

interpretante básico del relato, la sangre derramada: «A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén» (8). Muy lejos de una traducción literal, el narrador amplifica e interpreta creando una serie: sangre-globo-sangre que además culmina en una parodia del lenguaje religioso<sup>6</sup>. Un gesto interpretativo en el que «opera como receptor y transmisor de las contingencias del horizonte literario al que pertenece, funciona [...] como “lector contemporáneo” y obra en nombre de los potenciales lectores previendo –modelando– sus expectativas [...]»<sup>7</sup>. En otras formas menos complejas relativas al orden metafórico de la traducción predominan en el relato expresiones «como», «o sea», «o mejor dicho» y también otro procedimiento que consiste en la acumulación de desplazamientos en el interior de la frase: «Nosotros teníamos uno [un Corazón de Jesús] en la sala; en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia». La sucesión de *sala-casa-calle-ciudad-capital* crea un efecto intensificador de la traducción como traslado lo mismo que el recurso a la repetición de una misma palabra en un caso con el valor de interjección y en el otro de verbo conjugado como imperativo: «Y ni eso, vaya: vaya a la Catedral o Basílica Metropolitana para que vea rufianes fumando marihuana en las bancas de atrás» (12).

El conjunto de esos procedimientos de escritura, reescritura, traducción y asimilación va realizando en la inestabilidad del lenguaje una forma de violencia que recupera con un sentido diferente las variantes de la velocidad, la fugacidad y el desperdicio que caracterizan de manera implícita el tipo de cultura fragmentaria que relaciona a Alexis con la televisión: «a ver qué agarra para dejarlo ir» (26). En ese recorrido va dando cuenta también de las nuevas modalidades en las formas de la religiosidad que afectan a las imágenes religiosas trasladándolas,

<sup>6</sup> *La consagración de Colombia al Corazón de Jesús es parte de una tradición política y religiosa que el escritor colombiano Rodrigo Parra Sandoval resignificó en El álbum secreto del sagrado corazón, México, Mortiz, 1978. Entre las numerosas representaciones plásticas, la tapa del catálogo de la exposición: El Corazón sangrante (The Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., 1991). reproduce la obra El cordero de Dios del siglo XIX en la que el autor anónimo representa un corazón coronado de espinas que derrama sangre en una fuente de la que beben unas ovejas.*

<sup>7</sup> *Susana Romano-Sued, Crítica y traducción: Babel en la biblioteca, Cuadernos de Literatura núm.16, Carrera de Literatura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, La Paz – Bolivia, 1998.*

poniéndolas fuera de lugar, desubicándolas: ante el fervor que suscita la Virgen de Sabaneta entre los sicarios, el narrador no tiene respuesta para su pregunta: «¿Cómo fue a dar María Auxiliadora allí?» (10). El reconocimiento de los espacios desata un reconocimiento de la lengua: espacios revisitados equivalen a lengua revisitada. En ese movimiento, la conciencia lingüística o filológica del narrador, lo que llama su «manía políglota», lo lleva a la traducción de la jerga de las comunas y con ella de la letra del vallenato titulado «La gota fría» que dice: «Me lleva a mí o me lo llevo yo pa que se acabe la vaina» y que quiere decir: «me mata o lo mato porque los dos, con tanto odio, no cabemos sobre este estrecho planeta». Una perífrasis que le da pie para ironizar acerca de las razones de su popularidad.

Cuando Vallejo adopta la arriesgada decisión estética de dar cuenta de la jerga de las comunas recoloca en la cultura latinoamericana un problema que la narrativa de los sesenta parecía haber dado como superado. La opción por una retórica de la traducción de la misma lengua en el interior del texto, no literal sino interpretativa, su uso audaz y muchas veces ingenioso de la perífrasis, amplía los límites del conocimiento del español hablado en el continente y consigue evitar el glosario que, agregado al final, fue uno de los riesgos más denostados de la antigua novela regionalista. Con la eliminación, aunque parcial, de las comillas tan discriminantes como la cursiva, sus elecciones resultan funcionales al desafío narrativo que suponía dar cuenta de una lengua y de una sociedad en transformación violenta<sup>8</sup>.

## **El narrador como gramático**

La opción por un narrador gramático vuelve inteligible la deliberada decisión del autor de escribir en colombiano y se realiza en el texto en una compleja relación entre oralidad y escritura. Los desplazamientos y los veloces cambios de registro entre las dos modalidades a partir de denotar la relación de Alexis con la lengua: «No habla español, habla en argot o jerga», abren el camino a la explicación: «En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando

<sup>8</sup> En ese sentido, su proyecto literario resulta superior de los alcances de una literatura testimonial que no consigue trascender pese al mérito de la investigación que los sostiene. Véase Alonso Salazar J.: *No nacimos pa'semilla*, Bogotá, CINEP –Corporación Región, 1990 y *Mujeres de fuego*, Medellín– Colombia, Corporación Región, 1993.

vivo [...], más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar; morir; el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo: “¿Entonces qué, parece, vientos o maletas?” ¿Qué dijo? Dijo: “Hola hijo de puta”. Es un saludo de rufianes» (26). Un procedimiento que sigue los mismos criterios que Fernando Vallejo utiliza en la redacción de *Logoi*: definición y ejemplo<sup>9</sup>.

Pese a que la reflexión filológica se cierra aquí con un matiz peyorativo, la figura ficcional del gramático autoriza tanto las propias traducciones como el ingreso de otras voces. En uno de los vagabundeos la narración en detalle de un atraco desata una reflexión filológica, política y moral acerca del uso de la palabra «presunto» y sus derivados así como del verbo «prescribir». La voz autorizada de Alexis lacónicamente trasladará la narración a la lengua de las comunas: “El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa” (23). Un gesto que a su vez desata la facundia del gramático en un ejercicio de retraducción: «Con “el pelao” mi niño significaba el muchacho; con “la pinta esa” el atracador; y con “debió de” significaba “debió” a secas: tenía que entregarle las llaves». Sigue una lección de gramática de la mano de don Rufino José Cuervo respecto de los usos correctos de «debió» y «debió de», que termina en la exasperación con que el narrador se llama a sí mismo a silencio.

Las operaciones de traducción van resultando en una apropiación de la jerga como lengua aprendida al punto que después de presenciar otro tiroteo el narrador le cuenta a Alexis: «Hoy en el centro [...] dos bandas se estaban dando chumbimba» (27). Uno de los signos de ese aprendizaje y apropiación está dado, como ya se señaló, por el entrecorillado: el signo ha desaparecido en chumbimba, lo mismo que desaparecerá en muñeco, chichipato, parcerito y parcerito. «¿Y “parcerito” qué es? Es aquel a quien uno quiere aunque uno no se lo diga aunque él bien que lo sabe. Sutilezas de las comunas, pues» (46). El humor suele estallar en algunas traducciones, por ejemplo la de «enamorado»; cuando un muchacho de las comunas dice: «“Ese tombo está enamorado de mí”. Un “tombo” es un policía, ¿pero “enamorado”? ¿Es que es marica? No, es que lo quiere matar» (65). A través de la sinonimia, amplificaciones, apropiaciones y reflexiones, con cortes, dislocaciones

<sup>9</sup> Fernando Vallejo: *Logoi*, una gramática del lenguaje literario, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

y digresiones se va construyendo de manera deliberada una ruptura de la consecutividad; una narración proliferante que apela a los encadenamientos no de la lógica sino de las asociaciones y las fantasías que se vinculan con el olvido y el recuerdo tal como fueron analizadas por Freud<sup>10</sup>.

## Oralidad y escritura

El comienzo del relato con la fórmula típica de la narración en tercera persona: «Había en las afueras de Medellín un puebló silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta» (7), es quebrado en rápida transición por las marcas de la oralidad: «Bien que lo conocí [...]». Una avasallante primera persona, una sucesión de preguntas retóricas, de formulaciones expresivas de duda y desmemoria intensifican el efecto de oralidad y con él, el de búsqueda de una verdad a la cual la memoria simula resistirse: «Ah sí» [...], «Ah no» [...], «Ah sí, sí fue en el Hudson. Ya ni sé, hace tanto, ya no recuerdo» (8).

Estas marcas contribuyen a transformar lo que podría haber sido una novela de viajes en un escenario en el que todo se mezcla: la alta cultura y la cultura popular, la normatividad de la gramática con la lengua comunera, las formas de la religiosidad popular con la crítica de la jerarquía eclesiástica. La tenaz diatriba contra la hipocresía de lo políticamente correcto traduce una forma del malestar y para escándalo de los amantes de la literalidad, injuria y provoca a través de la palabra inoportuna y fuera de lugar, del brusco cambio de registros que atravesando los lugares comunes –incluido el de la misoginia– pasa de un tono moralizante a la ironía trágica sin evitarse la pomposidad del lenguaje profético; se burla del estado y de sus leyes, de la iglesia, la universidad, las ideologías y las consignas políticas, las técnicas científicas (la sociología, la psicología), la lengua de los medios de comunicación, las leyes de la física y aun de la gramática. Como en la antigua sátira menipea confluyen diálogos, parodias, diatribas, refranes populares y frases hechas: el discurso oblicuo de lo cómico-serio se opone a la formalidad de los géneros tradicionales; una cultura de la risa da lugar a una visión no oficial, externa a las instituciones, con la que se habilita la creación de un segundo mundo, el mundo al revés, un

<sup>10</sup> Sigmund Freud: «Recuerdo, repetición y elaboración» [1914], en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1973, tomo II.