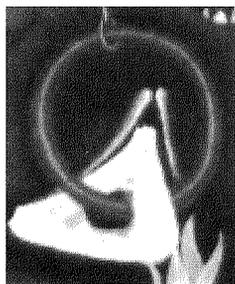


TARZAN Y EL FILOSOFO DESNUDO DE RODRIGO PARRA SANDOVAL:

La escritura como autoconocimiento y la lectura como detectivismo



CRISTO RAFAEL FIGUEROA S.*

La última novela de Rodrigo Parra Sandoval *Tarzán y el filósofo desnudo*¹ establece vínculos significativos con toda su obra narrativa, y de manera particular, con la primera, *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, publicada en 1978, cuyas propuestas creativas parecen realizarse a plenitud en esta obra, e incluso, muchas de

* Pontificia Universidad Javeriana.
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

¹ Le edición consultada corresponde a Arango Editores Ltda. Primera edición, Bogotá, 1996. 526 páginas. En adelante el número de las páginas se colocará entre paréntesis.

aquéllas se ubican más allá de ese primer proyecto. En ambos casos el diseño narrativo se logra a partir de parodias sobre parodias; la atención se centra en el lenguaje y en el texto como escritura, la cual conserva a un mismo tiempo la noción de realidad -lo verdadero-, y la noción de no realidad -lo ficticio-; la significación brota del choque de fuerzas generadas en una lectura deconstructiva y reconstructiva, más que de la idea clásica de estructura; los referentes suelen ser los mismos discursos que se pretenden disolver,

violentándolos, ironizándolos, invirtiéndolos o minimizándolos² con el objeto de desestabilizar la solemnidad, el academicismo y el acartonamiento de una cultura formalista y retórica y a su vez de relativizar un proceso de escritura y de comprensión de la realidad que impone verticalmente un único punto de vista.

² Sobre dinamismos y procedimientos metaficticiales, véase Jaime Alejandro Rodríguez. *Autoconciencia y Postmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Santafé de Bogotá: Colección Ensayo. Instituto de Investigación Signos e Imágenes 1995, especialmente páginas 57-69 y 113-133.

En *Tarzán...* se intensifica la autoconciencia narrativa, si bien en *El Album* se cuestionaba la noción estereotipada de novela entendida como sucesividad y como causalidad plana hacia una determinada tesis, ahora el proceso metaficcional alcanza la naturaleza misma de la escritura, sus vicisitudes, sus recodos laberínticos, en relación directa con la propuesta y puesta en marcha de una lectura y de un lector-detective que no sólo contempla el laberinto del texto, sino que está ubicado en el laberinto mismo, lo cual lo obliga a llegar al grado cero de la interpretación.

Tarzán... presenta el mundo como un texto reescrito muchas veces con múltiples terminaciones, por tanto se pretende una búsqueda personal y colectiva a través de los discursos que conforman nuestra mentalidad, poniendo en tela de juicio el *sentido* de la literatura al prevenirla contra las alienaciones que puede sufrir, precisamente por manipulación de aquéllos. Se pueden oír las voces heterogéneas de la cultura al evidenciar los procedimientos a través de los cuales se construye y se deconstruye. En este sentido, la novela se constituye en un típico *texto de goce*, al cual no lo anima la finalidad, su móvil es, por el contrario, la ruptura y la transgresión, la excepción y la diversidad³. Se trata entonces de una fiesta de escrituras -epistolares, filosóficas, teatrales, académicas,

³ La noción de texto de goce, que hace añicos el piso del lector, diferente del tranquilo texto de placer es desarrollada por Roland Barthes. Véase *El Placer del texto*. México: siglo XXI, cuarta edición, 1982, págs. 7 a 65.

documentales, oníricas, detectivescas, imaginarias, satíricas- en las cuales se desmitifican y/o exorcizan realidades personales de Rodrigo Parra, represiones racionales que todos hemos sufrido, falsas convicciones sobre el amor, el sexo o la moral, clichés académicos que rigen la vida intelectual del país, discursos de poder, tipologías de currículos universitarios, violencias de diversa índole, arquetipos culposos, etc.

El dinamismo textual de *Tarzán...* apunta a nuestra desubicación frente a la historia en tanto revela el miedo que nos asiste de poner en tela de juicio los fundamentos de nuestro inconsciente colectivo, de nuestra pedagogía de la repetición que nos hace temerle a la pluralidad que nos habita, por eso confundimos reflexión crítica con erudición libresca, por eso creemos sin reservas en las divisiones maniqueas y consideramos caos lo que no sea ordenado según determinadas reglas.

El texto que se mira a si mismo

El movimiento fundamental de *Tarzán...* consiste en sucesivas y proliferantes *puestas en abismo*, que deshacen al tiempo que rehacen el texto que leemos; no tenemos por tanto un resultado, sino las vicisitudes del proceso de escritura, el cual muestra reveses y derechos en un complejo juego de espejos que debilita las relaciones realidad-ficción. El autor ficticio del texto se desdobra continuamente y cambia

de rol; unas veces es personaje y otras lector de sí mismo, unas veces es sujeto y otras objeto narrativo; los personajes y los lectores ocupan con frecuencia su sitio, lo cuestionan, conjeturan sobre lo que leen, se reproducen invertidos o incompletos para imbricarse en su discurso, invaden los sueños ajenos, se saben significantes y a veces deciden cambiarle el rumbo a los sucesos; por su parte, narradores intermitentes desdibujan o roban la perspectiva de los personajes o del autor, las focalizaciones se multiplican, un texto varía el anterior para negarlo o confirmarlo, las identidades se debilitan, se juega al travestismo, las visiones se totalizan y luego se destruyen, se convocan multiplicidad de discursos y ninguno se privilegia, los límites se han roto, los centros no existen, no hay propiamente final, sino una reconstrucción continua en cada lectura, cuyo tiempo se alarga o se acorta frente al de la escritura.

En los anteriores términos la novela no se identifica con ninguna concepción de estructura, más bien está cercana a la noción de *Rizoma*⁴, según la cual el mundo se ha convertido en un caos, y el libro, imagen de aquél, en vez de *cosmos-raíz* es *cosmos-raicilla*, es decir, presenta al mismo tiempo distintas líneas de articulación, de segmentariedad y de fuga, variados movimientos de

desterritorialización o de destratificación. En consecuencia, no importa tanto qué quiere decir el libro, sino con qué conexiones establece mayores o menores intensidades, en qué multiplicidades introduce o metamorfosea la suya, con qué cuerpos hace converger el propio... En *Tarzán*... el rubro característico lo constituye la heterogeneidad de discursos, los diferentes tipos de eslabones semánticos, la multiplicación de sucesos y de puntos de vista, la ruptura de situaciones significantes que pueden recuperarse siguiendo líneas inesperadas. El texto no se hace a la imagen del mundo, hace rizoma con él. evolucionan paralelos, no es un *calco* de la realidad, sino un *mapa* y como tal contiene múltiples entradas, las cuales se desmontan o se modifican en cada lectura⁵.

La mirada del texto de *Tarzán*... sobre sí mismo se materializa, tanto en el *prefacio*, escrito por Faraón Angola, doble y lector del filósofo caleño, como en la *epigrafitis* que abre la novela, escrita por éste último.

⁵ En este sentido la novela encarna la idea de Jean Rousset sobre la conformación-desconformación de una obra o escritura barroca... "El barroco alimenta en su principio un germen de hostilidad hacia la obra acabada, enemigo de toda forma estable, es impulsado por su demonio a superarse siempre y deshacer su forma en el momento mismo en que la inventa para dirigirse hacia otra (...) tal paradoja plantea un dilema significativo, "o bien negarse como barroco para realizarse en una obra, o bien resistirse a la obra para permanecer fiel así mismo". Véase *Circe y el pavo real*. Barcelona: Seix-barral, 1972, pág. 33.

⁴ Seguimos la noción de *Rizoma* propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Véase *Introducción: Rizoma*. En *Mil Mesetas*. Pretextos, Valencia, 1988, páginas 9-31



Según el *prefacio, el asunto narrativo* se multiplica generando muchas novelas en una o una en muchas: es la historia de un sueño en que sucede un crimen, la del hombre que sueña el crimen (el filósofo caleño) y el consecuente abandono de su esposa, (Ofelia-Sherezada Munévar), la de un detective (Faraón Angola) que intenta descubrir en la vigilia el crimen del sueño, la de los profesores de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Valle, la de la participación de Tarzán, Jane y Chita en el desarrollo de los hechos, la del autor del manuscrito que intenta escribir la historia y sus vínculos con la filosofía alemana, la de una oficina de detectives, Wolff & Angola, dedicada a construir una teoría general sobre el crimen amoroso. Pero ante todo es, y de esto dependen, como en las composiciones del barroco, todos los demás móviles, *la historia de la ambición desmesurada e imposible del hombre que anhela ser al tiempo autor y lector de su propia obra: novelista y lector machimbrados en un narcisista soliloquio* (p. 13).

La historia empieza con *tres personajes*, el filósofo caleño, Faraón Angola y Deifilia Falla o Moreno, quienes se saben producto de ficción y luego se multiplican como *clones provenientes de un único cuerpo* (p. 14). El filósofo caleño es un profesor de filosofía, amante de Heidegger y de los sistemas filosóficos alemanes, dormilón empedernido, cuyo vicio favorito es soñar en cualquier circunstancia, pero especialmente, soñar cuando se

está soñando o pensar que sueña lo que hace. A raíz del abandono de su esposa, Ofelia-Sherezada Munévar, quema sus libros de filosofía y se encierra en un sótano a escribir el texto que leemos, que a su vez ha sido transformado por las lecturas cruzadas que del manuscrito hacen Faraón Angola y Deifilia. Faraón Angola es un negro filósofo de la Universidad del Valle y detective de la Modern Schools Inc. de Miami, lo cual lo hace lector-investigador del texto del filósofo caleño. Deifilia es una burguesita alumna de IV semestre de Filosofía y Letras que desprecia a los profesores por sus clases poco creativas, posee como Ofelia Munévar un ojo verde y otro café, colaboradora de Faraón Angola -Watson criollo-. Tanto Faraón Angola como su doble, filósofo caleño, la desean y a través del detectivismo, actividad más cercana al amor que a la filosofía o a la sociología por lo que supone de generosidad y riesgo, Faraón Angola consigue sus favores amorosos.

La *historia* se origina en un sueño que el filósofo caleño le cuenta a su otro yo: los profesores filósofos, poco académicos, se dedican a pasear con mujeres y súbitamente huyen de una, de piernas bien formadas que yace desnuda y muerta; el soñador no alcanza a identificar a nadie, sólo ve piernas y pies ya que los filósofos miran siempre al suelo concentrados en sus reflexiones y aprenden entonces a distinguir los zapatos, sin embargo, después que los filósofos y sus amantes abandonan el recinto,





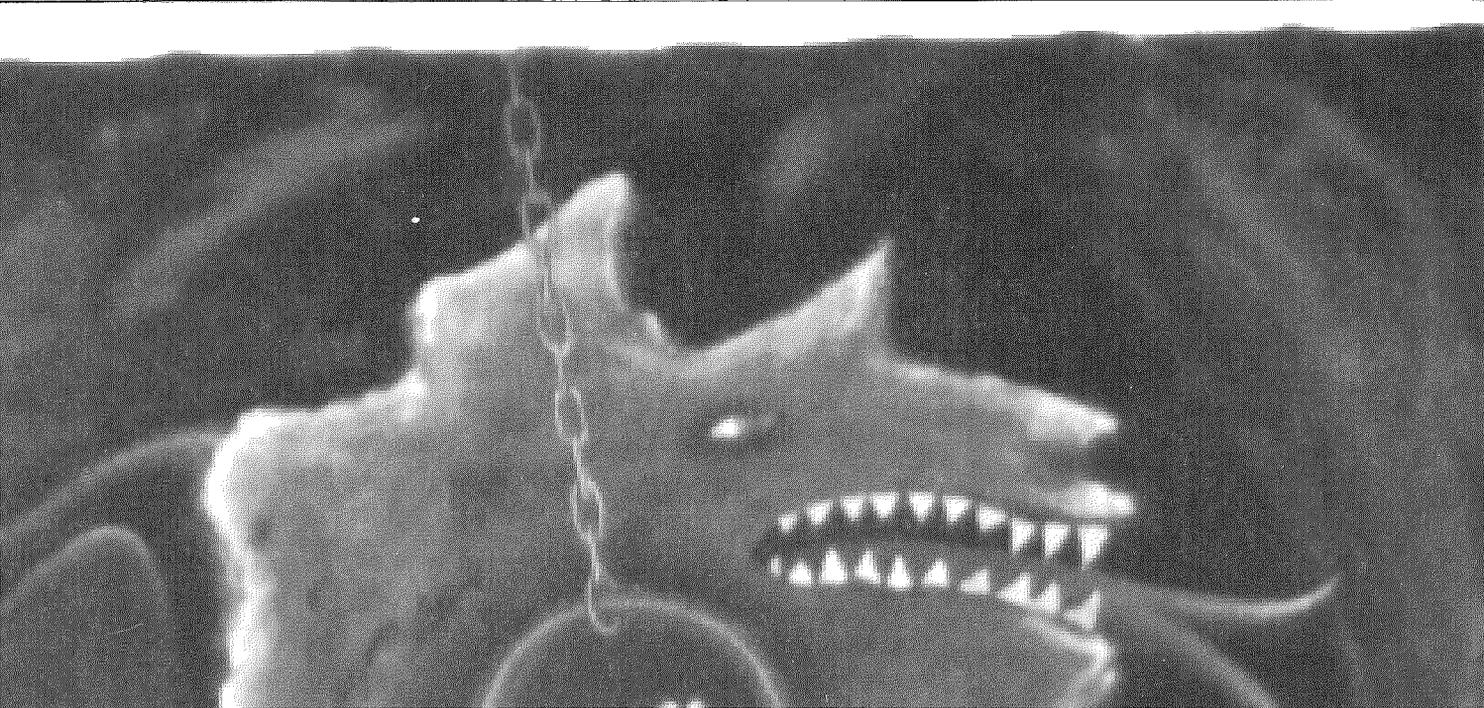
el filósofo caleño ve las piernas peludas de un hombre fornido acompañado de unas piernas de mona de pies grandes: ¿Tarzán y Chita? Desde este episodio soñado se originan las preguntas para el lector ideal, que es siempre el lector-detective: quién era la mujer muerta, quién o quiénes la mataron, por qué?; se cruzan entonces dos textos, el manuscrito que el filósofo caleño le trae al detective Angola y la propuesta de investigación que éste debe realizar. Así, el escritor se desdobra en lector de sí mismo intentando establecer relaciones entre el texto escrito que entrega y el sueño que contó. El lector Angola sabe desde ese momento que un sueño ha cambiado el rumbo de su vida, renuncia al cargo de profesor en la facultad, y como Tarzán, grita al darle rienda suelta a su voluntad de detective, quien además de mezclar habilidades de policía, notario y jurista, *es un jugador, un apostador, y sobre todo, un hombre que ha descubierto que el detectivismo es la mejor manera de enamorar a una mujer* (pág. 22).

Desde esta perspectiva, la novela es un juego de escrituras relativizadas a su vez por lecturas, un aportar continuo a los sueños de los sueños en pos del autoconocimiento y un descubrir diferentes formas del amor, asociado con elementos disímiles que el tejido narrativo convoca y relaciona: la risa, la ironía, el cuerpo, la sexualidad, la escritura, el juego, el inconsciente, el riesgo, la búsqueda, la frustración, el miedo, la infancia, los libros, la ciudad, el corazón de

la alcachofa, las aventuras de Tarzán, las salas de los hoteles, los cines porno, la posibilidad de elaborar una historia de la filosofía colombiana, los diarios, el erotismo, etc.

El *prefacio* a través del proyecto de investigación de Faraón Angola y su colaboradora se centra especialmente en una propuesta de lectura paralela al texto que la originó; tal propuesta clasifica los asuntos de aquél: los *libros*, la *investigación* propiamente propiamente dicha, la *reflexión* y el *método* de las estrellas fugaces. A su vez, nosotros los lectores reales seguimos o no el orden de lectura propuesto en búsqueda del texto total.

Los *libros* constituyen el informe mismo sobre la esencia del proyecto: el amor del filósofo caleño por su esposa Ofelia, que en homenaje a sus estudios universitarios de administración se reparte en diez semestres, un prólogo, un semestre de tesis y período de vacaciones. Cada semestre se divide en dos partes, el *libro del escritor*, correspondiente al manuscrito del filósofo caleño y el *libro del lector*, correspondiente a críticas, comentarios, añadiduras y transgresiones que Faraón Angola y Deifilia realizan sobre el primero. A través de una disposición en filigrana la lectura clasifica los resultados de la investigación en cinco tipos: las *investigaciones faraónicas* a cargo de Faraón Angola y Deifilia, referidas al placer del amor y al vino mientras comentan



los sucesos que leen; las *reflexiones* o comentarios cuasifilosóficos que suscita la investigación, los cuales incluyen taxonomías, críticas, ideas sueltas de acuerdo con quienes las hagan o sobre quienes se hagan, las hay ofélicas, deíflicas, faraónicas, filosóficocaleñas, multipersonales; el libro del filósofo amor, responsabilidad directa de Deifilia, recoge la mejor historia de amor de los profesores de la Facultad buscando pistas para esclarecer el problema; el *texto detectivesco*, es decir, el material empírico extraído de la oficina de Wolf & Angola, que constituye narraciones en boca de uno de los dos; el libro de las *ciclovías filosóficas*, a cargo de Faraón Angola, especializado en investigar lo que sucede en las reuniones de los profesores de filosofía en el Bar Heidelberg.

La *reflexión*, el segundo de los caminos de lectura propuestos, incluye una taxonomía de las reflexiones que contiene el libro del lector siguiendo una lógica particular: las clasificaciones no

pueden superponerse, cada categoría debe excluir a las otras, sin embargo, como en todo el texto, el modelo seguido es luego deshecho en el proceso de escritura-lectura. En efecto, la estética de Parra Sandoval desconventionaliza los significados estereotipados, valiéndose para ello de las fórmulas más convencionales, por eso, las clasificaciones propuestas son importantes en tanto que inútiles, pues el cruce y la yuxtaposición de textos que generan provoca todo tipo de transgresiones durante la lectura.

El *método de las estrellas fugaces* no sólo es una declaración de la inutilidad de las canonizadas formas de deducción e inducción, de análisis y síntesis, sino una propuesta de lectura exigente, cruzada, oblicua, llena de riesgos y ambigüedades que ofrece la posibilidad de recrear lo leído y a su vez es una forma no ortodoxa de conocimiento de lo heterogéneo. Precisamente, la

imagen de las estrellas fugaces connota ideas veloces, repentinas e inesperadas que deben atraparse en pleno vuelo, tales ideas no aparecen gratuitamente, sino después de mucho trabajo. Tres momentos necesarios constituyen la esencia del método: el *columpio de vuelo*, que alude a la visión de totalidad, el *hongo de Chernovil*, que se refiere a los nuevos sentidos que el lector-detective imagina o adivina y que añaden nuevas visiones a la visión del columpio de vuelo; finalmente *el día y la noche*, que significa la interpretabilidad creciente, pues cada conclusión o cada posibilidad de descubrimiento tiene por lo menos dos caras contrarias, así se desdibujan las verdades encontradas y al final resulta improbable o inexistente lo que se buscaba, de allí que Faraón Angola deshaga el proceso al descubrir que no existió asesino ni crimen original en el sueño del filósofo caleño, lo cual provoca distintas reacciones en los lectores reales y conjeturas en los lectores-ideales.

De todas maneras, Faraón Angola advierte a Deifilia que la tarea de lectura ha de tener la gratuidad del *juego*, no la obligatoriedad del *trabajo*. Los dos leen, en medio de episodios eróticos o amorosos, intercalan pequeños placeres y vinos, cambian de posición, se acarician lentamente, se desconciertan, se besan, se hacen el amor y se desnudan lentamente según el tono triste, dramático, lírico, evocativo o satírico de cada segmento leído; al terminar la lectura se encuentran totalmente desnudos e inmediatamente Deifilia tira el manuscrito y con un grito de victoria, como el de Tarzán, se abalanza sobre Faraón Angola.

La novela aparece entonces como la escritura de una posible broma de Tarzán en el texto de Edgar Rice Burroughs, como una inmersión en el sótano del imaginario colombiano, como la debilitación del lenguaje heredado y de la solemnidad transmitida, como sueño de sueños, como galería de amores inconfesables, o como

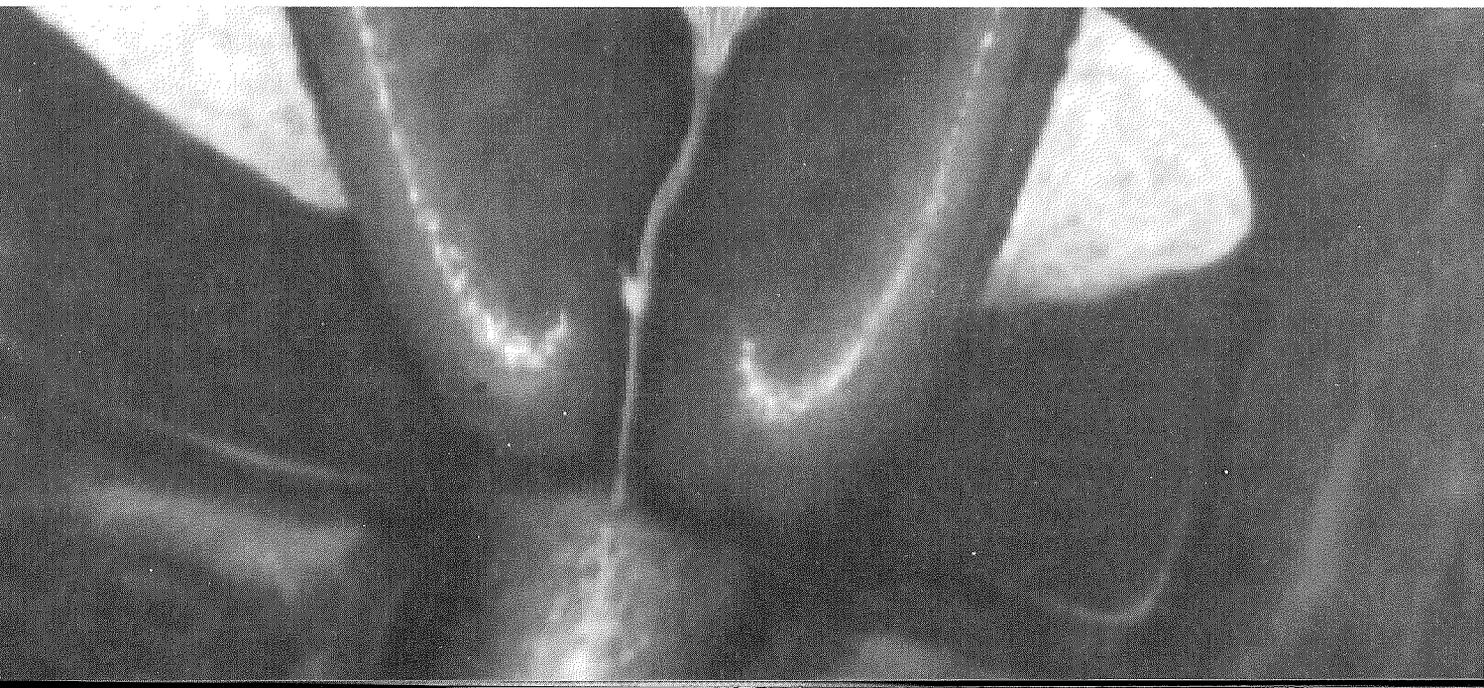
actualización de la Scherezada siempre latente que tiene necesidad de contar relatos dentro de relatos para ser, para afirmarse, para enfrentar situaciones límites o incluso para salvarse.

Ahora bien, según la *epigrafitis*, autoría del filósofo caleño, que inicia la novela, él soñó que una vez había terminado de escribir la historia *Tarzán y el filósofo desnudo*, se dispuso a la erudita tarea de buscar epígrafes que le otorgaran prestigio y trascendencia a su trabajo; irónicamente se refiere a la inflamación de epígrafes, se le aparecen Hegel y Heidegger en primera instancia, Shakespeare y la Biblia, “de alto rating epigramático”, Spinoza y Goethe, Freud y Marx. Primero, al pensar que su trabajo se centraba en el amor escogió un epígrafe de Nietzsche, quien afirma cosas terribles del mismo, al darse cuenta de la profusión temática que constituía su obra, empezó a buscar señas en la filosofía, la docencia, la universidad, la nacionalidad, la

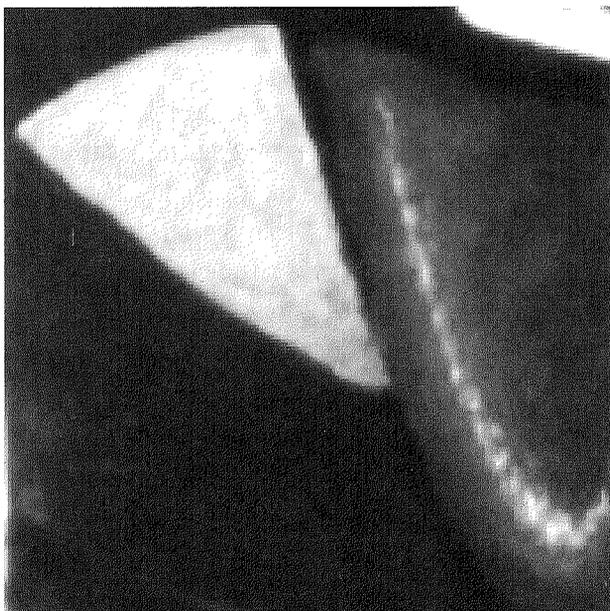
identidad, el erotismo, el sexo, los sueños, la burocratización del mundo intelectual, el poder, la ambición, la violencia, la muerte, los celos, *esa zaga de asuntos que los grandes escritores dicen son la vida, los asuntos universales del hombre* (p. 11). De esta manera, se llenó de epígrafes e incluso seleccionó algunos del filósofo caleño ubicado entre los grandes, y precisamente de su propio escrito -escritura de la escritura-.

La concepción filosófica caleña de escritura

La concepción de escritura propuesta y a la vez realizada en la novela se encarna en los sueños del filósofo caleño con Tarzán y con los filósofos, a raíz de la llegada de Manuel Gorospe a su casa - otra cara de lo tarzanescos -, que interrumpe su trabajo sobre la historia de la filosofía colombiana, y luego que su esposa Ofelia Munévar, enamorada de aquél decide convertirse en Scherezada para después abandonarlo. Los



relatos de Ofelia-Scherezada y los sueños del filósofo caleño se imbrican hasta el punto que éste decide cuestionar su actividad de filósofo culto, renunciar a su cargo de Decano de la Facultad de Filosofía y recluirse desnudo en un sótano de su casa a tratar de escribir su difícil proceso de autolimpieza, autoconocimiento y autocomprensión; el resultado es *El libro del Escritor*, que los lectores reales leemos al tiempo con los lectores ideales, Faraón Angola y Deifilia.



Soñar a Gorospe -su lado primitivo- y a Heidegger -su lado erudito-, polaridad fundamental del filósofo caleño, estimula el autocuestionamiento. El abandono de Ofelia revive sus ataques de asma, por cuya causa desde niño amó los espacios

abiertos y el pensamiento libre y abominó los sistemas cerrados y perfectos. De allí su odio hacia Hegel o Heidegger y su fascinación por Tarzán y por lo que representa: instinto, espontaneidad, vitalidad. La escritura de estos sueños dentro de sueños evidencia el conflicto, atracción-repulsión por los sistemas, *enemigos sin los cuales no se puede vivir*, se comprende así su decisión de estudiar filosofía y se confirma que su opción por la vida intelectual fue una vocación

prestada... *no supe adivinar que dentro de mí habitaba Tarzán* (pág. 41).

La figura de los padres del filósofo caleño, recuperada al escribir series de sueños, reitera el afecto que siente por seres primitivos que creen en espíritus o en premoniciones y desata su nostalgia por lo mágico en la memoria, no en la actualidad racional de mi (su) vida, que le impide gozar lo atávico, lo ancestral y lo aventurero del hombre, dimensiones indispensables para el encuentro de éste consigo mismo, con el amor o con el misterio de la vida y de la muerte. Así pues, la escritura otorga claridad al filósofo caleño para comprender la dualidad en que vive: si bien la filosofía le ha dado el uso de la reflexión para explicar al hombre como un mecanismo de relojería, lo ha perdido del camino hacia el origen, el pasado y la felicidad conflictiva de fracasar en las búsquedas convertidas en manifestaciones de vida. (cfr. pág. 172-173).

La escritura de los sueños-relatos se constituye en una forma de conocimiento y en un acto de autocomprensión; el filósofo caleño los escribe porque todos le pueden revelar algo sobre sí mismo y porque en ellos *las cosas pasan sin una lógica aparente*; son el espacio privilegiado para la autoironía sin la cual no es posible la confrontación; al estar referidos a todos y a todo convierten las historias en su manera de estar en el mundo o trasvasan en ellas su deseo. De allí que Tarzán dicte

seminarios de filosofía en la selva, caiga en lo convencional y se burocratice imponiendo horario para los asados de danta y programando el amor con Jane, o renuncie finalmente a su ser de filósofo, porque *corre uno el peligro de llenarse de telarañas* (p. 44). De allí también que Hegel descubra *el espíritu absoluto* bailando salsa; Nietzsche, *la idea del superhombre* después de comer chontaduro; Freud, *el inconsciente* mirando soñar al filósofo caleño, o Marx *la lucha de clases* y hasta la frase inicial de *El capital* durante una conferencia que dicta en el Club del Comercio de Cali. De todas maneras, Scherezada Munévar -objetivación de la voluntad de escribir del filósofo caleño- señala que la *verdad* de la escritura nunca radica en un solo sueño-relato, sino en el tejido de muchos, *un barroco frivolidé de lo inconsciente, unido a través de los pequeños espacios de la vigilia* (pág. 89).

Por otra parte, la escritura al articular y desarticular sueños, reitera la inutilidad de los sistemas cerrados en el proceso creativo, pues desprecian lo concreto y no tienen en cuenta lo vital; por eso tan imposible resulta pensar la filosofía colombiana con categorías alemanas, como a Heidegger ambientado en el trópico; durante una pesadilla este filósofo, alumno del filósofo caleño, lo critica duramente señalándole que ha aprendido a mirar con "lentes ajenos", los cuales desvirtúan la realidad que pretende explicar; para tales propósitos, él mismo es miope, Hegel sufre de astigmatismo con la

consecuente desubicación del eje de mirada y la presbicia de Spinoza no le permite ver de cerca. De esta manera se revela al filósofo caleño la escasa originalidad de su pensamiento y la ineficacia de su castradora labor docente, tanto que las facultades de filosofía se convierten en *ópticas*. En este sentido, la erudición, el conocimiento de los sistemas y aún de los métodos de escritura, sólo sirven para generar "dandys" de la filosofía o "Don Juanes" de la cultura (cfr. 221).

Al escudriñar el adentro y el afuera, el haz y el envés, la escritura hace ver al filósofo caleño que el pensamiento nacional no habrá que intentarlo imitando sistemas teóricos, sino a partir de una convicción de que existe una

realidad asumida como tal para que la filosofía encuentre su sentido. Por eso, en un sueño, el filósofo caleño afirma: *sólo escribir como hombre, es decir, como yo mismo, me salvaría* (p. 176); el proceso de autoreflexión le indica el camino... *intentar una filosofía de lo tarzanesco, una filosofía del país (...) entablar un diálogo entre Tarzán, su Tarzán íntimo y el viejo y reflexivo Heidegger* (pág. 175). Tal camino lo lleva a reconocer el valor de los regalos que obtuvo de su hija imaginaria con Ofelia: el



juego, la risa y el humor, *ese ruido lleno y seco con que los hombres reconocen la incoherencia de su naturaleza, esa arma invencible contra lo trágico y lo solemne, contra el predominio de lo ético sobre lo estético en el ejercicio del vivir* (pág. 377); por eso mismo llega a creer que el sueño sobre Tarzán y el filósofo desnudo ha sido la única oportunidad en que ha estado cerca de *obtener la simplicidad* (pág. 181).

Cuando la escritura surge de la propia desnudez, el filósofo caleño experimenta una extraña metamorfosis, la felicidad del que crea sacando de sí mismo "la deslumbrante fuerza de la vida"; luego conoce la paz y el sosiego y por esa sola vez siente amor para consigo mismo. Tal vivencia es posible gracias a la sinceridad que supone un proceso creativo coherente, sustentado en el cuerpo y en la autobiografía, despojado el yo de todo lo externo y accidental, solo, es decir, desnudo; la soledad es en verdad la desnudez de lo compartido, la solidaridad del escritor, que como en un nuevo nacimiento, se encuentra literalmente desnudo, lo que equivale a parecerse un poco a Tarzán. (Cfr. pág. 256-257).

Por otra parte, la escritura consciente de sí reconoce sus vínculos con la tradición, que en este caso se relacionan de manera especial con la irremplazable necesidad de contar- Scherezada en *Las mil y una noches*-, y con la forma bocacciana de hacerlo en *El Decamerón*: relatos dentro de relatos, operación equivalente al juego de

las *cajas chinas* o a la *morfología* de la alcachofa, cuya naturaleza exige el descubrimiento de sucesivas capas hasta encontrar su corazón. El libro del escritor exhibe un cruce con *Las mil y una noches*, pues la noche 1002 en que Scherezada no cuenta y se hace reina, Ofelia, que había tenido 1001 noches de amor con el filósofo caleño, se transforma en una nueva versión de aquella y a su vez el filósofo caleño le roba la palabra para convertirse en Scherezada de sí mismo. Ofelia-Scherezada objetiviza el laberinto creativo y la decisión de escribir del



filósofo caleño, quien piensa que la reproducción de dobles en los relatos que ella le cuenta o él sueña que le cuenta, han sido su último intento para incitarlo a escribir; cree que nada obliga tanto al hacerlo como mirarse la propia vida en un espejo, imagen recurrente a través del juego de dobles, de los laberintos de identidad o de las reproducciones deformantes entre un sueño y otro.

El descenso frecuente del filósofo caleño al sótano, espacio de libertad e imaginación, se concentra en

buscar lo que busca todo el que tiene necesidad de escribir: un mundo mejor (pág. 411). Sin embargo, este descenso al infierno es *doloroso* porque exige revivir lo vivido y *demorado* porque no sabe cómo verbalizarlo. El abandono de Ofelia-Scherezada le da al filósofo caleño el valor necesario para enfrentar la verdad - reconocer que no es un filósofo, sino un escritor desnudo con deseos de escribir sobre la vida, consciente de no tener todavía la fuerza suficiente para hacerlo-, pues sabe que escribir no es gimnasia erudita ni transcripción de epígrafes; lo primero es *distanciarse* pensando que las cosas le suceden a otro; *comprender* se identifica entonces con el infierno, precisamente conocer y entender, lo que más ansía la filosofía, es lo que más aniquila al filósofo caleño: comprendió que el amor es una máscara inventada por el hombre para defenderse de lo más temido, la soledad. Luego arma el texto como un *rompecabezas* de sueños y vigiliias, a la manera de una *colcha de retazos*, operando por acumulación y no por síntesis, esto es, descubriendo paso a paso el centro de la alcachofa, del palmito o de la cebolla, metáforas de la vida, del auténtico filosofar y del proceso de escritura.

El descenso al infierno resulta un lugar común, pues el intento de conocer la esencia humana ha sido y es el asunto característico de la literatura de todos los tiempos; de ahí la pregunta insistente sobre la

utilidad de la filosofía, que en tanto erudición, no puede enseñarnos cómo vivir la vida, de ahí las recriminaciones de Jane a Heidegger, quien se ha metido dentro de Tarzán transformándolo en inactivo y ausente, de ahí también que ella destierre al filósofo del trópico y recupere lo espontáneo y vital en su relación con Tarzán. No extraña que el filósofo caleño en un acto de *purificación* se dedique a matar todos los fantasmas que lo asedian, empezando por Ofelia y los filósofos; esta limpieza lo libera de sí mismo dejándolo *virgen otra vez* con deseos de empezar de nuevo, *solo y con el mundo de arriba, abierto y claro* (cfr. pág. 459).

Como el Quijote, el filósofo caleño quema los archivos, los escritos y los documentos filosóficos, quedándose solamente con las grandes obras literarias y con los libros de Tarzán. Se dispone entonces a escribir desnudo enfrentando el papel en blanco para reivindicarse con la muerte, pues la vida se reivindica por sí misma. En consecuencia, el texto que leemos nace, no ya de la abstracción filosófica, sino de lo concreto, de lo particular, del compartido camino de todos los hombres; la materia prima de la escritura siempre estuvo allí, *en lo tarzanesco y pedestre del vivir (...) la peor ceguera, el más hiriente insulto a la inteligencia que por no quedarse en las apariencias de los entes se olvida de ellas y no logra ver que el disfraz es parte del ser, que Tarzán es parte del espíritu* (pág. 466).

Teoría y practica de la lectura detectivesca

Si el filósofo caleño desdoblado en Faraón Angola se convierte en *lector de sí mismo*, los lectores reales al efectuar la lectura nos convertimos en filósofos caleños de nosotros mismos. Faraón Angola-detective lee y escribe sueños que el filósofo caleño tuvo sobre él y enuncia su teoría de lectura al tiempo que la realiza dirigiéndose a su colaboradora de investigación, Deifilia Moreno, quien a su vez confirma, relativiza o transforma las



entradas, trayectos y salidas propuestas en el texto- mapa creado por el filósofo caleño.

Leer como detectives especializados exige procesos de lectura cruzados, oblicuos, transgresores y riesgosos, los cuales vierten y revierten sueños y vigilias, conectan sucesos alejados, reordenan acontecimientos yuxtapuestos, descubren sentidos escondidos detrás de disfraces, intuyen ocultos móviles narrativos, identifican códigos estéticos, en fin crean de nuevo el texto haciéndolo y deshaciéndolo desde diferentes

horizontes que desplazan una y otra vez las significaciones. Los lectores-detectives transforman el texto en nueva escritura donde ocurren todo tipo de promiscuidades autor-receptor y donde se generan todo tipo de mediaciones entre el texto-mundo y el mundo-texto.

Para Faraón Angola la lectura-investigación convencional, basada en pruebas empíricas, archivos y deducciones sistemáticas es sólo causal y por ello apenas utilizable en algunos momentos; opta por un método en el cual la *imaginación* sin medida, el *juego* chiflado y el *humor* que se *ríe* de lo solemne se constituyen en verdaderas formas de conocimiento. (cfr. pág. 230).

El proceso de lectura provoca fundamentalmente un *gesto desacralizador* en el lector, quien vive el rebajamiento de los discursos provenientes de la alta cultura, la burla de la erudición acartonada y la inversión o deformación de los símbolos tradicionales. En efecto, Faraón Angola percibe que mientras los filósofos conversan de chismes provincianos, el filósofo caleño abruma al mismo Hegel con su erudición hueca para ocultar su incapacidad creativa; una escultura de doble rostro que representa al filósofo caleño y a Ofelia al lado de un extraño animal, resulta ser una distorsión del estereotipo Efraín-María-ave negra; el proceso de Heidegger para crear *El ser y el tiempo* es sólo una copia del seguido por el filósofo caleño para crear *El ser tropical*. En algún sueño, la voluntad transgresora remueve las

bases del imaginario occidental sustituyendo el *búho*, símbolo de la filosofía, por la *alcachofa*, mucho más sabia que aquél porque su propio ser revela la manera de reflexionar sobre el hombre, a quien sólo se le conoce deshojando su apariencia y viajando desde su sentido más externo hacia el más interno.

En la dinámica de reflexión continua, de conclusiones parciales o de creación de nuevos textos para iluminar el objeto de lectura, Faraón Angola y Deifilia encuentran la afición original del filósofo caleño por el saber filosófico y su oscura vocación de escritor en la relación con su madre, que desde niño lo impulsó a ser filósofo señalándole que la filosofía ha de reflexionar sobre la pasión humana *desvistiendo* al hombre, actitud asumida por el filósofo caleño que literalmente se desnuda para escribir desde su sótano personal. Así mismo, la lectura de Faraón Angola incluye sueños de identidad compartida con el filósofo caleño; como dobles, son testigos de la transubstanciación de Tarzán en Heidegger, la cual reproduce el conflicto de la escritura; tal identificación culmina cuando Tarzán se convierte en el *gran travesti* de la humanidad, en un caso excepcional de personalidad múltiple *que no alcanzaba a ser uno cuando ya empezaba a ser otro* (pág. 100), no sólo metamorfoseado en los personajes de esta novela, sino en los de todas las novelas de Parra Sandoval. Tal incertidumbre del hombre sobre sí mismo es el motivo desencadenante de la escritura del

filósofo caleño y al mismo tiempo una preocupación del autor real de la novela. Aún más, Tarzán transubstanciado en Kant, se revela como sueño inevitable de los filósofos modernos cuando la filosofía ha dejado de ser una forma de vida y una necesidad irrenunciable y se ha convertido sólo en trabajo académico y burocratizado. Precisamente, en un sueño cruzado Faraón Angola y Deifilia imaginan que los filósofos almacenan el saber universal en un estanque para beneficio de todos los ciudadanos, pero se taponan el desagüe y el nuevo que se construye es sólo para académicos, por lo que la filosofía deja de ser patrimonio de todos.

Ahora bien, las entrevistas que Deifilia hace a los profesores de la Facultad son una manera de encontrar pistas para esclarecer el crimen del sueño original del filósofo caleño y al mismo tiempo reproducen la problemática existencial de éste en un artificio de espejos, provocando en Faraón Angola el deseo de ser cada uno de estos personajes: la historia del filósofo Narciso, Rubén Rodríguez, permite conocer de cerca la adolescencia del filósofo caleño y su obsesión por citar lo que nadie había citado; la historia de Rubén Martínez ironiza la retórica característica de los tantos prólogos que gusta escribir, o la del filósofo Carlos Revéz que reitera el laberinto de identidad en que se sumerge, pues al exaltar tanto el ego niega lo otro y desemboca en una dolorosa vivencia de soledad.

La inmersión cada vez más profunda de los lectores en los recodos textuales permite establecer el *valor de los sueños* en la vida y en el proceso de escritura; Faraón y Deifilia sueñan que sueñan sueños de otro, específicamente del filósofo caleño, de allí la insistencia en el *derecho y deber de soñar* para llegar al autoconocimiento, si no se sueña quedamos deshabitados de nosotros mismos. Es revelador el sueño donde se dibuja el plano de la casa del filósofo caleño cuya división básica en hemisferio filosófico y hemisferio cotidiano evidencia su polaridad entre saber y vida, o la disposición privilegiada de la piletta de Heidegger donde realiza el ritual del baño y de la masturbación que connota la infertilidad de su pensamiento. (cfr. págs. 189-191). Una serie de sueños se constituye en indicio del mundo del autor real; se despliega el entorno cultural del país con su heterogeneidad característica, las distintas formas de violencia que lo han signado, su paradójica estructura social, sus horizontes de expectativas o sus estructuras mentales: la referencia a la explosión de Cali en 1957 se explica, como muchos sucesos actuales, a partir de una cadena de imprevisiones de los grupos de poder; el sueño de las cartas-cuentos escritos por niños y adolescentes conjeturan sobre el encierro del filósofo caleño a través del imaginario nacional característico: puede tratarse de un viejo que asusta, del camuflaje de un laboratorio de cocaína o del escondite de una célula guerrillera.

Por otra parte, la lectura detectivesca genera el espacio para el planteamiento de distintas hipótesis, la determinación de categorías críticas o la inserción del texto en la historia de la cultura; asimismo, permite al lector arriesgarse en la interpretación, identificarse o no con las propuestas estético-vitales y reírse al jugar que lo reescribe sin tenerle miedo a la transformación del revés en derecho o viceversa, tal como se plantea en el método de *las estrellas fugaces*.

Poco a poco la reescritura del texto convierte al lector en Penélope, pues teje y desteje relatos, actividad paciente que lo conduce al hallazgo de diferentes líneas de fuga, a continuos desplazamientos de los ejes narrativos o a reconocer todo tipo de metamorfosis debilitadoras de significaciones estables.

En efecto, Faraón Angola se pierde en la búsqueda del autor del texto que lee, ya que los abruptos cambios de roles narrativos crean una total incertidumbre, en la cual los personajes, los lectores ideales y el lector real construyen y deconstruyen significados; en la circular que Deifilia envía a los profesores participantes en el concurso de la mejor historia de amor, en el cual Faraón Angola resultó ganador, ella define la novedad de la escritura en la posibilidad que le ha dado de ser a un tiempo todos los demás, blanca y negra, hombre y mujer, es decir la *lectura como universo* en tanto se la viva como aventura; Faraón Angola no sólo le enseña a leer, a investigar y a escribir a través del juego, sino



que sobre todo logra enamorarla pues el amor es otra forma de juego; por eso cuando le pregunta al amante sobre la naturaleza de la novela, éste le responde que es *una carambola a tres bandas entre el escritor, el lector y la amante* (pág. 486); en consecuencia, los textos detectivescos no descubren ningún crimen, los detectives más bien juegan y al hacerlo aprenden *alguna minucia* sobre la condición humana.

Ahora bien, en varias intersecciones textuales el proceso mismo de escritura niega la existencia de un único camino de lectura y postula la idea de que la recepción de un texto está mediatizada por el horizonte de expectativas del lector y por el grado de apelación que aquél logre en el ámbito experiencial de éste. De allí que la actitud cuasi-incestuosa del profesor Darío Martínez le haga preferir *Edipo* sobre cualquier otra obra, o la rica aventura del profesor Darío González con la mujer griega lo lleve a decidirse por *La Odisea* como modelo de vida.

Las continuas refracciones de relatos dentro de relatos captadas dinámicamente por el lector-detective, lo conducen a enunciar criterios estéticos, según los cuales el texto de ficción no puede entorpecerse al someterlo a las exigencias de la "verdad histórica" o a los rigores de la verosimilitud. Al saberse creación ficticia, Faraón Angola enjuicia al filósofo caleño por no ser vertical en su propuesta de escritura transgresora; si bien ha puesto a los filósofos a bailar salsa,

a comer chontaduro o a decir alguna impertinencia, su actitud es todavía *reverencial*, decide entonces variar el rumbo y propone a Deifilia *escribir algo burlón, desacralizador y satírico sobre ellos* (pág. 386). En las cartas de amor escritas por Hegel que Faraón Angola encuentra, se es contundente en cuanto a las *exigencias* de escritura irreverente que hemos visto realizadas en el proceso creativo y que se enuncian como consignas: *soñar* o morir, *reír* o morir, *imaginar* o morir, *escribir* cartas de amor o morir, *hacer el amor* o morir, *travestir* o morir, *ser salvaje* o morir (cfr. págs. 427 a 433).

Los lectores perseverantes, al igual que el filósofo caleño, también *descienden* al sótano enfrentándose con el germen del proceso creativo, en el cual todos están inmiscuidos ya que dicho recinto *es un laboratorio donde se transforma la identidad, una especie de símbolo de lo inconsciente* (pág. 496); el espacio resulta ser una reproducción de lo tarzanesco, repleto de citas que copian las obras completas de Edgar Rice Burroughs y los volúmenes que el filósofo caleño ha escrito suplantando el estilo de éste; tan intensa es la *puesta en abismo* que los lectores percibimos el duelo entre el falso y el verdadero Tarzán, quien al sentirse manejado por el filósofo caleño lo reta a duelo, se burla de la disposición narrativa en diez semestres y lo acusa de ser el verdadero criminal; si bien después del enfrentamiento Jane se va con el falso Tarzán, vuelve luego con el verdadero ya recuperado y el filósofo caleño queda solo y



recluido en el sótano dispuesto a escribir. Ante esta circunstancia, el filósofo Revéz plantea una verdadera lectura detectivesca sobre el proceso de escritura de aquél a través de 4 hipótesis: que consiga escribir filosóficamente, que logre escribir historias de Tarzán imitando a Burroughs, que consiga integrar efectivamente la filosofía con las historias de Tarzán que tanto lo obsesionan, o que escriba historietas de Tarzán, venganzas caricaturescas, parodias, epigrafitelas, etc; las dos primeras hipótesis corresponden a etapas superadas del proceso creativo; la tercera supone el inicio de la propia escritura y la cuarta, propósito de la novela y valoración de lo leído, transforma al filósofo caleño en un niño que juega a ser Tarzán, a que Jane lo ame, a que Tarzán mismo escriba, en fin, a que el niño viva desnudo en el sótano matando leones, meciéndose en las lianas - columpio de vuelo- y dando gritos de victoria.

Sin embargo, Faraón Angola y Deifilia fieles al método de las estrellas fugaces, consideran que todo lo investigado debe ser olvidado y tenido por falso, pasan entonces al procedimiento de " la colcha de retazos", que en este caso se formula como una parodia de las audiencias penales que transforma, invierte o niega los sueños, las vigiliyas y las acciones de la novela; los lectores determinan que al no existir ningún crimen original, no puede haber criminal ni tampoco detectives, *todo fue una jugarrera del filósofo caleño* (pág. 519). De todas

maneras, el juego continuo de desnudamiento del texto ha descubierto que hubo un crimen simbólico, el asesinato metafísico de Heidegger, gracias al cual el filósofo caleño pudo escribir acabando con una forma unilateral de ver la vida y con un sistema de pensamiento que obstaculizaba la creación. Los profesores que oyen la audiencia se preguntan por la identidad de todos y momentáneamente se sale del laberinto: Faraón Angola es un sueño que soñó el filósofo caleño para reírse de sí mismo y es a la vez su propio lector; el filósofo caleño es el soñador que soñó a Faraón Angola para reírse de él. Tarzán es la fusión de los dos y Tarfilfar - juego de palabras entre *filosofar* y *Tarzán-*, que siempre ha estado presente sin dar a conocer su identidad, parece encarnar al filósofo-escritor que conoce su juego, lo desarrolla y motiva al lector a seguir en la búsqueda del corazón de la alcachofa.

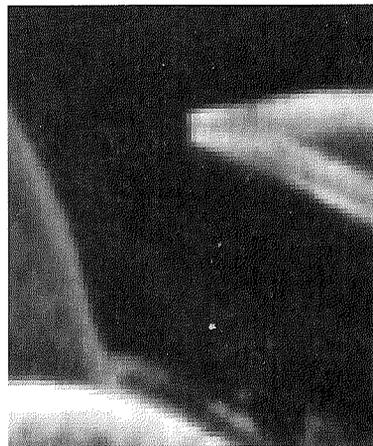
Más allá de los sueños la novela prosigue su creación de mundos alternativos; Faraón Angola lee en un periódico la historia *Tarzán y el crimen*, firmada por el filósofo caleño; según esta nueva versión el crimen original lo cometió Chita quien mató a Jane deseosa que Tarzán le hiciera el amor. La lectura de este texto despierta la risa estrepitosa de Faraón Angola y Deifilia, que guardan el manuscrito en el baúl añadiendo a navaja sus nombres como autores de la novela en la cual son personajes soñados, luego brindan por el filósofo caleño, que si bien los había burlado en el

juego del detectivismo, *les había regalado el amor* (pág. 522).

La escritura continúa en una dinámica proliferante, Tarzán decide salir del sótano donde ha estado dedicado a leer trozos de textos filosóficos, y se lanza al río; en el post-post epílogo Deifilia cambia este final por considerarlo poco digno para el verdadero Tarzán, quien convertido entonces en negro, como Faraón Angola, llega a la otra orilla donde lo espera su amada Deifilia, toman vino, hacen el amor y él desciende al sótano; sin embargo, la factura barroca de esta escritura, enemiga de las conclusiones, abre una nueva grieta: el Tarzán negro cuando sale a la otra orilla descubre que es flaco, el falso Tarzán; el victorioso del duelo es el filósofo caleño que como Tarzán busca a Ofelia y al no encontrarla hace explotar la casa en el árbol. Así, el Tarzán de Burroughs es reemplazado por el de Rodrigo Parra Sandoval. El brindis final es por el amor y por la escritura, pues la verdadera ganadora de la historia es la *tienda de aventuras* del filósofo caleño niño, origen y motor del sótano desde donde escribe.

Después de este recorrido, la disposición de la novela en su doble juego escritura-lectura -instaura la *inestabilidad* y se reconoce en la *metamorfosis* barroca, pues el conjunto multiforme de los sueños-relatos contenidos en su texto, están a punto de romperse para rehacerse de nuevo; no obstante existen *enunciados sobresalientes* en la

dinámica del juego de una escritura que decidió mirarse a sí misma y de una lectura que se arriesgó a transitar el laberinto: *lo más difícil es ser Tarzán de uno mismo*, porque no nos decidimos a romper vitalmente con los convencionalismos que obstaculizan la manifestación del ser; *lo más difícil es ser filósofo caleño de uno mismo*, porque nos asusta vivir el conflicto o asumir el desgarramiento que exigen las opciones y los compromisos; y *lo más difícil es ser Faraón Angola de*



uno mismo, porque nos incomoda transformarnos en detectives de nuestras elaboraciones mentales o de nuestros oscuros imaginarios.

Entonces, la atención prioritaria de Parra Sandoval al proceso de escritura-lectura no significa desatención de la realidad donde aquél se genera, sino el intento de incluir la exploración del lenguaje y la problemática de la recepción literaria como parte del entramado social y de la significación cultural de la novela; no es casual que el sueño del *filósofo ciego* fortalezca una de sus convicciones centrales,

según la cual para comprender no se puede ser ciego, éste deja de serlo cuando sueña porque ve lo que no quiere o no puede ver en la vigilia; como en *Tarzán...* escribir-leer equivale a soñar, la escritura-lectura del texto y del mundo es una manera de aplacar la ceguera y de decidirse a mirar lo que hay en el sótano personal y en el sótano colectivo.

