

la hubiera narcotizado para poder irse a pasar la noche con su amante: "¿A cuál misa quieres que vamos, Marta? —preguntó John al tiempo de tomar el desayuno—. ¿Te parece bien la de doce en la catedral?" (pág. 306). ¿Hace falta más para describir la doble moral de la sociedad antioqueña?

Y el humor ocasional otorga un descanso de la permanente descripción del canibalismo social. Esto es, permite respirar al lector antes de continuar. Piensa Esteban Gamborena en la mañana: "Me baño, me afeito, suelto el agua del W.C. Agradable sentarse uno allí con un buen libro entre las manos o algo de provecho en ciernes en la cabeza. Si yo fuera productor de papel higiénico los vendería impresos de tiras cómicas o de cuentos agradables. Una idea, se venderían más, todos los de la casa comprarían el propio para no perder el hilo. Tarzán en el precipicio y uno listo para irse, mejor romper otro pedazo y arrojarlo limpio. La biblioteca de los constipados del vientre" (pág. 350).



Pero el logro mayor de Echeverri Mejía consiste en un análisis de la sociedad colombiana, tan despiadado como acertado, respecto a muchas formas y contenidos sociales que aún hoy en día vivimos. Su descripción del Medellín de los años cincuenta, las vivencias de sus personajes, no dejan de impresionarnos por su similitud con el presente. Y no hay que recurrir a la memoria para encontrar referencias a la lucha política en el campo, a la casi total ignorancia de los habitantes de la ciudad respecto a lo que pasa en aquel "ochenta por ciento de la amada patria" (pág. 319).

Sin duda, vale la pena que esta novela se haya "sacado del cesto", pues aunque no haya encontrado una forma

mejor para llegar al lector, su esencia misma es un enfoque distinto a la pregunta "¿Cuáles son las causas de la violencia?", realizado más de cuarenta años antes de que nos diéramos cuenta de que el materialismo histórico no bastaba por sí solo para explicar la violencia sufrida por un pueblo. Y con el reflejo patente de la sociedad colombiana de mediados de siglo en ésta en la cual vivimos y que recibirá el milenio, la obra de Echeverri Mejía golpea al lector con la terrible conciencia de que cincuenta años no significan nada para la violencia en Colombia.

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

El universo sincrético

Mar de la tranquilidad

Philip Potdevin

Seix Barral, Santafé de Bogotá, 1997,
151 págs.

Dijo E. M. Forster que al género de la novela correspondía un tono melancólico al aceptar, casi a regañadientes, la obligación de la *historia*. En efecto, la novela puede prescindir de cualquier consideración, puede asumir cualquier poética, pero deja de existir cuando no hay una historia detrás de ella. Todo lo demás —reflexión, filosofía, denuncia, sociología, esoterismo, psicología— forma parte del libre albedrío del autor. Si no fuera por esta verdad íntima, no sabríamos cómo llamar esta nueva narración de Philip Potdevin. Creo que es justo decir que nada la relaciona con el género de la novela, salvo el hecho de que cuenta una historia. Lo hace casi a su pesar, es cierto, puesto que la base de una historia es el tiempo, en cuya destrucción quiere empeñarse *Mar de la tranquilidad*. Pero no es menos cierto que el lector perseguidor de pequeñas certidumbres tendrá la dicha de encontrar ésta, en un texto que no otorga muchas más.

Aceptado, entonces, que *Mar de la tranquilidad* es una novela, diré ahora que es una de esas novelas condenadas

desde su nacimiento y de por vida a suscitar el equívoco, la interpretación ligera y la demasiado profunda, la incompreensión de las intenciones y, las más de las veces, el silencio. Lleva, eso sí, la marca de su autor, visible desde el gusto por el epígrafe (cuenta con cuatro para sus 150 páginas) hasta la preocupación por la vida que trasciende esta vida, que es uno de los temas del texto. La novela tiene un solo anhelo: la exploración de un universo sincrético y la reflexión sobre su posibilidad. Se trata, pues, de un universo en el cual hayan desaparecido las oposiciones lógicas, en el cual la mente haya abolido las dualidades para situarse en un plano superior, el de la *verdad*. Para llevar a cabo este difícil propósito Potdevin se ha servido de una metáfora eterna y de una o varias doctrinas orientales y de la paradoja como arma, tanto estética como retórica. El texto es llevado de la mano por la paradoja; los ejemplos se cuentan por decenas.

La metáfora es el momento culminante de una lidia. Quien torea es Perseo, que en algún tiempo se llamó de otro modo, pero que fue rebautizado con ese nombre por algún crítico de la disciplina; el toreado es Satori, animal de origen divino —que nos permite conocer su linaje a través de capítulos que la novela asigna a ese fin— cuyo propósito es la "unión de lo aéreo con lo firme". En el firmamento, cada año cósmico las estrellas de Perseo y Satori se encuentran, cada año cósmico tiene lugar esta lidia en la cual Perseo mata a Satori y es muerto por éste. En ese momento, Perseo y Satori son uno. Esta voluntad sincrética rige el texto de la novela: a ella aspira el torero terrenal —una especie de recreación o de versión humana del arquetipo dibujado en las estrellas—, pues intuye que en ella se encuentra la iluminación. "Para matar al toro primero tengo que morir entre sus tenazas", es la paradoja que abre el libro. Durante el texto, el lector se encontrará constantemente con la oposición, la dualidad, la división lógica, en forma de paradoja, sí, pero también de oximoron o de mero inventario. "Sigilo y fragor. El uno no puede existir sin el otro". "Al caer al agua entró en un estado de casi muerte y así pudo vivir". "Ignorancia enciclopédica". "El

discípulo persigue el conocimiento como la luz a la oscuridad, pero no se percata de que en lo velado está la luz y que en la igualdad está la diferencia; lo uno se encuentra en lo múltiple y lo vacío en la forma; la sabiduría es el amor y lo universal es lo particular". Cuando Perseo el hombre, el torero, comprende los dilemas en los que se mueve la vida humana, y decide buscar el acceso a otra vida, a una vida superior, logra explicar su pasión por la lidia, pues intuye que en ese enfrentamiento —él y el toro, *un toro*— está la iluminación. Descubre "que la combinación de su interior con el mundo externo desemboca en la acción total". Es la acción bajo la cual se definía Aquiles y la acción cuya carencia dañó a Hamlet. Pero Perseo no está listo aún: debe ser iniciado para que, en el momento propicio, esa iluminación le resulte accesible. La iniciación corre a cargo de un viejo matador, una leyenda de la taurofilia: Roshi, maestro de resonancias orientales u orientistas, que se encarga de entrenarlo; lo inicia en las ceremonias del té y del tiro al arco (metáforas de la gran metáfora); lo adoctrina en la tradición de aquéllos que respondían a la pregunta del discípulo con un golpe, otra pregunta o una frase sin coherencia, esperando que el alumno lograra de esta manera una especie de iluminación espontánea; llega, en fin, a regalarle haikus. (Valdrá la pena anotar que esta acción ocurre en una casa del Bosque Izquierdo, cerca de una plaza de toros). Al final, el maestro debe morir a manos del discípulo: y tras llevar a cabo el sacrificio, Perseo levanta la cabeza y la mete en una bolsa, en una escena que evoca necesariamente la decapitación de la Medusa. Perseo, el hombre, se encuentra preparado para el momento único en el que matará al toro. Al hacerlo, muere él también: la espada (de hielo) atraviesa el corazón de Satori al mismo tiempo que el cuerno (de fuego) de Satori atraviesa la femoral. En ese momento son uno. Perseo, el hombre, es transformado en Perseo celeste, aquel que debe matar al toro y morir al hacerlo para que el tiempo fluya, para que la nueva era nazca.

La novela está atravesada por la singular curiosidad de Philip Potdevin, que se vale de antiguas filosofías y de mi-

tos de diversa extracción para armar este tejido de contrarios que quieren ser uno. "Soy el principio y el fin y a la vez soy todo", dice en algún momento el toro Satori con palabras cristianas y bíblicas. "La dualidad se presenta mediante tríada, pero sin perder la unidad". El ying y el yang, las disciplinas del cuerpo, la mitología griega y las doctrinas de la astrología cruzan la metáfora esencial. Vienen de distintas regiones, pero apuntan a un mismo objetivo: la unidad más allá de la vida y de la muerte. Este deseo —que llamaría espiritual, si esta noción no eliminara la de sensual, que rige también el texto— es el eje de la escritura de Potdevin. Al hacerse uno Perseo y el toro, es el universo entero el que accede a una voluntad de sincretismo. Para el lector, un esfuerzo es exigido, y la contraportada nos previene: los mecanismos usuales de causalidad no operarán dentro de la novela. Pero lo único que un lector puede exigir es que las reglas de juego que el autor plantea desde el principio sean respetadas hasta el final. Potdevin lo hace. Su texto es coherente en su voluntad de negar la causalidad, su estructura no es caótica bajo ese pretexto. Y cuenta una historia. La parábola, la metáfora, la fábula sirven bien a su propósito.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

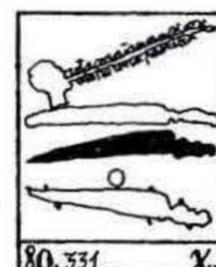
El traductor como cómplice y una novela revisitada

La vierge des tueurs

Fernando Vallejo (traducción al francés de Michel Bibard)
Belfond, París, 1997, 194 págs.

Nunca leí *La virgen de los sicarios* en su lengua original. Todos saben que una lectura traducida produce, al menos, la sensación de ventura o desventura en el trabajo del traductor. Muchas veces, el primer juicio es desvirtuado por el conocimiento de la obra original, y así puede ocurrir que un poema traducido

nos parezca afortunado, para luego descubrir la infinita superioridad de la propia lengua (Verlaine); también puede ocurrir que descubramos la evidente mejoría que sufrió el texto bajo el influjo del traductor (Lope de Vega).



La edición francesa de la novela de Vallejo parece meritoria, en primer lugar, por el tono que el traductor ha sabido recoger: es el tono irreverente del paisa oral; es, al mismo tiempo, una puntuación acertada y una aceptable versión de los localismos, cuando a ella hay lugar. Es obvio que no pocos problemas debió de tener el traductor en el momento de intentar que el lector francés comprendiera los matices de algunos vocablos, la carga cultural que para un colombiano hay detrás del nombre de un insecticida, de una copa de aguardiente, de las expresiones privadas del mundillo local retratado. Vallejo parece haber escrito la novela con la noción o la pretensión de su trascendencia. Cada vocablo (*parcero*, *sancocho*) o coyuntura (el fútbol, la política) es explicado como si se presumiera la extrañeza del lector a estas condiciones idiosincrásicas. No se puede decir, sin embargo, que carezca totalmente de tacto al hacerlo. Vallejo ha redactado la novela, pues, con el único tono que convenía a la materia escogida; con el único tono, entre todos, capaz de volverla legible. Aunque hubiese fracasado en todo lo demás, el traductor no podía fallar el tono: no lo ha hecho. Para el oído atento, la lengua francesa de la novela respira la cadencia paisa (aunque ello parezca un prolongado oximoron) y cumple con las exigencias de la intención original: el humor negro, la ironía, la impiedad.

La negación de la división capitular, que encontramos también en *Chapolas*