así, al margen de la culpa, desde la juventud reconoció en su cuerpo los efectos del deseo y sus deleites, en celebración del sexo desde la comunión corpórea con el otro: “me he dado cuenta de que gozo desmesuradamente sus ingenuas artes amatorias y vivo obsesionada espenardo su regreso cada día” (Parra Sandoval, 2012, p. 58). En consecuencia, se descubre una conciencia corporal desde los primeros años, donde su verdadera vocación responde al llamado del cuerpo. Sus luchas no son de índole espiritual, más bien se trata de encontrar sentido desde preguntas fundamentales, cuestionando la historia, la memoria, la identidad, donde el cuerpo y la escritura como unidad son epicentro de sus búsquedas ontológicas.

De allí que el advenimiento de la enfermedad ocurre como castigo al goce corpóreo en brazos del esposo, pues antes que las bodas místicas conoció la monja el matrimonio y la voluptuosidad en brazos de un hombre de portentosa masculinidad. Por esta razón, el esposo en la carne es el parangón ante el esposo místico. Por ello, el llamado al convento no ocurre por una temprana vocación espiritual, al contrario, sucede por el miedo a la muerte, como posible consecuencia del mundano disfrute del cuerpo, manifestado ello en la inexplicable alergia al semen de su hombre: “El sacerdote dice que los infiernillos son una señal de dios que me llama a la vida religiosa, en castidad” (Parra Sandoval, 2012, p. 60).

Cuando ocurre la entrega de la protagonista a la vida monástica, en renuncia a la vida seglar, no solo se demuestra la apropiación de este rasgo distintivo en autobiografías espirituales, dada la importancia del remarcar la entrada al convento como evento

trascendental en la vida de una religiosa, sino la apropiación de un lenguaje pictórico, en directa alusión a imágenes heredadas del pasado, donde la pintura barroca dejó vivo testimonio del momento solemne de la incorporación al convento; esto desde la tradición pictórica de los retratos de las monjas coronadas<sup>6</sup>:

Y, sin embargo, él es el único que me acompaña al locutorio del convento y asordina la angustia de la espera caminando sobre los mosaicos moriscos desgastados por los zapatos nerviosos de las monjas, las novicias y los padres de las novicias y me entrega a las nupcias místicas, aunque renuente y lejano, sin fe, como me ha entregado desganado en matrimonio al constructor de caminos. Vende la fama para completar el dinero de la munífica dote que debe pagar al convento. Contrata al mejor retratista de la Isla de seis anillos para que pinte mi barroco retrato de monja coronada como memoria del día en que, terminado el noviciado, profese como monja hospitalaria y haga los votos perpetuos de pobreza, castidad y obediencia.” (Parra Sandoval, 2012, p. 68)

Cabe resaltar el profundo desacuerdo del padre ante la entrada de su hija al monasterio, al mostrarse abiertamente “renuente, lejano y sin fe”, lo que no correspondería con la característica imagen de la familia católica, al entregar a una hija al servicio de la Iglesia. De la misma manera, será posterior materia de análisis la apropiación del lenguaje pictórico, presente en las menciones a la iconografía de Hildegard von Bingen, así como la apropiación de las visiones místicas subvertidas como imágenes profanas, pasajes en los que resuena el ethos de la carnavalización, rasgo del relato posmoderno mencionado por Hassan en *El pluralismo en una perspectiva posmoderna* (1991).

En suma, es preciso comprender que aunque la protagonista escribe al interior del convento, está cautiva en la oscuridad de una celda. Desde este lugar periférico al interior del claustro escribe sobre su cuerpo, pero el proceso de transcripción ocurre en la casa paterna, en el torreón. De suerte que, el proceso de creación del texto apócrifo continúa

---

<sup>6</sup> Este tema de la tradición pictórica de las monjas coronadas será debidamente ampliado en el capítulo II.

fuera del convento, cuando ya no es una monja en estricto sentido. Se trata de una mujer escritora ya despojada tanto del hábito como del voto de tinieblas, quien transcribe su obra por fuera del espacio conventual, y de regreso a la vida secular. Todo lo cual cobra una especial significación, teniendo en cuenta la transgresión que implica una escritura femenina sin el amparo del convento. Nótese cómo el autor deconstruye e ironiza al concebir esta escritura femenina por fuera de límites monacales: “la mujer como escritora es un monstruo, una imposibilidad ontológica. Solo en los conventos se permite vivir, castos, pobres, obedientes, bien dirigidos y vigilados por directores espirituales a esos monstruos. Monstruos domésticos, estériles” (Parra Sandoval, 2012, p. 73).

Ahora bien, como ya se ha reiterado, la monja es un personaje que enuncia su relato enraizado en otra episteme, una que le permite la confluencia del presente, el pasado y el futuro, y le confiere el poder de trasplantarse en otros mundos. Por ello, se trata de un texto apócrifo, que no pretende emparentarse con una tradición canónica, desde la luminosidad de una vida entregada a la perfección espiritual; sino por el contrario, desde la oscuridad como reveladora de la humanidad de aquellas mujeres ilustres que habitaron estas letras más allá del hábito, en disolución de aquella dualidad donde, sobre el cuerpo, se impone el espíritu.

### ***1.5.1 Sobre las reglas del padre y la metaficción***

Como se mencionó anteriormente, la escritura de una autobiografía canónica consistía en una práctica anclada al sacramento de la confesión y la vigilancia espiritual, en una clara relación de poder, donde el texto autobiográfico tiene como principal destinatario a un confesor y director espiritual. Sin embargo, esta relación de poder se reorganiza profundamente en *Voto de tinieblas*. Por esta razón, se ha destinado un apartado al estudio de esta particular apropiación posmoderna:

Y ya que mi director espiritual me ha prohibido escribir la segunda autobiografía, la autobiografía apócrifa, con el mismo énfasis con que antes me había incitado a escribir la autobiografía canónica, porque sus primeras páginas, la historia del esposo, le llenaron los ojos de pus, buscaré guardarla en la memoria de mi cuerpo donde nadie podrá censurarla. ¿Dónde podría encontrar una mujer, que sobre todas las cosas desea ser escritora, una mayor libertad para escribir?. (Parra Sandoval, 2012, p.95)

En la novela de Parra Sandoval se desdibuja, ciertamente, la imagen del director espiritual, en tanto es el principal destinatario de la autobiografía oficial, no así de una autobiografía apócrifa. De esta forma, en el universo apócrifo de la monja, su influencia no llega a posicionarse, mucho menos como figura legitimadora del escrito. Es más, dicha figura es tajantemente confrontada como usurpadora de la palabra femenina, “expropiada, muchas veces transformada, con artes ladinas, de autobiografía en biografía por directores espirituales hambrientos de notoriedad” (Parra Sandoval, 2012, p. 73). De manera que su autoridad se desintegra frente a la prohibición de la escritura de la segunda autobiografía, la apócrifa.

Inversamente, el personaje del padre bien puede asociarse con una suerte de director espiritual; sin embargo, ejerce su poder desde otro lugar. Si dentro del canon, el mandato escritural se rige por el sacramento de la confesión y la vigilancia, este otro director la guía en la propia oscuridad; de modo que la escritura sea un camino para el propio encuentro, para el reconocimiento, pero también para la rebelión. Asimismo, este director transgrede la relación vertical. No somete, no vigila, no juzga. La ama: “Escribir, lo que se llama escribir como mujer, puedes hacerlo a gusto en esta casa renovada mientras yo viva. Se queda mirándome con el hervor de sus ojos de padre” (Parra Sandoval, 2012, pp. 72-73).

La monja escribe como una imperiosa necesidad alentada por el padre, quien siembra la semilla de la escritura, al margen del pecado, de la confesión, del bien y del mal. Empero, se trata de la necesidad de escribir como mujer, de saberse mujer. En este tránsito, no en vano, el padre es el primer personaje presentado directamente por la monja. Antes

que el esposo está el padre, estableciendo de primera mano el lugar jerárquico que ocupa en el conjunto de la narración. Su relato está escrito en la cara, como especial lugar en la constitución de una identidad figurada en el cuerpo. Así, desde el primer capítulo, de regreso a la casa paterna, ocurren los recuerdos de la infancia donde el padre la inicia en sus lecturas tempranas como antesala a la escritura.

De esta manera, el conjunto de apartados que constituyen este primer capítulo, a saber, *El torreón*, *Las reglas del padre* y *La geografía paterna*, configuran esta presencia como una especie de guía, pero más que guía espiritual su naturaleza es cárnica, quien la encamina hacia la invención de su propia identidad, en tanto se asume que de esta idea se deriva la pregunta fundamental por el ser. Es, de este modo, como se reorganiza esta relación fundante en la escritura conventual, pues se subvierte el motor de la escritura por mandato. Ahora sucede desde otro orden, desde otra necesidad, ajena a la idea de la santidad, de la salvación del alma y de la *imitatio Christi*. Este director espiritual no se instala en la fe, ya que se refiere la monja al “cárnico amor de mi padre”. Se subvierte el paradigma, pues como ya se ha insistido, lo ontológico se instala en el cuerpo. De manera que, esta autobiografía es corporal, más que espiritual. Por todo ello, es también un director cárnico, apócrifo.

“Dice mi padre soy empresario de la industria cárnica con lo que quiere dar a entender que además de filósofo de la tierra es carnicero” (Parra Sandoval, 2012, p. 64), de suerte que la imagen de un carnicero filósofo arraigado en lo terreno, lector de Lévi-Strauss, de Hildegard, de esoterismo, y que, además, dibuja mapas delirantes, resulta en una caracterización que raya en lo inverosímil. Todo ello permite entender que la monja ha imaginado al padre. Con cada atributo se afianza aún más la idea de su invención con retazos humanos, como si se tratara de un collage de imágenes, de otra manera imposibles de juntar. Es más, ese inventario de posibilidades no se extingue en un carnicero filósofo, pues a ello se suma el ser miembro de la Expedición Corográfica y participe en la realización del primer mapa de la Isla en forma de mandala. Aquí se entiende una vez más que el posmodernismo no puede más que proponer "realidades irreales", puesto que así es

la episteme a la que pertenece, un universo ontológicamente trastocado, donde las preguntas retóricas del padre sobre el padre mismo descubren ese juego metaficcional:

Entiendo, no es fácil inventar al padre, engendrarlo. Dejar que muera, que ame una mujer que podría ser tu hermana. Entiendo, temas engendrar a tu engendrador. Pero así son las cosas en tu país hecho de sueño y vigilia. ¿Por qué clase de padre te gustaría ser engendrada? ¿Qué clase de padre te gustaría engendrar? ¿O este juego ilusorio es solo un imaginar que imaginamos?. (Parra Sandoval, 2012, p. 45)

De las preguntas retóricas del padre imaginado se desprende que “la duda ontológica sistemática conduce a la novela posmoderna a la inmersión total en la metaficción”, de tal manera que, “el efecto es dual: se desestabiliza la ontología del mundo proyectado y, al mismo tiempo, aparece explícito, en primer plano el proceso de construcción de ese mundo. Por eso, a menudo, se identifica la narrativa posmoderna con la metaficción” (Lozano, 2007, p. 174).

Otra pregunta del padre: “¿Qué harás hija con estos personajes en el mapa fantástico de esta isla de seis anillos?” (Parra Sandoval, 2012, p. 74), corrobora lo anterior, en el sentido de que la metaficción es concebida como modalidad literaria que reflexiona sobre sí misma, acentuando con ello el carácter ficcional, visibilizando tanto el proceso de composición, como convocando al lector a cuestionarse sobre las fronteras entre ficción y realidad; de modo que, se hace de la ficción en sí misma “un objeto de cuestionamiento” a través de “procesos de autoconciencia, autorreferencialidad y autorreflexividad” (Ardila en Figueroa, 2017, p. 101).

Como una presencia viva en su mundo interior, el padre también representa un sentido del orden para dar forma a su escritura, a partir de un conjunto de reglas de creación, como una bitácora para crear mundos. No se trata propiamente de una falsilla en semblanza de las autobiografías espirituales. Las reglas del padre no se conciben como un molde escritural, porque las posibilidades son infinitas. No obstante, afirma: “Sin reglas las cosas no funcionan, [...]. Así que empezamos a aclarar el asunto de las reglas. Las reglas no se refieren a la manera en que se debe vivir sino a cómo hay que contar las historias” (Parra

Sandoval, 2012, p. 33). Así, el mandato del padre está relacionado con el arte de la ficción, con la potestad de crear, en medio de una búsqueda ontológica, inestable y problemática. Por ello, desnuda en el torreón, antes de darse a la tarea de transcribir su texto apócrifo, se hace necesario evocar estas reglas de creación:

Primera regla: “Toda historia que se respete debe suceder en un mandala” “El Mandala es un círculo: El círculo es la figura perfecta. Solo le hace falta una buena dosis de imperfección, de desorden, de perversidad” (Parra Sandoval, 2012, p. 33). Se advierte en esta primera regla la presencia de un lenguaje visual que rescata otras formas de sacralidad, en referencia a una suerte de geometría sagrada no propiamente occidental, es profana. De esta primera regla surge toda una concepción del espacio, pues allí sucede el relato autobiográfico, en una Isla en forma de mandala. La monja dibuja con palabras cada uno de los círculos concéntricos que componen su geografía imaginada; de forma que, cada uno de estos círculos es concebido como un mundo posible de habitar. Además, “dicha enunciación contiene la forma concéntrica de la narración de Voto de tinieblas: no hay un comienzo o un final, sino solo un instante desde donde es narrada toda una vida” (Gómez, 2017, p. 366).

Segunda regla: “El umbraculum [...] Palabra latina que significa sombrío, oscuro, circunscrito, silencioso, adecuado para reflexionar y escribir. El umbráculo de que habla mi padre y que una escritora más tarde llamará 'cuarto propio' ” (Parra Sandoval, 2012, p. 34). Como homenaje que rinde Parra Sandoval a Virginia Woolf (Giraldo, 2017), hace el autor una directa alusión al emblemático ensayo de la escritora inglesa. Del mismo modo, la imagen del umbraculum se suma a todo un juego semántico asociado con la oscuridad, que impregna la obra de principio a fin, en una profunda relación de sentido con lo apócrifo.

Tercera regla: “Dibujar un mapa en el mandala para vivir en él” (Parra Sandoval, 2012, p. 34). Como parte del lenguaje visual presente desde la primera regla, la cartografía encuentra lugar en la obra, en tanto cartografía imaginaria, a través de mapas susceptibles de ser habitados, no obstante, también han de ser mapas apócrifos.

Cuarta regla: “Cada persona tiene solamente una historia que contar en su vida. Una sola” (Parra Sandoval, 2012, p. 35). Se comprende, de esta manera, que en cada autobiografía oficial, subyace una autobiografía apócrifa. Esta última es la única que vale la pena contar dentro del universo narrativo de la protagonista.

Con la herencia de este conjunto de reglas, el padre nada busca examinar, nada corregir, nada enmendar, de ello se trata la libertad del relato apócrifo. De ninguna manera pretende este director cárnico usurpar la autoría; pues, antes que erigirse como un legitimador del escrito, le traza la ruta para hacerse dueña de su palabra, aun cuando esto pueda significar una empresa demoleadora. Aquel orden vertical, donde el director espiritual se posiciona por encima de la confesada, al punto de atribuirse la autoría de su autobiografía, se deconstruye en *Voto de tinieblas*, de suerte que es la propia monja quien imagina al padre como su director apócrifo. Ella misma se erige desde la herencia de sus reglas de creación, donde la escritura es desatada del sacramento de la confesión. Nadie más que ella puede cumplir el papel de confesora y confesada en el acto de introspección, de autorreflexión y autoconciencia. Ningún examen espiritual es demandado más allá del reconocimiento de la propia voz inscrita en su cuerpo de mujer.

En último término, como afirma Luz Mary Giraldo (2017), “consciente de su acto caníbal, el creador no sólo consume y deglute, sino procesa y transforma hasta generar un objeto polivalente que corresponde al todo de las partes” (p. 40). De manera que, estas “obras de la tradición al ser renovadas, cuestionan estructuras canónicas de pensamiento” (p. 40), poniendo de manifiesto la imitación de un estilo particular a manera del pastiche, entendido como “una repetición o copia con diferencia crítica y desestabilizadora de otros textos canónicos. La novela posmoderna inscribe y subvierte simultáneamente no sólo las convenciones genéricas y formales, sino también los contenidos mediante la deconstrucción paródica e irónica” (Lozano, 2007, p. 177).

Finalmente, la idea del pastiche permite entender la apropiación posmodernista del marco estilístico propio de las autobiografías espirituales, a través de la falsilla, como textos canónicos amparados bajo un linaje. Así, desde la deconstrucción de sus pilares, en

confluencia de distintas epistemes, la autobiografía apócrifa ha reorganizado sus elementos constitutivos, estableciendo nuevas relaciones de poder entre los mismos, hasta desembocar en nuevas reglas de creación y juegos metaficcionales como se pudo ver lo largo del capítulo. Parra Sandoval, en voz de sus personajes, ha sabido deconstruir toda una retórica, demostrando así que la literatura bien puede recoger en clave secular posmoderna, las diferentes expresiones de lo místico y lo religioso.

## Capítulo 2

### El convento como centro del mandala: de la heterotopía conventual a los mundos posibles

[...] casarse, prostituirse o recluirse en un convento, tristes destinos, a cual más indeseable.

*Entre ellos debo escoger.*

*(Parra Sandoval, 2012, p. 51)*

Comprender la significación del convento como espacio central en la propuesta ficcional de Rodrigo Parra Sandoval en su novela *Voto de tinieblas*, es el propósito del presente capítulo. De manera que contemplar las diferentes relaciones que el convento ejercía como institución con otras esferas de la sociedad colonial, es un punto de partida que permite articular la novela de Parra Sandoval con referentes históricos y, de esta forma, establecer relaciones desde la intertextualidad y desde el apropiacionismo en tanto clave posmodernista, como se expuso en el capítulo anterior. Esto implica volver la mirada al universo colonial que gestó al convento, y para ello las investigaciones de Esperanza Toquica y Asunción Lavrín serán especial fundamento, al igual que la *Autobiografía espiritual de Jerónima Nava y Saavedra*, editada por Ángela Robledo (1994).

Por otro lado, el concepto de *heterotopía* de Michel Foucault es el pilar de análisis del espacio en *Voto de tinieblas* como novela posmoderna. Concretamente se abordarán algunos de los principios que caracterizan las heterotopías y sus mecanismos, tomando como eje de análisis el espacio del convento desde una percepción histórica, para así abordar la apropiación posmoderna por parte del autor colombiano, y su posible sentido de deconstrucción. Asimismo, otras claves de la novela posmoderna propuestas por María del Pilar Lozano Mijares serán un importante soporte de estudio, puntualmente desde la confusión temporal y la metaficción historiográfica, manifiestos en la Isla de seis anillos,

espacios heterotópicos que serán abordados también como mundos posibles. Para ello, entrarán en diálogo los trabajos de J. M. Schaeffer, desde la conceptualización de *dispositivos ficcionales*, en articulación con la *poética de la inmersión y mundos posibles* de M. L. Ryan, entre otros académicos, cuyas investigaciones contribuyen a la presente apuesta de interpretación.

## **2.1 Mujer, matrimonio y clausura en la sociedad colonial**

Desde un ejercicio de revisión histórica se considera primeramente que “la Colonia fue el período de gestación, entre el conflicto y la negociación, de las matrices sociales, multiétnicas, pluriculturales” que han modelado las sociedades latinoamericanas (Toquica, 2008, p. 193). En este sentido, Asunción Lavrín (1990) traza un considerable panorama respecto a las matrices sociales implantadas para las mujeres al interior de este mundo. Inicialmente, la puerta del convento no se abría para todas las mujeres, de hecho se constituyó como una opción estrictamente delimitada para círculos sociales de élite. Si bien la mayor parte accedía al matrimonio, o bien se establecía en uniones no necesariamente matrimoniales, para un consecuente ejercicio de la maternidad, un sector minoritario se consagró a la vida monástica. Se trató de un selecto grupo, cuya familia estaba en posición de aportar al convento una dote comparable a la requerida para contraer nupcias, además de exigencias de carácter étnico. Aunque no fueron pocos los casos en que la contribución de patronos piadosos permitió la aceptación en el convento para aquellas postulantes con impedimentos económicos.

Por tanto, la dinámica de la vida conventual femenina respondía a una herencia fundamentalmente hispánica, la cual establece la idea de que “las mujeres eran seres frágiles, y debido a ello necesitaban una protección especial en forma de reclusión, la vigilancia de los padres y de la familia, y el refugio en la religión” (Lavrín, 1990, p. 9). En consecuencia, el rol de la mujer consistió en guardarse en pureza y castidad, para preservar el honor familiar como principio de valor capital, bien sea para el matrimonio o para el

convento. De manera que, independientemente de la condición social, el honor, a la luz de la castidad y la fidelidad, se estableció como pilar que fundamenta la matriz social de la mujer en la sociedad colonial.

Sobre este supuesto de la vulnerabilidad femenina, circularon pautas ideales de comportamiento consignadas en las normas didácticas españolas y la literatura religiosa, como una de las medidas para contrarrestar la inconsistencia de carácter, y por ende, la predisposición de la mujer a caer en tentación (Lavrín, 1990). Por tanto, “el rol femenino y el modelo de mujer virtuosa y abnegada tiene sus orígenes allí, en los manuales, los catecismos, la iconografía, y en las prácticas religiosas como la clausura, que la corriente eclesiástica postridentina propagó entre las mujeres del Nuevo Mundo” (Toquica, 2008, p. 193).

Investigaciones como la de Constanza Toquica (2008), sobre la historia del *Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*, evidencian que el claustro femenino más allá de establecerse como centro concebido para “la perfección y la santidad canonizada”, llegó a ejercer complejas interacciones con la comunidad seglar; de manera contraria a la idea de un absoluto aislamiento, generada por la arquitectura misma de los conventos coloniales en Hispanoamérica. A pesar de la vida en “aislamiento contemplativo”, el convento se constituyó como todo un organismo entreverado desde “funciones múltiples” con las recién constituidas ciudades coloniales. Fue un foco de gran influencia con el mundo exterior, a tal punto de establecerse como “un agente de organización social” en el período colonial (p. 25).

Toquica, citando a Susan Soeiro, destaca “los fuertes lazos que ataban el convento con la sociedad civil, a pesar de su indudable compromiso espiritual” (2008, p. 27), pues el convento, como institución preeminentemente urbana, resultó de importancia capital para la América hispánica y la consolidación de las ciudades principales de los virreinos. Según Soeiro, la vida conventual femenina atendía tanto a exigencias religiosas como seculares, reflejando el dinamismo de la sociedad colonial. Entonces, “durante la colonia, los

conventos reforzaron el sistema elitista de valores y de estratificación en la sociedad, un artificio que garantizaba el ascendente social” (Toquica, 2008, p. 27-28).

A este panorama se sumó el hecho de la creciente dificultad para consumir un enlace matrimonial conveniente. Entonces, el convento representó una opción honrosa que otorgaría “oficio y sustento” a las mujeres que no lograban acceder al matrimonio; pues ante el impedimento de celebrar alianzas con todas las mujeres de origen español, sumando una población femenina en aumento, un considerable grupo de mujeres estaría expuesto a la desprotección y, por tanto, proclive a ejercer trabajos indignos. De esta manera, el convento femenino fue fundado como una institución social que permitió al grupo de españoles, y a sus descendientes, proteger a sus doncellas de los peligros de una mezcla indeseada con indígenas, negros, mulatos o mestizos, cuando escaseaban los recién llegados funcionarios peninsulares o los ricos propietarios criollos, y no se podían efectuar las tan anheladas alianzas de poderes locales (Toquica, 2008). No obstante, la vida monástica también se constituyó como una elección legítima para aquellas doncellas que no estaban interesadas en la institución del matrimonio, y pusieron de manifiesto una genuina vocación religiosa, además de estimar un cierto grado de autonomía que confería el monasterio (Lavrín, 1990).

Desde otro ángulo, a pesar de que el convento colonial femenino fue creado para un círculo privilegiado de mujeres blancas consagradas a una vida de santidad, también “fue concebido por las instancias eclesiásticas como un lugar de refugio para mujeres socialmente incómodas”; esto pese a la resistencia de las altas jerarquías del convento (Toquica, 2008, p. 213); de manera que el monasterio también cobijó a ciertas mujeres social y moralmente marginadas, en razón de la conservación del orden social que debía prestar el convento respecto a la población femenina. Así, el claustro también representó la función de prisión para aquellas mujeres de altas esferas sociales cuyo comportamiento llegó a escandalizar a la sociedad neogranadina. Así, ante la cambiante dinámica social impulsada por el mestizaje, el convento transformó su propósito inicial como espacio de clausura femenina, al permitir la apertura a mujeres blancas, mestizas y criollas, sin cabida en el ideal de femenino para la sociedad colonial hispánica (Toquica, 2008).

Para ilustrar lo dicho anteriormente, en los siglos XVI y XVII, cinco conventos femeninos fueron fundados en el Nuevo Reino de Granada. En su orden de fundación, seis fueron las órdenes religiosas que implantaron conventos en el Virreinato. La lista es encabezada por clarisas, seguidas por concepcionistas, agustinas, carmelitas, dominicas y religiosas de La Enseñanza (Jaramillo, 2003). En 1573, la Orden de Santa Clara fue la encargada de fundar el primer convento en la Nueva Granada, El Monasterio de Santa Clara la Real de Tunja (Robledo, 2007, p. XVI). El Convento se erigió cuando el matrimonio conformado por El capitán Francisco Salguero, hombre que participó en la conquista de territorios muiscas junto con Gonzalo Jiménez de Quesada, y su esposa, Doña Juana Macías de Figueroa, confirieron riquezas y casas para construir el convento, así como propiedades para su sostenimiento. Según la usanza de la época, realizar obras pías para la fundación y manutención de establecimientos de tipo religioso confería estatus y reconocimiento social y espiritual (Jaramillo, 2003).

La fundación de conventos de clarisas en la Nueva Granada, que comenzó en Tunja, prosiguió con la fundación del convento en Pamplona en el año de 1584; para luego, en 1617, establecer el convento de clarisas en Cartagena de Indias, cuya obra culminaría en 1621 (Jaramillo, 2003). En el marco de este orden, el Real Convento Nuestra Señora de Santa Clara fue fundado en Santafé de Bogotá en 1628 por Fernando Arias de Ugarte, arzobispo de la iglesia metropolitana de esta misma ciudad, en el periodo de 1618 a 1625. Fue el tercero de clausura femenina fundado en Santafé, cimentado en la iglesia contrarreformista y postridentina, en referencia al concilio de Trento, como ocurriría con la fundación de cuantiosos conventos en territorios coloniales (Toquica, 2008).

Así, la fundación del Real Convento de Santa Clara responde a este paradigma de pensamiento, pues fue concebido como destino honorable para las mujeres nacidas bajo la estirpe de los Arias de Ugarte y las hijas de figuras instauradas en el poder de la Nueva Granada. Todo este propósito se llevó a cabo bajo el ejercicio del arzobispo Arias de Ugarte, encargado de solicitar la debida autorización del entonces Rey de España Felipe III y el papa Urbano VIII (Toquica, 2008).

Como primer mando de la arquidiócesis de Santafé, Arias de Ugarte garantizó la hegemonía de su familia en el ejercicio del poder en el monasterio de Santa Clara, desde las cláusulas escriturales del Convento, establecida por “vínculos de consanguinidad” (Toquica, 2008, p. 72), ya que “realizó esta fundación por razones de sangre relacionadas con la preservación del honor y la memoria de su linaje, asegurando un decente sostenimiento económico a las mujeres de su familia” (Toquica, 2008, p. 69). De esta manera, el monasterio fue concebido para el sostenimiento de 24 religiosas, cuyo ingreso estaría sujeto a exigencias de tipo racial, político, social y moral. Dentro de las cláusulas de la escritura fundacional del convento aparece el componente racial como exigencia primordial para el acceso al monasterio, según reza la décima cláusula, las religiosas fundadoras debían ser “naturales de esta ciudad y villas de dicho Nuevo Reino, virtuosas y sin mezcla de indios, mulatos y negros” (Toquica, 2008, p. 70).

Paradójicamente, el clima contrarreformista en que surge el claustro se distancia del ideal evangélico en que Santa Clara, religiosa fundadora de la orden en la temprana Edad Media en el año 1252, instituyera la regla y las constituciones, particularmente en lo relacionado a la voluntad de extrema pobreza como fundamental característica de la orden franciscana (Toquica, 2008); considerando que, “la dote de una Clarisa, además de sellar el compromiso del matrimonio místico de la doncella, sellaba las redes de las alianzas de poderes locales entre los diferentes miembros de la élite. Era una acción importante dentro de la institución financiera conventual” (Toquica, 2008, p. 227).

Lo anteriormente ilustrado, permite advertir los intereses de orden social y político involucrados en la constitución del Convento. Es la materialización de los principios de una sociedad colonial hispánica, enraizada en la idea de la honra y la limpieza de sangre, tal como lo ejemplifica el linaje del Arzobispo fundador del monasterio Arias de Ugarte y, de igual manera, cada una de las monjas fundadoras. De suerte que el Real Convento de Santa Clara de Santafé, como parte activa de una compleja urdimbre en el marco de una sociedad colonial hispánica, respondió al llamado tanto espiritual de una hegemonía étnica, en beneficio de la consolidación de las colonias, como al llamado de redes crediticias,

aprovechando la necesidad de la vigilancia y la reproducción de las matrices sociales para las mujeres, particularmente, aquellas pertenecientes a las élites.

### ***2.1.1 Al interior del convento***

Una manifiesta jerarquía residió al interior del claustro. Por ejemplo, la más alta categoría entre las religiosas Clarisas era ocupada por las monjas de velo negro. Testimonio de ello es el manuscrito de la autobiografía de Jerónima Nava y Saavedra, donde es presentada como “Religiosa Clarisa de Velo Negro”, nacida en 1669 en Tocaima, y que murió en 1727, a los 58 años en el convento de Santa Clara de Bogotá. De tal suerte que, abadesas, vicarias, definidoras, secretarias, maestras para el noviciado y todo cargo que representara potestad en las decisiones del convento era elegido en este grupo (Toquica, 2008). El *Elogio de la autora* que hiciera Olmos y Zapáin, confesor de Jerónima Nava, ilustra las funciones que una monja de velo negro, como Nava, pudo ejercer a lo largo de una vida de clausura. En periodos referidos de manera consecutiva, a partir del quinto año de su ingreso al convento de Santa Clara como monja de velo negro, Jerónima Nava desempeñó como *celadora* en cuatro oportunidades (1688, 1692, 1694, 1697), *provisora* (1689), como *enfermera* en dos ocasiones (1696 y 1698), nombrada *vicaria de coro* (1702), aunque no ejerció el cargo por su salud disminuida, *secretaria* (1711-1714), *discreta* (1714-1717), *abadesa* (1717-1720), *portera* y *definidora* (1720). Cada uno de estos cargos fueron ejercidos por el espacio de tres años, en correspondencia con el periodo de gobierno conventual (Toquica, 2008).

En consecuencia, una clara diferenciación de clase caracterizó al claustro. Asunción Lavrín refiere que “las monjas también compraban celdas dentro de los claustros y llegaban a los conventos con esclavas o sirvientas. Todos estos gastos sólo se los podían permitir aquellas familias que contaban con medios económicos suficientes” (1990, p.18). Olmos afirma que Jerónima fuera una persona “no de vaja esfera” en relación a los disgustos proporcionados por sus criadas que, según se observa en el texto, no estuvieron a su merced

en todo momento. En estas “cosillas triviales” referidas por Jerónima a su confesor se evidencia su estatus social y su consecuente posición en el convento<sup>7</sup>.

Jerónima Nava como doncella apta para la vida religiosa fue legitimada desde su linaje. Así lo hiciera conocer su confesor, al resaltar su condición de hija legítima y nacida en el seno de una familia católica, pero además proveniente de una familia hacendada, lo cual le significaría el suficiente patrocinio económico para su ingreso al convento. Y aún más, Jerónima y su hermana provenían de una familia donde otros miembros se habían consagrado como servidores de la Iglesia, particularmente en la orden franciscana. Tal privilegio se expresa en la mención hecha por Olmos a su tío paterno, quien le oficiara los primeros sacramentos.

Poco más de cinco décadas luego de su fundación, el 6 de junio de 1683 ingresaría Jerónima Nava y Saavedra, junto con su hermana al Convento de Santa Clara. Bien lo expresa su confesor, luego de aprobar Jerónima su noviciado, hizo su profesión a los dieciséis años, siendo esta la edad mínima reglamentaria (Robledo, 1994).<sup>8</sup> En el disponer “todo lo para el nessesario” para efectuarlo Juan de Nava, padre de Juana y Jerónima, estaría presentar solicitud al monasterio y entregar las dotes, fuente principal de la economía del convento. Conjuntamente, según la versión que da a conocer Olmos, a los 15 y 14 años estarían las hermanas enfrentadas ante la disyuntiva de tomar estado, de mujer casada o religiosa. Nótese especialmente la predisposición de las doncellas a la vida religiosa desde edad tan temprana y el apremio del padre por “dejarlo concluido y

---

<sup>7</sup> “No padesió pocas mortificaciones de personas no de vaja esfera. Pues de sus criadas (quando las tuvo, sé lo que es esta gentalla) fuera de muchos y graves sinsabores, jamás le assistían a tiempo, ni en cosa que hasían le davan gusto; díjome varias veses: "aun en estas cosillas triviales no me sale una a mi gusto". Todo esto llevó con pasiensia.” (Robledo, 1994, p.40)

<sup>8</sup> Teniendo ia la señora Juana algo más de quinze años y Gerónima algo más de catorse, su padre, deseoso de darles estado, les dijo a sus hijas era ia tiempo de que le eligiesen poniéndolo en sus voluntades y que condescendería con el [que] fuese del gusto de ellas. Y presiado de haser un viaje fuera de esta ciudad, entró un día en su casa a tiempo que alló a sus dos hijas juntas. Díjoles: "Señoras, esme presiso ausentarme de Vuestras Mercedes; si Vuestras Mercedes resuelben tomar el estado de religiosas, puedo, antes de partirme, disponiendo todo lo para el nessesario, dejarlo concluido y efectuado". A que (como me ha aseverado la señora Juana), a un mismo tiempo, respondieron las dos hermanas que serían religiosas. Vista esta resolución de las hijas por su padre dispuso todo lo necessario y se efectuó”. (Robledo, 1994, p.32)

efectuado”, atendiendo a que el seno del convento salvaguardaría el honor y buen nombre de su descendencia, además del estatus que representa tener dos hijas religiosas, sin desestimar las influencias directas para el acceso al crédito.

Por su parte, Jerónima del Espíritu Santo y su hermana, Juana de la Trinidad, hicieron parte de este selecto grupo de religiosas. Ambas fueron abadesas y ocuparon cargos de relevancia durante su vida monástica. Sin embargo, en contraste con la categoría a la que pertenecieron como monjas de velo negro, es preciso conocer también la relación de jerarquía frente a otras religiosas al interior del convento. Estas fueron las monjas de velo blanco, quienes no pagarían la misma dote y por ende, no participaron de altos cargos, sino de actividades de índole doméstica, hacer parte del coro e interpretar un instrumento. Otras razones en esta categorización, obedecieron a la situación de la familia como la orfandad, el peso social de ser hija natural y causas de tipo económico como integrar familias españolas y criollas empobrecidas; en consecuencia, la existencia de las monjas legas de velo blanco también pone de manifiesto “la función de beneficencia social” del convento colonial (Toquica, 2008, p. 206-208).

En suma, según testimonio de Olmos, Juana y Jerónima fueron mujeres criollas, blancas, católicas de buen linaje, emparentadas con servidor de la Iglesia, de vocación religiosa genuina y monjas de velo negro que llegarían a ser abadesas. Aún permaneciendo en una vida de clausura, alcanzaron un lugar visible, honorable, de autoridad e influencia ante la sociedad colonial de Santafé, a través de la administración del monasterio, en orden del manejo de la economía conventual, el influjo en redes crediticias locales y la potestad para aplicar rigor en el cumplimiento de las constituciones. Aun cuando una religiosa estuvo impedida para el ejercicio sacerdotal, sujeta a la autoridad eclesiástica masculina, el convento, en cierta medida, permitió controvertir esta imagen de fragilidad y vulnerabilidad inherente al género femenino, implantada en las matrices sociales desde la colonia y mucho antes. Resulta ambivalente la significación del claustro, al facultar de autoridad a ciertas mujeres de élite y conjuntamente favorecer las condiciones para un escenario que en definitiva dio testimonio de la subjetividad femenina: la escritura.

## 2.2 El convento como espacio heterotópico

En su conferencia *Des espaces autres*, traducida *De los espacios otros* (1984), el filósofo francés Michel Foucault reflexiona sobre la historia del espacio, para lo cual define un concepto central, las *heterotopías*. De esta manera, da inicio a su razonamiento presentando la época contemporánea como “la época de lo simultáneo”, “de la yuxtaposición”, “de lo próximo y lo lejano”, “de lo disperso”. Para demostrarlo, se ubica inicialmente desde la concepción medieval del espacio, entendido como “un espacio de localización”; no obstante, dicha concepción fue transformada gracias a los descubrimientos de Galileo en el siglo XVII, al ampliar la perspectiva hacia la infinitud del espacio abierto. Es decir que, la idea medieval del espacio como localización fue sustituida por la de *extensión*.

A su vez, en la actualidad la extensión ha sido reemplazada por el *emplazamiento*, definido a partir de “las relaciones de proximidad entre puntos o elementos”. En otros términos, se trata de vivir insertos en un conjunto de relaciones que determinan dichos emplazamientos. Pero más aún, se refiere al problema del emplazamiento desde la necesidad de cuestionar las relaciones de proximidad que han de considerarse en ciertas circunstancias y para alcanzar ciertos fines. Por ello, los emplazamientos que interesan particularmente al filósofo francés son aquellos que logran suspender o invertir, de alguna manera, el conjunto de estas relaciones designadas.

Conjuntamente, presenta las *utopías* como “los emplazamientos sin un lugar real”. Son espacios en esencia irreales. Así, en oposición a las utopías introduce el término de *heterotopías*, como espacios ante todo localizables y, por tanto, asumidos como reales, en este contexto. De esta forma, es importante resaltar que las heterotopías, esos “espacios otros”, en tanto emplazamientos separados y emplazamientos de lo otro, son ante todo una

función en virtud del “espacio restante”. Por consiguiente, son clasificadas por Foucault en dos grandes categorías, a saber, *heterotopías de crisis* y *heterotopías de desviación*.

Las primeras se relacionan en mayor medida con sociedades consideradas primitivas, dada la existencia de “lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis” (Foucault, 1984). Presenta ejemplos de heterotopías de crisis, en asociación con etapas de la vida vinculadas a algún tipo de transición, como la adolescencia, la vejez, y en el caso de las mujeres, la menarquia y el alumbramiento. Por su parte, las heterotopías de desviación, han venido reemplazando estas heterotopías de crisis, las cuales tienden a desaparecer. De forma que, las heterotopías de desviación son “aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida” (Foucault, 1984). Son ejemplo de esta clase de heterotopías emplazamientos tales como casas de reposo, clínicas psiquiátricas, centros carcelarios, hogares geriátricos y, en cierta medida, de acuerdo al interés de este trabajo, lugares de clausura como los conventos.

Al mismo tiempo, Foucault propone una serie de principios para fundamentar la descripción de las heterotopías, de tal forma que estos principios orientarán el estudio del convento como emplazamiento heterotópico en *Voto de tinieblas*, desde una mirada conjunta, a partir del acercamiento a precedentes históricos, si bien, no desde el orden que precisa el filósofo.

### ***2.2.1 Apertura de la heterotopía conventual***

El primer principio establece que los espacios heterotópicos son considerados una especie de constante en toda cultura y civilización, pues, posiblemente ninguna cultura o grupo humano esté al margen de constituir heterotopías, claro está, desde una gran diversidad de manifestaciones. En atención a ello, el convento como espacio monacal

femenino ejerció una influencia capital dentro del entramado de relaciones de orden religioso, económico, social y étnico en el marco de la sociedad colonial, como se expuso anteriormente. De este modo, la fundación del convento como heterotopía consagrada al género femenino, en correlación directa con las matrices sociales instauradas para las mujeres de la época, se constituyó como el espacio heterotópico ideal para esa protección especial, a manera de reclusión y vigilancia referida anteriormente. En consecuencia, esta herencia cultural hispánica encuentra en la heterotopía de la clausura postridentina las condiciones propicias para constituirse como espacio de separación, como espacio de lo otro femenino en las urbes novohispanas.

Ahora bien, la particular apropiación que realiza Rodrigo Parra Sandoval de esta heterotopía colonial en su novela es manifiesta a través de la configuración del claustro como espacio emblemático en el conjunto de la narración, puesto que establece al convento como el epicentro entorno al cual se ha construido la Isla y en particular el centro urbano, reflejando una particular mirada frente a esta heterotopía como una especie de nodo, donde convergieron redes de orden diverso. Así es dibujado el convento en el mapa imaginario que el padre ha trazado para su hija:

Se llega así a una meseta limpiamente plana, de tierras rojas y negras, hierro y basalto que extrajo de su vientre el volcán que diseñó la Isla en tiempos inmemoriales. En el centro de la meseta brilla, negro, el convento de las monjas, construcción de una redondez mandálica, con un enorme jardín interior en cuyo centro, a su vez, resplandece la capilla. La capilla es el ombligo geográfico de la Isla. Todos los puntos que conforman cada uno de los seis anillos están a igual distancia de la capilla. Es su nodo espiritual. Quien llega allí habla con dios. Es el origen de la luz y de la oscuridad, donde corre el bicéfalo peligro de perderte o de encontrarte. Alrededor del convento ha ido creciendo la Ciudad Central. (Parra Sandoval, 2012, p.44)

De esta manera, al fundar el convento en lo alto de la meseta, lo posiciona como un emplazamiento de carácter elevado e influyente, un poderoso epicentro, cuya capilla

representa el mismo ombligo de la Isla, lo que permite interpretar una directa alusión a la Iglesia y su influencia en el acontecer histórico de la Isla, como institución que marcó la conformación de cada uno de sus círculos, a saber, las diferentes regiones geográficas que la caracterizan como territorio; todo un microcosmos que bien puede reflejar estructuras de poder imperantes, hecho explícito en la voz del padre de la monja al instaurar el corazón de su isla imaginada, cuando dice: “Alrededor del convento ha ido creciendo la Ciudad Central”, reflejando de manera explícita la importancia del convento para las ciudades. Por otro lado, también lo presenta como espacio ambivalente al ser “origen de la luz y la oscuridad”; de suerte que la oscuridad que anida en el convento será la singular elección de la protagonista, lo que paradójicamente representará una singular apertura a la pluralidad.

En consecuencia, el quinto principio refiere que “las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables” (Foucault, 1984). De forma que, el acceso a un emplazamiento heterotópico bien puede exigir la obediencia a determinados rituales, puesto que únicamente a través de un consentimiento se logra ingresar, una vez se ha culminado un conjunto de pasos. Así, escrito en los hombros y en los flancos del tronco, el capítulo titulado *Monja coronada* narra el ingreso a la vida religiosa y lo que desde ahora representa habitar la heterotopía conventual, en renuncia a la vida en el siglo, así denominada la vida seglar. Todo ello como apropiación posmoderna del alegórico tránsito, insignia de la falsilla de las autobiografías espirituales canónicas. De este modo es narrada la cotidianidad del claustro experimentada por la monja protagonista:

Es poco lo que puedo contar sobre mi vida en el convento de clausura. [...] La vida allí es regimentada y austera. Se presentan, sin embargo, algunos momentos sencillos, pequeños daguerrotipos existenciales, [...] complejos ropajes ceremoniales que encarnan una moda con siglos de tradición, elaborados retratos de la quietud de la vida religiosa. (Parra Sandoval, 2012, pp. 81- 82)

Esos “daguerrotipos existenciales” retratan la incorporación de la monja a la heterotopía conventual, donde se hace manifiesta toda una apropiación posmoderna de

símbolos propios de este universo monástico femenino, como requisito necesario para legitimar la pertenencia a ese espacio otro femenino y así dar inicio a la separación. El escudo y el retrato de monja coronada, así como el acto ceremonial de profesión de los votos perpetuos, de pobreza, castidad y obediencia, responden a un sistema de apertura y de cierre, característico de estas heterotopías; no obstante, en el universo narrativo de *Voto de tinieblas*, se adscriben a un orden desacralizado. En términos de Hassan (1991), se trata de *descanonización*, al deconstruir tanto “convenciones de autoridad” como “lenguajes de poder” (p. 4). A este respecto, la apropiación del lenguaje pictórico característico del barroco revela una reorganización de elementos ahora despojados de su sacralidad, y desde otra relación de sentido.

El artesano me mira solemne [...]. Me entrega el escudo. Es redondo, de latón pulido con esmero. [...] El centro del escudo, la parte más extensa, muestra a la monja alemana de la Edad Media, nuestra matrona, Hildegard von Bingen, vestida con amplias prendas azules y blancas, parada en la pequeña bola azul turquí de la Tierra: tiene las manos juntas en actitud piadosa y una mirada entre celestial y pícara. Así me gusta, dual, indecisa, compleja. Alrededor de esta imagen central el artesano ha pintado diminutas Hildegards en diferentes funciones: podando con unas tijeras enormes el herbolario en el huerto conventual, escribiendo cartas contestatarias a los poderosos para sacudir su autocomplacencia, dirigiendo en el coro sus cantatas celestiales a las once mil vírgenes, pintando sus famosas iluminaciones-mandalas, escudriñando la materia física del mundo, organizando teologías en su cabeza coronada, curando enfermos y atendiendo parturientas, inventando un lenguaje secreto, un lenguaje indescriptible para hablar con dios. Llevaré el escudo en el pecho el día en que profese como monja hospitalaria. Me defenderá del mal que anida en mi corazón como una serpiente dormida. (Parra Sandoval, 2012, p. 82-83)

Para comprender la apropiación posmoderna que hace Parra Sandoval de la convención del escudo, es necesario reconocer “en numerosos retratos la presencia de medallones o escudos, generalmente utilizados en la Nueva España por las monjas concepcionistas y jerónimas, prendidos del escapulario a la altura del pecho. En ellos

pueden verse representadas escenas de la vida de la virgen como la anunciación y la asunción, o los santos venerados por la orden religiosa a la que pertenecía la monja” (Alonso, 2020, p. 79). Así, al llevar en su escudo la imagen de Hildegard, y nombrarla como “nuestra matrona”, se puede interpretar la alusión a la Orden de San Benito, orden a la que perteneció la religiosa alemana. Sin embargo, el escudo descrito en la novela corresponde más con la tradición de las concepcionistas de la Nueva España. Esta combinación devela el eclecticismo del escritor, al mezclar indistintamente diferentes convenciones religiosas, de acuerdo a la estética del collage, donde dicho eclecticismo se instaure, además, “como rasgo dominante del posmodernismo” (Lozano, 2007, p. 173).

De igual forma, al representar en su escudo las diferentes transgresiones que la mística y visionaria del siglo XII materializó en su tiempo, una vez más se reafirma este juego ecléctico, pero esta vez desde la yuxtaposición de diversos lenguajes en una misma imagen, al figurar la medicina, la literatura, la iconografía y la música sacra de la insigne mística alemana, como si se pudiese contemplar su biografía espiritual a través de miniaturas medievales que convergen en el pecho de la monja posmoderna. Así, el artesano multiplica la imagen de Hildegard de forma igualmente mandálica, como la iconografía de sus iluminaciones, a través de una visión caleidoscópica, revelando una suerte de culto a su invaluable legado, nacido de un espíritu femenino excepcional. Aún más, llama particularmente la atención que la figura multiplicada de Hildegard haya desplazado imágenes religiosas propias de la iconografía barroca; de forma que cabe destacar el sentido de multiplicidad del yo que recoge la imagen de este singular escudo. Pero además, expone la deconstrucción de convenciones pictóricas de orden religioso, evidenciando así la descanonización, en la medida en que el escudo expresa un tipo de veneración profana, desde la exaltación a una prodigiosa mujer intelectual, y a su paradójica complejidad humana, en tanto reconocida como “celestial y pícara”.

Por otra parte, al escudo se suma el retrato de monja coronada como parte representativa de este principio que plantea un sistema de apertura en virtud de la heterotopía conventual. Para abordar este análisis se ha considerado la investigación de Alma Montero, en su libro *Monjas Coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica*

*virreinal* (2008), mediante el estudio iconográfico de retratos de profesión, particularmente. La autora identifica una “codificación esencialmente simbólica existente en muchos retratos de monjas” (Alonso, 2020, p. 72), característicos del período virreinal, al ubicarse históricamente en el siglo XVIII e inicios del XIX. Esta tradición de origen hispánico, al igual que las autobiografías espirituales, encuentra en Hispanoamérica el surgimiento de unas características propias.

Así, la presencia de un claro simbolismo se expresa a través de determinadas claves que reflejan valores espirituales presentes en estos retratos. Siguiendo a Montero (2008), la razón de la coronación de las monjas se debió a momentos ceremoniales trascendentes en la vida de una religiosa. El primero de ellos es la profesión, pues una vez superado el proceso del noviciado se daba paso a la solemne ceremonia de profesión de los votos perpetuos cuando recibía la corona y la palma florida como emblema de este momento sagrado, a la manera de un matrimonio místico. Simboliza así mismo la corona y la palma florida la muerte para el mundo, al entrar en clausura definitiva. Es preciso aclarar que la palma heredada de la tradición hispánica se transformó en las colonias en un ramillete de flores propias de cada región, donde las distintas flores representaron toda una amalgama de virtudes.

También es importante señalar que los patrocinadores de los retratos de profesión fueron los familiares de las religiosas, como forma de guardar memoria, a través de “Un recuerdo terrenal” de este solemne momento, según Montero (2008). Tal como lo ilustra la novela de Parra Sandoval, respecto al accionar del padre de la monja:

Contrata al mejor retratista de la Isla de seis anillos para que pinte mi barroco retrato de monja coronada como memoria del día en que, terminado el noviciado, profese como monja hospitalaria y haga los votos perpetuos de pobreza, castidad y obediencia. (Parra Sandoval Sandoval, 2012, p. 68)

De modo que,

Estos poseían como cometido principal, la preservación y exaltación de la memoria en torno a la hija que habría de salir del seno familiar para formar parte de una

corporación religiosa y a dedicarse en cuerpo y alma al cultivo de la virtud y la aspiración a la santidad. (Alonso, 2020, p. 75)

Por su parte, la composición del retrato vivo de profesión presente en *Voto de tinieblas* se reviste de una singularidad desacralizada muy propia de la posmodernidad, entendiendo que se trata de la “imagen narrada”<sup>9</sup> del momento en que la monja posa para ser retratada. Un mecanismo mimético donde claramente se evidencia una intencionada apropiación de la iconografía de la tradición pictórica de las monjas coronadas y su codificación simbólica por parte del autor; empero, la monja narradora presenta una detallada descripción de la escena en que es pintado su retrato de profesión, a través de la descanonización de sus simbolismos, en el sentido de que no obedece al conjunto de valores propiamente religiosos y espirituales de un catolicismo colonial y postridentino.

El pintor lava con escrupuloso esmero los pinceles en el aguamanil, [...]. Llevo tres semanas posando de pie y quieta como una santa de yeso, metida en el vestido blanco, confeccionado con un tejido basto y pesado, largo hasta el suelo, de amplias mangas, sobre el que baja una capa rojo sangre, completa en la espalda, en forma de franja recta por delante. Una estola negra iluminada con flores de diversos colores cae suntuosa a ambos lados hasta la altura de la rodilla. El escudo con la imagen de Hildegard multiplicada en abismo cubre mi pecho, en la mano izquierda sostengo un ramo alto de rosas amarillas, con la derecha aprieto con fuerza una imagen en yeso de Pablo de Tarso machihembrada en una base redonda de madera. Sobre mi cabeza se desliza un manto negro bordado con hilos de oro en filigrana y sobre el manto una corona de rosas de gran tamaño en cuya cúspide se acaba de posar la paloma del espíritu santo que muestra las alas todavía abiertas. En mis manos brillan los ocho anillos de plata que me han regalado mi padre y sus siete amigos de la Expedición Corográfica. El pintor mira su obra por última vez, con nostalgia y piedad de padre, antes de entregármela: el recargado retrato de monja coronada para conmemorar mi decisión de abandonar el siglo y mi profesión como monja

---

<sup>9</sup> El término de “imágenes narradas” se hace presente en numerosos artículos del historiador Jaime Borja, algunos de ellos considerados para este trabajo, razón por la cual se incorpora en diferentes momentos.

hospitalaria, concedora de la obra sin par de Hildegard von Bingen. (Parra Sandoval, 2012, p. 83-84)

Este otro “daguerrotipo existencial” corresponde a la descripción del proceso de creación del retrato, mediante una *imagen narrada* de la experiencia de la monja como protagonista de la pintura, haciendo partícipe al lector de esta escena barroca. Adicionalmente, se advierte una especie de yuxtaposición de imágenes, a la manera de un palimpsesto pictórico, visto que, algunos de los elementos descritos por la protagonista hacen reconocible la apropiación de la retórica visual de los retratos de profesión de las monjas coronadas, a saber, los suntuosos ropajes de novia mística, recargados en ornamentos y símbolos, el escudo de gran tamaño, la corona, la palma florida, el velo negro recamado en oro. Sin embargo, los ocho anillos de plata, que han sido regalados por su padre y sus siete amigos de la *Expedición Corográfica* es una referencia histórica que despoja de sacralidad el retrato, dada la intrusión de elementos profanos ajenos a esta retórica, teniendo en cuenta que “para las religiosas, el anillo que era colocado en su dedo anular era un recordatorio permanente de su compromiso religioso, por lo que lo llevaban de manera permanente desde la profesión hasta su muerte” (Montero, 2003 p. 283). Por último, como parte fundamental del magnífico ajuar, la presencia del divino esposo<sup>10</sup> es materializada a través de una de una pequeña escultura de Pablo de Tarso, singularmente “machihembrada”, en sustitución de la escultura del Niño Jesús o de Cristo, como hijo de Dios; lo que implica un nuevo desplazamiento, así configurando nuevas sacralidades, a partir de la reorganización de elementos de culto.

En consecuencia, el hecho de que el escudo represente a Hildegard von Bingen y no a la Virgen María, así como la escultura del divino esposo simboliza a Pablo de Tarso<sup>11</sup> y no

---

<sup>10</sup> “ciertas corporaciones monjiles, [...], suelen verse representadas portando una pequeña escultura de bulto del Niño Jesús ataviada de manera profusa y esmerada. La elaboración de dichas esculturas fue, por lo general, en madera tallada y policromada y en la actualidad son conocidas también como “divinos espositos”. Se sabe por los ceremoniales de profesión que formaban parte de este ritual, sumadas a otros atributos como el cirio, la palma y la corona” (Alonso, 2020, p 79).

<sup>11</sup> “En el cristianismo antiguo e incluso en el medieval, el cuerpo tuvo un significado negativo. Si bien Pablo expone la idea del cuerpo como lugar de glorificación de Dios en la encarnación, el bautismo y la redención a través del cuerpo de Cristo, su valor ético está ligado –según él– “al modo como es recibido y

a Cristo, reafirma una serie de desplazamientos de imágenes sagradas en subversión a un lenguaje de poder, muy propio del espíritu desacralizante que impregna la obra. Si en catolicismo el modelo femenino de virtud y santidad es la Virgen María, en la novela de Parra Sandoval este ideal femenino es relegado para exaltar a Hildegard, de manera que la mística y visionaria medieval se instituye como el modelo ontológico que la protagonista quiere encarnar, desde su paradójica humanidad, de ahí que la nombra como su “matrona” y “amada Hildegard”, no en vano su presencia atraviesa la novela de par en par.

En síntesis, todo este despliegue de simbolismo y solemnidad en torno a la apertura de la heterotopía conventual, ratifica que

[...] dicha fastuosidad se encuentra relacionada con la exaltación del estatuto de la monja como esposa del altísimo y por ende supone también, en términos simbólicos, la renuncia total a las vanidades mundanas, para dedicarse en cuerpo y alma a una vida de contemplación y ascetismo. (Alonso, 2020, p. 78)

Sin embargo, la presencia tanto de elementos profanos, como el desplazamiento de imágenes sagradas en el retrato de profesión de la novela, reafirma que la renuncia de la monja protagonista como esposa de Cristo no es absoluta, pues deja abiertas algunas ventanas que bien perpetúan su arraigo con las “vanidades” de la vida en el siglo.

### ***2.2.2 Heterocronías: confusión temporal y metaficción***

El cuarto principio que formula Foucault se vincula con el tiempo, pero más concretamente con “cortes del tiempo”, denominadas *heterocronías*, comprendidas desde una suerte de “ruptura absoluta” con un tiempo tradicional. De la misma manera, “el espacio heterotópico y la confusión temporal” es otra de las claves de la novela posmoderna presentadas por María del Pilar Lozano Mijares (2007), al exponer que, de manera contraria

---

utilizado, si para servir a Dios y su gracia o para negarse a ello y ponerse al servicio del pecado” (Rochetta en Quevedo, 2007, p. 97)

a los textos realistas y modernistas, donde percepción del tiempo y del espacio narrativos son organizadas por el sujeto, desde la perspectiva de un sujeto que “se desvanece”, “el resultado será un no-tiempo, enclaustrado en un presente sin signos de identidad propios, y un no-lugar, múltiple y heterogéneo, que se construye y se deconstruye a la vez” (p. 171).

De igual forma, este cuarto principio que comprende las *heterocronías* comulga con los razonamientos de Lozano Mijares (2007), al afirmar que en la novela posmoderna tanto el pasado como el futuro se funden en un “presente plano, totalizador y eternizado”, de suerte que ello conlleva a una transformación respecto a “la conciencia del tiempo, que parece ser absorbido por el espacio” (p. 173), de modo que,

Sumido en un presente plano y espacial, el narrador posmoderno recupera el pasado sin abandonar nunca su óptica presente, por lo que la reactualización de la historia sólo se llevará a cabo interiorizándola y deconstruyéndola mediante el uso de simulacros y fragmentos, mezclados eclécticamente. (p. 173)

Es por ello que, de manera consciente y en declarada intención metaficcional, la monja narradora descubre al lector la estructura fragmentaria de su autobiografía, valiéndose del collage como rasgo posmoderno, como bien se puede ilustrar aquí:

[...] el vicio que tengo de contar juntas historias del pasado y del futuro como si todos los tiempos fueran presente, apelmazamiento de tiempo las llama la madre superiora, no sin cierto ánimo de sorna. Así que contaré pequeñas estampas o viñetas intertemporales de la vida monástica. (Parra Sandoval, 2012, p. 71-72)

En la narración de estas “viñetas intemporales”, la confusión temporal expresada como “apelmazamiento del tiempo” resulta categórica, dejando a la vista de los lectores los pliegues, las costuras, las marcas de construcción de la obra y, todavía, les hace partícipes de sus digresiones metaficcionales derivadas del proceso de creación.

Por esto mismo, “el colapsar los límites ontológicos” que subraya Lozano Mijares (2007, pp.171, 176), bien puede corresponder con la confusión temporal como rasgo consustancial en *Voto de tinieblas*; por lo tanto, la monja narradora interioriza, deconstruye

y a su vez reactualiza la historia bajo esta mirada, al procurar la coexistencia de un tálburi al lado del símbolo del tren; de las plumas de pato junto a la máquina de escribir; del herbolario de Hildegard a la par de la medicina alternativa; del barroco y lo transmedial a un mismo tiempo. La yuxtaposición de cada uno de estos referentes permite al lector percatarse, no solo de ese “apelmazamiento del tiempo” tejido por la voz narradora sino de la confluencia de diversas epistememes. Es entonces, cuando todo el conjunto de elementos que engloban el convento evocan lo no moderno; por su parte, la vacuna, el tren y la máquina de escribir son evidentes símbolos de la modernidad, y nombrar directamente lo transmedial y la realidad virtual transportan a un mundo más contemporáneo del siglo XX y XXI, por nombrar someramente algunos ejemplos, de los muchos que colman la obra. En atención a ello, afirma Luz Mary Giraldo (2017) que:

Esto corresponde a esa fusión de tiempos, formas y culturas latinoamericanas, cuyo dramatismo confirma el mundo perdido y el asimilado en la tensión de estar en ese tiempo mestizo en el que conviven lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno globalizado. (p. 40)

Así, al decir la monja: “Imagino, creo la historia que se desplaza como una nube de tormenta sobre la Isla. Pongo a andar la historia, vivo en ella, soy parte de esa historia fantásica, delirante, la hago mi realidad” (Parra Sandoval, 2012, p. 98), teje su propia versión en convergencia del no-tiempo y el no-lugar, que impregnan la Isla de seis anillos. Allí se yuxtaponen tres expediciones emblemáticas durante el periodo colonial en la Nueva Granada, a saber, la *Real expedición Botánica*, la *Expedición corográfica* y la *Real Expedición Filantrópica de la Vacuna*. Es entonces cuando personajes históricos como José Celestino Mutis, Agustín Codazzi, Humboldt, y José Salvani, hacen presencia. Llama particularmente la atención que estos personajes históricamente reconocibles sean los únicos que cuentan con un nombre propio, enlazando de esta forma ciertos sucesos, no obstante, yuxtapuestos en el mismo “apelmazamiento temporal”.

En suma, son cuantiosos los indicios que la monja narradora deja al descubierto en tanto heterocronías; sin embargo, se considerará la ceremonia de profesión de *Voto de*

*tinieblas*, siguiendo la línea de apertura de la heterotopía conventual. Pero, antes, es preciso tener en cuenta la remarcada importancia de esta ceremonia de profesión en los conventos virreinales como desposorio sacro, pues como afirma Alma Montero (2003),

La exuberancia resultaba un elemento característico del barroco americano, por ello estas ceremonias de profesión, que simbolizaban para las jóvenes aspirantes su boda mística con Jesús, eran espectaculares. El derroche de recursos buscaba exaltar las emociones y los sentidos de los feligreses a través de retablos dorados cargados de flores e imágenes, vestimentas litúrgicas y objetos en plata, música instrumental, y el olor a incienso. (p. 57)

Pero dicha preparación está escenificada como desviación posmodernista en la novela de Parra Sandoval (2012):

Solo entonces estoy lista para el multimedia que se monta para la barroca ceremonia. Las paredes circulares de la capilla están cubiertas de imágenes de santos cuyos ojos y manos miran al cielo raso en actitud de sorpresa, de compungida adoración. En el altar y en el presbiterio reverbera el perfume de los lirios. El órgano rompe el silencio de la espera con Toccata y fuga y salen los celebrantes en sus casullas blancas, misa diaconada, cantada, entran (y yo con ellas, medrosa, dubitativa) por el centro de la iglesia las diez novicias que profesan hoy y que se comprometerán con los tres votos obligatorios. Los coros de voces femeninas cantan música gregoriana, el público responde, un diácono lee extractos de las autobiografías de las monjas más famosas del convento para edificación de los parroquianos, los monaguillos asperjan incienso desde la nave central, cirios voluminosos encendidos llenan de luz el aire exaltado de la capilla. [...] Nunca había estado (literalmente) dentro de un espectáculo tan exultantemente moderno como hoy, hija. Un espectáculo que ya podríamos llamar, en un acto futurista, multimedia. (pp. 83-84)

Es perceptible que la apropiación de Parra Sandoval de esta ceremonia no es verosímil cuando la monja narradora nombra el concepto de lo *multimedia* en medio de la

fastuosidad de una ceremonia barroca de orden religioso; no obstante, es válida desde la idea de la distorsión temporal, es decir, como heterocronía. La pluralidad de medios de transferencia presentes en esta experiencia de lo religioso trasciende este ámbito, pues las imágenes, la música, los coros y el olor del incienso, son configurados desde la flexibilidad ontológica de la que hace gala Parra Sandoval, a través del colapso de sus límites y la ruptura absoluta con la noción de tiempo tradicional, planteada por Foucault. Así lo demuestra la apreciación de este espectáculo barroco desde una perspectiva contemporánea, quizás en retrospectiva, aún más, cuando se incorpora la voz del padre y lo caracteriza como “exultantemente moderno, futurista y multimedia”. A este respecto afirma Jaime Borja que es preciso entender que en la Colonia justamente desde la experiencia religiosa se empezó a proporcionar elementos para experiencias tempranas de modernidad a partir de temas como el cuerpo, la exaltación de los sentidos, y la individualidad (2007).

### ***2.2.3 Heterotopía de desviación: umbraculum y mundos posibles***

En este punto, es claro que habitar la heterotopía del convento estaba restringido a mujeres de élite, sin embargo, como se expuso al comienzo del presente capítulo, existieron algunas excepciones encaminadas al servicio social del claustro, amparando mujeres cuya conducta transgredió matrices sociales, o cobijando a aquellas mujeres que encarnaban de alguna manera un comportamiento socialmente reprochable, aunque ellas no fueran las directas responsables, pero sí quienes sufrieron las consecuencias como género supeditado al dominio masculino. Entonces, el convento también funcionó como heterotopía de desviación, entendiendo que allí “se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida”, en palabras de Foucault (1984), como bien lo ilustra la novela de Parra Sandoval:

Porque en un convento de clausura tienen cabida solamente tres clases de monjas. Las monjas que pagan una munífica dote y que hacen el noviciado, los tres votos tradicionales y se dedican al estudio de los escritos de Hildegard von Bingen y al

trabajo hospitalario. Monjas en el sentido pleno. Entran también, o mejor dicho son regaladas al convento, niñas feas o deformes, no casaderas, hijas naturales, embarazadas por plebeyos y mestizos, a las que se priva de apellido y solamente conservan el nombre, se les hace un lavado de cerebro para que olviden su origen, su biografía anterior a la vida conventual [...]. Su trabajo es meramente material y subalterno, dirigido al funcionamiento cotidiano del convento. La tercera clase de monjas entra al convento por razones de alta política. Tal vez han sido embarazadas por el obispo o por un alto funcionario o por su propio padre. Su destino es hacer los votos de silencio y tinieblas, enterrarse en una celda y desaparecer de la faz de la Tierra para siempre. Monjas de catatumba las llaman. (Parra Sandoval, 2012, p. 102)

Así, en virtud de la labor social del convento, también morada de mujeres incómodas, como es el caso de la protagonista, al pasar de monja profesa a monja sacrílega, se instaura el tránsito de la heterotopía conventual, al emparedamiento como heterotopía de desviación, donde la oscuridad y el silencio materializan la naturaleza de la prisión aún más cercana a una tumba como elección de la monja protagonista ante un acto sacrílego. Pese a ello, el voto de tinieblas representa el gran *umbraculum*, en atención a la segunda regla del padre. Pues, paradójicamente representa un gran sentido de apertura al permitirle a la protagonista transgredir tanto la clausura absoluta como el emparedamiento, aunque haya renunciado al mundo secular, a través de su ceremonia de profesión y al ser retratada como monja coronada.

Tuya es la culpa entera y azufrosa. Y solo te quedan dos caminos: convertirte en monja renegada y pasar a la hoguera o tomar los votos voluntarios y perpetuos de silencio y tinieblas. Prepara tus oídos para escuchar el silencio perfecto del castigo divino, anestesia tu lengua, sella tus ojos y trata de caminar como si fueras ciega, sorda y muda. Renuncia para siempre a la luz del sol, a toda luz. El voto de tinieblas, el gran umbráculo, el umbráculo total para siempre. (Parra Sandoval, 2012, p.91)

Con todo, ya que una vez asumido el voto de tinieblas continúa quebrantando sus votos perpetuos, se abre un amplio camino a lo largo y ancho de la Isla, al imaginar una misión piadosa mediante la que trata de encontrar la cura la viruela como monja hospitalaria, de suerte que el *umbraculum*, como concepto, trasciende la idea del encierro y la oscuridad, posibilitando de esta manera la apertura a la libertad de creación, a la multiplicidad, a la resistencia: “Así pues, señor, cierro los ojos y me preparo a obedecer, aunque cada fibra de mi cuerpo grita en rebeldía: *Non serviam*” (Parra Sandoval, 2012, p. 92).

En este mismo sentido, el tercer principio otorga a la heterotopía la potestad de yuxtaponer en un mismo espacio real múltiples emplazamientos que pueden resultar irreconciliables, como emplazamientos donde sucede la simulación de los más variados lugares. Todo esto se vincula con la idea de Lozano Mijares, a través de la imagen de “una ciudad que contiene mundos infinitos y mutuamente excluyentes: radicalmente discontinuo y heterogéneo, existente e inexistente al mismo tiempo, yuxtapone mundos de estructura ontológica incompatible [...] acoge proposiciones que son al mismo tiempo falsas y verdaderas” (2008, p. 171).

Con el propósito de vincular la concepción del *umbraculum* como portal de acceso a heterotopías diversas, es preciso considerar la teoría de los *Mundos Posibles*, que sintetiza en su libro sobre narrativa Marie-Laure Ryan (2001) al afirmar que soñar, imaginar y así mismo escribir los productos de la imaginación en modo ficcional son actividades mentales entendidas como mundos posibles. De este modo, a través del voto de tinieblas se gesta al gran *umbraculum*, entendiendo que el imaginar una vida, el escribirla y transcribirla en una autobiografía apócrifa, como lo hace la monja en la novela, responde al principio creador de mundos posibles: “¿Qué hago pues con mi cerebro? Imagino mundos, me imagino parte de esos mundos. Imagino, [...] mi autobiografía apócrifa, mi vida verdadera. ¿Qué otra vida tengo?” (Parra Sandoval, 2012, p. 98). El escritor, al poner estas preguntas en voz de su personaje, pone de manifiesto no solo el problema ontológico antes considerado, sino este principio creador. Ha concebido a un personaje femenino que se resiste a la perpetua oscuridad de una existencia vacía. Luego, muy a pesar del voto de tinieblas, imaginar se ha

constituido para este personaje como el poder de crear mundos posibles para así multiplicar la existencia, más allá de ser una táctica de supervivencia o de evasión al insufrible castigo; ante todo, imaginar mundos posibles obedece al primordial propósito de saberse humana.

De la misma manera, en *¿Por qué la ficción?* (2001), Jean Marie Schaeffer presenta de primera mano un concepto central, consustancial a lo humano, este es el juego. Desde el mismo seno de la infancia, el juego es también punto de partida para Ryan, al abordar la complejidad de los procesos mentales implicados en la ficción. De este modo, la concepción del juego es un factor vital, entendido aquí como el sustrato primordial, acaso la semilla presente en toda mente humana, que podrá germinar hasta convertirse en un dispositivo ficcional, que en términos de Schaeffer, se trata de un artefacto susceptible de compartirse a otros y que sobrevive a la materia efímera de las meras imágenes mentales; se trata de un principio universal inherente a lo humano, que se desarrolla por encima de diferencias culturales. No obstante, es preciso aclarar que “ni siquiera la actividad ficcional más solitaria es solipsista: al ser elaborada con ayuda de materiales representacionales pertenecientes en gran medida al repertorio cultural establecido, es una realidad compartida” (p. 216).

“Abre los ojos, mira, son ojos nuevos, especiales para mirar lo imaginario. Y no te equivoques, lo imaginario es tan real como cualquier otra realidad.” (Parra Sandoval, 2012, p 41). Bajo esta premisa del padre, la ficción es una forma legítima de asumir una realidad, en medio de otras tantas susceptibles de habitar de manera simultánea. Así, en el marco de este juego metaficcional, la novela invita a los lectores a sumergirse en los mundos posibles de la Isla de seis anillos, desde la perspectiva de su protagonista, a su vez narradora y escritora, instando además a ser partícipes de su proceso de creación, para experimentar junto ella una vida imaginada. Así, para subvertir el orden canónico de la autobiografía espiritual por un lado, y la retórica visual de los retratos de monjas coronadas, por otro, desde una estética posmodernista Parra Sandoval ha deconstruido y se ha apropiado de referentes representacionales propios de este repertorio cultural, como se ha venido demostrando.

En este mismo sentido, Ryan se fundamenta “en la idea establecida teóricamente de que la realidad (la suma total de lo imaginable) es un universo compuesto de una pluralidad de elementos distintos, o mundos” (2004, p. 127), según plantea, esta pluralidad obedece a una estructura jerárquica en oposición a un elemento central que funciona como el denominado “mundo actual”, constituido así como el centro de ese sistema “para los demás miembros del conjunto” (2004, p. 127). De manera que los “satélites” que orbitan ese mundo actual corresponden a los mundos posibles, entendiendo que han de estar ligados con ese centro para acceder a ellos. De la misma forma, en estos mundos posibles como satélites del denominado mundo actual, la monja tiene la potestad de ser otra, de contactar con otros, de inventar tanto la historia como la memoria, lo que abre la posibilidad de cuestionar si la memoria y la historia oficial no son acaso otras formas de ficción, construcciones, interpretaciones, en la misma línea de cuestionamiento de una realidad trascendente, antes vista. Es entonces este mismo principio el que le permite a la monja encarnar su autobiografía apócrifa. Encarnar, en la medida en que su propio cuerpo es el lugar de enunciación del relato autobiográfico de una vida imaginada, donde convergen diferentes epistemes, así como un no-tiempo y un no-lugar. En consecuencia, tal como afirma Lozano Mijares, “La narrativa posmoderna, entonces, será la encargada de representar modelos ontológicos plurales, mundos posibles probables o imposibles” (2007, p. 159).

Desde un espacio cerrado como el claustro, desde el encierro dentro del encierro, que es la celda en la oscuridad y el silencio, desde allí se concibe el espacio abierto en la amplitud de múltiples dimensiones de la singular geografía de la isla; para acceder a esta dimensión del espacio abierto, se tiene que atravesar el umbraculum, un portal instalado en el adentro, allí se ubica el acceso a este poderoso lugar, desde el reconocimiento y la aceptación de la propia oscuridad. Así se configura la llave de acceso para entrar a estos mundos posibles, donde solo desde adentro puede acceder al mundo de afuera. Aún en la oscuridad y el silencio no existe el vacío, ha poblado su mundo constituido por cada uno de los seis anillos de la Isla sin nombre, en correspondencia a la singular geografía colombiana

y a los pisos térmicos y a sus distintas regiones, como reflejo de Colombia, desde la complejidad de su territorio, de su geografía, de su historia apócrifa, pasada y reciente.

Finalmente, en relación con todo lo anterior, es de resaltar la presencia de cuantiosos componentes propios de la heterotopía del claustro en *Voto de tinieblas*. Con ello remarca el autor la naturaleza paradójica del conjunto de relaciones que gestaron al convento, ya que “han funcionado como garante de una agencia para las mujeres que de otro modo no habría sido posible”, justamente “porque ha funcionado como heterotopía” (González, 2010, p. 150), entendiendo que, como dice Foucault, este tipo de espacios “tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados” (1984). Así, la novela de Rodrigo Parra Sandoval ironiza a una sociedad que marginó el género femenino en diferentes ámbitos, pero también, bajo esta lógica de dominación, gestó el claustro femenino como singular emplazamiento que revistió a estas mujeres de élite y esposas de Cristo de un particular poder de agencia, desde el acceso a una formación privilegiada, el manejo de la economía conventual y principalmente la escritura, muy a pesar de sus múltiples renunciaciones, lo que acentúa aún más el carácter heterotópico en la reactualización del escritor colombiano frente al convento como emplazamiento otro consagrado a lo femenino.

### Capítulo 3

#### El cuerpo-texto: materia de la corporalidad en *Voto de tinieblas*

*No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo.*

Jean-Luc Nancy

Como preámbulo necesario para interpretar la gran metáfora del cuerpo-texto que estructura la novela *Voto de tinieblas*, se presentará un panorama general relacionado con la idea del cuerpo, consustancial a los textos autobiográficos de la escritura monástica femenina, tomando como referencia principal las vidas ejemplares de las clarisas neogranadinas Jerónima Nava del Espíritu Santo y la madre Josefa del Castillo, en busca de las claves de su rearticulación en la novela de Parra Sandoval. Con este propósito se vinculan los estudios de Jaime Humberto Borja sobre la relación del cuerpo y la mística, como acercamiento histórico a la construcción del cuerpo barroco.

Posteriormente se abordará la concepción del cuerpo en la apuesta de sentido de *Voto de tinieblas*, mirada posmoderna que concibe un cuerpo-texto en la cual el reconocimiento de una materialidad corpórea, ya no supeditada al espíritu sino asociada mediante procedimientos literarios a fenómenos histórico-sociales, instaaura el cuerpo femenino como epicentro del programa narrativo y se constituye materia primordial en la definición de una subjetividad posmoderna. Judith Butler y Meri Torras, así como Michel Foucault, George Bataille y Alejandro Herrero-Olaizola, serán fundamentales para considerar la constitución del cuerpo como fuente de sentido. Así, a partir del diálogo entre el cuerpo barroco y la corporeidad posmoderna, el presente capítulo examinará cómo se produce la concepción del cuerpo desacralizado en *Voto tinieblas*.

### 3.1 Cuerpo barroco: el martirio como modelo de trascendencia mística

Advertir al cuerpo como una “presencia suprimida de la historia” en tanto objeto o materia de reflexión *per se*, contrasta claramente con el hecho de entender que la estética barroca brindó al cuerpo “el primer gran espacio de autorepresentación”, afirma Jaime Humberto Borja (2002, p. 99). Si bien existen diferentes miradas acerca de si realmente en la Nueva Granada se dio un desarrollo como tal del Barroco, en el campo discursivo fue donde sí se evidenció de manera significativa, siendo el género de la autobiografía espiritual especial muestra de ello. Por tanto, Jerónima Nava y Josefa del Castillo serán un referente por excelencia del Barroco neogranadino en el ámbito de la escritura monástica. Interesa entonces la manera en que Borja como historiador entiende la autorepresentación del cuerpo barroco, al ilustrar que “para la espiritualidad barroca el cuerpo estaba concebido como un espacio teatral, y como tal, tenía un aparato escénico y un lugar de representación” (2002, p. 105). De esta forma, las autobiografías de las dos clarisas neogranadinas, más allá de ser un modelo espiritual, se constituyeron también como modelos corporales, al igual que otras monjas de su tiempo.

Justamente la atmósfera de la Contrarreforma católica fue propicia para una mística cuyo testimonio han sido las autobiografías espirituales escritas por monjas, las cuales instituyeron el cuerpo como aquel gran teatro donde encarnó el ejercicio de la santidad, siendo esta última uno de los temas barrocos fundamentales; claro está, bajo el ya mencionado legado de Teresa de Ávila, quien instauró la falsilla, modelo retórico según el cual el camino al perfeccionamiento espiritual demandaba una serie de prácticas corporales de aflicción, lo que también desencadenó experiencias sensoriales muy propias de esta mística (Borja, 2002). Es posible comprender, de este modo, que la mística es atravesada necesariamente por el cuerpo y de allí surge un particular reconocimiento y una singular forma de visibilización, aun cuando, paradójicamente haya ocurrido desde su negación y su desprecio.

Interesa la manera en que Borja considera el cuerpo ante todo como una experiencia aunada a la cultura y la sociedad que lo enmarcan. De modo que el estudio del cuerpo devela las ideologías que lo han forjado, los discursos que llevan inscritos, y desde allí se configura la representación del cuerpo propia de cada época, entendiendo así que el cuerpo está moldeado por su contexto. Borja, citando a Michel de Certeau, establece desde una visión histórica que el cuerpo posee un valor tanto narrativo como representativo transmitido a través de textos históricos (2002, p. 100). Pero es sobre todo el entender al cuerpo como un discurso, una de las contribuciones más relevantes de este autor a la presente apuesta de interpretación, pues dicho discurso es el que “autoriza y reglamenta las prácticas culturales, [...] establece maneras de pensarlo y percibirlo” (2002, p. 101). Es por ello que, según el historiador, las autobiografías pusieron en evidencia “cartografías corporales”, erigiéndose como modelos para un cuerpo social.

Las autobiografías espirituales de las clarisas Josefa del Castillo y Jerónima Nava dan claro testimonio, al instaurarse como figuras representativas de una manifiesta corporalidad barroca, donde la enfermedad y el martirio son una constante en la configuración de sus cuerpos dolientes; cuerpos de mujer atravesados por el padecimiento y la enfermedad, sujetos a la voluntad divina. En este sentido, llama especialmente la atención la imagen del cuerpo de Jerónima Nava dibujado en el *Elogio de la autora*, escrito por su confesor como testimonio de abnegación y santidad de su eminente confesada. Además de presentar detallado informe de su genealogía, su educación y su loable ejercicio como religiosa, el texto es en verdad toda una exaltación de su capacidad de sufrimiento y voluntad de sacrificio en temor de Dios. Don Juan de Olmos y Zapaín, como confesor, justifica el padecimiento de Jerónima consintiendo el hecho de que es por voluntad divina el advenimiento de tan gravísima enfermedad. Bajo esta perspectiva, estas son manifestaciones del amor divino para con sus más entregados fieles, cuánto más para una dignísima esposa de Cristo:

Hasta que pulsada de su Esposo, e instigada de su consciencia , como dice en sus escritos, a los treinta y tres años seis meses y quince días de su edad, en dies de noviembre año de mill seissientos y dos, la recogió su Esposo para sí rindiéndola

por el medio de la gravíssima enfermedad que le dio a padecer por espacio de dies años cabales (como dise en sus escritos le fue significado), en que me aseguró era indesible lo que padessió, assí en su interior, como en lo exterior, allándose mui a menudo con agonías mortales. (Robledo, 1994, p. 34)

En este mismo sentido, Josefa del Castillo textualiza su cuerpo enfermo, martirizado, y en permanente agonía, signado como acto de fé; de suerte que, no solo el dolor mandado por Dios a través de la enfermedad fue motivo de su escritura, también el dolor causado por voluntad propia en abierta búsqueda de la santidad, como lo demuestra el siguiente fragmento de *Su vida*:

Despedazaba mi carne con cadenas de hierro: hacíame azotar por manos de una criada; pasaba las noches llorando; tenía por alivio las ortigas y cilicios; hería mi rostro con bofetadas; y luego me parecía que quedaba vencida a manos de mis enemigos. Andaba llena de pavor y horror de mí misma, sin atreverme a alzar los ojos a Dios, ni a su Santísima Madre, y en ella me faltaba el consuelo y la vida. (Del Castillo y Guevara en Borja, 2002, p 109)

Un lenguaje cargado con una semántica del martirio fue la constante. De manera que, tanto el suplicio de la enfermedad como el autocastigo era ofrenda preciada, en semblanza del cuerpo de Cristo, ya que:

Con el autocastigo se imitaba la vida de Cristo, con el dolor se revivía la pasión en sus cuerpos. El modelo del Cristo flagelado, se reproducía de manera que se marcaba en la propia carne las heridas, de tal modo que el suplicio era entonces un acto de adoración: se flagelaban para imitar el sacrificio de Cristo azotado por sus verdugos. (Borja, 2002, p. 110)

El cuerpo enfermo y mortificado también devela una exagerada conciencia del cuerpo, siendo ello un elemento sustancial en la experiencia textual barroca (Borja, 2002). Aún más, las monjas identifican en sus cuerpos el lugar de la escritura de Dios, construyen metáforas de la tinta alusivas a los fluidos corporales, bien sea sangre o lágrimas. Así, “La

propia sangre como escritura es una exaltación barroca de una vivencia espiritual a través del cuerpo, que para algunos es específicamente femenina”(Quevedo, 2007, p. 69 -70).

Pero también es importante resaltar uno de los aspectos más comunes en su obra: las visiones, que fue un fenómeno característico de la espiritualidad barroca. Por lo general, las visiones consistían en un ensamblaje retórico cuyo fin era transmitir una enseñanza. La inspiración divina o la oración intensa facilitaban su ocurrencia, que se desarrollaba como un conjunto de imágenes con características narrativas propias del imaginario barroco, pues en el fondo era una puesta en escena, una teatralidad del cuerpo apoyada en una iconografía imaginaria enriquecida por la iconografía del mundo real que, en su composición espacial, se emparentaba con los ejercicios de Ignacio de Loyola. Particularmente, es interesante observar que las visiones, como el lugar que albergaba la pasión, estaban cargadas de imágenes o alusiones a lo sensorial. Las visiones también constataban el abandono del mundo, pues el cuerpo representaba todo lo despreciable. De esta manera, la visión era una la divisa con que se mediaba entre el cuerpo pecador y el cuerpo glorioso que aspira a la santidad, un recurso importante hacia la espiritualización del cuerpo y la erotización de Dios, el amado esposo (Borja, 2002).

En las siguientes secciones de este capítulo se retomarán estos elementos constitutivos del cuerpo barroco en su aspiración mística y su teatralización escénico-corporal, como necesario punto de referencia para auscultar su trasposición en el sistema conceptual que presenta la narrativa de la novela *Voto de tinieblas*.

### **3. 2 Cuerpo y episteme**

En el capítulo anterior se abordaron las operaciones conceptuales y narrativas que Parra Sandoval empleó en su apropiación del espacio conventual como heterotropía, de acuerdo al término foucaultiano basado en una reflexión epistémica del espacio social. Así mismo, para vincular la disposición narrativa y estructural de la materialidad corporal en

*Voto de tinieblas*, y su resignificación en clave posmoderna, es también de especial interés retomar el concepto de cuerpo utópico que propone Foucault en *El cuerpo utópico* (1966).

Complementariamente, este aparte aborda las conexiones estructurales y de forma que la novela pone en juego, siguiendo algunos asuntos nodales del posmodernismo planteados por Hassan (2006), tales como la indeterminación, la descanonización, la ausencia del yo, la ironía, la carnavalización y la inmanencia, todos ellos presentes en la novela de Parra Sandoval, no solo como estrategia de cohesión interna sino incluso como mecanismo de invocación de otras obras de su corpus literario desde *Voto de tinieblas*, como se señaló en la Introducción de este trabajo, con relación a las novelas *Faraón Angola* y *Virginidad anualmente recobrada*.

### ***3.2.1 El cuerpo como utopía y problema binario***

En su reflexión sobre el cuerpo y la utopía, Foucault advierte que la más remota de ellas bien puede ser la del cuerpo incorpóreo, idóneo, infinito, colosal, contrario a la naturaleza inestable e inevitable de la corporeidad material, utopía a la que se contraponen aquella que borra el cuerpo, y que es también un espacio heterotópico: el de las antiguas ciudades de los muertos, que es, guardadas las proporciones, el cementerio actual, o por extensión la muerte, e incluso su sucedáneo más inquietante: la desaparición. Subraya, sin embargo, que “tal vez la más obstinada, la más poderosa de esas utopías por las cuales borramos la triste topología del cuerpo nos la suministra el gran mito del alma, desde el fondo de la historia occidental” (Foucault, 1966).

En *Voto de tinieblas* el cuerpo de la monja es, más que una corporeidad, el soporte de escritura de una autobiografía apócrifa que, como todo texto, aspira a hacerse imperecedera, o que por lo menos trae implícita la potencialidad de persistir en el tiempo, más allá de la autoría. Dicha autobiografía apócrifa guarda las claves de la experiencia individual, pero también cifra la historia colectiva de la Isla, alegoría de la patria. La intervención aparentemente extradiegética de la antropóloga sugiere una vindicación del

texto como legado, a pesar del suicidio de la monja en el mar definitivo. Lo escrito en la piel y entre tinieblas, aunque pareciera jerarquizado, está sobre todo carnavalizado, o desacralizado, aunque sigue con esmero las reglas de escritura impartidas por el padre de la monja, quien cumple un rol magistral que abriría las puertas a la canonización del texto. En ese sentido colosal, idóneo e infinito el cuerpo de la monja es utópico, aunque también podría decirse que se presenta como paradoja de las tensiones entre el cuerpo barroco y el texto. De cualquier manera, sería en síntesis un cuerpo utópico que deviene texto.

No obstante, el contexto conventual y, más específicamente, el voto de tinieblas asumido por la monja, sumado a la mortandad exacerbada que padece la Isla a causa de la violencia atávica y el azote de la viruela, proporcionan el principio de realidad que el cuerpo material del personaje soporta e intenta atender, entender y trascender por medio de la escritura. Desde este ángulo, el cuerpo utópico se contrapone a una distopía endémica que parece ser inmanente a la Isla y sus habitantes. Dicha distopía se diferencia de la mayoría de otras narrativas de anticipación o de ficción especulativa en que no es un prospecto del futuro, sino un bucle anacrónico en el que pasado, presente y futuro se eclipsan y subvierten, de acuerdo a la totalización temporal descrita por Mijares (2007) como propia de la narración posmoderna.

De esta forma, el cuerpo utópico de la monja en *Voto de tinieblas* es y contiene un renovado valor tanto narrativo como representativo, aunque en lugar de ser transmitido a través del texto histórico use dicho referente como hibridación o marca de inmanencia, en el sentido en que los caracteriza Hassan (1991), y lo reconstituya por medio de la ficción posmodernista. El cuerpo utópico que reemplaza al cuerpo martirizado del referente barroco, a su vez, se distancia de su contexto histórico por medio de la carnavalización, la inmanencia y la ironía, creando un escenario textual en el que todas las libertades y licencias poéticas son posibles, aunque a la vez estén bien delimitadas por sus propósitos temáticos.

Por eso la autobiografía apócrifa instala en el relato dimensiones imaginarias del cuerpo de la monja emparedada que, como emblemas de la libertad perdida o ironías del

deseo represado, crean anacronías, ambigüedades, discontinuidades e indeterminaciones en el horizonte contextual de la historia, mediante figuras simbólicas o enigmáticas. Una de estas marcas sublimadas es la pulsión libidinal, presente a lo largo de toda la novela como motivo recurrente, unas veces a modo de ironía o descanonización del referente religioso, otras como carnavalización o desacralización del mismo. El sentido de la gratificación sexual en las ensoñaciones de la monja es en todo caso conciliatorio, reparador o salvífico, en el sentido místico tanto como en el socio-cultural.

La connivencia entre lo terrenal distópico y el cuerpo utópico devenido texto se halla, entre otras, en la metáfora del árbol de los bonobos. Aunque en el mundo empírico se trata de una especie que habita el bosque húmedo africano, en la novela el hábitat del *pan paniscus* se encuentra en la geografía híbrida de la Isla. La viruela ha sometido a la población a una cuarentena absoluta. Impelida por su ingreso al umbraculum, hábitat de la tiniebla, la monja avista el árbol de los bonobos, visión pronosticada por su padre, y describe sus piruetas sexuales de índole pacifista:

Hay abrazos y sobijos, tactos en las expuestas partes íntimas, rojas y sobresaltadas, penetraciones acompañadas de gritos agónicos, civilizadas caricias orales, vertiginosas correteadas en las copas de los árboles. El árbol del bien que esconde en palimpsesto al árbol del mal. No hay peleas, ni agresiones, ni violencia. Todo roce que pueda engendrar un maltrato se disuelve inmediatamente en una penetración real o simulada, no importa la edad, no importa el género, importa no agredir. (Parra Sandoval, 2012, p. 121)

En tanto el mecanismo narrativo de la novela replica un mandala, un orden fractal, cíclico, concentrado en su dinámica interna, también las cualidades del cuerpo utópico devenido texto transitan de lo textual a lo contextual, de la visión fantástica al mundo empírico. Inspirada por el pacifismo amoroso de los bonobos, la monja sueña con fundar una civilización matriarcal en la que no exista “el árbol del bien que esconde en palimpsesto al árbol del mal”. Y añade más adelante:

Si organizáramos una gran festividad y un múltiple y diverso acto chamánico en todos los lenguajes, una fiesta babélica en la que cada etnia hable a su dios en su lengua secreta mientras observa el zafarrancho bonobo [...] si aprendieran otra vez las artes amatorias para engendrar y no desaparecer, no extinguirse, recobrar las ganas de sumergirse en la pasión y la fuerza y el biológico deseo de empezar de nuevo [...] ¿Qué podría suceder? ¿Tendría el hipercivilizado espectáculo bonobo la suficiente energía para dinamizarlos? Porque hemos hallado, camuflada en medio de la selva y de la peste y la pobreza y la vida subordinada, una civilización que va más allá de las civilizaciones que conocemos: la civilización bonoba, feminista antes de que naciera la revolución del género, pacifista antes de que empezara la guerra en su territorio. (Parra Sandoval, 2012, p. 122)

Por su parte, focalizando el cuerpo desde la diferencia genérico-sexual, Meri Torras en su texto *El delito del cuerpo* (2007) plantea un acercamiento a lo que ella define como “una encrucijada discursiva” (p.15) respecto al cuerpo, y lo hace desde diferentes perspectivas. Surge entonces una pregunta fundamental, formulada en su texto: “¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo?” (p.15). Torras establece categorías disímiles que parten del lenguaje mismo para connotar el cuerpo; a saber, establece diferencias entre *Tener un cuerpo, ser un cuerpo y devenir un cuerpo*. Diferencia cada una de estas categorías para concebir el cuerpo: el tener, el ser y el devenir, precisiones que constituyen una mirada muy aportante para este análisis.

Un cuerpo narrado, al considerar la estructura de la novela y así mismo el orden de los capítulos que obedecen a la anatomía de un cuerpo de mujer, asimismo considerar un cuerpo femenino como lugar de enunciación de la autobiografía apócrifa, se hace necesario para abordar la significación de las zonas que constituyen cada capítulo de este cuerpo desnudo y su sentido de unidad con la escritura de la autobiografía.

He anotado, de manera intuitiva, historias que se refieren a diferentes temas en distintas partes de mi cuerpo (cabeza, tronco y extremidades, como enseñaban los

textos de anatomía humana que usaba en la escuela). Conservaré esta forma inicial de organización de las historias que me salva del caos. (Parra Sandoval, 2012, p. 30)

La estructura de la novela se corresponde con una cartografía corporal en la que cada zona del cuerpo contiene uno de los seis capítulos, dispuestos así: Mi vida en el siglo: el padre (escrito en la cara); Mi vida en el siglo: el esposo (escrito en el cuello); Monja coronada (escrito en los hombros y en los flancos del tronco); La medicina de Hildegard (escrito en la espalda y los glúteos); La Real Expedición Filantrópica de la Vacuna (escrito en los senos, en el vientre, en los brazos y en las piernas), El prostíbulo interior (escrito en las uñas de pies y manos), además de la intercalación de siete epitelios entre cada capítulo, desde la voz de la antropóloga en segunda persona, con la monja como narratorio.

Torras, citando a Judith Butler, refiere que no hay en sí diferencia entre el sexo y el género, entendiendo que ambos aluden a una “materialización” del cuerpo, “fruto de una diferencia discursiva de orden cultural” (2007, p. 15). Puntualmente, lo que interesa resaltar a partir de lo anterior es que el cuerpo de mujer sobre el cual está escrita la autobiografía apócrifa, recibe toda una construcción cultural, simbólica y binaria. Estas son reproducidas a través del lenguaje. Un cuerpo atravesado por redes conceptuales binarias materializadas a través del lenguaje, lo que Torras denomina la textualización del cuerpo.

Uno de los aportes más significativos tomados de esta autora es la concepción del cuerpo, “el cuerpo es un texto; el cuerpo es la representación del cuerpo” (2007, p.15). De esta manera, desde una dualidad de los géneros, se toma el cuerpo femenino como texto en *Voto de tinieblas*. En el diálogo intertextual con autobiografías canónicas, la novela de Parra Sandoval trae consigo estos ecos del cuerpo barroco, propia del discurso religioso, para resignificarlo y deconstruirlo.

Desde una estructura de pensamiento binario, presenta Torras la idea de *tener* un cuerpo, en la medida en que se establecen una serie de binomios, el primero es *mente-cuerpo*, tan propio del pensamiento occidental, que “concibe al cuerpo como un atributo del sujeto” (2007, p. 16), visto de una manera más particular, como un “contenedor” del ser. La idea de tener un cuerpo se aviene asimismo a la idea de un

poseedor, acaso una entidad que se erige desde un orden superior a la materia corporal susceptible de poseerse. Desde allí se puede establecer la oposición propia del neoplatonismo cristiano, que formula la dualidad *cuerpo-alma*, entendiendo el cuerpo como un “receptáculo” perecedero y corruptible que alberga la esencia inmaterial y eterna, bien sea el alma, la identidad o el yo (Torras, 2007).

En Parra Sandoval se presenta un profundo sentido de unidad con estos conceptos, en la medida en que este personaje *es* su cuerpo. No está determinada por la esperanza de una vida inmaterial y eterna donde reina el espíritu. El cuerpo puede ser entendido como una totalidad consustancial al ser del personaje, indisoluble, más allá de la jerarquía en que el cuerpo está supeditado al alma. “Primero el cuerpo, después el espíritu, que por andar cuidando tanto el espíritu has descuidado el cuerpo. A fin de cuentas son la misma cosa” (Parra Sandoval, 2012, p. 23), dice la antropóloga.

### ***3.2.3 Erotismo y transgresión***

*Voto de tinieblas* se deja leer como un mosaico posmoderno o incluso surrealista de las pulsiones entre Eros y Tánatos. En *El erotismo*, de George Bataille (1957), este lo define como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (p. 8). En la novela de Parra Sandoval, las fronteras borrosas entre vida y muerte, opresión y liberación, deseo y placer, dolor y éxtasis presentan una tensión constante entre lo sensual y lo macabro. Es, desde esa perspectiva general, una descanonización de los iconos cruciales del contexto social-religioso al que alude, es decir la violencia y el cristianismo. En su enumeración de eslabones característicos del posmodernismo, Hassan (2006) plantea que la descanonización “se aplica a todos los cánones, a todas las convenciones de autoridad” (p. 4), y que involucra fenómenos como “la feminización de la cultura, que también requiere una descanonización” (p.4).

Dicha feminización es un rasgo importante en la novela de Parra Sandoval, puesto que la perspectiva de las dos mujeres narradoras, la monja y la antropóloga, no solo da lugar a una estructura polifónica en la que los personajes masculinos, supeditados a la subjetividad femenina, aunque cumplan roles tutelares, están instalados en segundo plano, en oposición a su situación en el mundo real. Así, los roles masculinos más cercanos a la monja, como el padre, el director espiritual y los esposos están focalizados desde ella. La antropóloga, por su parte, está vinculada a su pareja sentimental, el padre de la monja, a un fotógrafo y una artista conceptual, estos últimos bajo nombres que se corresponden con dos sujetos de existencia real. Ellos son Fernell Franco, destacado fotógrafo colombiano, y Rrose Sélaby, que correspondería al alter ego femenino de Marcel Duchamp, finta que remarca la intención de feminización que cumple la novela.

Por supuesto, no es la feminización una marca que defina lo erótico en *Voto de tinieblas*, pues esta se cumple bajo varias de las improntas señaladas por Hassan, en especial mediante la carnavalización o desacralización de iconos y referentes religiosos y sociales que sirven como detonante de la desviación posmodernista. En ese sentido, este análisis tomará algunas de las principales figuras simbólicas de la novela en las cuales el erotismo se presenta como engranaje con varios niveles de interpretación, con la tensión entre erotismo y muerte como núcleo.

En el capítulo *Monja coronada*, por ejemplo, la protagonista describe de manera minuciosa la escena en que es elaborado su retrato de profesión que, como era costumbre, contratada la familia de la novicia para conmemorar la profesión del voto como monja, ceremonia solemne de iniciación a la reclusión monástica que es sobre todo un matrimonio místico. En efecto, la monja contrae nupcias con el Cristo y jura dedicar su vida a él, a la comunidad conventual y a la Iglesia Católica, en un acto de separación del mundo conocido como “abandonar la vida en el siglo”. La descripción del retrato desacraliza dicha ceremonia, pues la monja señala que en vez de llevar un anillo que la identifica como esposa del Cristo, ella luce ocho anillos, regalos de figuras masculinas laicas, amigos de su padre que conforman la Expedición Corográfica.

A su vez, esta imagen de inversión de valores y desviación de los iconos canónicos, que vendría a ser un procedimiento carnavalesco, se conecta con otros capítulos de la novela, no tanto como ilación del tipo trama, sino más bien como desarrollo del recurso posmoderno operado en la boda mística. En primer lugar, tiene relación con varias escenas en las que la monja, intimando con sus esposos, los relaciona con el matrimonio místico, aunque descanonizado como sexo marital sin connotaciones religiosas.

Posteriormente, el sexo marital de carácter profano se desarrolla en el capítulo *Prostíbulo interior*, secuencia en la que la monja relata cómo el convento sobrevive gracias a las visitas nocturnas de los clientes a las celdas de las monjas, momento en el que también se hace a un nuevo amante: el psicoanalista e inventor Wilhem Reich, quien la entera de sus experimentos con el orgón, invento suyo que incrementaría la capacidad orgásmica de cualquier persona. Este pasaje puede verse como caricaturización o tratamiento hiperbólico, pero a la vez, también como una operación discursiva posmodernista que ensambla la tradición religiosa católica con la historia de la prostitución sagrada, desde el punto de vista antropológico.

En ese sentido, Bataille señala en *El erotismo* (1957) que en la antigüedad remota la prostitución estaba asociada al matrimonio, en tanto pasar de un estado de libertad a la distribución del trabajo con el esposo era transición entendida como transgresión que debía ser solventada, por lo que adquiría un estatus sacro. También precisa que:

En la prostitución más antigua, si la prostituta recibía sumas de dinero o cosas preciosas, era como don; y ella empleaba los dones que recibía para sus gastos suntuarios y para los aderezos que la harían más deseable. [...] debemos percibir desde este punto de vista la institución arcaica de la prostitución sagrada. Pero no deja de ser cierto que en un mundo anterior —o exterior— al cristianismo, la religión, lejos de ser contraria a la prostitución, podía regular sus modalidades, tal como lo hacía con otras formas de transgresión. Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal. (Bataille, 1957, p. 101)

El otro caso de transgresión en la novela *Voto de tinieblas*, esta vez con el sexo mismo como motivo central, está determinado por la carnavalización, que para Hassan (2006) esclarece todas las demás características del relato posmodernista, aunque aclara que “también comunica el ethos cómico o absurdista del posmodernismo, anticipado en la «heteroglosia» de Rabelais y Sterne, jocosos posmodernistas” (p. 7). Se trata del capítulo titulado *El árbol de los bonobos*, en el cual la monja encuentra una admonición de su padre, que es precisamente el árbol en el que habitan estos primates africanos. Surte efecto una anacronía en paralelo, pues la monja se encuentra con José Celestino Mutis, quien está llevando a cabo la Expedición Botánica. El sabio le precisa de qué especie se trata, la monja los observa. El comportamiento de los bonobos está altamente sexualizado, la profusión de roces y exposición de órganos reproductivos es descrita en detalle. Luego explica que si un bonobo encuentra una fuente de comida:

[...] lo comunica a la matrona, porque son gobernados por un matriarcado sin fisuras, y ella, a su vez, ordena una orgía de todos contra todos hasta que caen derrengados, acezantes, flojos como un odre sin vino. Así disfrutarán en paz del banquete, sin regar ni atorarse ni intentar comer más que los otros. Disfrutan también resolviendo conflictos inexistentes. Aman la vida, aman las diferentes experiencias del coito [...]. (Parra Sandoval, 2012, p. 121)

Posteriormente la monja imagina una civilización pacifista bonoba, organizada por ella, que reúna todas las etnias y los lenguajes, es decir que transita a la utopía, que por supuesto es ironizada. Este pasaje guarda cierta semejanza con las descripciones de las actividades en el prostíbulo interior, pues comparten cierto tono humorístico a la vez que están ligados a la cópula explícita y la aspiración de un sistema ideal de vida que para ambos casos está motivado por o incluye actividad sexual. El coito o la atracción es de todas formas un tema recurrente en la autobiografía apócrifa de la monja, característica que descanoniza recurrentemente el matrimonio místico.

De cualquier manera, quizás el rasgo posmodernista de connotación erótica más relevante en *Voto de tinieblas* es la ausencia de profundidad, que para Hassan (2006) “anula

al yo tradicional, simulando un autodesvanecimiento —una falsa lisura, sin dentro/fuera—, o su contrario, una multiplicación, una autorreflexión” (p. 4). Esta ausencia del yo, multiplicación o autorreflexión que de acuerdo a lo expuesto también se asocia al concepto del cuerpo utópico, es la escritura sobre el cuerpo y su posterior transcripción gracias a la ayuda de la antropóloga, quien en un punto indeterminado de la cronología, incrusta su propio relato y lo hace converger con el de la monja.

En tanto la autobiografía apócrifa de la monja está escrita sobre su piel, su cuerpo es no solo un soporte de escritura sino que está tatuado, maquillado o enmascarado con sus palabras. Retomando otra de las nociones de cuerpo utópico de Foucault (1966), encontramos que:

También el cuerpo es un gran actor utópico, cuando se trata de las máscaras, del maquillaje y del tatuaje. Enmascararse, maquillarse, tatuarse [...] es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo [...] todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo [...] son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio. (Foucault, 1966, p. 4)

La transmutación de la monja en escritura implica en *Voto de tinieblas* una difuminación de su identidad, un cambio sustancial en su cuerpo y en el uso que le dará en adelante. Se entiende que ya es lo escrito, no hay fisuras entre su cuerpo y el texto. Pero dicha niebla de la identidad también es consustancial a la antropóloga, quien funde su escritura a la de la monja rescatada de las tinieblas.

Un episodio de especial interés, pues constituye el epicentro de la narrativa autobiográfica de la monja, es aquel en que ella subvierte la práctica de la escritura con pluma y tinta para asumir una escritura con y desde su propia corporalidad. En este acto íntimo, por medio del cual la monja imagina su salida del claustro, la metáfora del placer de la escritura adquiere una dimensión liberadora: “De esta manera, sin más preámbulos,

comienzo la invención de mis aventuras. Caliento los dedos con mi aliento, los acerco a mi sexo y llamo la humedad que me permitirá escribir” (Parra Sandoval, 2012, p. 106)

Cabe anotar que otros episodios, como la desintegración del Cristo durante una misa a causa de las termitas, evento que se conecta sutilmente con el concepto del esposo místico, y a este con el esposo de la monja y sus amantes terrenales, además de otras escenas y menciones de menores, distribuidas a lo largo de toda la obra, presentan un revestimiento de desacralización que involucra la idea de la difuminación del yo, la aleación o la repartición de cualidades, objetos e identidades, rasgos de la esfera narrativa posmodernista que también pueden verse como fusiones. En ese sentido, no solo lo vinculado al placer sexual es erótico, sino que como señala Bataille: “El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite” (1957, p.98).

### ***3.2.2 Doble corporeidad textual: la antropóloga y la monja***

En *Voto de tinieblas* la deliberada atenuación de la identidad de los personajes, que en el caso de la antropóloga y la monja entrecruza relaciones familiares y afectivas, además de funciones diegéticas y extradiegéticas, situándolas como simulacros, representación de una representación o simulación de una representación, presenta una serie de rasgos posmodernos que apuntan a la configuración de una corporeidad doble en la que se comparten fundamentalmente roles narrativos en lugar de dramáticos. En *Narrativas híbridas, parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (Herrero-Olaizola, 2000), se desglosan ciertas particularidades de las relaciones entre biografía y ficción que resultan de interés para examinar la estrategia narrativa de la autobiografía apócrifa que estructura la novela.

En primer lugar, cabe señalar que la antropóloga, como narradora extradiegética, enmarca y contextualiza a través de sus epitelios la estructura completa de la novela, en tanto abre y concluye el relato, y es quien rescata el cuerpo de la monja sumido en las tinieblas, es decir que saca el texto a la luz: una autobiografía apócrifa en clave

posmoderna. La figura retórica “sacar a la luz” puede verse solo como tal, o como un indicio acerca del problema del autor implícito, pero dado que este no es el propósito central de este trabajo, sobre el particular se propondrá una proyección en las conclusiones. Basta indicar que la autobiografía apócrifa rescatada por la antropóloga se vincula esencialmente a una segunda autobiografía focalizada y fragmentaria de ella misma, presentada como tejido conector y en cierto modo sostén estructural de la autobiografía de la monja, aunque esté definida por el término “epitelio”, que alude a la levedad y fragilidad de la capa más externa del cuerpo.

Sin duda, la novela de Parra Sandoval requiere estructuralmente de estos epitelios para hacer consistente un elemento fundamental del programa narrativo: la conjunción del mundo monástico premoderno con el tiempo actual del relato, situado entre la modernidad y la posmodernidad, el norte transatlántico de los colonizadores españoles y el sur neogranadino como portal continental suramericano, el cuerpo y el arte barroco y el cuerpo y el arte contemporáneo. Un tiempo-espacio híbrido, intersección de lo histórico, lo geográfico y lo cultural, que responde a las coordenadas de la ficción contemporánea en las Américas trazadas por Herrero-Olaizola (2000, p 17).

Por otra parte, es la antropóloga quien facilita la transcripción de la autobiografía escrita en la piel de la monja, de modo que cumpliendo con el rol de personaje intradieгético no solo recupera a la autora del claustro en las tinieblas, sino que es responsable de que la autobiografía de la rescatada llegue al papel en condiciones de pasar al lector e incluso, como se señaló antes, que ulteriormente se produzca la descanonización del texto propiciada por el padre mediante sus reglas de escritura.

Mira, te he traído un regalo. Esto es una máquina de escribir marca Remington. Es la mejor. Te ahorrará tiempo en la escritura de lo que debes transcribir, como decía tu padre. Y dejarás de andar con las manos sucias de tinta de tanto manipular plumas de ganso o de pato como si vivieras en la Edad Media. (Parra Sandoval, 2012, p. 48)

La simulación de una narrativa autobiográfica, fragmentaria y elíptica desarrolla a varios niveles su capacidad de fabulación, entendido que tanto autobiografía como ficción se atienen a un cierto grado de incapacidad respecto a la veracidad, como lo explica Herrero-Olaizola (2000): “Sin duda, la proximidad discursiva entre la biografía y la ficción es fruto de un mecanismo de ‘manipulación de datos’ similar al que surge por la presencia de un sujeto enunciado, el cual media la (re)presentación de dichos datos” (p. 122).

En *Voto de tinieblas* las dos narradoras comparten no solo proximidad parental, a pesar de la distancia histórica que las separa, sino una sutil proximidad en su rol de autoras implícitas, como lo indica el hecho de que los epítetos de la antropóloga enmarquen y sostengan datos sustanciales y estructurales de la autobiografía apócrifa de la monja.

No obstante, ambos relatos presentan cierto grado de inconclusión pues, aunque cronológicamente la antropóloga sobrevive a la monja, después de que esta se arrojara al mar definitivo, legando hipotéticamente su autobiografía apócrifa a la antropóloga, el relato global sobreviviente responde al principio narrativo derivado de las reglas del padre, el mandala, que funda la autobiografía de la monja al retomar el motivo recurrente implicado en la estructura circular. Al respecto Herrero-Olaizola (2000) señala que:

Curiosamente, la tendencia de la ficción posmodernista, a menudo, presenta que la reconstrucción de una historia no obedece a un mecanismo cronológico, y por ello, dificulta una representación lineal de lo expuesto según el argumento. Debido a que se cuestiona la construcción de un centro monolítico, es difícil situar una única historia que totalice el argumento, lo cual se traduce en textos inconclusos. (p. 124)

Esta fusión de identidades textuales y roles narrativos se compagina con la *ausencia del yo* o *ausencia de profundidad*, característica del relato posmoderno, descrita por Hassan (2006):

El postmodernismo (sic) anula al yo tradicional, simulando un autodesvanecimiento —una falsa lisura, sin dentro/fuera— o su contrario, una automultiplicación, una autorreflexión [...] El postmodernismo suprime o dispersa, y a veces trata de recuperar, el «profundo» ego romántico, que sigue siendo objeto de terrible

sospecha en los círculos postestructuralistas como un «principio totalizante». Perdiéndose en el juego del lenguaje, en las diferencias de que está hecha pluralmente la realidad, el yo encarna su ausencia incluso cuando la muerte acecha sus presas. Se difunde en los estilos sin profundidad, que rechazan, eluden la interpretación. (p. 4)

La hipótesis de una fusión, autodesvanecimiento o doble faceta de las dos enunciadoras principales de la novela en una sola categoría alegórica puede verse mejor al examinar el enfoque temático que proporciona la doble perspectiva empleada por Parra Sandoval. Con este fin resulta de interés revisar las implicaciones de los puntos de vista de las voces narradoras y la manera como iluminan el piso temático de la obra.

### **3.3. Cuerpo social: la reconfiguración de la memoria**

Esta sección está dedicada al análisis de otro tipo de corporeidad que subyace a toda la novela. Se trata de una imagen que funciona como sustrato temático de las múltiples capas narrativas que entreteje la historia: los muertos de la guerra. Los huesos están presentes en todos los escenarios: tapizan el suelo de la celda que la monja habita a oscuras por tres décadas y hacen parte de las visiones relativas a la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna. La tierra de la Isla, territorio distópico, está saturada de esqueletos que salen a la superficie con solo removerla. Son, por ende, una imagen de sentido indirecto que apunta contextualmente al fenómeno de la violencia en Colombia y, en un compás histórico-geográfico más amplio, a la violencia endémica y las guerras intestinas en Latinoamérica.

Narrativamente hablando, los esqueletos intersecan y sostienen, a modo de metáfora, el andamiaje conceptual y formal de la novela. Ellos soportan y distribuyen el tema central a través de toda la anatomía de la historia. Desde esta óptica *Voto de tinieblas* es también una historia de corte testimonial-ficcional sobre la muerte violenta en situación

de guerra, sobre quienes la ocultan e intentan instituir su olvido y quienes rastrean sus huellas en la realidad para recomponer la memoria colectiva.

Con el fin de precisar este enfoque, el siguiente apartado abordará algunos elementos clave sobre la dimensión histórica, social y cultural de la realidad colombiana y suramericana presentes en la novela de Parra Sandoval.

### ***3.3.1 La antropóloga: entre la piel, la carne y los huesos***

En tanto la estructura narrativa en *Voto de tinieblas* está concebida como metáfora del cuerpo femenino, las voces enunciatoras, es decir la monja y la antropóloga, están organizadas mediante discursos narrativos que siguen dicho paralelo anatómico, mismo que sostiene el texto central, la autobiografía apócrifa de la monja, que correspondería a la carne de la historia. Los epitelios que desarrollan la perspectiva de la antropóloga, y sirven de marco narrativo a la autobiografía apócrifa, hacen referencia a la piel, pero la caracterización del personaje, o más específicamente la rama de su profesión, la antropología forense, conecta de manera explícita con los huesos.

Mientras que la monja representa el solipsismo contemplativo, la subjetividad, una suerte de suspensión de la vida y el movimiento para volcarse a la escritura en la oscuridad de una celda, la antropóloga desempeña un rol de contraste como figura representativa del pensamiento racional: es una investigadora criminalista. Su búsqueda se centra en los huesos como corporalidad de la muerte. Su entorno, opuesto al de la monja, es el afuera. Ella recorre los diferentes círculos de la isla recolectando huesos. Camina el territorio sembrado de esqueletos en fosas, intentando desentrañar del silencio de la muerte las historias de estos muertos sin nombres, porque allí está escrita la historia patria de su nación. Acaso el territorio de la Isla ha llegado a constituirse en una gran fosa. Así, la antropóloga, en lugar de ser la escritora atormentada, es, en síntesis, una lectora de huesos. En efecto, la antropología forense, rama de aplicación legal de la antropología física, se

ocupa del estudio de los restos humanos en condición esquelética. Así pues, en el contexto de la Isla, la antropóloga se ocuparía de documentar o investigar crímenes de lesa humanidad.

Adicionalmente, entre las dos mujeres se presenta una relación compleja y ambigua, dado que la antropóloga es pareja del padre de la monja, y en consecuencia es vista por ella como pariente o mentora:

Antes debo contar que la antropóloga fue la compañera de mi padre durante sus últimos años y que, a pesar de que tenemos casi la misma edad, ella ha sido en muchos momentos como una madre para mí. En otros momentos ha sido como una hermana cómplice o como una maestra que ha intentado enseñarme el arte de pensar racionalmente. (Parra Sandoval, 2012, p. 28)

Esta dualidad de las relaciones, mediando la atenuación de la identidad narrativa ya descrita, permite especular que ambas podrían ser dos facetas de una misma categoría alegórica: un cuerpo social que se ve enfrentado al fenómeno de la violencia y la guerra intestina.

No es casual el empleo del término “cuerpo social”, como contraposición al sentido extensivo del cuerpo místico que aglutina e identifica una comunidad alrededor del cristianismo, ya que en *Voto de tinieblas* el cuerpo utópico que deviene texto profano, en forma de autobiografía, se proporciona no desde los valores propios del cristianismo sino de su desacralización o por lo menos de su ausencia<sup>12</sup>, lo que deja dicha extensión corporal situada llanamente en la muerte o el padecimiento, pues como lo expresa Marialba Pastor citada por Quevedo (2007):

[...] al convocar al cuerpo a través de la representación de su ausencia, la mística se convertía en una razón de estado por la que el cuerpo místico, el cuerpo social, el

---

<sup>12</sup> En *El herbolario, los gorgojos y la viruela*, el cuerpo del Cristo se desintegra durante una misa, carcomido por las termitas. La monja declara que su vida es guiada por la voracidad de las termitas y no por la voluntad del Cristo ausente. (Parra Sandoval, 2012, p. 90).

cuerpo político, tenían como centro constitutivo a la muerte, por lo que “la muerte es asimismo el centro de sus organizaciones sociales”. (p. 52)

De esta manera, el cuerpo social representado en la novela de Parra Sandoval, más que sociedad en el sentido común del término, es una teatralización, un símil del cuerpo barroco en agonía, indefinido y disuelto en un tiempo y espacio anacrónicos y alegóricos que gira en torno a la muerte, pero que precisamente por eso guarda estrecha relación con su referente real: la guerra y sus mecanismos de disipación de la memoria, que funcionan también como fuentes de oscuridad, un culto de las tinieblas. Dicho cuerpo colectivo, de naturaleza simbólica, está a su vez encarnado en una dualidad: la monja y la antropóloga como opuestos necesarios.

En tanto alegoría de una comunidad en crisis, un cuerpo social martirizado por la violencia del conflicto y abismado en la oscuridad de una pesadilla mortuoria, la monja y la antropóloga representan también las tensiones del tejido social. Hay entre ellas una relación solidaria o mutualista que sugiere la necesidad de autorreconocimiento en la otra, pulsión que alcanza toda su magnitud en el último epítelo que cierra la novela.

### ***3.3.2 Los huesos y la memoria***

En su ensayo *Las dimensiones de la muerte en Voto de tinieblas de Rodrigo Parra Sandoval*, Ana María Gómez López (2017) cuenta que mientras escribía no cesaban “las exhumaciones de fosas comunes y cementerios clandestinos en regiones apartadas y rurales del país, que pueden alcanzar a contener cientos de cuerpos como los que se encontraron a finales del 2009 en el municipio de la Macarena en el departamento del Meta” (p. 366). Justamente, en la época en que se redacta este trabajo, a través de la Jurisdicción Especial

para la Paz (JEP) se ha revelado una escabrosa cifra. Se trata del reconocimiento de 6.402<sup>13</sup> “falsos positivos”, entre 2002 y 2008, eufemismo ampliamente difundido bajo el cual se nombra el asesinato de civiles como bajas de guerra. Como si se tratase de miles de muertes cuyas historias han de ser reconocidas, no sin enfrentarse a la negación del horror.

Pero además, a 4 de mayo de 2021, mientras se da forma al presente capítulo, las 5 jornadas de protesta por el Paro Nacional convocado desde centrales obreras y sectores sociales han arrojado 19 muertes, 13 de ellas por arma de fuego (El Tiempo, 2021), muertes violentas que se presume fueron cometidas por agentes de la Policía Nacional, ya que de acuerdo al registro en video y transmisiones en redes realizadas por la población, los uniformados abrieron fuego contra los manifestantes desarmados e incluso contra los representantes de derechos humanos de la ONU, además de agredir a personal de derechos humanos de organizaciones locales y vandalizar viviendas. También se tiene noticia de violaciones a mujeres por parte de la policía. Las huellas de la violencia siguen ahondándose en campos y ciudades, a pesar de los esfuerzos por conseguir y asegurar la paz. Los señores de la guerra campean y emiten comunicados tenebrosos por redes sociales. Los medios de comunicación falsean y distorsionan para favorecer a la clase dirigente, los organismos de control son controlados por el gobierno. Este breve anecdotario tiene como fin resaltar que en Colombia el fenómeno de la violencia alcanza niveles de crudeza inadmisibles, que persisten a pesar de los esfuerzos por instaurar la paz. Ya en 1886 decía Rafael Núñez: “al juzgar por los varios disturbios locales, la vida corre menos riesgo que la propiedad” (Escobar, 1996, p. 21).

En *Voto de tinieblas* la marca atávica de la violencia se presenta en forma de huellas luctuosas que los pobladores siguen sin más alternativa. Le dice el esposo refiriéndose a la monja, antes de que se retirara del siglo:

---

<sup>13</sup> “Muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes de Estado. Así lo dio a conocer, a través del Auto 033 de 2021, la Sala de Reconocimiento de Verdad y Responsabilidad [...] El proceso arrojó, entre otros resultados, que por lo menos 6.402 colombianas y colombianos fueron víctimas de muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate entre 2002 y 2008”. (JEP, 2021).

¿Ves esas huellas profundas de pisadas imperiosas, iguales todas? Son huellas de hombres armados. ¿Ves esas huellas pequeñas, leves? Tal vez pertenecen a una mujer. Dicen que han visto a una mujer que colecciona huesos, esqueletos enteros, los mete dentro de costales y los amarra, los carga en la espalda. (Parra Sandoval, 2012, p. 57)

Las huellas de los hombres armados son un motivo recurrente que indica el paso de la muerte: “Huellas de zapatos iguales que van de cuatro en fondo, siempre en la dirección de las manecillas del reloj” (Parra Sandoval, 2012, p. 47), descripción que se reitera en diversos momentos y lugares de la geografía imaginada de la Isla, que bajo las claves del relato posmoderno, contiene diversos tiempos históricos y espacialidades en las cuales la presencia de los esqueletos es el denominador común. A este respecto señala Ana María Gómez López (2017) que:

La novela Voto de tinieblas, de Rodrigo Parra Sandoval, parece querer abarcar la violencia en su totalidad, asumiendo abiertamente las dimensiones de las muertes y desapariciones que han ocurrido en Colombia (o en la Isla alegórica que la simula dentro de la novela) durante su historia”. (p. 366) [...] su memoria apócrifa, la misma que recorre el lector al leer esta obra, que es, a su vez, una interpretación de la historia de Colombia. (p. 366)

Así, en función de la antropóloga, el hueso, más allá de su referente mortuario, es una imagen simbólica que alude al rescate de la verdad y la memoria. En medio de sus divagaciones la monja se inquiere y se responde: “¿Quién es la antropóloga? La antropóloga es la razón” (Parra Sandoval, 2012, p. 141), respuesta que conlleva la búsqueda de la verdad, un sentido pragmático de la realidad y una especial valoración de la memoria. ¿Qué memoria? La memoria colectiva, que intenta ser sumida en las tinieblas hasta ser convertida en el oprobio absoluto que representa el olvido.

## 4. Conclusiones

### 4.1. Síntesis del análisis

El presente estudio teórico-descriptivo de la novela *Voto de tinieblas*, de Rodrigo Parra Sandoval, se desarrolló sobre dos ejes principales: el primero es una descripción de los mecanismos posmodernistas de apropiación e hibridación de una genealogía literaria, la autobiografía conventual neogranadina, y en particular el método de la falsilla, mientras que el segundo es un acercamiento teórico a algunos elementos conceptuales que otorgan nuevos niveles de significación al espacio y el cuerpo en la novela, desde un análisis epistémico también posmodernista.

El desarrollo de dicho análisis permitió concluir que en *Voto de tinieblas* la escritura se presenta como un acto de inestabilidad ontológica desde la que se generan una serie de modulaciones sobre la concepción pragmática y normativa del cuerpo y el espacio, inestabilidad acentuada por el empleo de anacronías, parodias y alegorías que subvierten los referentes religiosos e históricos sobre los que está construido el relato, a la vez que hacen énfasis en un hilo temático relativo a la muerte violenta y a la guerra.

En tanto la novela está narrada por dos voces femeninas, la conjunción de lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno, bajo la estrategia de la subjetivación posmodernista, produce una feminización del discurso narrativo y sus referentes que favorece la reflexión sobre los roles de la mujer como sujeto social e histórico, como sujeto de deseo y deseante, e incluso como sujeto narrativo, pues la disposición polifónica difumina la perspectiva única característica del texto autobiográfico.

## 4.2 Relaciones relevantes y principales hallazgos

No obstante la naturaleza laberíntica y aparentemente dislocada de la novela posmodernista, esta presenta, de acuerdo a sus propósitos temáticos y estéticos, una red de conexiones simbólicas, así como de referencias internas y externas que sirven de asidero para la desambiguación de los materiales y componentes fundamentales del programa narrativo. En *Voto de tinieblas* dicha red significativa, desde la óptica del presente análisis, tiene que ver con la constitución de un universo narrativo en el cual el espacio físico y la anatomía humana se redimensionan gracias a la escritura con el fin de presentar una historia de crisis y emancipación de la escritura misma, mediante un relato posmoderno feminizado y polifónico.

En ese sentido, el Capítulo 1, *Voto de tinieblas: una autobiografía apócrifa en clave posmoderna*, permitió establecer, en primer lugar, que si bien las autobiografías espirituales de las monjas neogranadinas son muy anteriores al concepto de “escritura femenina”, dicho precedente es fundamental para comprender cómo en sus autobiografías el modelo de vigilancia y validación de la autoridad religiosa masculina contiene las tensiones necesarias para su descanonización o su puesta en escena posmodernista. Así, el voto de tinieblas funciona como alegoría del proceso de creación, pues a la vez que confina a la oscuridad y a la subjetividad da acceso a otros mundos posibles y le proporciona un lugar y tiempo textuales a la fabulación.

En segundo término, la libertad proporcionada por la escritura dista de ser completa, y por el contrario requiere de una iniciación (el voto de tinieblas), de un ritual sacrificial (la escritura en el cuerpo) y de la aceptación de una cosmogonía (las reglas de escritura del padre), que en la novela rigen la ficción construida por la monja, a la vez que, en clave posmodernista, establecen el pacto narrativo con el lector. De esta manera el relato es autoconsciente de su naturaleza narrativa, posee o hace parte de un cuerpo biológico y se autorreferencia en este, al punto que el cuerpo y el texto se hacen indivisibles. Paradójicamente, estos elementos característicos del anti-canon posmodernista parecen

impulsar un principio canónico, ya no espiritual sino cárnico, terrenal, desde el que el cuerpo adquiere una dimensión totalizadora como lugar y símbolo principal de la novela.

Por último, como fuerza desestabilizadora de la identidad ontológica, la novela difumina el rol clásico de los personajes, en un sistema de paradojas que crea circuitos de relaciones alegóricas. El padre de la monja podría ser engendrado por la ficción de la hija, según sus propias palabras, o la antropóloga podría ser su hermana y, a su vez, la antropóloga y la monja podrían ser dos facetas de un mismo personaje que atraviesa el cronotopo extendido de la ficción creada por la monja.

En el capítulo 2, *El convento como centro del mandala: de la heterotopía conventual a los mundos posibles*, el examen del espacio conventual y de la fabulación intramural de la monja bajo los conceptos foucaultianos de heterotopía y heterocronía sustentan la concepción de los mundos posibles de la escritura como emplazamientos alternativos del mundo real. Desde dichos conceptos la desacralización adquiere también una dimensión totalizadora, en tanto que el convento es el núcleo alrededor del cual existe la Isla. Tiempo, espacio e iconografías cobran sentido desde su carnavalización o desacralización, pues son producto de la subjetividad de la monja, desde la cual se producen todas las operaciones propias del relato posmodernista. En ese sentido la Isla es un tropo con referencias históricas que lo asimilan al país real, Colombia, aunque de acuerdo a la cartografía que aparentemente viene del padre la Isla sea una suerte de país paralelo.

En ese sentido, cabe destacar que, dada la circunstancia ficcional antes descrita, en el relato novelesco el concepto de autoría viene a ser un problema de interés, pues si la monja hubiese engendrado al padre en tanto constructo ficcional, tanto las reglas de la escritura que fundan la ficción como la cartografía del país paralelo serían invenciones de la monja. Esta posibilidad adquiere nuevas implicaciones si se revisa en detalle, en relación con el personaje de la antropóloga, aspecto que será retomado en las proyecciones de estas conclusiones.

Por último, el *Capítulo 3: El cuerpo-texto: materia de la corporalidad en Voto de tinieblas*, al indagar sobre la concepción del cuerpo desacralizado en la novela, presenta un conjunto de reflexiones que conectan con los conceptos ya expuestos en los capítulos anteriores, esta vez en función del tema de fondo que atraviesa toda la novela.

En ese orden de ideas, al exponer los vínculos entre Eros y Tánatos desde la perspectiva antropológica, así como las relaciones subyacentes entre matrimonio, prostitución y sacralidad, el análisis correlaciona instancias narrativas que a primera vista podrían parecer actos de ruptura o de transgresión narrativa sobre el referente religioso, pero que también funcionan como invocación de las epistemes científicas contemporáneas y apropiación literaria de las mismas en clave posmodernista. Tal vez la más destacada de ellas es el capítulo titulado *El prostíbulo interior*, que el presente análisis conecta en la misma línea con *El árbol de los bonobos*.

Por otra parte, cobra especial importancia en dicho contexto correlacional el personaje de la antropóloga, que además de representar una faceta racional opuesta a la subjetividad de la monja, se mueve en los dominios de la realidad objetiva, dada su especialidad en la rama forense. Su trabajo tiene que ver con el desciframiento de la historia contenida en los huesos de las víctimas de la guerra, y en esa medida es ella quien afianza la idea de un cuerpo social no religioso sino laico, es decir, un cuerpo social alegórico al conflicto interno en Colombia. Mediante este hilo de ideas los conceptos relativos a la desacralización del cuerpo convergen en la imagen de los huesos como metáfora de la memoria y, por ende, de las tinieblas como semántica de la desmemoria y de la luz como recuperación de la misma.

En ese sentido, un hallazgo que corresponde al campo de la interpretación tiene que ver con que, desde la concepción de una doble corporeidad de la monja y la antropóloga como representación de un cuerpo social-histórico, el título *Voto de tinieblas* adquiere una resonancia, más allá del contexto religioso, que alude a un comportamiento colectivo en pro de la oscuridad, la desmemoria. Vale la pena precisar que la dualidad en que está representada esta y otras tensiones de tipo social e histórico en la novela, apuntan de forma

indirecta al referente, de modo que mantienen un grado de alto de ambigüedad que permite un rango bastante amplio de interpretación para el lector.

Otro hallazgo que puede verse como un buen ejemplo de las variantes que la literatura continuamente produce sobre la caracterización de su discurso desde la crítica y la academia, sería la configuración distópica que el país paralelo denominado Isla adquiere en la novela. En dicho sistema la muerte violenta, representada por los esqueletos que proliferan por doquier, es no solo omnipresente, sino que se transforma en material de arte que genera cohesión social e identidad. La Isla es un país distópico regido por un sistema en el que prolifera la muerte violenta, pero también en el que sus habitantes conviven con esta condición, naturalizada o simplemente aceptada por su perdurabilidad. Así, en *Voto de tinieblas* la distopía no es anticipatoria, pues no sucede en el futuro sino en un tiempo híbrido entre el pasado y el presente actual, configurando una distopía retrospectiva o simplemente alegórica.

### **4.3 Alcances, limitaciones y proyecciones**

En general, el análisis de *Voto de tinieblas* como una indagación correlacional cuyo horizonte de estudio tuvo que ver con la comprensión de la disposición de las epistemes coloniales neogranadinas en relación con las epistemes modernas y posmodernas que la novela fusiona en un solo contexto literario, permitió abordar con elementos suficientes los temas previstos y trazar una mejor comprensión de las claves que caracterizan la novela de Parra Sandoval en su condición de relato posmodernista.

Dado que toda investigación es por naturaleza parcial y limitada, algunos aspectos inicialmente esbozados debieron ser postergados en tanto se convertían en campos de estudio más amplios que rebasaban las aspiraciones iniciales de esta monografía. Uno de ellos fue las relaciones entre cartografía y literatura, tema que involucra un abundante caudal de referencias sobre la literatura como modo de aprehensión y configuración de la realidad. Los alcances de este tema cruzan las fronteras de lo digital y se internan en el mundo de lo hipertextual, universo que amerita tomarse como núcleo de una investigación

completa, por lo que puede considerarse también como una posible proyección de esta monografía.

En ese mismo sentido, la reflexión acerca de la caracterización alegórica de las voces enunciadoras en *Voto de tinieblas*, permitió avizorar la posibilidad de que la antropóloga pudiera entenderse como autor implícito de la totalidad de la historia, análisis que implicaría una especial atención sobre la construcción narrativa desde la interacción de los sujetos implicados en el sistema narrativo, desde categorías narratológicas como autor real e implícito, narrador y narratario, además de un desglose particularizado de las voces y funciones de los personajes según sus roles en la diégesis. Por tal motivo, este tema hace parte también de las proyecciones surgidas a partir del presente estudio.

Por último, considero importante anotar que en el desarrollo de este proyecto fue posible captar que, de una forma muy particular, en *Voto de tinieblas*, más allá de presentar el arco narrativo en el que la monja escribe su autobiografía apócrifa, mediante esta novela el autor rinde homenaje a las autoras conventuales de la Colonia; estas mujeres al servicio de Cristo que se empeñaron en trasladar su vida por medio de un tintero, y apoyadas en una pluma, a un cuerpo de papel que celaba su experiencia espiritual. En mi caso particular, fue a través de *Voto de tinieblas* que pude descubrir sus voces: la de Hildegard, la de Josefa, la de Jerónima, entre otras, y desde estas líneas pienso que de alguna manera, o de varias maneras, la novela de Parra Sandoval actualiza su legado.

## Referencias

- Alonso, A. G. (2021). Retrato y memoria colectiva: nuevos desafíos en torno al estudio de la retratística monjil novohispana. *Fronteras De La Historia*, 26(1), 62-91. <https://doi.org/10.22380/20274688.1440>
- Bataille, G. (1957). *El erotismo*.  
<http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>.
- Borja, J. H. (2002). Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía. *Fronteras de La Historia*, (7), 99-115.  
<https://doi.org/10.22380/20274688.684>
- Borja, J. H. (2007). Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina. *Theologica Xaveriana*, (162).  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/13243>
- Castillo y Guevera, F. J. (2007). *Su vida*. A. Robledo (Ed.). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Escobar, A. (1996). La violencia: ¿generadora de una tradición literaria? *Revista Gaceta de Colcultura*, (37), 21-29.  
[https://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm](https://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm)
- Ferrús Antón, B. (2005). *Hereder la palabra: Vida, escritura y cuerpo en América Latina* [Tesis de doctorado, Universitat de Valencia] Tesis Doctorals en Xarxa. <http://www.tesisenred.net/TDX-0308106-124438/>

- Ferrús Antón, B. (s.f.). Sor Francisca Josefa de Castillo y Sor Jerónima Nava y Saavedra: la tradición de las vidas y la escritura del cuerpo. Universitat Autònoma de Barcelona.  
[https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2043/Ensayos/43-3-Ensayo\\_Anton.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2043/Ensayos/43-3-Ensayo_Anton.pdf)
- Figuroa, C. (2017). La narrativa de Rodrigo Parra Sandoval: percepción posmoderna, acento metaficcional y neobarroquismo. En L. Giraldo y F. Jurado (Eds.), *Rodrigo Parra Sandoval: cómo informar a Julio Verne* (1st ed., pp. 97-141). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Foucault, Michel. (14 de marzo de 1967). *De los espacios otros* [conferencia]. Círculo de Estudios Arquitectónicos. París, Francia.  
[https://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt\\_de-los-espacios-otros.pdf](https://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf)
- Foucault, M. (1966). *El cuerpo utópico*. [conferencia].  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Giraldo, L. (2017). El arte de informar a Julio Verne. En L. Giraldo y F. Jurado (Eds.), *Rodrigo Parra Sandoval: cómo informar a Julio Verne* (1st ed., pp. 39-93). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, A. (2017). Las dimensiones de la muerte en *Voto de tinieblas* de Rodrigo Parra Sandoval. En L. Giraldo y F. Jurado (Eds.), *Rodrigo Parra Sandoval: cómo informar a Julio Verne* (1st ed., pp. 365-368). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- González, J. (2010). Espacio, mujer y función monacal: Mecanismos y recursos (heterotópicos) contra la dominación patriarcal. *Asparkia. Investigación*

*Feminista*, (21), 149-167.

<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/449>

Hassan, I. (1991). El pluralismo en una perspectiva posmoderna. *Criterios*, La Habana, (29), pp. 267-288.

<https://www.scribd.com/doc/140214892/Hassan-Pluralismo-Posmoderno>

Herrero-Olaizola, A. (2000). *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Editorial Verbum.

Jaramillo, P. (2003). Conventos de monjas en el Nuevo Reino de Granada 1574-1791. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica* (pp. 87-98). Conaculta-inah, Museo Nacional del Virreinato, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.

Jurisdicción Especial para la Paz [JEP]. (2021, 9 de abril) Comunicado 019 de 2021. *La JEP hace pública la estrategia de priorización dentro del Caso 03, conocido como el de falsos positivos*

<https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>

Lavrín, A. (1990). La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana. En L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina*. Editorial Crítica.

<https://es.slideshare.net/JuanaPrez14/229824790-asuncionlavrinlamujerenlasociedadcolonialhispanoamericana>

Lozano, M. (2007). *La novela española posmoderna*. Arco/Libros.

McKnight, K. (1997). *The Mystic of Tunja. The Writings of Madre Castillo (1671-1742)*. Amherst, The University of Massachusetts Press.

Melgarejo, César. (2021). De 19 muertes en movilizaciones, 13 fueron por armas de fuego. *El Tiempo*.

<https://www.eltiempo.com/unidad-investigativa/paro-nacional-2021-balance-de-asesinatos-durante-marchas-585799>

- Montero, A. (2003). Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica. En S. Baz (Ed.), *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica* (pp. 48-68). INAH.
- Montero, A. (2008). *Monjas Coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*. Plaza y Valdés Editores.
- Osorio, B. (2014). La escritura religiosa de Jerónima Nava y Saavedra: Juego entre afirmación y obediencia. *Cuadernos De Literatura*, 6(12), 71-80.  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8027>
- Parra, R. (2012). *Voto de tinieblas*. eLibros Editorial. [Recurso electrónico].
- Quevedo, M. (2007). *Un cuerpo para el espíritu. Mística en la Nueva Granada: el cuerpo, el gusto y el asco, 1680-1750*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Quintana, F. (1990). Intertextualidad genética y lectura palimpséstica. *Castilla: Estudios de literatura*, (15), 169-182.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136146>
- Robledo, A. (Ed.). (1994). *Jéronima Nava y Saavedra (1669 -1727). Autobiografía de una monja venerable*. Centro Editorial Universidad del Valle.
- Robledo, A. (2014). La autobiografía espiritual de Jerónima Nava y Saavedra: juego entre afirmación y obediencia. *Cuadernos De Literatura*, 6(12), 81-89.  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8028>
- Ryan, M. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos* (M. Fernández, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 2001).

- Schaeffer, J.M. (2002). *¿Por qué la ficción?* (J. Sánchez-Silva, Trad.). Ediciones Lengua de Trapo. (Trabajo original publicado en 1999).
- Toquica, C. (2008). *A falta de oro: linaje, crédito y salvación. Una historia del Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Torras, M. (2007). El delito del cuerpo. En M. Torras (Ed.), *Cuerpo e identidad I* (pp. 11-36). Edicions UAB.  
<https://cositextualitat.uab.cat/wp-content/uploads/2011/03/01.-El-delito-del-cuerpo.pdf>
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Alfaguara.