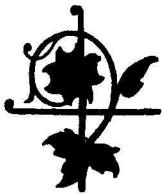


ple: encuentra lo que pide y lo que espera.

Muy raramente Wolff trabaja el detalle –“el divino detalle” (Nabokov)–, su diálogo es verosímil, el buen oído del autor se nota en la imitación del diálogo corriente, el relato fluye sin interrupción, con pericia, pero, también, sin belleza: la vida interna del estadounidense, su vida externa están representadas con verdad... Pero estéticamente este libro es pobre a pesar de que en él hallamos atributos centrales de Estados Unidos: el sueño americano, la preocupación por el dinero, la ansiedad por el cuerpo, los interiores abarrotados de artefactos, la opresión de la cotidianidad, la mujer media americana, las formas de placer, de recreación, la adicción a la droga, la vida religiosa, la vida militar, los rasgos del sexo y del afecto en la sociedad industrial, la creencia religiosa, la creencia moral.

Acaso ya se sugirió que estos relatos son lineales, que el imaginario de Wolff no supera el seguimiento de la realidad, que este narrador no es inventivo argumentalmente ni sintácticamente, que es esencial en su representación la cotidianidad, que su poética se apoya en el procedimiento narrativo obvio. Si el lector de estos relatos examina el texto “Avería en el desierto, 1968” y lo compara con “Mojave” (de Truman Capote, de donde procede, quizá, la narración de Wolff) conocerá dos artes narrativas y dos planos de belleza concertantes por sus diferencias.

John Barth sitúa a Tobías Wolff en la nueva narrativa de Estados Unidos. Caracteriza a aquélla como *minimalista* y *realista*. Justifica su *desdén* en los rasgos políticos, culturales y religiosos de su país actual... Barth tiene razón: el tiempo de los malditos y los bellos ha concluido; la loba tiene ahora una nueva camada...



LUZ MERY GIRALDO

LA NOVELISTICA DE RODRIGO PARRA SANDOVAL O EL REVES DEL PARAISO

Mis abuelos crearon el mito y fueron capaces de hacerlo vivir en un mundo que lo hacía parecer arcaico, como una trama teatral que revive la ilusión del pasado por unos instantes. Mis padres se rebelaron contra el mito, se desangraron, lo escribieron e iniciaron una ruptura que sin embargo no pudo ser total. Tuvieron la ilusión de haberlo vencido, eso sí, porque tal vez no comprendieron que nada es más uno mismo que aquello contra lo que uno lucha. A mí, la tercera generación, me toca romper finalmente esta historia: por eso la público, porque al hacerla pública acabo con su misterio, con el tejido de ocultamientos que le da vida.

Con este párrafo cierra Rodrigo Parra Sandoval (1) la presentación de una de sus últimas novelas, *La hora de los cuerpos*, y así mismo, en boca de su narradora, señala la necesidad de abolir el misterio de la realidad, al hacer público, por la literatura, “el tejido de ocultamientos que le da la vida”. Trabajando con un argumentador engañoso o “narrador no confiable”, como decía en su primera novela *El album secreto del Sagrado Corazón*, establece, una vez más, el juego con la literatura, con el lector, con los personajes y, sobre todo, con la cultura, al parodiar y ridiculizar a unos y otros, con el objetivo fundamental de revelar la verdad, desde la convicción de que el mundo es todo lo que acontece.

La novelística de Parra Sandoval está conformada por una serie de títulos aglutinados bajo el nombre de *Historias del Paraíso* (2), en los cuales ubica los hechos en un espacio

nominal vallecaucano (Dagua, Cali, Cajibío, Silvia...) haciendo de esta manera relación con el mundo de la hacienda El Paraíso, entronizado en *María*, la novela que define no solamente nuestro romanticismo literario, sino cultural. El Paraíso adquiere así una mayor carga semántica y llega a ser metáfora de la nación, de la literatura, de los ocultamientos culturales oficializados, etc., es decir, proyecta una cosmovisión. En una de las páginas de *La amante de Shakespeare*, una frase parece resumir esta concepción: “el mundo era un palimpsesto que superponía dos tiempos en el mismo espacio: la realidad de la imaginación y la fantasía de la realidad”. Desde esa perspectiva, estas novelas se desprenden de lo

cuya primera edición fue publicada en Méjico por editorial Joaquín Mortiz en 1978, y reeditada en Colombia por editorial Oveja Negra en 1985. Esta novela recibió al finalizar la década del setenta numerosos elogios de la crítica internacional, destacándola como subversiva del lenguaje, como asalto a la novela, como ganadora del reino de la literatura, según Alfonso Monsalve, René Avilés, Severo Sarduy y Jacques Gilard. Le siguen en orden de publicación *Un pasado para Micaela* (1988), editorial Plaza y Janés, que ha publicado las posteriores, *La amante de Shakespeare* (1989), *La hora de los cuerpos* y *La didáctica vida de Aníbal Grandas* en la misma edición, (1990).

(1) Rodrigo Parra Sandoval (Trujillo, Valle, 1937). Sociólogo de la Universidad Nacional, especializado en Estados Unidos, fue miembro de la Comisión Económica para América Latina (Cepal). Profesor universitario e investigador. Autor de varios libros de sociología muy destacados, como: *Análisis de un mito*, *Ausencia de futuro: la juventud colombiana*, *Los maestros colombianos o la escuela inconclusa: la educación rural en Colombia*.

(2) *Historias del Paraíso* está conformada por: *El Album secreto del Sagrado Corazón*,

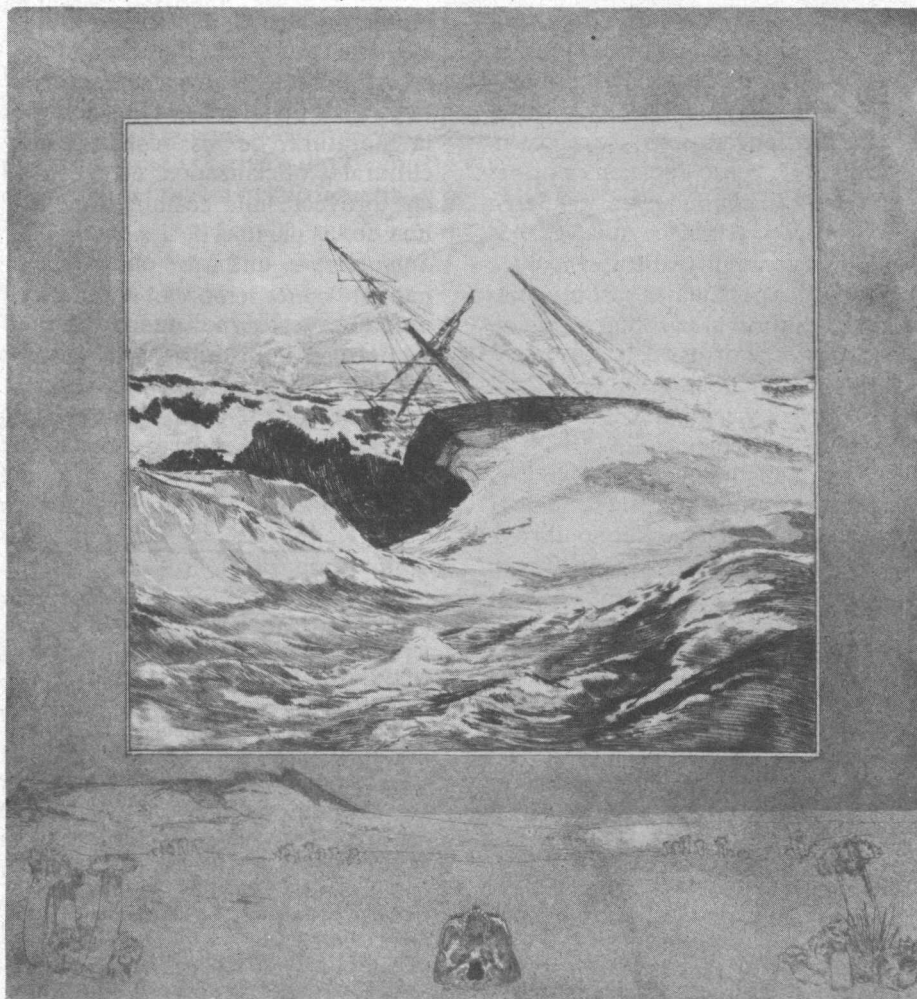
regional para expresar dimensiones más amplias, asumiendo el ejercicio literario y de lenguaje como un verdadero territorio capaz de romper fronteras y trastocar diversos niveles.

Si asumimos que Parra Sandoval, en el desarrollo de su novelística, cuestiona con la metáfora de El Paraíso, para mostrar el revés de la experiencia cultural que nos define en nuestras actitudes y creencias melodramáticas, superpobladas de violencia, de principios caducos, de estancamientos y sumisión, entenderemos también el sentido de una de las frases que sustenta su novela corta *La didáctica vida de Aníbal Grandas*, en la que, a través de la parodia a la novela de aprendizaje, le hace decir a su narrador que “el humor es el arma contra la solémnidad establecida, no la diatriba”, significando

con ella que al autor le interesa sobre manera en sentido lúdico en la literatura como una forma de “divertimiento”, puesto que desde él, se alivian las tragedias de la realidad y se desmitifican, a la par que se demuestra que el papel de la obra de ficción no es en ningún momento inocente, ni condescendiente, sino, por el contrario, mordaz, activo, crítico, burión, contestatario, irónico y hasta caricaturizador, si fuere necesario. Esta nueva actitud define a la experiencia moderna que da cuenta de la degradación de las jerarquías, e identifica a la literatura colombiana e hispanoamericana de los últimos tres lustros, y proviene, sin lugar a dudas, de la incursión en el contexto histórico y cultural, como material que alimenta a la ficción, que a través del desarrollo de las formas literarias, es analizado y cuestionado.

La parodia evidente o subterránea de la cultura, es expresada también en la parodia del lenguaje, constituyéndose éste, en personaje o circunstancia destacable. Parra Sandoval trabaja con este recurso, desde su novela germen, como puede definirse a *El album secreto del Sagrado Corazón*, donde, haciendo un “daguerrotipo” caricaturiza muchos y diferentes aspectos del país que anualmente, desde 1952, el 22 de junio “conmemora el cincuentenario de la consagración oficial de la República” al “Salvador del mundo” en “Acción de Gracias”, consagración que debe festejarse en fiesta nacional, según consta en la inclusión del decreto al inicio de la novela, señalando la permanencia de un estado feudal. Tragicomedia y melodrama se reúnen en esta primera novela donde deambulan irónicamente y con honda tragedia, novenas de santos y sirvientas en congresos; rancheras, música popular y concursos literarios; aprendizaje religioso e inicios sexuales; políticos y comerciantes, fotos y escritos, lo sagrado y lo profano, es decir, el universo de la revelación y el ocultamiento que se hace posible por el “camaleón” deambulante en los ocho álbumes que lo integran, en el que los nombres de personajes o situaciones muestran al revés o interior de las apariencias: así, Arnovio Filigrana –minucioso en el vivir y contar con enorme picaresca–, Teófilo Falla –entre el amor a Dios y el fracaso o sentencia final–, Blanca Moreno –suficiente paradoja–, Cástula Arrechea –sexualidad y castidad– entre Robertmitchum Zapata, “como me lo contaron te lo invento”, o “más sabe el diablo por zorro que por batman”, “el tiligrama no es como lo pintan” o el cuento del gallo capón al lado de “Buga la ciudad señora”, o la tierra cafetera “tierra prometida”, las “pesadillas musicales”, los trágicos sueños eróticos, las páginas sociales, la contabilidad de las indulgencias, las dudas, los miedos, etc., como una orgía de temas que recorren nuestra trayectoria psicocultural, vistos en un collage que multiplica calidoscópicamente el mundo.

KLINGER. De la serie: “On Death: Sea”, 1889.



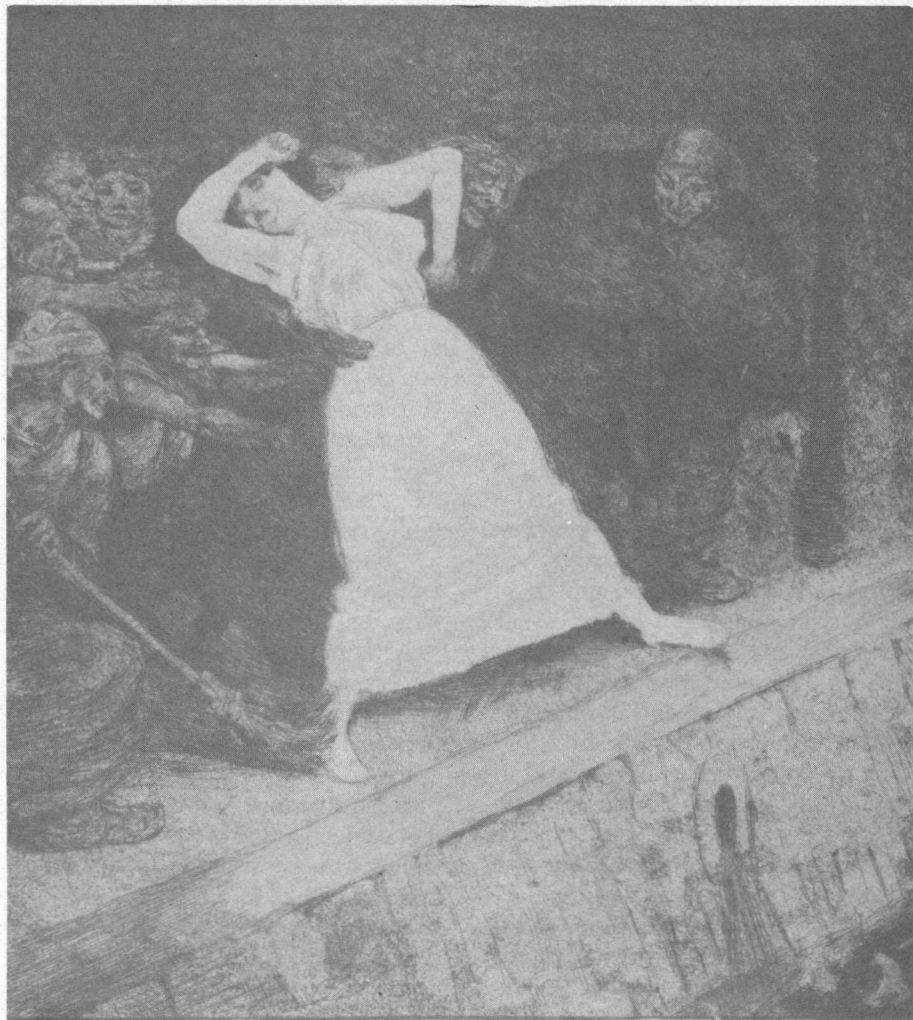
Las siguientes novelas se desprenden de temas y problemas anunciadas en ésta: *Un pasado para Micaela*, con un narrador engañoso como en las siguientes, así como el tono y el sentido, ubica en la tragedia múltiple de un lugar que por la violencia de poderes en choque, desde hace cuarenta años tiene clausurada su historia, y en la oralidad o la escritura los personajes intentan reconstruir; así, Mary Catherine, voz narradora, paulatinamente toma conciencia de los hechos, al querer contar a Micaela, personaje ausente y silencioso, una por una las circunstancias que determinaron la condena al olvido, desde el monólogo como recurso narrativo de meditación, reflexión y recapitulación. Hay en esta novela una trágica historia de amor que pareciera provenir del folletín contemporáneo identificado en las telenovelas, radionovelas o fononovelas: una mujer que actúa como la seducción y fatalidad y tres hombres: un cura, un pintor, un esposo; todos parecen compartirla, ser los padres de una hija que apenas se menciona, y los abuelos de Micaela, quien puede ser la colectividad en espera de la tradición y el producto de la tragedia gestada por otros. Con ella, quizá la abuela reestablezca la memoria colectiva, aun cuando se afirme al final que "no basta comprender". La abuela narra y repite, mientras su esposo Lorenzo, autocondenado al silencio, reescribe interminables versiones de los hechos, para, anualmente comentarlas en un sanatorio, con la escritura que también parece efectuar el cura Viničius. En los tres, la literatura es un proceso 'de ensayo y error', escribir y borrar, decir y repetir o corregir, para que la verdad no se pierda en la maraña del lenguaje, sino se intensifique, como la vida vivida. Si la primera novela está construida con la técnica de la antinovela, en la que todo es fragmentado, sin interés por una linealidad argumental y una conformación mimética de los personajes, en esta novela el autor trabaja con lo que podría llamarse la puesta en abismo o espejos encontrados, que articula muy sugestiva-

mente nuestra experiencia diaria y cultural en la violencia terrateniente, con el melodrama amoroso, desde, y esto es lo más importante, el sentido de la palabra o el lenguaje: nombrar o decir, contar para sí mismo, en un afán de romper el silencio, las ataduras y comprender.

La siguiente novela-antinovela, *La amante de Shakespeare*, sin que narrador ni autor hagan referencia al carácter de fotografía, con la fragmentación de datos y episodios, de descripciones y experiencias, hace recordar el sentido de álbum de la obra primera, en la forma de establecer los nexos entre el mundo en movimiento, con la imagen dinámica, que se detiene en el momento en que el lector suspende la lectura (como observador de un álbum), o la sigue en su proceso, viendo- leyendo

la acumulación sugestiva de las imágenes en relación. Esta novela está en el entrecruce de las dos anteriores, actuando como bisagra, desde la visión melodramática de la cultura colombiana. También aquí se elaboran constantes parodias a la paraliteratura que seduce con sus temas y formas, a amplios sectores de nuestra población: una especie de "bovarismo" criollo se capta en medio de las dulzuras idílicas, de los temas amorosos, de los lugares paradisíacos que han alimentado la imaginaria popular y que Parra Sandoval reproduce burlescamente en esta novela y en parte de *La hora de los cuerpos*; el título de la obra, los epígrafes y ciertas referencias Shakespeareanas, contribuyen a ampliar el recurso de la ironía al trastocarse en páginas, fragmentos o episodios pro-

MAX KLINGER. De la serie: "A Life: Into the Gutter!", 1884.



pios de las novelas rosa escritas por Corín Tellado o sus semejantes, que llegan a articularse incluso como voces narradoras; tal es el caso de C. Tellado, quien según el relato, antes llamada Altagracia Arismendi, enamorada de las obras del dramaturgo y poeta inglés, aspira adaptar alguna de ellas en su pueblo y ante el desconocimiento de este arte y el fracaso por el montaje de la pieza clásica, acepta que cada lugar tiene la cultura y la literatura que se merece, y en el caso de éste, sólo sería posible entregarle melodramas. Así entonces transita de una a otra historia de amor, con amantes como Romeo Burgos, o Casio Burgos, vistiendo “un traje príncipe de Gales, corbata Pierre Cardin, maletín de cuero de gacela”, presto a seducir a una mujer con “los rasgos de la cara de una belleza sombría, inquietante”, tal como se vive en los más intensos e irresistibles melodramas de nuestra vida diaria, con sus espacios propicios para la más apasionada historia de amor, su lenguaje altisonante, sus ojos entornados, sus rostros pálidos de deseo, que el autor, luego del consabido “clímax” verbal, “aterriza” a la realidad, al mostrar la verdad en héroes sin atractivo, vida rutinaria, situaciones antifolletinescas, que a cualquier lector decimonónico o telenovelistas, conduciría al más amargo desencanto.

El narrador, ya sea de voz femenina como Altagracia Arismendi, o Corín Tellado; Romeo Burgos, o las diversas personas verbales, ubica al lector en mínimas pero sugestivas escenas de *María*, que se amplían al manejo de imágenes y descripciones propias del folletín, donde reina la cursilería almiarada; desfilan frases como: “un estremecimiento le recorre el cuerpo y deja de mirarlo”; “sepultó las palabras de la angustia, mientras la luna bañaba la colina con su luz prestada”; etc., intercaladas con burlas como: “alto y fornido. La cara se esconde detrás de la piel tirante y escasa [...] El caminar como si tuviera un cuerpo prestado”, o, “Altagracia era una muchacha nerviosa y delgada, de largas narices

ganchudas”, etc., que contravienen las reglas de la idealización propia de la paraliteratura. Capítulos o fragmentos, que, como en *Un pasado para Micaela* y varios apartes de *El album secreto del Sagrado Corazón*, se constituyen en variaciones sobre la escritura. Cada capítulo puede ser visto como un minicuento, o anticuento, donde el acontecer, aunque es parte del mundo, se concatena con el quehacer literario, propiciando un clima que se constituye en la retórica de desenmascarar lo trágico que hay detrás de cada aparente historia feliz, o de cada novela de entretenimiento. De ahí resulta una de las afirmaciones que apuntan a lo que hay detrás de las palabras, dada la ambigüedad de ellas mismas, que son camino hacia las cosas perdidas o deseadas: “Y después de todo, nunca se sabe si la gente dice la verdad o si se esconde detrás de subterfugios verbales”.

Cuerpo de cultura, de literatura, de los hechos, cuerpos que aman y se violentan o son violentados, elaboraciones y reelaboraciones, etc., conforman el mundo literario de Parra Sandoval, hecho parodia burlesca, o parodia solemne. La otra cara, el revés, el lado escondido, pero al fin de cuentas la otra versión, desde el oficio de novelar erigido como una de las formas de la memoria. En la parodia burlesca se expresa el “mamagallismo”, la risa popular, por el lenguaje cotidiano a veces soez, burlón, rico en sugerencias de doble sentido, en la profanación de los valores culturales oficializados, en la mirada de soslayo a ciertos temas, en la carcajada mordaz que junta a un tiempo lo irreconciliable: lo sagrado y lo profano, lo bello y lo feo, lo culto y lo inculto, lo fresco y lo pútrido, sin embargo, detrás de la carcajada se esconde la tragedia. La parodia solemne, se burla con seriedad del lector y de la cultura, haciendo creer que se ha caído en la trampa de lo oficializado, en la mentira, en la miseria de la ingenuidad e ignorancia, para, en el momento menos pensado, pero oportuno, sumergirse detrás de los hechos y correr el velo

que muestra la realidad, desnudándola en una mueca amarga. Literatura lúdica pero desencantada. Ahí se encuentra el bufón, el escritor crítico, el que prefiere la toma de conciencia por y desde el lenguaje, el que crea y recrea, el que desinstala al lector convencional, obligándolo a resolver el crucigrama de la obra abierta, o a ensamblar las piezas del rompecabezas del mundo y su espejo roto. Este bufón, como en los tiempos modernos, es la risa y el llanto, el silencio y el escándalo, la seriedad y la mofa, sin esperar la benevolencia o la malevolencia de la crítica, sino, la lectura objetiva y analítica de un universo que desmonta desde el artificio verbal.

Las dos últimas novelas de Parra no se sustraen a lo anterior: en *La hora de los cuerpos*, sigue presente la tragedia; en *La didáctica vida de Aníbal Grandas*, la tragicomedia camina al paso del aprendizaje vital. La primera enfoca el relato desde tres ángulos articulados en la figura del escritor que recorre la historia, penetrando en los más íntimos secretos, apropiándose, hasta aclarar sus misterios que provienen de un pasado mitificado por el silencio de las generaciones (en este tema entra en relación con *Un pasado para Micaela*, en la que no solamente es necesario descubrir, revelar y conocer el pasado, sino recuperarlo, y la voz narradora, lo va entregando paulatinamente, en un procedimiento de suspenso, que genera expectativa en el lector, así como en la novela que analizamos, acontece con el narrador, quien indaga en el laberinto de un diario oculto en los baúles de un ático y vive el propio suspenso que le lleva a atar hilos, en la medida en que avanza en la lectura de los acontecimientos), vivido tal vez por “la influencia de las Tres Cruces que dominan el paisaje urbano”, donde los unos crean el mito, los otros se rebelan contra éste, sin comprender “que nada es más uno mismo que aquello contra lo que uno lucha”, y a la siguiente generación le corresponde romper finalmente la historia, al reestructurarla y publicarla, para

que las generaciones venideras “estén totalmente libres del hipnotismo familiar que se transmite de generación en generación”.

Los tres ángulos que integran el relato, oscilan entre el género epistolar amoroso, como parodia a los lugares comunes del sentimentalismo de los enamorados, recogidos con la cinta del recuerdo bajo el título de “Cartas de un viaje hacia la muerte”, relacionado con los “Poemas desde la Ciudad Perdida”, escritos “mirando el amor desde su aislamiento forzado, desde esa extrema comunicación interior a que se ha visto llevado por las circunstancias, desde su búsqueda del origen del hombre, desde ese temido viaje destinado a auscultar las tinieblas de uno mismo”, según dice el narrador en una de sus múltiples definiciones; el epistolario y los poemas se reafirman en “el génesis permanente” que se logra con el milagro de la palabra consolidada en el monólogo constante que permite volver sobre sí mismo y que, como en un espejo, reconstruye el mundo de los hombres y del lenguaje: así dice en el capítulo 7o. al mirar con ojo inquisidor la historia “del mundo al revés”.

En el principio
el hombre se sintió solo
y empezó a imaginar
el mundo en que vivimos.

.....
El hombre sin palabras todavía
se sentó a ponerle nombre a las cosas.
Y empezó por gritar
el nombre del silencio.

Cerrando la ironía trágica en busca de expresión, con la relación dolorosa de las devastaciones generadas por la humanidad:

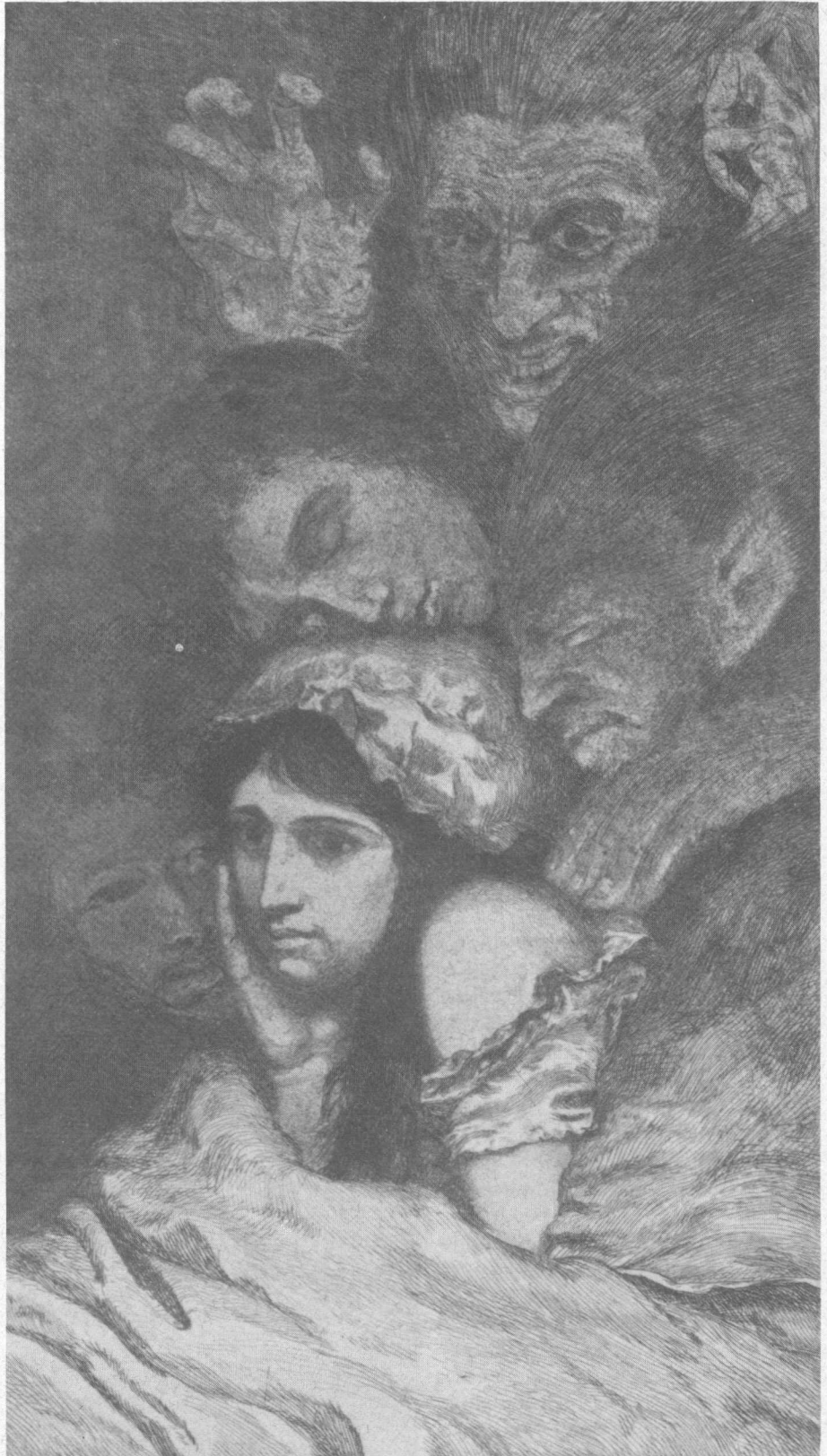
En el séptimo día
el hombre contempló su creación,
vio que todo parecía bueno
y arrepentido
empezó a imaginar
un mundo peor.

Precedido esto de la afirmación del hombre como creador de dios. Tal vez allí, antes que en la historia

inmediata, se encuentren los orígenes de la tragedia del hombre. Los

tres ángulos se amplían dentro de sí mismos jugando con un yo narrador

KLINGER. De la serie: “A Life: Dreams”, 1884.



expresado desde la voz femenina recolectora de la historia, que remite a un yo masculino o femenino, según lo que la voz guía lea y, dirigido a alguien, un destinatario, identificado a veces como “tú”, que puede referirse al diálogo de los amantes del pasado histórico familiar, o, al mismo lector, a quien se le entrega el testimonio y la publicación de los acontecimientos. Es entonces cuando la novela, como las anteriores obras de Parra S., se constituye en laberinto de problemas, en el mito de Teseo que vencerá al monstruoso Minotauro; en un mundo Edípico que estaciona el desarrollo de la especie humana; en unas imágenes de poder unidas con la figura del padre que violenta y seduce; en una memoria infantil que atormenta y asfixia; en el desencanto por el conocimiento de la verdad; en la necesidad de matar a la autoridad porque, al igual que impide la felicidad, es conductora del desencanto, etc., conllevando esto, y mucho más, a la idea de la literatura que capta la multiplicación de la realidad, sintetizada en el fragmento que se titula “La muñeca rusa”, en el cual se habla de “una vida dentro de otra vida dentro de otra vida dentro de otra vida”, similar a una concatenación de espejos cuyas caras se contienen interminablemente y envuelven un centro, al cual se llega desde afuera en busca de su punto eje, o, a la inversa, de adentro hacia afuera, penetrando en cada uno de sus ángulos, que dan cuenta del vértigo de la vida. Esta imagen conceptual también se reproduce al interior de la novela desde la variación de un nombre de mujer: Magdalena, Magda, Magola, Malena, que, como en un juego, recoge no sólo la repetición, sino el sentido que Paz ha definido en uno de sus poemas como “eres todos los rostros y ninguno”, ese mismo juego se reproduce en los tres ángulos que abren el abanico de la novela y apuntan de manera determinante a la escritura, los libros, el lenguaje, las palabras que se integran al origen, confundándose con el padre; dice Magdalena en su diario: “he confundido al padre con las palabras, [...] me he

dado manotazos contra ellas y [...] el padre es en realidad un lenguaje contra el que peleo”.

Las cartas de amor, el diario, los poemas, anudados en el monólogo, asociados por los recuerdos y los pensamientos confluyen en la “Ciudad exogámica”, llena de tentáculos, escisiones, laberintos y, básicamente, espejismos, donde, al caminar “se experimenta ese irritante desasosiego de la indefinición”, que permite comprender el desdoblamiento de los personajes entre: hijo-padre, luego Magdalena-Teseo, luego yo-tú, luego Teseo hasta el desprendimiento final en Adriadna.

La tragedia de la multiplicación con que evoluciona la novela en su desenlace final, donde “arde Cali espléndida como un monstruo de fuego”, ha sido antecedida por los lugares del paraíso de los idilios, poblado de parques de rosas y aromas, que estimulan a los amantes a pensar en

el otro, a soñarlo, a vivirlo en un cuerpo condenado a la espera, a evocar besos y caricias, a jurar amor eterno, etc., utilizando el autor, una vez más, los recursos de la tradición melodramática, reiterando fragmentos de las cartas de Efraín y María, con escenarios propicios para el amor y la fabulación de los deseos. Esta novela de desencantamiento y soledad, se hunde en las culpas, para, desde el oficio de la escritura, comprender las resistencias al olvido, y, “trasegando oscuridades, auscultando baúles, examinando minuciosamente mecanismos ocultos en enmohecidas cajas de herramientas, interrogando esquelas de pésame”, aprender sobre “las perversidades del amor y sobre la magnanimidad de la muerte y sobre la interminable lucha con los fantasmas del ayer”.

La didáctica vida de Antbal Grandas es una novela corta, con muchos elementos de la picaresca y de la no-

MAX KLINGER. De la serie: “Intermezzos: Pursued Centaur”, 1881.



vela de aprendizaje o conocimiento. Si la anterior tiene caracteres de novelas lírica-solemne, ésta es claramente lúdica, jocosa y graciosamente tragicómica. El autor utiliza el narrador en tercera persona, mostrando su proceso de aprendizaje vital, donde no asume, como en la novela de aprendizaje clásica, la vida del mundo que lo pone en crisis, sino por el contrario, lo está viviendo como una constatación del reverso de los valores consolidados, donde cada trauma ni enseña ni aporta nada, sino, es simplemente la confirmación de que las normas establecidas y las moralejas, en el país del Sagrado Corazón, o en El Paraíso, no concuerdan con la tragicomedia vital. Aníbal Grandas, incierto hijo de payaso o de domador de caballos y de una trapezista, crece y se desarrolla haciendo malabares para sobrevivir, tal como su cuna le enseña, pues-

to que según se entiende en la novela, la vida es un circo y cada cual se las arregla para salir adelante; desde niño comprenderá que “lo mejor es la soledad, la imaginación y la autosuficiencia”, porque en el abanico de la vida que se despliega a medida que se la vive, se va de encuentro a desencuentro, de fortuna a infortunio, de ilusión a desengaño, lo que hace necesario aprender y asumir “que todo depende de la astucia y habilidad para tenderle trampas a la vida”, y experimentarla como un juego que conduce a la libertad. Así, después de narrar cada peripecia con que el personaje se inicia en el conocimiento del mundo, el narrador tiene que rematar el episodio haciendo uso de la parodia burlesca, relacionando las conclusiones a que llega Aníbal; así por ejemplo, aprenderá cosas tan triviales como “la utilidad que tienen las guitarras y los poemas

en el amor”, “que en la artesanía, el amor y la política, no todo lo que parece fuego es incendio y que a pesar de todo las apariencias quemán”, “que la lógica de la astrología y los reinados de belleza lo puede llevar a uno a perseguir estrellas”, “que la virginidad no es más que una metáfora”, y “que la mejor forma de evitar caídas no es convertirse en virtuoso de la cuerda floja, es mejor no caminar por ellas”, frases precedidas por “aprendió” o “comprendió”, tal como se usaba en la novela tradicional de aprendizaje. Parra hace uso del recurso parodiándolo, e incorporándole dosis del sentido común de los personajes de la picaresca, también desde perspectivas de un narrador bufón.

Las historias del Paraíso, son, repitiendo la frase, historias de amor y de humor, de placer y de dolor, de mitificación de la escritura y desmitificación de un mundo, porque parten del principio de que “el humor es el arma contra la solemnidad establecida, no la diatriba”. Con esta concepción trabajada por Rodrigo Parra Sandoval, ingresó a la nómina de autores latinoamericanos y colombianos, que, finalizando los años setenta, propusieron un nuevo lenguaje, desde una mirada que todo lo cuestiona y destruye, hasta llegar a lo que hoy suele identificarse como metaironía, donde todos los temas, las actitudes y las formas se dan cita en la obra expresada que se sumerge tanto en la historia, la sociedad, la moral, el lenguaje y el ser del hombre, buceando en el rompecabezas del mundo. Así, al lado de Germán Espinosa, R.H. Moreno Durán, Fernando Vallejo, Fernando Cruz K., Humberto Valverde, entre otros, se apunta a la configuración del placer de la escritura, utilizando todos los recursos posibles, y, exigiendo un nuevo lector que llegue a ver que “el Paraíso no es como lo pintan” y tenga que desmontar las concepciones o percepciones con que la educación lo condicionó para el desarrollo de su existencia y el acceso a las artes. Bien o mal, el nuevo escritor busca demoler.

