

esquina y también de la amistad verdadera, de la entrega a los demás.

También de la falsedad y el disimulo. María, la inocente campesina, se convierte en la novela de Rafael Mauricio Méndez en una experta en el arte de la mentira. Ella le permite ganarse la vida como muchacha del servicio y conocer ese otro mundo, visceral y lleno de incógnitas de los bares, del alcohol, del amor con cualquiera, de la libertad; una libertad ilusoria donde conoce la desesperanza absoluta. Buscando la vida y también esa especie de muerte que es el olvido, María desciende lentamente por los círculos de un infierno cada vez más sórdido. La ciudad cambia de rostro a medida que ella recorre caminos oscuros y le ofrece la miseria de los bares, de las callejas oscuras donde se propicia el encuentro con desconocidos, de la noche de alcohol y de droga.



El tiempo de la novela y el de la vida de María parecen detenerse. El lector se pierde con ella en las noches que se suceden unas a otras sin el recuerdo del día, en el sueño que ya no trae descanso; tan sólo un despertar a esa ansiedad jamás satisfecha, y a la falta de aquellos sueños que de niña le hablaban de sitios fantásticos donde la mujer era descuartizada unas veces para convertirse en redentora otras. Sin embargo, la oscuridad del cuarto capítulo, esa medianoche que parecía interminable, da paso, cuando menos se espera, a una resurrección.

Es entonces cuando ese saber que se gestaba en su interior sale a la superficie para ayudar a nacer a cientos de niños que la acompañarán en ese último día. Madre sin serlo, María vive el último capítulo de su existencia entregada a una tarea salvadora que la colma como nunca pudo el amor, ni el trabajo, ni el

mundo por el cual se aventuró tan solitaria y confiada.

El inevitable regreso a la casa paterna cierra el último círculo. Es el retorno a los orígenes, después de haber salvado todos los obstáculos y haber vencido las pruebas a las que la sometió la vida. El haber contemplado la muerte en el rostro del padre que agoniza, le permite mirar con objetividad su propia existencia. Así, la joven campesina que sale de su tierra, siendo todavía una niña, acompañada de la más terrible ignorancia sobre las cosas del mundo, regresa convertida en una mujer que reconoce lo que muy pocos: el cumplimiento del ciclo vital para asumir la solución de lo que habrá de venir.

*La otra muerte de María* no es simplemente la historia de una campesina más que llega a la ciudad con los ojos bien abiertos y la virtud a punto de perderse. Es una exploración de la vida inconsciente, del papel que las pasiones y los instintos desempeñan en el proceso de aprendizaje que, al fin y al cabo, tiene que cumplir cada persona. Es, finalmente, la promesa de un buen autor para las letras colombianas.

MARÍA CRISTINA RESTREPO L.

## Novela negra en Colombia

### Perder es cuestión de método

*Santiago Gamboa*

Editorial Norma, Santafé de Bogotá, 1997, 334 págs.

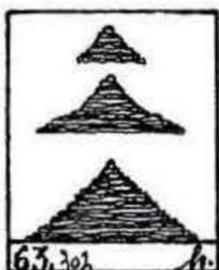
Mi sensación de extrañeza radica en lo siguiente: no recuerdo otra novela escrita por un colombiano para el género novelesco más difundido de los últimos tiempos. La novela policial ya no es privilegio de los anglosajones —y de uno que otro Simenon relativamente aislado— puesto que entre nosotros, los latinoamericanos, ya se ha comenzado a practicar con asiduidad. No recuerdo ahora otro nombre, pero el de Osvaldo Soriano debe bastar para dar ejemplos de algo que ya no es una mera tenden-

cia. El mexicano Paco Ignacio Taibo II tiene ya una reputación pesando a sus espaldas. No lo he leído, y no puedo comentarlo. En Colombia, Roberto Rubiano publicó hace algunos años una colección de cuentos negros, *El informe de Galves y otros thrillers*. Pero, aparte de él, no hay mucha literatura policial en nuestro ámbito, y ninguna novela trascendente me viene a la cabeza.



Por eso es válida la propuesta de Gamboa. Su segunda novela es menos compleja que *Páginas de vuelta* y lleva una marca completamente distinta. Si la primera manejaba tres historias simultáneas, ésta presenta una trama lineal y unívoca, tan tradicional como es posible; si la primera se abría en intertextualidades y explotaba el intelecto de sus personajes, ésta llega al límite de la depuración, y ello no sólo se manifiesta en el estilo y la estructura y la sintaxis: los personajes de *Perder es cuestión de método* son externos, ante todo. Esto quiere decir que *son* en la medida en que *hacen*; que sus movimientos en el mundo determinan sus formas de ser, o quizá las desplazan: puesto que sus individualidades sirven un único propósito, y es el de desempeñar un papel en el ámbito privado que en una novela policial constituye el crimen, y el perseguidor, y el perseguido, y que apunta hacia una resolución más o menos exhaustiva. Personajes sencillos, de una sola cara, cumplen su cometido sin chistar: están los que matan, o los malos; están los que buscan a los que matan, o los buenos; y están, lo cual es por lo menos saludable, los que se encuentran de uno u otro lado sin saber bien por qué —o, aun, sin darse cuenta de ello ni haberlo buscado— y algunas veces muy a pesar de ellos mismos. Algunas novelas policiales no ad-

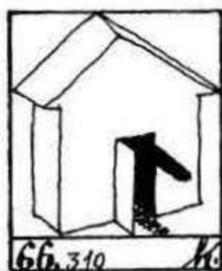
miten el reproche de los críticos modernos, que ven en el maniqueísmo, por más ligero que sea, un peligro mortal. El esquema de un crimen es claro; algunas novelas intentan dar un matiz psicológico a las situaciones de los personajes o a los personajes de sus situaciones. Ello es válido, y a muchos les parecerá deseable. Pero no es una condición *sine qua non*, ni un parámetro de conducta. Todo buen libro crea los parámetros bajo los cuales debe ser juzgado.



*Perder es cuestión de método* quiere ante todo entretener, y lo logra con creces. Un cadáver ha aparecido a orillas del Sisa; el crimen no es atribuible a ninguno de los estratos del bajo mundo, debido a su naturaleza inusual: el cuerpo ha sido empalado, técnica "heredada de los Balcanes, dominio que otrora lo fuera del conde Drácula, también llamado Señor de la Transilvania" y que consiste en atravesar el cuerpo de la víctima con dos maderos que formen una X. Desde esta imagen, el autor debe combatir la sensación de lo irreal, puesto que su propósito es estrictamente realista. Escoge como armas la rapidez inatenuada de la trama, cuyos hechos se suceden vertiginosamente ante el lector; la dosificación inteligente, que imagino es fundamental en una trama policial y que entrega los datos sin afanes pero también sin demoras, creando el suspenso requerido; el contrapunto amoroso, que entrega *el otro lado* de la vida del investigador y se vuelve una sola línea con la trama policial en la medida en que los resultados de la investigación aportarán un poco de lucidez a la enredada vida sentimental del personaje; y el humor, del que Gamboa ya había mostrado dominio en *Páginas de vuelta* y que ahora resulta ingrediente fundamental de la

novela, quizá más que en la anterior. Una manifestación de esto último es el espíritu lúdico que nuevamente atraviesa el texto: el que un concejal cite a Goethe y declame versos de Vallejo es ejemplo de que el libro también ha divertido a su autor; también la recurrencia ocasional a los mismos nombres de siempre, en la narrativa de Gamboa: Lowry y Greene aparecen fugazmente en el texto; finalmente, el que el personaje principal se llame como un viejo Nobel de literatura, un escritor al que ya nadie recuerda y muy pocos han leído. Esto hace falta más de lo que parecería evidente.

Todo en la novela (en su lado estrictamente policial, al menos) son imágenes que el lector ya ha visto. No sólo porque el nudo de la trama es antiguo como el mundo (la intriga que gira alrededor de un terreno) sino porque todo en la novela son imágenes, simplemente. En efecto, no creo que aparezcan a diario libros tan visuales como éste: está escrito, sin duda, por un hijo del cine, pero a ultranza. El lector tendrá seguramente, en más de una oportunidad, la sensación del movimiento de la cámara. Contribuye a ello el estilo, que nunca se inmiscuye y jamás llama la atención. Nunca, a lo largo del libro entero, se detendrá el lector sobre una palabra o una frase o un párrafo; nunca tampoco retendrá las palabras después de haber pasado sobre ellas. Las olvidará de inmediato, pero recordará la imagen a la perfección. Recordará el paisaje, como decía Hemingway, no las palabras con las que éste fue descrito.



Debo comentar dos hechos brevemente. El primero es la estupenda metáfora que cruza el libro, encarnada en Guzmán: Víctor Silanpa, el periodista que investiga el crimen, acude a un vie-

jo amigo, recluido desde hace unos años en un sanatorio, con el cerebro destrozado "por el estrés, las drogas, el alcohol y el trabajo", aunque aparezca con claridad que es la adicción a la realidad, a la información cotidiana, lo que lo ha enfermado. Silanpa sabe que Guzmán ha tenido siempre una percepción privilegiada de la realidad; que su visión, sus opiniones, pueden ser de utilidad invaluable en la resolución del crimen. Cuando va a visitarlo, el enfermo le cuenta que ha logrado, tras tanto tiempo fuera de contacto con la realidad, que le permitan leer los periódicos. "Ellos me van dando cada día un periódico viejo, del año en que entré al sanatorio... Y así yo me entero de las cosas con varios años de retraso y en pequeñas dosis, pero me entero". Y luego: "Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito, o dimitir". Es, sin duda, una de las ideas más bellas de una novela que es, por propia voluntad, bastante hosca, bastante prosaica.

Lo segundo es la historia de Aristófanes Moya, que narra él mismo ante la asociación La Última Cena, cuyos miembros son todos adictos a la comida. Se trata de la única línea paralela, por lo menos en apariencia, al resto de la novela; salvo el hecho de que el narrador sea también el capitán a quien informa Víctor Silanpa del desarrollo de la investigación, las dos historias no parecen querer tocarse jamás. Pocas páginas antes de terminar la novela, tuve la sensación de que semejante paralelismo exigía historias por lo menos semejantes en peso, en importancia. Si bien la narración del capitán Moya es aguda y entretenida, quedaba la sensación de que el texto, como un todo, podría prescindir de ella. Gamboa quiso entonces terminar la narrativa (aunque no el texto de su novela) con una sorpresiva declaración de Moya. Se trata de tres líneas que dan un brinco hacia atrás y transforman el significado y las implicaciones de la historia entera. Son tres líneas, nada más, y son brevísimas. Gamboa no insiste; si el lector parpadea en ese instante, perderá para siempre la esencia de la trama. La incursión de los monólogos, pues, resulta un acierto.

Más redonda, más compacta y mejor fabricada que *Páginas de vuelta*, esta segunda novela de Gamboa confirma que su propuesta literaria tiene piso. Ha cumplido con el cometido de un segundo libro: confirmar los aciertos del primero y reducir los errores. Enseñar, pues, que el autor gana en experiencia, y el lector gana en placer.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

## Silva revisitado

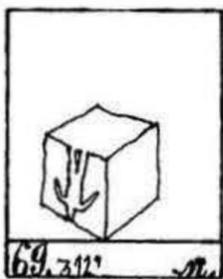
Silva, su obra y su época.

Memoria del congreso

Varios autores

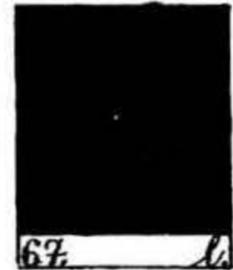
Revista Casa Silva, núm. 10, t. 1, Santafé de Bogotá, 1997, 402 págs.

El historiador Malcolm Deas sugiere que si José Asunción Silva sólo hubiera escrito *De sobremesa* a nadie se le hubiera ocurrido en el año del centenario hacerle un homenaje a su memoria. La idea de Deas no es nueva. Durante años, se apreció sólo al Silva poeta —sobre todo al autor del *Nocturno*— y se consideró *De sobremesa*, tal y como lo sigue haciendo Deas, como “una novela fallida” (pág. 36), que sólo tenía interés como “documento humano” que podía ayudar a entender el drama humano que había llevado a Silva al suicidio. La valoración de *De sobremesa*, sin embargo, ha cambiado con los años e incluso podría decirse que quienes la siguen considerando, como Deas, como una obra fallida, se encuentran en minoría.



En el mismo tomo que en el que ha salido publicada la conferencia de Deas sobre “José Asunción Silva y la sociedad de su tiempo” —y que ahora intento reseñar— aparecen textos que no escatiman elogios con la única novela escrita por Silva. Aníbal González, por ejemplo, sostiene que *De sobremesa* es “la más importante y profunda de las novelas modernistas” y “también la primera antinovela hispanoamericana y un anticipo de las ficciones de nuestro siglo” (pág. 201). Cathy L. Jrade, por su parte, empieza su ensayo “*De sobremesa*: novela modernista, novela moderna” calificando la novela de “compleja e inquietante obra maestra” (pág. 203). Esos juicios sobre la novela son producto de un proceso de revaloración de la misma que podría decirse que comenzó en el artículo de Juan Loveluck “*De sobremesa*: novela desconocida del modernismo”. Malcolm Deas parece saber que ese proceso ha tenido lugar y señala, para explicar su punto de vista, que él “todavía pertenece a la ‘vieja escuela’” (pág. 36). En todo caso, además de los trabajos ya citados de Cathy L. Jrade —“*De sobremesa*: novela modernista, novela moderna”— y Aníbal González —“Estómago y cerebro: la indigestión cultural en *De sobremesa*— otros dos textos —uno de Klaus Meyer Minnemann titulado “Silva y la novela de fin de siglo” y “*De sobremesa* y la estética de la lectura”— aparecen en las memorias del congreso del centenario agregándose así a los diferentes trabajos que, después de Loveluck, han empezado a ver en la novela de Silva algo más interesante que lo que encuentra en ella Malcolm Deas. Personalmente, tengo que señalar que si no me hubiera tropezado con *De sobremesa* probablemente nunca me hubiera tomado el trabajo de leer la totalidad de la obra de Silva. Es posible que esa experiencia individual sea sintomática y que el nuevo lector de Silva tienda a partir de la prosa de *De sobremesa* y sólo a través de ella logre una nueva valoración de su lírica. En todo caso, uno de los biógrafos del poeta, Ricardo Cano Gaviria, propone la recuperación de un “Silva intelectual” que “en el contexto de finales del siglo XIX supo instalarse en la corriente de la modernidad” (pág. 74). Sin duda, donde mejor se en-

cuentra la figura de ese Silva intelectual es en *De sobremesa*, ya que es allí donde se reflexiona más conscientemente sobre la situación espiritual de fin de siglo, reflejada tanto en el destino del personaje central —José Fernández Andrade— como en las lecturas del mismo.



Evelio José Rosero probablemente no estaría de acuerdo con lo anterior, ya que él considera que lo fundamental de *De sobremesa* no es el aspecto intelectual sino la expresión de “una velada lujuria” frente a la que “la mención de Schopenhauer, Aristófanes, Voltaire, Nietzsche y muchos otros artistas y filósofos es sólo una cortina intrascendente” (pág. 279). En esa forma de ver las cosas, Rosero pierde de vista que en el texto de Silva la reflexión sobre “las libertades y pasiones de la carne”, como escribe él mismo, es más importante que esas mismas pasiones y libertades. Basta revisar la novela para darse cuenta que los pasajes de tono ensayístico o reflexivo tienen más peso en la misma que las descripciones de escenas eróticas o sensuales. A lo largo de *De sobremesa*, Fernández Andrade tiene relaciones eróticas con seis mujeres. Las dos primeras, Lelia Orlof y Nini Rosset, son descritas por Fernández como encarnaciones de una sola circe que “convierte a los hombres en cerdos” (pág. 255). En oposición a estas dos circes surge la figura de la virgen laica Helena de Scilly Dacourt frente a quien Fernández se avergüenza del desorden de su vida amorosa (pág. 271). El vocabulario y las imágenes utilizadas para describirla permiten ver cómo el culto a Helena tiene para Fernández el carácter de sustituto de religión. Helena es una “virgen de Fra Angélico” que irradia “pureza” y “santidad” y