

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

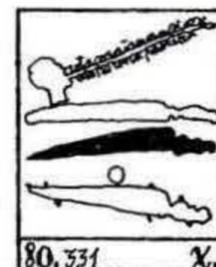
## El traductor como cómplice y una novela revisitada

### 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*

*negras*, se adecua mejor al objetivo de la novela: ese monólogo caótico, ininterrumpido y falso, porque no es monólogo: la voz que habla habla a alguien, y alguien, un *parcero* casual del narrador, la escucha. La redacción de la novela, deliberadamente natural y prosaica, no admitiría el artificial corte de un capítulo. El narrador no tiene la intención de gustar, ni de capturar, ni de interesar, ni siquiera de narrar. No existe una acción literaria —eso que se conoce como trama— en la novela. Su tejido es un conjunto de invectivas, un inventario sin concesiones (esto ya se habrá dicho muchas veces) de la infernal realidad que es la materia prima de la literatura. Pero existe una historia, quizá a pesar del autor: la de un narrador que conoce a un sicario, se enamora de él y con él vive hasta que es (el sicario, no el narrador) asesinado. Conoce a otro, se enamora de él y con él vive hasta que descubre que se trata del asesino del primero. Entonces piensa en la posibilidad de matarlo, en la venganza, pero no lo hace. Y en este desistimiento se encuentra la cifra de la novela:



*Alors j'ai découvert ce que je ne savais pas, que j'étais infiniment las, que je me foutais pas mal de l'honneur, qu'au fond pour moi l'impunité ou le châtement cela revenait au même, et que la vengeance était un poids trop lourd pour mon âge.*

Así es como el narrador se identifica con el país que odia y asume sus señas terribles. El segundo amante morirá asesinado, de todas formas, porque ésa es la ley de Medellín.

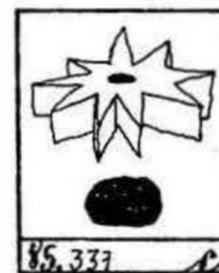
Las razones que construyen el entendimiento de un lector con su libro son insondables, variadísimas, y se encuentran en casualidades o incons-

ciencias, en experiencias recónditas o misteriosas sensibilidades. He juzgado que la novela de Vallejo es valiosa y aguerrida; también he juzgado que le sobran algunas páginas, aunque tome así el riesgo de que el cáustico narrador me repita lo que Mozart le dice a quien le hace esa crítica en la película de Milos Forman: "¿Qué notas tenía usted en mente, majestad?". Pues bien: ignoro cuáles; y también considero que la digresión es una de las fuerzas estéticas de la novela, que se va haciendo como le llegan al narrador las ideas a la cabeza, un poco a la manera de Rabelais. ¿Serán demasiadas, entonces, las digresiones? ¿Serán innecesarios ciertos desvíos que tienen, como único fin, la justificación de un anatema? Creo que las razones son meramente literarias: la contención es un valor estético, y también lo es la esencialidad.

Pero la novela es una viva especulación sobre la función de la literatura; el traductor, en un apéndice interesante, utiliza las palabras *purificación*, *catarsis* y *purga*. En efecto, es clara la impresión de que Vallejo, en al menos uno de varios aspectos, escribe para sí mismo. Pero quiere, y debe, ser oído. Su ferocidad tiene una intención, que no es moral y que puede reducirse a la venganza: la venganza que el narrador no ejerció en la historia, el autor la ejerce en la realidad, y su instrumento es el propio libro. Breton dijo, con un acierto que no era usual en él, que el deber de toda persona es odiar a su país creativamente. *La virgen de los sicarios* puede ser la encarnación de esa sentencia, que cobra, además, añadido valor por asumir el riesgo considerable que implica escribir sobre el presente. Si Vallejo (o el narrador, que es su tocayo) la emprende contra la política, se intuye que la política es su objeto por ser la de este país; si su objeto es la religión, debe entenderse que el centro de la invectiva es esa inmensa paradoja: el que en el país más devoto y religioso del mundo cristiano, quizá con la sola excepción de Portugal, mueran asesinadas más de 24.000 personas al año. Sartre escribió que el infierno son los otros. Para un colombiano, eso es evidente.

*Et moi tout seul* —se lee en alguna de las páginas intermedias— *sans*

*[...] un romancier employant la troisième personne qui témoignerait, qui noterait, avec du papier et un stylo à l'encre indélébile pour la délirante postérité ce que j'aurais ou n'aurais pas dit.*



Cuando la novela comienza a despedirse, fugazmente aparece el cambio de pronombre, y el narrador comienza a hablar de sí mismo como de otro. Satisface así su propio deseo, y transmite con mejorado patetismo su situación desgraciada en el infierno de una nación que no escogió, y transmite también su odio y su impulso destructor, despiadado y feliz.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

## Una novela triste llena de amor

### Mala noche

Jorge Franco Ramos

Plaza & Janés, Santafé de Bogotá, 1997,  
189 págs.

*Mala noche* es una novela triste, llena de amor. Una historia trágica, circundada desde su primera página por la muerte, pero entrelazada por el humor, la ironía y la sátira. Narración inteligente, airosa en una trama plena de disímiles ingredientes en ocasiones truculentos, a veces livianos, siempre ágiles, llevados a feliz puerto por un dominio conciso de su autor respecto al mundo de las mujeres, de la noche, de la desesperanza, de la prostitución, del bajo mundo rico en altas emociones.