

de la calle. *Hacia una analítica y una semiótica del amor mercenario*. Medellín, Concejo de Medellín, 1997; Sandra Classen y Fanny Polanía Molina, *Tráfico de mujeres en Colombia. Diagnóstico, análisis y propuestas*. Bogotá, Fundación Esperanza, 1998.

El fracaso de las intenciones

Para que se prolonguen tus días

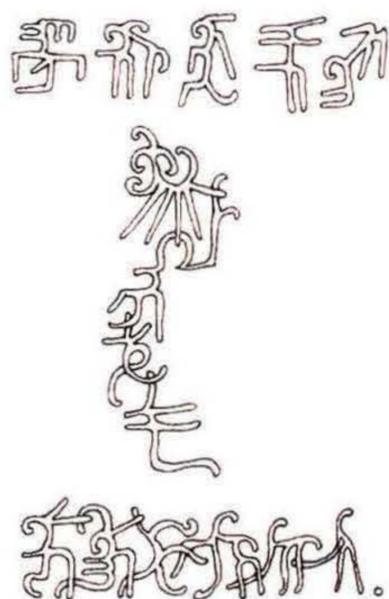
Selnich Vivas Hurtado

Colección El Astillero Imaginador, s. l., 1998. 163 págs.

Hay dos tipos de lectores: el primero lee a contrapelo, escéptico y reticente, como si cualquier logro de la lectura resultara en su contra, como si los éxitos del lector fueran los fracasos de su crítica. El segundo es víctima de cariñosos prejuicios (si eso es posible) frente a un nuevo libro; antes de la lectura, cree firmemente que ese nuevo libro va a brindarle todo el placer que espera, y está atento, en cada nueva página, a los aciertos que puedan dar un balance positivo al tiempo invertido en la lectura. Este lector acompaña al libro y se deja convencer por el juego de la ficción sin oponer más barreras de las necesarias, aunque desde el principio manifieste los rasgos del fracaso. Este lector tiene la esperanza, hasta el final, de encontrar una intención estética que reivindique la estructura o el estilo, una palabra milagrosa que le entregue a la trama un nuevo sentido y que permita cerrar el libro en paz, con esa sensación de mayor o menor satisfacción que entrega la mayor o menor calidad de un texto literario. He leído *Para que se prolonguen tus días* con la atención y la actitud del segundo lector (advierto que no sé leer de otra manera). Intentaré exponer por qué, a pesar de ello, creo que esta novela es un error y un fracaso.

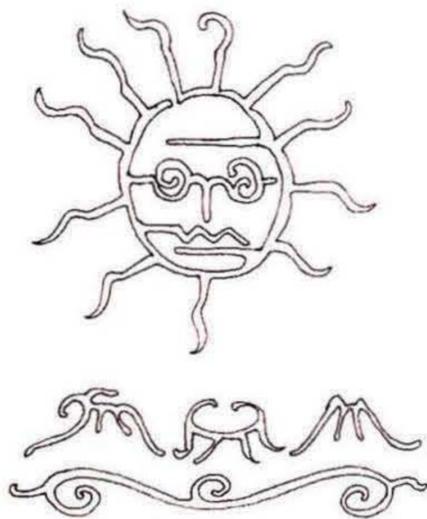
Un defecto comprende todos los defectos del libro: la más lamentable indulgencia. Indulgencia de la novela consigo misma, indulgencia con sus intenciones y su desarrollo. La ausencia de cualquier forma de corrección, de revisión o reescritura del manuscrito,

es de una evidencia casi chocante. Las fallas formales se suceden una tras otra. Fallas que son resultado del simple y llano desconocimiento de la lengua: "...él no era bienvenido en donde habían tantas adolescentes bellas, vírgenes e inexpertas." (La cursiva es mía.) Increíbles fallas de ortografía: "El viejo estaba convencido de que se había echo golpear para no dejarse robar la bicicleta..." o "Ésto no es una broma." (La cursiva es mía en ambos casos.) Diálogos que fueron pregunta en un momento de la escritura y que terminaron siendo admiración, sin que nadie se preocupara por hacer que los signos concordaran: "¿Cuál amén!" Frases que no son preguntas, pero que llevan, tercamente, los signos de interrogación: "Maestra, de pura verdad, ¿díganos si el tamaño del pene y la vagina no dependen de la estatura?" La ficción dramática se levanta sobre lo que un autor norteamericano ha llamado *fictive dream*, es decir, la sugestión, la delicada hipnosis que, en circunstancias ideales, la imagen de lo leído ejerce sobre el lector, provocando el olvido del artificio, la *suspensión de la incredulidad*. Cuando eso ocurre, el lector olvida de buena gana que lo que lee fue inventado por alguien, y deja propiamente de leerlo para *presenciarlo*. Pero todo eso es difícil si el autor nos recuerda su presencia; y es imposible si son faltas de ortografía o desconocimiento del lenguaje lo que nos la recuerda. Y éste es el más profundo, el real e ineluctable fracaso de la novela: nunca, ni por un instante, creemos que estos personajes existen, que esta historia es posible.



¿Cuál es la historia? Una especie de crónica de barrio pretende enmarcar el anecdotario de la novela. En ella Lucio, un adolescente rebelde, descontento con su vida y con su familia, escapa de su casa, y regresa hacia el final del libro, después de una larga ausencia, para interrumpir a gritos una ceremonia regida por el pastor, su padre: "¡La moral y la Iglesia no sirve pa' nimierda! ¡Los padres tampoco! Hoy en día lo que vale es el poder de las armas." Entre los dos momentos ocurre, en estricto sentido, la novela. Varios personajes nos son presentados; varias situaciones, que es demasiado generoso llamar conflictos, sirven de escenario a los personajes. Pero su desarrollo no trasciende la anécdota. Ni en el caso del lesbianismo de las adolescentes, que el barrio condena; ni en el caso del hijo que asume la muerte de su padre enfermo; ni en el caso, en fin, de los estudiantes cuya primera noche de amor, después de haber vencido una serie de obstáculos, fracasa en la puerta del motel. Como cada capítulo es narrado a través de un focalizador distinto, como cada capítulo lleva su propia dedicatoria y un título propio y se ocupa de un nuevo espacio físico, es tentador buscar en el libro un orden, un esquema. La novela se compondría entonces de varios relatos, más o menos autónomos, cuyo cuadro total resultaría un gran fresco de la vida de barrio. No es así, sin embargo, porque incluso dentro de cada capítulo es intrascendente lo narrado: aparte de la creación de cierto ambiente, los personajes son planos, chatos, banales; su anécdota carece de motivaciones y de consecuencias; nunca, absolutamente nunca, ocurre una escena capaz de conmover la sensibilidad del lector o de estimular su inteligencia. La primera escena, en la que Lucio defeca en el baño para decidir después huir de su casa, apenas soporta la poca elegancia de sus lugares comunes. "El ano tiene una extraña complicidad con el sanitario —piensa Lucio en la segunda página— basta ponerlo sobre el bizcocho para que de inmediato anuncie la llegada de su cohorte". Y luego: "Se sentía más cerca de un indígena semidesnudo con la cara y el cuerpo pintados con extractos naturales o de un guerrero tamahori con el cuerpo tatuado y des-

nudo que de un predicador con corbata y maletín". Los capítulos que siguen no son diferentes. Las rupturas de la dicción ("Pensó aplicarse más pachulí" o "La decepción fue desinflante"), la repetida ocurrencia de la prosa rimada ("A estos olores debo mi inclinación a la meditación"), el primer narrador omnisciente que utiliza el *etc.*: cada paso en falso de la sensibilidad, de la nobleza o del buen gusto de esta novela, va minando sin clemencia la tolerancia del lector. A eso se añade el total descuido de la edición, que no respeta las convenciones de los diálogos, que decide prescindir sin razón aparente de la sangría —y más de una vez obliga al lector a imaginar el cambio de párrafo—, y que cambia de interlineado en los capítulos más cortos, quizá para ganar una página de texto. El efecto es devastador. No hay una piedra de este edificio que se sostenga. La única idea detrás del texto, la idea del parricidio —parricidio simbólico de Lucio, parricidio real de Mario—, es desperdiciada, aunque informa el cuerpo de la novela y aunque su mención recurrente, desde los epígrafes hasta el monólogo de Lucio, en la última página, permite al lector esperar satisfacciones. Pero su profundidad es mínima. Melville decía que el deber del escritor era "mine deeper", excavar más hondo, para emerger de las oscuridades de la condición humana con una revelación o una verdad. Esta novela es inconsciente de esas virtudes.



Para que se prolonguen tus días es una novela sin ninguna nobleza formal ni temática. Ha eludido las labores más difíciles que enfrenta un escritor: el ri-

gor del lenguaje y del estilo, la imaginación de una trama estricta y necesaria, la exploración profunda de la naturaleza humana, la confección de un mundo que sea capaz de competir en verosimilitud con el mundo real. Ni siquiera la serie final de monólogos, ese último esfuerzo por atar cabos sueltos, por dar la impresión de que lo que ha comenzado se termina, logra rescatarla. El siguiente libro del autor deberá reconquistar a sus lectores.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Acto fallido

Sherezada cuenta de nuevo

Rodrigo Argüello G.

Editorial Letra Escarlata, Bogotá, 1998.
152 págs.

Rodrigo Argüello, filólogo e investigador del lenguaje y las comunicaciones, presenta, después de otros trabajos dedicados a la ficción y el ensayo, su libro *Sherezada cuenta de nuevo*, en el cual, según se anuncia en las solapillas del mismo, se propuso escribir un libro integrado por cinco relatos que tienen como base al clásico oriental *Las mil y una noches*, y del que Fátima Mernissi, marroquí; John Barth, estadounidense; Güneli Gün, turca, y el premio Nobel egipcio Naguib Mahfuz, extrajeron los temas para sus propios relatos, los cuales Argüello pretende que puedan leerse en su libro como una novela; es decir, como un todo narrativo debidamente integrado. El procedimiento utilizado por los autores en mención es denominado por él como "transcreación", lo que en resumen define finalmente como *historia-marco* (*frame-story*), o sea una historia que sirve de marco o punto de partida sobre la cual puedan construirse otras historias. Pone como ejemplo de ello la primera de su libro, la de Fátima Mernissi —quien, según Argüello, es "considerada la Sherezada marroquí del momento"—, y que aparece bajo el título *Shahrazad, el rey y las palabras*. Sin hacer mayor aclaración sobre las

características de esta modalidad y que el lector debe deducir por cuenta propia, ofrece a continuación una extensa lista de libros derivados a su vez de *historias-marco* provenientes del Oriente Medio, difundidas posteriormente en Occidente a través de Bizancio. Este abigarrado y heterogéneo conjunto de obras citadas y que tiene por objeto ilustrar sobre el origen de dicha modalidad narrativa va desde aquellas que él denomina "historias moralizantes", como el libro *Disciplina clericalis*, hasta otras que no lo son tanto, como el *Decamerón* de Boccaccio. Busca así aclarar el sentido de su libro basado en las historias provenientes de *Las mil y una noches*, en el que, como ya se dijo, tienen origen los relatos de los autores que lo integran. Respecto de esta forma de narrar, "muchos creen", dice Argüello, que ella sea el origen de la novela misma, o "por lo menos eso se creyó hasta el siglo XIX", agrega.

Puesto que para Argüello existen tres sensibilidades: "la árabe, la literaria y finalmente, la de toda la humanidad" (subrayamos), debe entenderse entonces que todas las oscuridades y ambigüedades en el texto de *Sherezada cuenta de nuevo* corresponden exclusivamente a la "sensibilidad árabe". La impresión que se tiene a medida que se avanza en la lectura del libro es la de vaguedad e imprecisión, tanto en el propósito expuesto como en la forma como es realizado, lo que denota a las claras improvisación y ligereza en el tratamiento del material elegido. Esto hace que el libro (pues a medida que se avanza en la lectura resulta cada vez más difícil hablar del mismo como una novela) resulte a la larga una mera superposición de textos ajenos en los cuales se hace imposible reconocer el aporte de Argüello para conferir alguna unidad y coherencia a todo el material que lo compone. Las fallas, así como toda clase de vaguedades, son notorias desde el principio; con más entusiasmo que rigor, emplea el concepto del 'mito' de manera vaga y acomodaticia; vaga, puesto que en ocasiones se refiere al mito como tal, y otras veces como 'leyenda' y desconoce así las diferencias que existen entre ambos conceptos, aunque al final busque aclarar que "mito [...] es