

TARZAN Y LA NUEVA NARRATIVA COLOMBIANA HACIA UN HIPERTEXTO

ORLANDO MUÑOZ LADINO

Licenciado en Lingüística y Literatura Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Javeriana de Bogotá. Docente de
Facultad Tecnológica Universidad Distrital F.J.C., adscrito al programa de Tecnología en
Construcciones Civiles
orlandom4@latinmail.com

Clasificación
Categoría Colciencias: 2

Fecha de recepción: 21-04-2003

Fecha de aceptación: 30-05-2003

“Cuando las cimas de nuestro cielo se reúnan mi casa tendrá un techo”

Paul Eluard

A Eulises Ladino, In Memoriam

Palabras claves: Literatura, narrativa, hipertexto, lecturaescritura.

Key words: Literature, narrative, reading, writing, hypertext.

1. Introducción

La narrativa colombiana de fin de siglo es relativamente desconocida. Los estudios en su mayoría se quedaron estancados en la literatura de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, quienes con sus monumentales obras y gran despliegue publicitario han opacado expresiones narrativas

de mucha trascendencia y de un valor literario fundamental. Sin embargo, hace su aparición una nueva literatura que representa la percepción de nuevas formas de sentir en el arte y la literatura “expresando nuevas búsquedas conceptuales temáticas y formales” (Giraldo: 2000).

En efecto, se presenta una ruptura con la tradición narrativa representada en el realismo mágico y todos los representantes del *boom*, y se evidencia a través de la novela *Tarzán y el filósofo desnudo*, de Rodrigo Parra Sandoval, posibilitando una mirada diferente de la narrativa colombiana que busca la conformación de un nuevo canon de la literatura nacional.

2. La obra de Rodrigo Parra Sandoval

Parra Sandoval se circunscribe a una nueva generación de escritores¹ que producen sus obras² a finales de los años setenta, en la que se identifican nuevas tendencias como: una nueva relación narrativa-historia, las obras de imaginarios urbanos y un grupo dedicado a la experimentación y la fragmentación, en el que podemos identificar al autor de *Tarzán*³. La novela no busca contar la historia como relato, la historia se cita o se hace actuar a través de la escritura, y busca constituir una historia desde una nueva estética que termina con la participación activa del lector.

“Si la memoria cuenta, la escritura consigna. Esta se constituye en una nueva forma de memoria que se dirige hacia y desde varias direcciones, pues se apoya en los jirones, en el mundo roto, en la descentración, la liquidación y los retazos

de la profecía. Con ellos y desde visiones urbanas contemporáneas apunta a un mundo que no rinde tributo a ningún pasado ejemplar y relativiza todo principio autoritario, toda verdad y toda certeza. Su tono es burlesco, crítico, profanador, folletinesco y paródico. Dos narradores deben ser tenidos en cuenta: R.H. Moreno-Durán y Rodrigo Parra Sandoval” (84).

La obra de Parra se circunscribe en una percepción particular de la historia; tiene puntos de convergencia con otros autores, en la medida que su preocupación gira en torno a la literatura-escritura que se apoya en retazos de la memoria y que constituyen una visión rizomática de la realidad expresada por la gran mayoría de autores en esta nueva generación de narradores colombianos

3. Tarzán y el filósofo desnudo

La idea que nos ocupa con respecto a *Tarzán* gira en torno a la perspectiva del lector en la construcción de un hipertexto⁴: la novela. Se busca reivindicar una lectura comprometida con el escritor en la construcción de la obra de arte y se constituye como una actividad generadora de sentido. *Tarzán y el filósofo desnudo* es un texto de una reflexión provocadora y placentera en torno al lenguaje; aparece como una ingenua

.....

¹ Luz Mary Giraldo afirma que al iniciarse la década de los ochenta, Fernando Ayala Poveda propuso tomar conciencia frente al nuevo fenómeno narrativo al publicar en la U. Central un libro que incluye autores destacados que entonces en su gran mayoría perfilan la iniciación de propuestas que atentaban contra los modelos convencionalizados. Así, tuvo en cuenta a Pedro Gómez Valderrama, Plinio Apuleyo Mendoza, Luis Fayad, R.H. Moreno Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Fernando Cruz Cronly, Carlos Perozzo y Jorge Eliécer Pardo (Luz Mary Giraldo, 2000:13).

² Algunas de las obras más representativas de este autor son: *El álbum secreto del sagrado corazón* de Rodrigo Parra, *Los parientes de Esther* de Luis Fayad, y *Juego de Damas* de R.H. Moreno Durán.

³ Tarzán es uno de los posibles protagonistas; es un escindido personaje que encuentra su figura más representativa en la historieta del famoso hombre mono de E. Burroughs y que la obra parodia vivir en una selva de cemento junto con Jeane, pigmeos, lagartos, leones, micos y otros animales (filósofos, políticos, profesores, etc.).

⁴ La noción primaria de hipertexto alude a un texto superior al tradicional; técnicamente se define como técnica o sistema de consulta de una base de textos, que permite saltar de un documento a otro según caminos preestablecidos o elaborados para este fin.

parodia en la que los personajes parecen actuar con un libreto pero, realmente, éste tiene un doble fondo; es allí donde encontramos el verdadero sentido de la obra.

En el texto de Parra Sandoval se plasma el sueño, el doble, la transmutación, la parodia y la reflexión permanente. Todo este conjunto constituye un *collage* de la imaginación y la creatividad, que invita al lector a entrar al juego que plantea el texto y reconocerlo como de mayores alcances al texto de la narrativa tradicional. Son evidentes las preocupaciones que subyacen a la construcción artística de Parra Sandoval: el proceso metaficcional⁵, la estructura laberíntica y la propuesta de lectura detectivesca coadyuvan en la constitución de un supratexto que posibilita unos ejes artísticos y estéticos en una literatura que rompe con la tradición narrativa y estructural de la novela.

Se evidencia en toda la obra un hipertexto que configura una conciencia narrativa llevada desde los juegos de la imaginación a una reflexión permanente entre la lectura y la escritura. Se trata entonces de una mirada que permita identificar

con claridad el ejercicio de la lectura y de la escritura. En efecto, todo el texto se motiva a partir del ejercicio lectural de un lector virtual que con plena conciencia de su oficio se dedica a inscribirse en el relato. Un lector-investigador que a través de la lectura se involucra en la narración, se hace partícipe de los acontecimientos, que a su vez desbordan el marco de la novela, posibilitando que él sea un personaje y un co-protagonista de la historia; su inscripción consiste pues en la aceptación de unos indicadores y unas reglas de juego que le propone el autor.

En la obra aparece una tendencia literaria que posibilita escenas donde los personajes confluyen e incorporan sus *múltiples voces*⁶ en los relatos a través de historias que esencialmente no relatan, sino que representan una composición múltiple de imágenes que tienen como objetivo desarticular los discursos formales y establecidos por la cultura de la sociedad moderna.

Las nuevas obras de la narrativa colombiana conciben estructuralmente un hipertexto que recrea de forma permanente redes internamente entrelazadas, con múltiples conexiones y contextos que



⁵ Lauro Zabala propone hablar de “yuxtaposición de planos referenciales: autor o director que se enamora de la protagonista, personaje que sale de la página o actor que sale de la pantalla de proyección: lector o espectador que se convierte en personaje de la narración, etc.” (Zavala: 32).

⁶ Jaime Alejandro Rodríguez afirma al respecto de este concepto: “En toda conversación no menos del cincuenta por ciento, en promedio, de las palabreas emitidas por alguien, pertenecen al discurso de otros y son repetidos con distintos grados de precisión”(1988: 122).

contienen y a su vez son contenidos por otros de mayor extensión o significación; Roland Barthes, quien en su momento postestructuralista concibió el texto como un conjunto de:

Redes entre sí, sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista, son indeterminables; los sistemas de significados pueden imponerse a este absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinidad del lenguaje. (Barthes: 15)

Figuras como la cebolla, la alcachofa, las cajas chinas, las muñecas rusas, el álbum, los “comics” y la colcha de retazos son elementos preponderantes en la construcción de una imagen y de una estructura hipertextual, todos los cuales terminan constituyendo una red, una trama, una colcha en términos de Parra: “La cobija está hecha (retazos) y los retazos relacionados (puestos juntos, cosidos ya) constituyen la unidad (colcha)” (Tarzán, 397)

George Landow, en su noción de hipertexto, posibilita acercar la obra de Parra a una estructura hipertextual:

Un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidas en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita en términos como nexos, nodos, red, trama y trayecto (Landow:14)

Así mismo, a través de un análisis intertextual⁷ hallamos referentes puntuales del hipertexto en la estructura de la obra que se reconoce a sí misma como una antinovela, mira desde adentro su propia creación juzgada por el autor-lector y posee una percepción de la obra de arte cercana a lo que plantea Roland Barthes en relación con el texto, que desborda su propio marco y difumina los límites creando universos escriturales, o mejor, galaxias textuales. Parra hace evidente estos rasgos: “La fusión de imágenes que formaban una sola imagen que incluía todos (...)” (Tarzán, 100).

Wolfgang Iser, aludiendo a los planteamientos de George Simmel⁸, afirma que el cambio del método referencial al modelo operacional es un método que presupone una ruptura con la tradición narrativa; el texto tiene una lectura no necesariamente cronológica, rompe con el orden establecido y su lectura obedece a otros niveles y otras jerarquías. En este sentido, el hipertexto rompe la dictadura del orden y la cronología, sólo comparable con el salto que dio el hombre

⁷ Se establece a partir de varios autores la definición de intertextualidad como una “relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (con sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente en que el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos con que se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmático (de combinación) de rasgos textuales (en textos existentes y apócrifos). Afirmación de lo viejo y su eternidad. (El lector puede encontrar sentido al texto en su perspectiva personal) (Pavlicic) (Zavala, 1999: 37).

⁸ Partiendo de los planteamientos de George Simmel, Iser afirma: “En el momento que es posible captar la particularidad de los fenómenos artísticos y las funciones del arte que se valorizan ahí, es exigido sustituir el modelo referencial por el modelo operacional” (Iser: 35)

contemporáneo al pasar del acetato al disco láser; el primero, de funcionamiento puramente manual y referencial; el segundo, digital y con múltiples posibilidades de funcionamiento. Parra Sandoval evidencia esta ruptura a través de su texto que impone un orden, propone unas reglas y precisa unos conceptos, luego deja abierta las posibilidades para que el lector se anime a leer, jugar, disfrutar, soñar y recrear la historia narrada.

El detective privado es una mezcla de policía, algo de alma de notario, un poco de jurista, cara de don nadie para pasar inadvertido, un poco de lagarto para hacerse entender y bastante de mal pensado para acertar. Sí, pero más que eso el detective es un jugador, un apostador (...) (Tarzán, 22)

La convergencia de múltiples historias y la variedad de personajes cobra significación en la medida en que se constituyen en entes autónomos y entran a convalidar un sentido en la totalidad cambiante y múltiple, que posibilita tantas miradas como recorridos y relaciones, de acuerdo con las competencias lecturales e investigativas del lector, quien clarifica el verdadero sentido del texto.

Por otra parte, la imagen hipertextual de la estructura se refuerza con una propuesta temática variada y múltiple, un universo de referentes de la realidad se desarrollan en la novela de Parra:

Empecé entonces a buscar epígrafes sobre la filosofía, la docencia, la universidad, la nacionalidad, la identidad, el erotismo y el sexo, los sueños, la muerte y el asesinato, la ambición, la violencia, los celos, la zaga de los asuntos que los grandes escritores dicen son la vida, los asuntos universales del hombre. (Tarzán, 11)

Realizando un rastreo minucioso en la obra de Parra se destaca una preocupación latente por revisar la relación entre arte y ciencia; su antinovelita se presenta como la parodia de un proyecto: de investigación; aparecen en las primeras páginas la estructura de un proyecto; la idea, el asunto, el problema, los personajes, etc. Por otra parte, se busca concebir una teoría general sobre el crimen. La *antinovelita* quiere constituirse en toda una crítica a la misma historia narrada en el *libro del escritor* que es analizada y criticada en el *libro del lector*⁹. Esta idea se desarrolla más adelante a través de un conjunto de elementos que configuran el hipertexto: realidad virtual que busca convalidarse como un instrumento que re-crea el pensamiento humano y el universo a través de la literatura.

En el centro del bosque hay un lago de aguas limpias y quietas que reflejan el cielo y las copas de los árboles como un espejo(...) se ven las rocas, la vegetación y los peces: abismo y cielo. El lago es el universo. (Tarzán, 414)

Así pues, *Tarzán y el filósofo desnudo* como hipertexto está habitado por múltiples voces que superponen espacios reales y oníricos, tiempos narrativos de diferente duración, gracias a un complejo funcionamiento intertextual, el cual se construye en la dinámica misma de la escritura-lectura de la obra: “Pero lo que más le da placer (como le dan placer las cajas chinas) es soñar cuando está soñando” (Tarzán, 17).

Se presupone todo un conjunto bajo una sola posibilidad de existir que le confiere la mirada del lector, quien construye y destruye permanentemente la red para armar otra de acuerdo con sus propios intereses; al decir de Jaime Alejandro Rodríguez:

⁹ La novela se halla dividida en semestres o capítulos y éstos en: libro del lector y el libro del escritor.

Los personajes, el narrador, y el lector bajo las distintas formas en que pueden aparecer en el texto, tienen, cada uno, su identidad configurada por las voces. Así la expresión de un personaje no es tan sólo su expresión, es el personaje mismo sin ella, éste no existe. Por lo tanto no tienen existencia fuera del texto. Tal es la naturaleza de la ficción: existe sólo por virtud del discurso (199: 123)

Finalmente, lo que se busca a través de la intertextualidad es re-crear, re-escribir integralmente y bajo una perspectiva amplia las relaciones de una obra con otras obras, pero que no coexisten junto con ella, sino que actúan como elementos integradores de la misma y de la percepción estética del lector constituyendo, en el caso de Parra, una visión fragmentaria de la realidad, a través de la cual se crea un tono burlesco, crítico y paródico de la obra.

Te he traído este manuscrito. Es lo que he estado escribiendo. Úsalo como mejor te parezca. Creo que eres el mejor lector, ya sabes, el lector ideal debe ser un detective. Se despidió sumariamente y tiró sobre mi escritorio (...) cuando se hubo ido miré el título: *Tarzán* y el filósofo desnudo. (*Tarzán*, 18)

En conclusión, al leer estamos en la presencia de lo que está ausente. El texto que se lee entre líneas es el texto de la cultura y la sociedad que ha sido expresado antes en otros textos; en él se cruzan tiempos y espacios au-



sentes que se constituyen como personajes caricaturizados con referentes muy claros en la realidad. Parra lo hace ver con cierta frecuencia: "... soñó todo el tiempo con unos personajes extrañísimos que en vez de pescar, sembrar, cazar o hacer cestas de mimbre se dedicaban a reflexionar sobre los que pescan, siembran, cazan ... (*Tarzán*, 48).

El escritor está en la obligación de permitir la entrada en la obra de diversas voces que constituyen los ejemplos en el desarrollo de la discursividad del relato. Estas voces van creando un entramado cultural que compone la escena del relato, que no se justifica solamente a través de su descripción, sino que necesita de su evocación y sugerencia. La escritura obliga al sujeto a evaluar y revisar permanentemente sus propios dominios cognitivos, pone en crisis las ideas y parece empujar el texto hacia otras obras, hacia otros autores.

El proceso que activa Parra Sandoval en *Tarzán* genera una extraordinaria exageración de las frecuentes escenas en las que confluyen las voces de otros autores y otros textos; el mejor ejemplo, la *epigrafitis*: "Y la *epigrafitis* se hizo realmente aguda y ya me fue más difícil disminuir el número de epígrafes" (*Tarzán*, 12).

Al relacionar *Tarzán* con *Rayuela*¹⁰, su antecedente próximo en la literatura hispanoamericana, encontramos coincidencias llamativas. Cortázar dice: “(...) este libro es muchos libros (...)” (*Rayuela*, 7). Por su parte Parra Sandoval enfatiza la pretensión de construir un libro sin fronteras que parodie “la lectura como universo” (*Tarzán*, 485). Cortázar había afirmado: “(...) he formado la presente colección de máximas, consejas y preceptos” (*Rayuela*, 9). Por su parte, Parra Sandoval lo enfatiza claramente a través del escindido protagonista. El Filósofo Caleño, quién afirma haber construido la historia de *Tarzán* a partir de una sumatoria de epígrafes que fue anotando en papelitos que terminan por convertirse en la historia de *Tarzán y el filósofo desnudo*.

En la obra de Parra Sandoval se constituye una poética del pensamiento a través del relato hipertextual, la agrupación de imágenes exige un lector competente. Un lector detective que se acerca más a la poesía que a la novela, al respecto dice Bachelard:

Limitando de esta manera nuestra encuesta a la imagen poética en su origen, a partir de la imaginación pura, dejamos de lado el problema de la composición del poema, como agrupación de imágenes múltiples (*Bachelard*, 16)

La suma de historias buscan constituir una visión onírica y una concepción estética que debe entenderse no por su extensión sino por su capacidad de acumulación. Hay una preocupación por contar, representar y enunciar lo que no se puede a través de la pura descripción, se recurre a imágenes, a la poesía, que se justifica en su simultaneidad y en la recomposición de sentidos que logra su configuración caleidoscópica.

.....

¹⁰ El primer hipertexto narrativo

La niebla aparece en el horizonte. Es una niebla espesa y húmeda que se mueve informe con el viento. El corcel negro se transforma súbitamente en una yegua blanca que entra presurosa en la niebla. Todo se hace vaporoso, intocable bajo mis piernas; la yegua se torna inasible, vuelta jirones que se vuelan con el viento. También yo ruedo dando tumbos convertido en niebla húmeda, sobrecargada de agua, empujada por el viento lento del atardecer hasta que me poso en la hierba y me deslizo hacia la tierra seca que me absorbe con sed. (*Tarzán*, 37).

La imaginación sin fronteras da posibilidad al pensamiento sin límites a través del sueño permanente que no tiene fronteras claras en relato y no precisa si todo es sueño o solamente un recurso narrativo que constituye una visión hipertextual de la realidad:

En esta meditación, no estamos lanzados en el mundo puesto que abrimos en cierto modo el mundo al rebasar el mundo tal como es, tal como era antes de que soñáramos. Incluso si tomamos conciencia de nuestro ser tan raquítrico (...) Tomamos conciencia de la grandeza. Nos vemos entonces devueltos a una actividad natural de nuestro ser inmensificante (*Bachelard*, 221)

La infinidad del pensamiento humano constituye un mundo que en la inmensidad del sueño actúa como recurso recurrente en la obra y se instaura como una dimensión poética, el Filósofo Caleño soñó que era ciego:

(...) y se tocó suavemente los ojos y se despertó primero al sueño en que era ciego y luego a la noche de su vigilia (...) todavía temblando, corrió hacia la ventana y vio la sombra de los grosellos y la estatua de Heidegger haciendo aguas y espantó con un manotazo el terror del sueño. Supo entonces que los ciegos dejan de ser ciegos cuando sueñan y que de esta manera había visto en el sueño algo que no quería ver en la vigilia (*Tarzán*, 384)

La dimensión de lo soñado logra constituir una posibilidad a la imagen hipertextual, recreando el pensamiento a través de las palabras que no son sólo representación del mundo, sino imágenes que constituyen mucho más que un cuerpo de expresiones y que intentan comunicar una percepción muy personal de la realidad en un mundo cambiante, múltiple, fugaz totalizante, dinámico, centrífugo, simultáneo, fragmentado e infinito.

4. Conclusiones

En conclusión, el pensamiento del autor posibilita situaciones inverosímiles que cuentan una historia dentro de otra, que a su vez es relatada a través de otra historia y así hasta el infinito en mil y una noche que se renuevan cada vez en un

hipotético final que se constituye en comienzo de otra historia que no alude a un significado literal sino a una galaxia de significantes y que configura una imagen caleidoscópica de la realidad, que desea a través de la ficción y sus estados superlativos en la metaficción llevar al lector imaginario a crear una nueva perspectiva, una mirada descentrada y muy particular que muestra el placer del hipertexto como una fiesta de imágenes, un carnaval de palabras que confluyen en hipercontextos de la realidad y posibilitan al lector desarticular y recomponer los referentes de la realidad preferenciando la imaginación y la creatividad como forma alternativa de concebir la vida misma.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LANDOW, George (1998). *Hipertexto. La Convergencia de la Teoría Crítica Contemporánea y la Tecnología*, Paidós, Barcelona
- GIRALDO, Luz Mery (2000). *Narrativa Colombiana: Búsqueda de un Nuevo Canon, 1975-1995*, CEJA
- BARTHES, Roland (1980). *El placer del texto*, Siglo XXI México
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Taurus, Madrid
- RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro (1999). "El proceso creativo de la ficción hipertextual" En: Cuadernos de Literatura, No. 10
- RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro (1998). *Autoconciencia y posmodernidad*. CEJA, Bogotá
- PARRA SANDOVAL, Rodrigo (1986) *Tarzán y el filósofo desnudo*, Arango Editores, Bogotá
- ZAVALA, Lauro (1999). "El Proceso Creativo de la Ficción Hipertextual" En: Cuadernos de Literatura, No. 10, 1999