

Emmanuela Jossa *

Tarzán y el filósofo desnudo: ¿De la ironía a la construcción de una novela posmoderna?

¿Puede existir en el calor del trópico, entre música salsa y vendedores de chontaduros, una filosofía colombiana original, una historia del pensamiento filosófico que no sea puro eco de las voces de las grandes mentes alemanas o griegas? Esta es la gran inquietud que angustia a un filósofo de Cali, el protagonista de la última novela de Rodrigo Parra Sandoval, *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996): se trata pues, de la historia de un profesor de la universidad que ha dedicado toda la vida al intento, frustrado, de escribir una historia de la filosofía colombiana.

Las grandes figuras de la filosofía lo persiguen: las paredes de su casa están tapizadas por los retratos de Kant, Platón, Marx, mientras en el patio hay una fuente en cuyo centro se erige una estatua de Heidegger echando agua. Rodeado por todas estas imágenes, el filósofo caleño es atormentado por la constante angustia de que ni él, ni Colombia en general, están creando nada nuevo, sólo producen “resonancias” en español. Por esta razón, le parece que ninguno de los dos —ni él ni Colombia— tienen identidad: no es casual que Parra Sandoval tampoco le dé un nombre a este personaje y sigue llamándolo “filósofo caleño”, mientras, por el otro lado, el país resulta ser, en la mayoría de las descripciones, una tierra de importación, de invasión por el exterior. Con estas

* Profesora de la Universidad Nacional de Colombia y de la Università degli studi di Napoli “Federico II”.

angustias, el académico no logra escribir, y mientras su relación con la esposa Ofelia fracasa, se dedica a soñar. Pero, con estos presupuestos, necesariamente sueña con sus eminentes colegas europeos: ¿y qué otra cosa puede soñar sino que al fin sus filósofos preferidos llegaron a Colombia? Sin embargo, resulta que estas grandes mentes mundiales al llegar a Cali se convierten en personas “humanas, demasiado humanas”, para decirlo con el estilo paródico de Parra Sandoval, y se pasan el día aguantando el calor, comiendo fritanga o tomando jugos: así Kant come Kumis y pandebono (265), Nietzsche compra chontaduros pelados y mientras “se unta de colorado los selváticos bigotes” (86) empieza a pensar con claridad en la idea del superhombre, Heidegger bebe un jugo en la calle, preguntándose “cuál era el ser de un ser ahí en ese mundo cálido y húmedo del trópico” (38), y Hegel, bailando salsa y tomando aguardiente, concibe la idea del espíritu absoluto. Así, estos filósofos tan humanos parecen perder las telarañas que según Tarzán cubren los que dedican su vida a reflexionar (44), pero al mismo tiempo pierden el aura mágica que, como grandes filósofos europeos deberían rodearlos.

La novela está constituida, en buena parte, por estos sueños del filósofo caleño: sueños reales, sueños inventados y sobre todo pesadillas. He aquí una mini-pesadilla emblemática que resume y condensa perfectamente el complejo de inferioridad del filósofo caleño: en un cielo nocturno sin estrellas, con letras de oro y humo el filósofo lee la siguiente frase de Heidegger “la naturaleza del ser sólo puede comprenderse en alemán” (373). A estos sueños “filosóficos” se añaden unas pesadillas con protagonistas: Tarzán y todos sus acólitos, incluidos los pigmeos y los animales de la selva; y relatos sobre la participación de los profesores de la universidad en importantes convenios o más bien en “ciclovías filosóficas”, generalmente utilizadas para chismosear sobre el colega desafortunadamente ausente. Todo este mundo onírico se constituye el *Libro del escritor*. A este libro se opone otro, en una continua sucesión alternada: el *Libro del lector*. Se trata de un texto que a veces niega, a veces profundiza, a veces re-inventa las historias y los sueños del filósofo caleño. Esta estructura binaria se desarrolla a través de una relación constante entre los dos libros, en un continuo proceso de *mise en abyme*, realizado en el *Libro del lector*, que muestra el nacimiento, el génesis de la novela *Tarzán...*, a pesar de su auto-referencialidad, este recurso no expresa una postura narcisista del narrador sino, por el contrario, corresponde a una actitud autocrítica de Parra Sandoval, mostrando el intento de definirse e interpretarse frente a su propio trabajo de escritor.

El *Libro del lector* es escrito, en parte, por Faraón Angola, detective que está investigando sobre un presunto delito, cometido, por supuesto, en un sueño del filósofo caleño; este asesinato constituye el sueño original que determina toda la acción novelesca. Pero las voces narrativas se multiplican: otros fragmentos narrativos pertenecen a la novia de Faraón Angola, Deifilia, quien, además de inventar sueños, redacta las mejores historias de amor contadas, en entrevistas, por los profesores de filosofía de una universidad de Cali; otros párrafos son sacados del diario de Ofelia, la esposa del filósofo caleño; también hay narraciones de casos extraídos del archivo de Wolf & Angola, narrados por cualquiera de los dos, y recortes de un supuesto periódico del barro (67-68), etc. El resultado es una narración fragmentada por un lado, y toda en primera persona, por el otro. Son dos elementos muy interesantes porque son aprovechados por Parra para empequeñecer la figura del escritor y cuestionar la idea de verdad y realidad de un texto literario: a pesar de que hablen de su propia vida, en primera persona, es decir, a pesar de que están escribiendo de alguna manera su autobiografía, la mayoría de los que cuentan dudan de sus mismas palabras, dudan de sus recuerdos, otras veces no logran entender las situaciones que hace años enfrentaron, no logran interpretar su propia vida ni distinguir lo real de lo soñado: es el caso, por ejemplo, de la bella historia engañosa del optómetra, el guerrillero y la mujer supuestamente tímida (109-112). Sin embargo, esta narración múltiple no corresponde a una variedad de lenguas, de estilos y horizontes verbales, que reproducen la variedad de condición de personajes.¹ Tampoco hay la mezcla del habla vallecaucana con los códigos de los medios de comunicación, la yuxtaposición de la retórica latina con las tiras cómicas, como en *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1991). Aquí el estilo parece como relajado, plano, aparentemente sin ninguna pretensión. Todos los personajes hablan de la misma manera. Los filósofos cuentan su biografía amorosa con el mismo estilo con que el filósofo cuenta sus sueños o su *Epigrafítelas* sobre Tarzán. Un estilo —y unos personajes— libre del énfasis, como dijo Nietzsche. No se trata de una falla sino, por el contrario, de una precisa exigencia del autor. Muchos textos son introducidos por oraciones como: “¿qué dijo? Esto dijo:”, “esta es la historia”, “este es el sueño”, “y como si nada fuera pasa a contar su historia”, “se recogen en seguida algunas

1 Sobre este tema, Cfr. Cristo Rafael Figueroa, *El Álbum secreto del sagrado corazón*, en Luz Mery Giraldo, *La novela colombiana ante la crítica*, 1975-199. Bogotá, 1994: 63-64.

(historias) agrupadas por temas”, etc. Son frases breves que sirven de introducción a lo que se va a narrar; de esta manera, la novela resulta “programáticamente” fragmentada: el narrador utiliza siempre los dos puntos para anunciar el tema y el autor, y títulos para que la narración se quiebre en partes pequeñas, pertenecientes a otras voces. Utilizando este recurso, cada narrador es responsable de su historia, o de sus sueños, con todas las ambigüedades y las cuestiones irresueltas, mientras el mundo representado por distintos enfoques se va paulatinamente complicando.

Por esta razón, tal vez, aparece constantemente el tema de la escritura como tarea imposible o como fruto de un engaño; el filósofo caleño no logra escribir, y sufre porque el sentido de su existencia reside precisamente en eso, lograr publicar un libro; Alicia parece dedicar toda su vida a la escritura, hasta pedir que su obra sea sepultada con ella, pero al fin se descubre que ella no escribió absolutamente nada (pp.303-4); hay mujeres que publican las cartas de amor —recibidas por los filósofos— con el nombre de sus novios para que ellos ganen el concurso de narrativa (156); y Ofelia, la única que parecía escribir, comparaba con coitos los poemas de Manuel Gorospe, que a su vez los copiaba....

Todos estos robos de textos, de derechos de autor, remiten a la relación entre escritura y lectura. Como sugiere Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, copiar es la única función que conjuga las dos actividades, leer y escribir, superando la experiencia del vacío frente a la hoja blanca, un pánico del que parecen sufrir la mayoría de los personajes. En esta situación de narraciones múltiples, de “contrabando” literario, el autor parece desaparecer detrás de muchos escritores, y el momento decisivo de la vida literaria se vuelve la lectura. El escritor, entonces, es lector al mismo tiempo. Esta idea está expresada en la actitud de los dos detectives, Faraón Angola y Deifilia, que mientras leen hacen el amor, reflexionan sobre el texto del filósofo y lo cambian o proponen nuevos sueños inventados por ellos (por ejemplo la chistosa serie de microsueños a las pp.231 y seg.). Los detectives presentan, también a nivel metafórico, búsquedas de conexiones y relaciones, por un lado, y como juego, por el otro (“de jugar se trata”, 23). Un juego que implica la participación activa del lector, que puede permitirse cambiar el final y discutir las palabras del escritor, hasta escribir un nuevo libro (el *Libro del lector*) que propone otra visión de los acontecimientos y de la supuesta realidad. Porque, en resumidas cuentas, en el libro de Parra la realidad puede que no exista. Toda la novela habla de sueños, de personajes que se presentan desde el principio como ficticios. Pensamos en el drama del filósofo, que pierde a Ofelia

porque (entre otras razones) ella está enamorada de Manuel Gorospe, pero Manuel Gorospe quizás no existe sino en los sueños del filósofo caleño... Esta es la duda que empieza a insinuarse en los pensamientos del protagonista, que mientras admite que ningún filósofo pudo escribir sobre la realidad colombiana, empieza a “tener la sensación, con el suave paso de los años, de que esa realidad no existe” (49).

Así aparecen los intelectuales colombianos atormentados por un destructivo complejo de inferioridad respecto a la cultura europea (complejo que ya vimos sintetizado en la mini-pesadilla), pero también aparecen ingenuos habitantes del “primer mundo”, engatusados por un colombiano “pobre y negro” que logra gozar de muchos privilegios como representante emblemático del “desgraciado tercer mundo”. La ironía del autor puede referirse a los funcionarios de la ONU, ricos y vanidosos y definitivamente sin ideales políticos ni humanitarios, puede dirigirse a intelectuales engañados por una mujer que satisface su vanidad, o a filósofos prisioneros de su narcisismo. Entonces, la sátira supera los límites de las circunstancias para cuestionar los mitos de nuestro tiempo —tanto en Colombia como en Europa— y las actitudes psicosociales de los personajes, hasta llegar a una visión trágica del mundo. Esta visión es comunicada a través de la misma elaboración de la estructura de Tarzán... que se propone como texto metaficcional.

En la doble estructura ya mencionada (*El libro del escritor* y *El libro del lector*), además dividida en semestres en homenaje a la carrera de Ofelia, se inserta otro expediente literario: la ruptura de los límites espacio-temporales y de los confines entre los distintos niveles de realidad de la novela. Durante más de 500 páginas, se sobreponen las vidas cronológica y espacialmente muy lejanas de los filósofos de distintas épocas, de los personajes creados por Parra Sandoval y de los creados por otros autores, como Tarzán y Chita. Esta ruptura empieza en los nuevos sueños del filósofo caleño, pero como toda la novela se configura como sueño, se vuelve una verdadera violación de las barreras pertenecientes a la lógica de la estructura literaria tradicional: gracias a este procedimiento, Hegel puede estar enamorado de Jane, que a su vez escribe cartas a Heidegger, mientras los pigmeos y los animales feroces pueden ganar una beca para aprender la filosofía en Alemania... Esta pluralidad de voces, este tránsito continuo de la realidad al sueño, este desdoblamiento del libro-objeto, constituyen distintas estrategias aprovechadas por el autor para poner en crisis la misma forma de la escritura. Representan, además, otra forma de ironía, característica

dominante de *Tarzán y el filósofo desnudo*. Entonces, mientras en el *Álbum secreto del Sagrado Corazón* la ironía se genera a nivel estilístico, naciendo del contrachoque de textos distintos, aquí pertenece sobre todo al nivel temático.

El estilo de Parra Sandoval es plano, fluido, fácil, dotado de una extraordinaria levedad: con estos recursos el autor por una parte cuenta episodios muy divertidos, como el del ladrón de ladrillos que enviaba mensajes esculpidos al filósofo caleño, por otra, deja intuir la realidad colombiana, con su pobreza y su riqueza, su violencia, sus ambiciones, sin renunciar a un tono a veces irónico a veces sarcástico. Parece interesante que uno de los blancos de la ironía de Parra Sandoval sea lo posmoderno. El debate sobre este tema sigue siendo muy actual en los Estados Unidos como en Francia y otros países, entre ellos Colombia. Sin embargo, a una primera lectura de la novela, Parra Sandoval parece decirnos que Colombia quiere pertenecer a un debate de lo cual inevitablemente tendría que estar afuera. El país, en el libro sintetizado por la ciudad de Cali, sigue perteneciendo al Trópico y a una realidad que quizás no se puede definir en vías de desarrollo, pero sin duda no pertenece al capitalismo tardío, presupuesto para que se dé una condición posmoderna (Lyotard, 1979). La incursión del computador y de toda la informática todavía no ha determinado un cambio radical en la economía del país, ni tampoco en la mentalidad y en la actitud de la mayoría de la gente; el proceso de la supuesta post-modernización sigue siendo algo que atañe sólo a una parte muy restringida de la población. De ahí que una sutil ironía sobre la presunta postmodernidad colombiana circula en toda la novela. Sin embargo, se puede proponer una hipótesis: mientras Parra Sandoval se ríe del filósofo caleño, representante de estos intelectuales con el afán de entrar en el círculo fabuloso de la postmodernidad, termina escribiendo una obra que tal vez puede presentar unos rasgos de la literatura posmoderna. Estamos en el ámbito de las hipótesis: la fuerte presencia del elemento paródico, el *kitsch* simbolizado por la fuente de Heidegger, la presencia de múltiples voces narrativas no omniscientes, el tema de la investigación, la intertextualidad, el intercambio de los personajes con una escasa caracterización psicológica, son elementos que pueden pertenecer a la literatura post-moderna.²

2 No se quiere identificar la literatura posmoderna con una precisa poética o un sistema retórico coherente, un estilo, una escritura típica. Se interpreta la postmodernidad como una condición histórica y cultural; en este estudio se trata, pues, de averiguar la funcionalidad de estrategias de representación utilizadas, la relación que tienen con los temas prevalecientes y privilegiados.

Pero queda la duda: ¿Está Parra Sandoval ironizando conscientemente sobre el afán de posmodernidad también a través de la escritura, cuya forma y estructura entonces constituirían una ulterior parodia de la literatura supuestamente posmoderna? ¿O más bien está diciendo que una nueva actitud intelectual nace con la creación, y entonces está destruyendo la pretensión posmoderna acríticamente importada para después reconstruirla a partir de una exigencia intelectual?

Hay dos elementos que parecen confirmar la hipótesis de la estructura como parodia. El primer elemento pertenece al ámbito más general de la poética del escritor: desde su primera obra, Parra Sandoval ha apuntado a desmitificar y desacralizar tanto las convenciones sociales como el lenguaje y la escritura tradicional a través de la ironía (Giraldo, *Rodrigo Parra...*). En cambio, el segundo elemento pertenece a la fábula, y más exactamente al personaje Tarzán. La presencia de esta figura salvaje en un contexto moderno podría constituir una parodia de toda la “literatura de Robinson” que representa uno de los rasgos peculiares de la producción novelística de los últimos años. Si en el caso de Robinson se trata de personajes civilizados que por casualidad se encuentran en una dimensión salvaje y tienen que utilizar todos sus recursos para sobrevivir, en el caso del Tarzán de Parra Sandoval se trata de un salvaje, con su doble Manuel Gorospe, que no necesita llegar a la ciudad para enfrentarse con el mundo contemporáneo, si queremos posmoderno, porque en su misma selva hay computador, universidad, problemas de identidad, etc. Así, él dicta clases a los pigmeos y a los animales (he aquí otro tema muy caro a Parra Sandoval, es decir, la ironía sobre la pedagogía), utiliza su poder de profesor transformando el carácter de sus alumnos que se vuelven muy egoístas y competitivos, aprendiendo a despreciar su hogar de vuelta de Alemania. La actitud de los animales “más iguales que otros” que fueron a Alemania es una clara parodia de ciertos intelectuales:

cuando se bajaron del avión de Lufthansa comenzaron a sufrir lo que se ha denominado el shock del pasado. (...) el león ya no quiere rugir sino filosofar, (...) y hace unos días la mona dio unas declaraciones en Radio Tarzán y dijo: el atraso de la selva se debe a que es demasiado cocodrilácea, demasiado dantácea (no confundir con dantesca), demasiado leonácea, demasiado pigmea, demasiado zulú. ¿Qué hacer le preguntó el periodista, en estas circunstancias? Y la mona dijo: —si queréis salir de esta selvática situación premoderna o subdesarrollada debéis conocer el idealismo alemán, si queréis comprender vuestra naturaleza estudiada a Hegel (...) El día en que todos los habitantes de la selva caminen repitiendo apropiadamente las teorías de Kant, Hegel, Heidegger, habremos logrado la civilización (372).

Tarzán utiliza el computador y a través de este instrumento, que con la televisión es símbolo emblemático del postmoderno, descubre que Jane lo traiciona con Manuel Gorospe. Chita le deja un mensaje grabado en su idioma de monos, que, claro está, el computador tradujo en seguida. Además, el autor hace referencia explícita a la presunta necesidad de ser postmoderno, subrayando como no sea realmente claro esto qué quiera decir. En el párrafo titulado “Tarzán postmoderno” el personaje interpreta la necesidad de ser postmodernos, proclamada por el filósofo caleño, como un “dejarse de modernidades” (331) y regresar a lo antiguo, es decir a un nivel de relaciones “bárbaro”, que implica en la particular circunstancia en que se encuentra Tarzán, tomar un cuchillo y matar a la pareja que lo ha traicionado. En otra parte, la palabra “postmoderno” es utilizada para engañar a los zulúes y los pigmeos: Angolazán —mezcla de Faraón Angola y Tarzán— se disfraza de director de cine y convence a todos los habitantes de la selva a actuar en películas pornográficas y a imprimir tarjetas. Su pancarta decía: “es más hermoso mirar hacer el amor que mirar hacer la guerra. Esto es la postmodernidad” (416).

A favor de la primera hipótesis (la forma narrativa como parodia de las formas literarias experimentales) hay otras referencias explícitas a la postmodernidad, como la que sigue:

como hacen ahora algunos novelistas que todo lo trastruecan y ponen lo del final al principio, se brincan partes de la historia con lo que sólo consiguen construir historias incompletas, el afán ese de romper el tiempo y el espacio, (...) y de esta manera, se creen muy inteligentes y sobre todo muy postmodernos (487).

Con estas palabras, el autor parece indicar una poética “al negativo”, o por lo menos parece negar sarcásticamente la experimentación literaria. Sin embargo, estas palabras pertenecen a una novela que constantemente está rompiendo los parámetros espacio-temporales, y sin duda “todo lo trastoca”. Es precisamente aquí donde empieza la duda sobre si Parra Sandoval está conscientemente construyendo una novela postmoderna. Su parodia es punto de partida para la construcción de una estructura literaria y de una escritura nuevas: entonces, volvemos a la metaficción, a la exhibición del proceso de escritura: pero, ¿estos procesos no pertenecen a la eclipse de la “distancia” de Daniel Bell? (1976).

Uno de los rasgos que caracteriza la literatura postmoderna es la amplia utilización de las citas. El tema de las citas también ofrece dos caras: la más evidente es la cara paródica, se ve por ejemplo en el seminario sobre Tarzán,

en que los filósofos empiezan una guerra de citas y de términos muy conceptualizados, sin nunca hablar de la novela de Tarzán: entonces, cuando él pregunta qué pasa con el tema del seminario, los críticos le contestan que todo se puede resolver en el cuadrado isotópico, porque “el texto es sólo un pretexto, un intra-texto, un paratexto, un metatexto, un architexto y un hipertexto, según el caso, para calibrar nuestra erudición académica” (184).

En *El álbum secreto del sagrado corazón*, el juego de las citas formaba parte del texto: (...) para que reparen el laberinto de la soledad que le han dañado tantas desconsideraciones de los de abajo (48). O asumía un valor espejular, como es el caso de la relación con Boccaccio, o de parodia, como es el caso de Calderón de la Barca (271-274). En *Tarzán...*, en cambio, aparece citado el mismo libro de Parra Sandoval y, por supuesto, las obras de los filósofos que protagonizan la novela. Pero, hay también un segundo nivel de citas, más escondido e implícito. En una de las imaginarias cartas de amor de Hegel, aparecen unos de los elementos característicos del realismo mágico de *Cien años de soledad*, es decir fenómenos de levitación, mariposas amarillas, que dibujan una romántica escena de amor. El idilio, sin embargo, es interrumpido por la aparición de un hilo de sangre que empieza a caminar en la alcoba, hasta caer: “justo en el ojo de Hegel que miraba extasiado el espectáculo de esta sangre subdesarrollada, premoderna y como de realismo mágico” (429).

Aquí también es clara la referencia a García Márquez, al hilo de sangre de José Arcadio que avisa a Úrsula de la tragedia: la parodia del recorrido hecho por la sangre y la imagen de un Hegel extasiado frente a “la magia del tercer mundo” nos devuelve al tema principal de la novela, la relación cultural entre la cuna de la filosofía —de la racionalidad— europea y el trópico, tal vez tan desobediente como las leyes de la física, como el hilo de sangre que “camina- ba tan desorbitadamente” (429). La relación entre estas dos distintas identidades culturales es concebida bajo el signo de la ironía. Como ya hemos visto, los filósofos en el trópico se vuelven entes puramente biológicos, que sudan, comen, hacen el amor, bailan. Se pierde, entonces, aquella imagen de autoridad e inviolabilidad de los filósofos europeos. En *El álbum secreto del sagrado corazón* se asume la exigencia de deshacerse del discurso autoritario, exigencia que se realiza a través de la parodia y de la ridiculización de los centros (figurados y reales) del poder. De esta manera, la autoridad puede resultar más débil, pero sigue siendo vigente. En cambio, en *Tarzán...* es tan fuerte la ridiculización de la autoridad que esta desaparece como tal. Pueden

ser suficientes dos ejemplos que atañen la destrucción del centro del poder académico, el primero, y del imperialismo cultural, el segundo.

Los profesores de filosofía y entre ellos sobre todo el filósofo caleño, no dominan sus clases, ni sus estudiantes, ni parecen ser dueños de sus propias figuras. Son víctimas de la seducción de las estudiantes, y por lo tanto son ellas las que ejercen el poder; no logran escribir nada que no sea la repetición de algo ya dicho por Sócrates, Spinoza, Kant, y por lo tanto son prisioneros de teorías ya codificadas, y cuando hablan tienen tan poca autoridad que pueden transformarse en payasos. A pesar de todo esto, hay casos como el del filósofo Narciso que unifica toda su vida al lema “la modestia es la virtud de los imbéciles”: se trata de diez páginas (142-152) muy divertidas, con un sarcasmo muy bien construido, cuyo blanco es la soberbia de académicos frustrados.

Igual que los académicos, también los grandes filósofos pierden su autoridad a través del contacto con el trópico, como ya hemos visto, o a través de ridículas relaciones con Jane, hasta el caso ejemplar de Heidegger, reducido a una estatua chorreando agua filosófica de su miembro, para que los profesores de Cali puedan beber el jugo de su saber y no es todo. Este proceso de ridiculización utiliza, en este caso, otra vez el recurso de la cita: ¿no se puede leer la pila de Heidegger como una paródica referencia a su estética de la obra de arte como monumento? Esta hipótesis parece confirmada por la historia del auriga que empieza y termina con una afirmación y una pregunta: “Cali no ama las estatuas. (...) ¿de dónde vendrá esa adversidad? (62).

Todos estos personajes, como ya se dijo, no resultan profundamente investigados a nivel psicológico, porque representan sujetos débiles, fragmentados y multiplicados. Por esta razón, se sobreponen todas las mujeres que vivieron una historia de amor a través de la característica de un ojo verde y otro café, por esta razón los filósofos cambian de actitud al llegar al trópico. Debido a su levedad, los personajes de *Tarzán...*, pueden también fundirse entre ellos y crear Zancaleón, Angolasán, mezcla de sílabas y caracteres. La experiencia del personaje resulta muy reducida, como en las novelas postmodernas: el protagonista ya no se dedica al autoanálisis, a la introspección, no se busca a sí mismo en espejos y reflejos: estos personajes de Parra Sandoval son así, fragmentos del mundo sin pretensiones existenciales: son iconos y simulacros de sí mismos, como el de Heidegger de la fuente en el patio del filósofo caleño, y pueden entrar y salir de la novela a la vida cotidiana. No solamente se

metemorfósean dentro de la novela, sino que se desplazan de una obra a la otra. En este caso de Deifilia, nombre que también aparece en el *álbum secreto* e introduce *La hora de los cuerpos* (1990). Lo mismo pasa con Ofelia Munévar (Giraldo, *Rodrigo Parra...*).

Toda la novela se presenta como una investigación sobre un asesinato, que en realidad aconteció solamente en un presunto sueño del filósofo caleño. Sabemos cómo la literatura postmoderna aprovecha el tema policiaco, de la búsqueda de una verdad. Pero aquí se trata de algo imaginado, de personajes fantásticos que llegan a parodiar las escenas típicas de la literatura policiaca. Ejemplo paradigmático, la parodia de los largos discursos de Perry Mason en el tribunal, que al final siempre conducen al descubrimiento de la verdad y a la confesión reseñada del culpable. En este caso, Faraón Angola, habla y habla, investiga en el plano de los hechos concretos y en el plano psicológico, pero mientras tanto, el público, hipotéticamente iniciado, se va. Cuando termina su largo discurso, no le importa que la gente se haya ido: todo ha sido un juego, un juego tan bonito que le permitió conquistar el amor de Deifilia, la única que se queda escuchándolo. Esta parodia puede no referirse solamente a la novela policiaca, sino también —y sobre todo— a la novela moderna que trataba de componer los fragmentos de una realidad caótica, que trataba de encontrar por lo menos unas cuantas verdades en el desorden del mundo. El escritor postmoderno, en cambio, precisamente como Faraón Angola, ha aceptado un mundo cuyo desorden excede el intento de recomposición. Si aceptamos la distinción hecha por Mc Hale (1992) de la novela moderna como obra epistemológica, y de la novela postmoderna como obra ontológica, podemos afirmar que *Tarzán y el filósofo desnudo* pertenece a esta segunda categoría. La multiplicidad de perspectivas en la novela moderna plantea el problema del conocimiento, de su acceso y de su limitación. Es decir, el tema epistemológico genera artificios literarios típicamente modernos. En la novela postmoderna, en cambio, el rasgo principal es ontológico: el escritor se interroga sobre el ser del texto literario y el ser del mundo que representa, sobre sus maneras de existir. La relación entre ironía y pensamiento crítico sirve para la desnaturalización de algunos de los rasgos del estilo de vida colombiano que parecen naturales (capitalismo, consumismo, complejo de inferioridad, poder académico) pero que son productos culturales, es decir hechos por los hombres. ¿No es ésta la preocupación que según Hutcheon (1988 y 1989) caracteriza la literatura postmoderna? Entonces, como dice Umberto Eco, los textos que pertenecen al género de la metaliteratura son menos inocuos de lo

que se cree porque su objeto crítico es la manipulación de las falsas creencias (1979).

Entonces, volviendo al motivo originario de la novela, los sueños del filósofo caleño, puede ser que el sentido sea éste: la razón filosófica, metafórica e irónicamente representada por el filósofo caleño, cuando duerme produce monstruos; una cita que sugiere otra cita, menos conocida, de Italo Calvino: “el filósofo puede tener con los ojos abiertos, sueños bellísimos totalmente dignos de sus más altos momentos especulativos” (1979). Esto es lo que pasa en *Tarzán y el filósofo desnudo*.

Bibliografía

- Bell, Daniel (1976). *The Cultural Contradiction of Capitalism*. New York.
- Calvino, Italo (1979). *Una piera sopra*. Torino.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fábula*. Milano: Taurus.
- Figuroa, Cristo Rafael (1994). “El Álbum secreto del sagrado corazón”, en Luz Mary Giraldo, *La novela colombiana ante la crítica, 1975-199*. Bogotá: 63-64.
- Giraldo, Luz Mary. *Rodrigo Parra Sandoval: fundar un mundo y carnavalizar la cultura*. Inédito.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*. London and New York: Routledge.
- _____ (1988). *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Liotard, Francois (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Seuil.
- Mc Hale, Brian (1992). *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Parra Sandoval, Rodrigo (1990). *La hora de los cuerpos*. Bogotá.
- _____ (1996). *Tarzán y el filósofo desnudo*. Bogotá: Arango Editores.