

Realidad y representación

Una aproximación a *Faraón Angola* de Rodrigo Parra Sandoval

Entonces, la escritura clásica estalló y la literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje.

Roland Barthes

ALEJANDRA GARCÍA HERRERA

Rodrigo Parra Sandoval (1938) es un sociólogo y novelista colombiano, cuya última novela, *Faraón Angola*, publicada en el 2011, obtuvo mención de honor de la Casa de las Américas, y es el producto de un largo proceso de experimentación y desarrollo de una poética que su autor ha venido escribiendo desde *El álbum secreto*

del sagrado corazón (1978). Luz Mary Giraldo, en un artículo publicado en 1990, destaca que «sus propuestas estructurales, su agudeza crítica, su humor desmitificador, la permanente sacudida del lector para que se implique y mire el universo que lo rodea, son elementos y circunstancias suficientes para analizarlo y estudiarlo en la producción colombiana y latinoamericana» (1990: 131).

En este ensayo analizaremos la forma particular de representación que Parra Sandoval implementa en sus novelas, pues ante una realidad que se concibe como inabarcable, compleja e infinita, abandona la empresa totalizadora de la escuela realista y se entrega a la escritura, al juego de espejos, al predominio del fragmento y a la proliferación azarosa de personajes y escenarios. Nos centraremos en el análisis de

dos características importantes en la narrativa del autor: la puesta en abismo y la autoconciencia de la escritura que se despliegan claramente en *Faraón Angola*.

1. «MISE EN ABYME»: LA REALIDAD LITERARIA

Según Álvaro Pineda Botero en su libro *Del mito a la posmodernidad* (1990), la puesta en abismo o estructura abismal es un procedimiento en la narrativa posmoderna que él define así:

la mirada (en el caso de las artes plásticas), la imaginación en el momento de la lectura (también el oído en ciertas piezas musicales, como la fuga), son impelidos hacia planos cada vez más lejanos y de mayor abstracción, en procesos de lanzamiento al infinito, que tienen por objeto confundir al espectador y hacerlo plantearse insistentemente la pregunta de si es realidad o ilusión lo que presencia o escucha (140).

Sin embargo, en Parra Sandoval, la puesta en abismo va más allá del cuestionamiento de lo real. Su «mise en abyme», aunque sí produce un alejamiento de lo real inmediato del mundo del lector, constituye en sí misma un gesto de representación de la realidad. Parra Sandoval procede en *Faraón Angola* lo que Pineda Botero denominaría «duplicación al infinito, cuando el fragmento incluye otro fragmento,

que incluye otro, que...; ...» (1990: 141). Así, la acumulación de voces narrativas, narradores, narratarios, escritores, autores y receptores se hace tan compleja que el lector deja de preguntarse por la realidad de uno u otro fragmento y comienza a ver, más bien, el proceso de escritura mismo; todo se hace construcción de la palabra, ficción, memoria, imagi-



Rodrigo Parra Sandoval.

nación. A lo largo de la novela, el autor insiste con eficacia sobre esto:

Has de saber que he intervenido de dos maneras los textos escritos por Gabriela y el pianista: les he dado un orden y te he nombrado personaje central de todos ellos. [...] Te amo

puesto en abismo por un juego de espejos, te amo como todos los hombres que he conocido y los que conoceré. Tú has sido y serás todos ellos. Más presente, real y tangible que los que acogotados por la indiferencia y la indivisibilidad, continuamos vivos (77).

Nada fue difícil porque estabas donde había planeado que estuvieras. O eres muy obediente o muy dócil o, a estas alturas de la vida, te has abandonado al destino que te decreta mi pluma. [...] ...porque te he prometido que tú serás el que narra lo que yo escribo (121).

Me quedo con él esa noche y todas las noches que dura el congreso. Le digo: Farina, mi chef azucarado y remilgón, esta es la última historia que yo imagino y tú cuentas... [...]. Tú disfrutas de la libertad de vivir esta historia potencial. Farita mil veces encarnado como los personajes de esta historia contada con fotografías (177).

Micaela, la narradora principal, introduce cada una de las cuatro partes en que se divide la novela. Pero en cada parte es Faraón quién narra o es narrado. Faraón Angola se hace protagonista de las decenas de relatos independientes de la obra. Se refleja en una y otra historia, ya como viejo, ya como joven, ya como víctima o victimario. En el capítulo «El restaurante más pequeño del mundo», Faraón es un detective que cuenta historias a una cliente suya que se hace llamar Teresa y que termina

proyectándose en la figura de Micaela. A lo largo del capítulo, Teresa y Faraón intercambian la narración de diferentes historias de lo que ellos llaman «cuento-terapia» e incluso hay un narrador en tercera persona que simultáneamente modera ciertos momentos del relato.

De igual manera, el tiempo en la novela se compone de pasados reconstruidos por la memoria en un juego casi de azar (como Micaela al sacar azarosamente papeles de un cofre de su madre y reconstruir la historia de cada uno, o las fotografías en la billetera del muerto que ayudan a reconstruir su historia), pasados míticos o históricos (como en «La historia patria del perezo-so»), multiplicidad de presentes, entre otras formas que entran en ese juego de espejos que se densifica y se hace más fragmentario a lo largo de la novela, como indica Luz Mary Giraldo:

se juega a la muñeca rusa: una dentro de otra; o a la cebolla: corteza sobre corteza, para producir por amplificación una multiplicidad de espejos, o un abanico, en el que cada pliegue es resonancia del anterior, porque, al final de cuentas, lo que importa es el todo resuelto por la escritura (126).

Tras haber esbozado un poco la complejidad de la puesta en abismo de la novela, cabe preguntarse por aquello que se ha planteado líneas arriba: ¿cómo esta complejidad implica más que un cuestionamiento, una representación de la realidad? Gianni Vattimo, en uno de sus textos sobre la posmodernidad, habla de la libertad de la información y la influencia de la masificación de esta en la percepción que se tiene de la realidad:

intensificar las posibilidades de información acerca de la realidad en sus más variados aspectos hace siempre menos concebible la idea misma de una realidad. Se lleva a efecto quizá en el mundo de los medios de comunicación una «profecía» de Nietzsche: el mundo real a la postre se convierte en fábula. [...] ¿Cómo y dónde podremos alcanzar la realidad «en sí misma»? La realidad, para nosotros, es más bien el resultado de cruzarse y «contaminarse» (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación «central» alguna (1991: 193).

Desde esta perspectiva, podría decirse que el procedimiento por acumulación representa una realidad fragmentada y aparentemente infinita y compleja de la que al final nos queda un panorama, una intuición de lo que pasa, de lo que es y existe, pero que en última instancia resulta ser inaprehensible en su totalidad. La realidad representada, la mimesis que hace *Faraón Angola*, procede por asociación, analogía, intuición y sugerencia, por yuxtaposición, pero no hay ningún elemento completamente unificador que dé una mirada completa del mundo fuera de la escritura.

La visión totalizadora de la estética realista, la aprehensión de lo real por la minuciosa descripción de lo que se ve, no tiene sentido aquí: «partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y

finalmente de una destrucción», indica Barthes (2005: 14). La mirada no está concentrada en un plano fijo, detallado, sino que se ha abierto: «sus ojos brillan felices mirando el horizonte, la cordillera, el cielo impecable, nítido, la ciudad amplia y ufana, ajena a lo que ha estado diciendo sobre ella en su informe. Una semana con los ojos pegados a una pantalla, a una hoja de papel. Los ojos fueron diseñados para mirar lejos y no para la inmediatez del escritorio», escribe Parra Sandoval (2011: 182). Faraón tiene aquí una mirada general del mundo a su alrededor. La mirada deja de percibir los detalles que le dan el realismo y lo que queda es una amplia visión panorámica.

Tampoco hay en *Faraón Angola* una percepción subjetiva que trata de interiorizar todo lo que ve a través de las sensaciones. Aunque no deja de haber momentos de interiorización, no hay una subjetividad tratando de percibir el mundo, porque en realidad hay muchas. Faraón es uno y mil. Para Barthes, la destrucción llega con «el grado cero de la escritura», «la escritura blanca o neutral». Pero la realidad que Parra Sandoval nos muestra ha alcanzado la «destrucción» porque es inabarcable, se hace infinita. De esta concepción del mundo y de la realidad, deviene la importancia de la autoconciencia de la escritura en esta y otras novelas de Parra Sandoval, porque, como afirma Jaime Alejandro Rodríguez:

si el evento, el ser, es imposible de «atrapar» y lo único que puede conocerse de él es su transformación en escritura y su divulgación, su estructuración, su interpretación, la realidad (toda realidad) será ficción. La literatura por tanto, no solo es un reflejo de lo real, en cuanto sería, al

menos, parte de la única realidad posible para nosotros: la realidad simbólica, sino que la literatura sería el modelo de lo real, sería la única realidad (2000: 43).

2. LA ESCRITURA DEL MUNDO: EL MUNDO DE LA ESCRITURA

El procedimiento de la puesta en abismo, lleva implícito en sí, la mirada de la escritura a sí misma. Micaela se ve a sí misma construir historias, escribir, ve a Faraón contar sus historias, a Gabriela y al pianista escribir «La historia patria del perezoso». El mundo novelesco adquiere expresión y dinamismo por la escritura misma:

reproduciendo simultáneamente el dinamismo acumulado de lo vivido y la quietud del tiempo detenido en el pasado; el lector «mira» la historia detenida al «leer» una foto, una anécdota, una situación... (Giraldo 1990: 127).

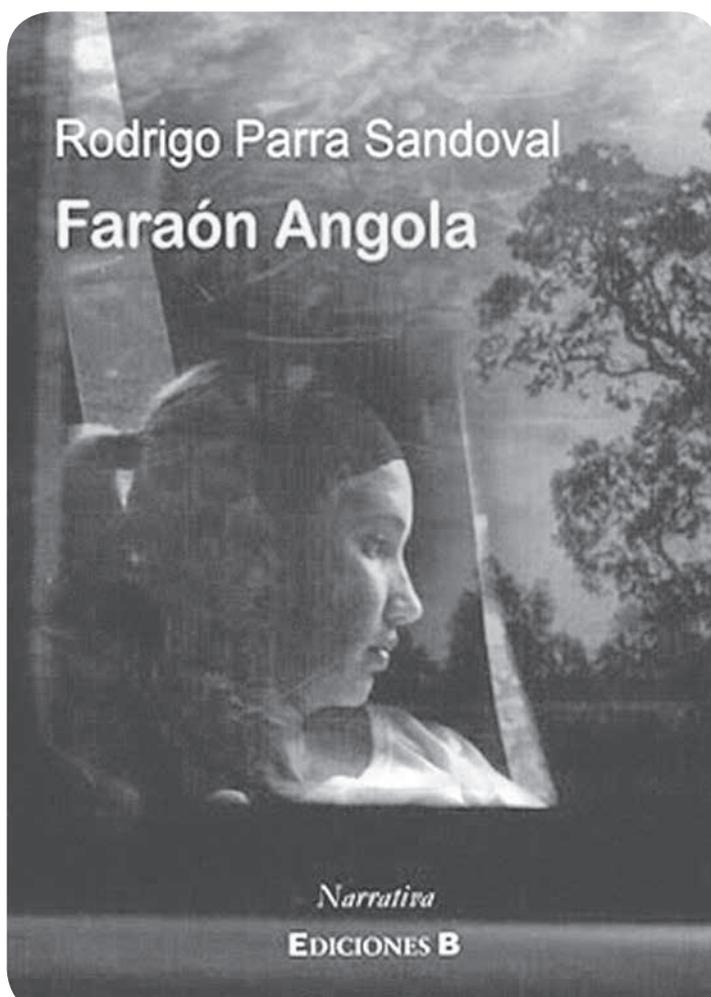
En la novela nada sucede, porque todo está condenado a la quietud y todo acontece por la escritura y la lectura [...] el lector debe anudar los hilos fragmentarios de la historia para entender la totalidad dejándose llevar por los enigmas y las expectativas que el narrador crea (Giraldo 1990: 129).

La pregunta por la validez, el origen y la naturaleza de la escritura llega en el siglo XXI a los límites del asedio. La escritura no está en el acostumbrado lugar privilegiado, sino que desde el banco de los condenados se defiende y es interrogada sin descanso. Y, sin embargo, al final, solo queda la escritura. La memoria, la his-

Y se fue por donde había venido. ¿O inventé esta historia de la caja de madera y ahora pienso que es un recuerdo real y no el recuerdo de mi imaginación de niña? (27).

¿Por qué la única vez que me han asaltado en este país de bandidos tiene que ser tan cerca de la escuela donde yo imaginé las misteriosas relaciones de mi madre con los bandidos? ¿Imaginé esas relaciones o solo quiero pensar que las imaginé? ¿Por qué quiero transformar el recuerdo de algo real en el recuerdo de algo imaginado? ¿O esta historia es una mera casualidad? (51).

Hacia el final de la novela, Faraón, ahora como un sociólogo que acaba de terminar un libro, siente el peso de la inutilidad de su escritura y en un gesto liberador lleva una copia y la va pegando de árbol en árbol, hoja por hoja, con fotografías que ha encontrado en las calles. Se pregunta por la memoria y su fragmentación, por la guerra, y «comprende que para iluminar la compleja oscuridad de este mundo debe vivir en él y que para comprenderlo de poco le servirán sus descubrimientos anteriores. Todo lo que ha escrito es historia, mundo agonizante, baldío» (Parra Sandoval 2011: 193). La escritura le ha transformado, le ha traído la conciencia de sí mismo, pero no



Portada de *Faraón Angola*.

toria, la imaginación, todo queda amalgamado en una sola realidad. No hay afuera ni adentro, no hay subjetividad, ni objetividad verdadera, solo queda la escritura. Desde el principio de la novela, Parra Sandoval insiste en el proceso de creación a partir de la memoria y más delante a partir de la historia:

su unidad: «Me dice: en eso me he transformado, en el juguete de un niño que mira mil veces mi cara cada vez diferente en un calidoscopio y se divierte. *Mirad no tengo rostro, lo que exhibo es la cara del instante. ¿Quién soy? Decidme por favor, ¿en qué clase de hombre me he transformado?»* (193).

Luego del juego de espejos y de los fragmentos, lo que pervive es la escritura. La escritura que ha creado y ha unido, que ha sido lo único consciente y al mismo tiempo azaroso. La escritura que es lo real: «...la literatura posmoderna asume como punto de partida que la escritura es el modelo del mundo, su realidad; es consciente de que, si bien lo real está más allá de los textos y escrituras, solo es accesible por textos y escrituras» (Rodríguez 2000: 65). Y en este orden de ideas, la escritura se vuelve símbolo de lo indecible, de lo impresentable, como señala Lyotard:

Lo posmoderno sería [...] aquello que indaga por presentaciones nuevas no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. [...] El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento, de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra, comience siempre demasiado pronto (42).

Por eso, al final de la novela, quedan miles de preguntas sin respuesta: «¿Quiénes somos? ¿Quiénes hemos sido? ¿Cuál es nuestra conciencia sobre el remolino que nos arrastra?» (Parra Sandoval 2011: 194). La novela

deja al final la intuición de la realidad fragmentada, pero también la conciencia de lo infinito, de lo inabarcable, de lo impresentable y al final, sin embargo, solo queda la duda. Esa conciencia tan aguda de la escritura, que se desarrolla a lo largo de la novela, tiene dos finales. Por un lado, la desesperanzada conciencia de Faraón ante la inutilidad de la escritura y del mundo; y por el otro, la voz de Micaela que, a pesar del cuestionamiento, termina reconociendo la necesidad de escribir:

«Esta, mi Faraón, mi chef, mi historiador, mi sacerdote, mi detective, mi sociólogo globalizado, mi factótum, es la historia que tenía que contar: memoria e identidad inventadas y, sin embargo, fatalmente verdaderas, hijas de la guerra. [...] Esta vida nuestra imaginada, única realidad que nos dejó la vida» (194).

3. PALABRAS FINALES

Rodrigo Parra Sandoval llega a una forma particular de representación de la realidad, donde la puesta en abismo y autoconciencia se funden en la novela para expresar, además de una realidad, un sentir, una concepción propia de la realidad social del país, de la vida en general y de la literatura. Pero para llegar a ese punto, tuvo que superar la estética realista, el modernismo, el realismo mágico y todas las tendencias de una tradición que en *Faraón Angola* devinieron en una sola escritura. En ese sentido, resulta interesante una afirmación de Barthes con respecto a la génesis de la escritura y el escritor:

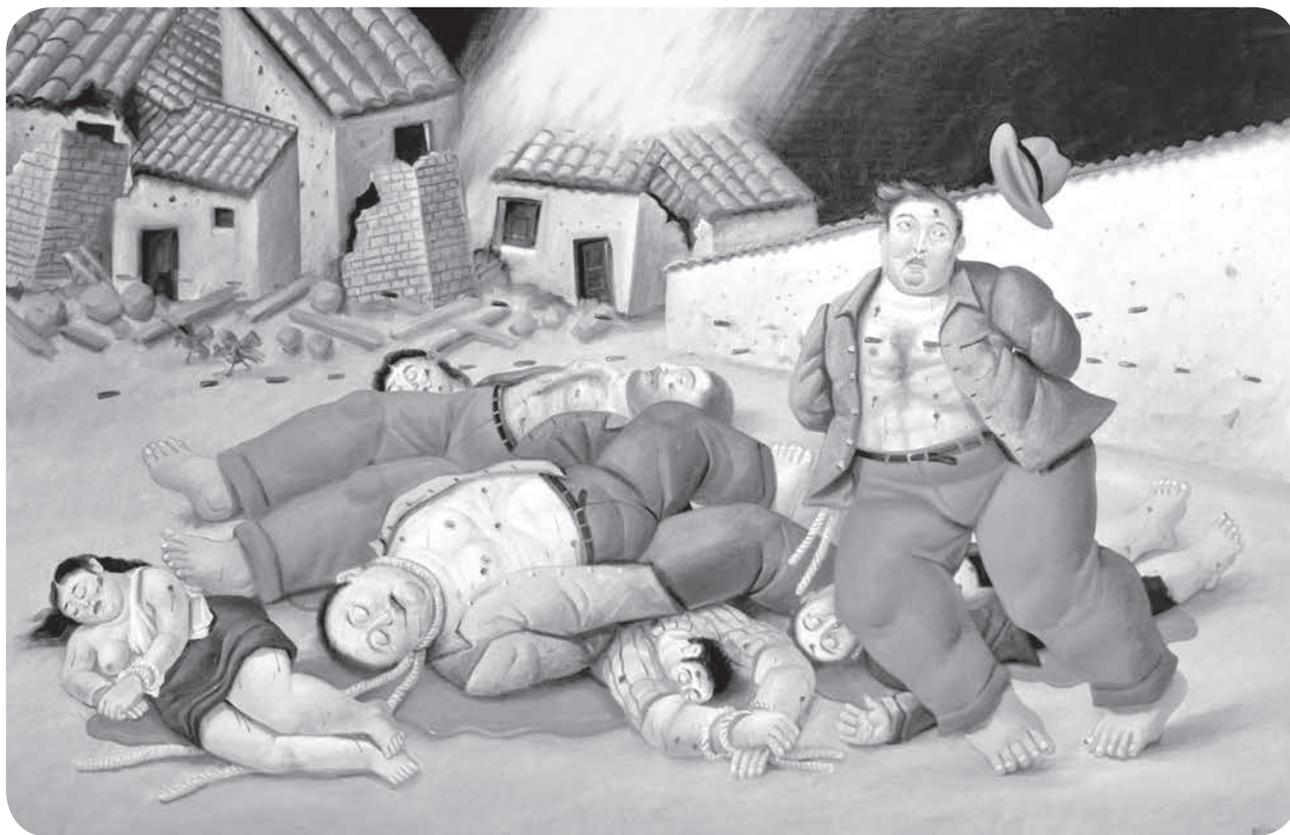
«Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen

las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone —o impone— una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente» (2005: 24).

En ese sentido, la escritura de Parra Sandoval responde a una tradición que se vio excedida por la realidad y que se encuentra en una perpetua reformulación y cambio ante una «Historia» que ya no admite totalizaciones. Los límites siempre movibles de la violencia, de un país que no encuentra su cauce, ni el orden de su historia, ni a sus protagonistas, son constantemente asediados en *Faraón Angola*. La novela se convierte en un intento por recolectar los pedazos, las voces, los retratos perdidos de las víctimas, de los ciudadanos, de los lectores, o los escritores, que permanecen inencontrados y aún tienen una historia para ser contada.

No se trata de dar una versión final, ni de completar el cuadro —el panorama literario de la nación—, sino de imaginar una identidad posible, pero siempre incompleta, siempre proteica, siempre en abismo. Se trata de recoger los retazos, recordados o encontrados, no para rehacer la colcha, ni siquiera para tejerlos y formar una nueva —porque la reconstrucción ya no es posible—, sino para contemplarlos, y contemplarnos en esa identidad que se destruye y reconstruye con cada acontecimiento, muerte, nacimiento, y cuya única forma posible de reconstrucción provisional quizás sea a través de la escritura.





Cuadro de Fernando Botero que expresa la violencia política que vivió Colombia.

Bibliografía

- Barthes, Roland
2005 *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- Giraldo, Fabio y Fernando Viviescas (editores)
1991 *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Giraldo, Luz Mary
1990 «Rodrigo Parra Sandoval: juego y desenmascaramiento», en *Destinde*, n° 8, Abril – Julio. pp. 123 – 131.
- Lyotard, Jean Francois
1991 «Respuesta a la pregunta: ¿qué es lo posmoderno?» en Giraldo, Fabio y Fernando Viviescas 1991: 32-43.
- Parra Sandoval, Rodrigo
2011 *Faraón Angola*. Bogotá: Ediciones B.
- Pineda Botero, Álvaro
1990 «Capítulo 6: La estructura abismal», en *Del mito a la posmodernidad*. Bogotá: Tercer mundo. pp. 137-152.
- Rodríguez, Jaime Alejandro
2000 *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vattimo, Gianni
1991 «Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?» en Giraldo, Fabio y Fernando Viviescas 1991: 188-196.