

FERNANDO VALLEJO Y LA TRADUCCIÓN COMO METÁFORA EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

*Et cette joie ancienne m'apportant la connaissance de ma
présente misère*

Et voici que je suis venu!

Aimé Césaire

Retorno al país natal

Cuando en 1941 André Breton conoció en Martinica a Aimé Césaire y su *Cahier d'un retour au pays natal* supo leer en el poema, más allá de lo que llamó “su poder de transmutación”, en qué medida el regreso a la propia tierra suponía un angustioso retorno a sí mismo.¹ Bajo circunstancias totalmente diversas, Fernando Vallejo escribe también su regreso al país de origen esta vez como experiencia de un *flâneur* extrañado que, entre tiroteos, recorre Medellín, la ciudad de la infancia que al mismo tiempo es otra ciudad, una dualidad que se sostiene tanto en su topografía y en las formas de nombrarla (Medellín, Medallo, Metrallo), como en la ambigüedad genérica: “Sí señor, Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer”.²

A partir de esa sensación de extrañamiento, que en un momento de ira lo lleva incluso a proclamar su extranjería: “Yo no soy de aquí” (16), el narrador de *La Virgen de los sicarios* vagabundea por un territorio incierto que afecta tanto las formas de la sociabilidad como sus marcas de identidad. Entre caminar y conversar se van conformando los recuerdos; la recuperación del tiempo en la memoria personal y en la memoria histórica instala una tensión entre distancia y proximidad que está en la base de la construcción del texto. Sin los lazos de familia, de amistad y de sociabilidad en los que alguna vez se basó la pertenencia, este personaje anda solo con sus recuerdos; en sus recorridos por las calles de Medellín se mezcla entre una muchedumbre con la que no se identifica y con la que establece una relación signada más por el desprecio que por la compasión.

El vagabundeo como estrategia de re-conocimiento, en medio de la frustración y de una violencia sangrienta e indetenible, instala un pensamiento digresivo en el que anécdotas, recuerdos, sueños, reflexiones, sátiras y diatribas constituyen la sustancia de la narración. Una estructura fluctuante dominada por el extrañamiento y el desamparo tanto en el espacio público como en el de lo íntimo siempre amenazado por el ruido: de la música, de los automóviles, de los tiroteos, de las ráfagas de ametralladora; por el olor de la fritanga, los atentados a la gramática de los locutores de televisión, la banalidad de los relatos de hazañas deportivas, los discursos vacíos de las figuras emblemáticas del Estado. La sensación de vivir a la intemperie afecta a los personajes en la vida privada, en las calles tumultuosas y aun en las iglesias donde el narrador que cree reconocer en la “devoción repentina de la juventud” una prueba del vigor de la institución eclesiástica, se desengaña rápidamente: “la humanidad necesita para vivir mitos y mentiras” (17).

La tematización de la condición de extranjería en la propia tierra al comienzo de la narración funciona casi como coartada: ante la acumulación exasperada de desastres que afectan a la sociedad colombiana, realiza una operación de transposición y traslado: “y el

¹ André Breton, “Un grand poète noir” (Préface à l'édition de 1947), en Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* [1939], Paris – Dakar, Présence Africaine, 1983.

² Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, Santafé de Bogotá – Colombia, 1994, p.36. Todas las citas corresponden a esta primera edición; en adelante los números de página van entre paréntesis.

carro a toda desbarajustándose como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se ‘les’ desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir” (8). El pasaje de la forma pronominal de primera persona del plural inclusiva, a la forma de la tercera, que excluye al narrador para incluir a todos los otros en la responsabilidad, anticipa que el retorno al espacio originario no culminará en una recomposición de la unidad perdida (“Yo ya no soy yo”, 36), ni en un intento de renacimiento, sino por el contrario, en un encuentro adelantado con la muerte: “De suerte que aunque siga siendo yo yo ya no tenga nombre” (78).

El extranjero como traductor

Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego
Jorge Luis Borges

La creación del sentimiento de extrañeza ante el reencuentro se manifiesta retóricamente en la tenacidad con que se propone introducir principios de orden en un lenguaje que aunque todavía asegura la comunicabilidad, parece amenazado y hasta desbordado por la fluctuación de variantes. El narrador necesita asegurar su dominio sobre el lenguaje no sólo en relación con el pacto de oralidad establecido con el lector, sino en relación con referentes que se le escapan. En la búsqueda de su representación, la propuesta de equivalencias estéticas sostenidas en la perspectiva filológica de quien no vacila en presentarse como el último gramático vivo en Colombia: “en este país que fuera de gramáticos, siglos ha” (22), construye una forma de distanciamiento en la que se inscribe la metáfora del traductor.

En sus ensayos y en su propia práctica, Borges vuelve una y otra vez a “las traslaciones literarias” previendo incluso sus posibilidades en el interior del mismo idioma; parte de suponer que existen siempre dos tipos de traducciones: “Una practica la literalidad, la otra la perífrasis”. Luego imagina, según estos parámetros, dos versiones de los primeros versos del *Martín Fierro*: “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela”. Aunque ambas resultan ridículas, la broma subraya los lazos entre la traducción y la creación literaria y hasta cierto punto, su apuesta por la perífrasis. Reconoce sin embargo, que una traducción podrá parecer más pobre que su original: “también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes [...]. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor”.³

Colocado en una situación de relativa disimetría entre referente y discurso, el narrador de *La Virgen de los sicarios* pone en escena los recuerdos y las palabras que los nombran o, en otra flexión, las nuevas palabras que designan viejos o, eventualmente, nuevos conceptos. La necesidad retórica de explicar su escritura y de explicar a los sujetos que intervienen en ella lo coloca, como al traductor, ante una serie de opciones interpretativas, lo que Borges denominó: “un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis”.⁴

Ese proceso de traducción dentro del mismo código, que constituye una escritura siempre preocupada por explicarse, crea también un narrador en continuo desplazamiento lingüístico. En el inicio del relato la función de traductor resulta fuertemente asimétrica respecto del lector; el texto reposa en una oposición entre *saber/no saber* que, entre otros

³ Jorge Luis Borges, “Las dos maneras de traducir”, en *Textos recobrados. 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, 1997, 256-259.

⁴ Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, en *Discusión* [1932], Buenos Aires – Madrid, Emecé Editores, 1986.

efectos, se propone asegurar tanto el verosímil como la ideología del relato. Se traducen palabras, frases, modismos, pero sobre todo se traduce una cultura nueva a partir de parámetros todavía vigentes de una cultura extinguida o en vías de extinción. Según ha analizado Susana Romano-Sued, en un mundo donde la importación/exportación de saberes es una operación que se funda en la traducción, no sólo las teorías de la cultura sino la cultura misma “se hallan atravesadas por la problemática de la traducción y del traducir” y la traducción aparece concebida como “pasaje transhistórico entre culturas, lenguas y medios”.⁵

El carácter nómada del narrador de *La Virgen de los sicarios* se inscribe precisamente en esa zona de pasaje, que en la apertura del relato lo lleva a realizar un explícito doble movimiento, casi una contorsión, orientada a cubrir las brechas en la temporalidad: “Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años” (9). Mientras mediante un ademán remite a un interlocutor contemporáneo en cuya enciclopedia puede figurar el término sicario con su actual significado pero no los globos de papel que se elevaban al cielo en Navidad, mediante otro, convoca a un hipotético lector representado en la figura del abuelo ya muerto, para quien se traducen en bloque elementos que en su conjugación funcionan como sinónimos de una modernidad, por otra parte bastante depreciada: el tren elevado, el basuco y los mismos sicarios. Por un efecto propio de este tipo de traducciones que se realizan en una frontera idiomática, en los límites entre lo correcto y lo incorrecto, por su mediación, se van integrando traducciones de palabras o expresiones que al comienzo se escriben entre comillas como una manera de marcar su falta de pertinencia en el contexto, lo que sería su pertenencia a una lengua extraña. En el transcurrir del relato esa matriz se va modificando y por un proceso de naturalización, muchos de los términos nuevos irán perdiendo los signos que los discriminan.

Cuando se propone traducir la imagen del globo y su mecanismo de funcionamiento realiza una analogía con el Corazón de Jesús, una metáfora cultural e ideológica quizás algo alejada de los saberes actuales pero eficaz en la medida que desemboca en el 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.⁶ 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 –

⁵ Susana Romano-Sued, “Traducción de teorías y conformación de identidades discursivas y culturales”, en *Club Semiótico, e.t.c. ensayo – teoría – crítica, Espacios de Crítica I*, año 7 – núm.10, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 1999.

⁶ 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.

modelando- sus expectativas [...]”.⁷ 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 se logra con el recurso de 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, 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 re-conocimiento 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.⁸

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 mediante una compleja relación entre oralidad y escritura. Los desplazamientos y los veloces cambios de registro entre las dos

⁷ Susana Romano, *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.

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

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 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.⁹

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 del robo callejero 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 re-traducción: “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 finalmente 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 entrecomillado: 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, de amplificaciones, apropiaciones y reflexiones, con cortes, dislocaciones 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.¹⁰

Oralidad y escritura

El comienzo del relato con la fórmula típica de la narración en tercera persona: “Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (7), es

⁹ Fernando Vallejo, *Logoi, una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

¹⁰ Sigmund Freud, “Recuerdo, repetición y elaboración” [1914], en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1973, tomo II.

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 espacio surgido del tópico de lo indecible.¹¹ A veces provoca la carcajada, breve pero intensa, como cuando perora contra las nuevas leyes acerca del levantamiento de cadáveres: “Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver; ay, no se realizará más. Una institución tan entrañable, tan colombiana, tan nuestra... Nunca más” (34).

Aunque el texto se presenta como un *continuum* de diálogos, memoraciones, digresiones y microrrelatos, la hipérbole, el exceso y los veloces y variados cambios de registro, crean la ilusión de una constante equivalencia entre escribir y hablar, entre escuchar y oír. Las explícitas marcas de apelación al lector: “Ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota” (35); “Le voy a explicar a usted porque es turista extranjero” (44), el uso de fórmulas del tipo “ustedes”, “yo”, “nosotros” y otras referencias indirectas, determinan tanto al locutor como a los lectores oyentes y a los personajes cuyo ingreso a los diálogos se percibe en los cambios de tono y de léxico. La novela adquiere así un ritmo vertiginoso; en esa dimensión de la oralidad, las digresiones funcionan como una voz que deambula por diferentes tópicos así como el narrador vagabundea por diferentes espacios.

La escena de la escritura

La escena de la escritura que podría suponerse como desplazada o fuera de lugar en un texto que se realiza casi como una pura oralidad aparece tematizada en varias oportunidades, lo mismo que las referencias literarias a Balzac, Zola o Dostoievsky como modelos de la descripción realista o del uso de la tercera persona omnisciente: “¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás!” (17). Aunque trata de distanciarse de ellos, en el cuarto de las mariposas irónicamente casi sucumbe a lo que Guillermo Cabrera Infante llamó “le syndrome d’Honoré”: “un cuartico al fondo del apartamento que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, camino al cuarto, sin recargamientos balzacianos: recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por

¹¹ Véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo” (11).

Menciona también “la mesa desde la que les escribo” (19), y “la hojita finita de papel que entra suave por el rodillo de esta máquina” (26), comparable a la figura aplastada de un personaje de dibujos animados. Al historiar el desarrollo de las comunas recupera el gesto: “En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo” (32-33); más aún, presume de la escritura del libro como cumplimiento de un destino: “Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso.” (19)

Cuerpos escritos

El viaje de retorno resucita la realidad traumática, las pérdidas irreversibles; aunque intente escudarse en la pretensión de extranjería, el narrador conoce que el viaje ha sido un regreso a sí mismo que sólo puede hacer suyo a través de la escritura. Los desplazamientos del texto parecen corresponderse no sólo con la topografía ciudadana, sino con el reconocimiento de los cuerpos como territorio en el que el narrador explora los límites de la relación con el otro. La conjugación de amor y muerte en los escapularios anudados sobre el cuerpo desnudo de Alexis recupera una de las formas del lirismo y del erotismo que sin alardes también construyen otros registros del relato.

Es como si la escritura fuera la única forma de asumir los duelos consigo mismo y con sus muertos en el retorno al país natal, el reencuentro trae un nuevo saber que el narrador explicita cuando el relato está llegando a su fin: “Entonces descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad que el castigo, y que la venganza era demasiada carga para mis años” (135). El nuevo saber, identificado con la figura de la anagnórisis, el reconocimiento de que Wilmar es La Laguna Azul, el asesino de Alexis, convierte al narrador en el hombre invisible. Dramáticamente los destinos de estos personajes reproducen con una distancia de setenta años los de otros personajes de una ya clásica novela colombiana: “A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron”, leemos en *La vorágine*.¹²

El narrador atraviesa el escenario de la morgue en medio del frenesí burocrático que clasifica, describe y cataloga; lee uno de los textos que acompañan a los muertos: “El lenguaje me encantó. La precisión de los términos, la convicción del estilo... Los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado, y no hay mejor novela que un sumario” (137-138). Cuando finalmente llega a la sala de necropsias: “El hombre invisible pasó” [...] “El hombre invisible se enteró” [...] “El hombre invisible les fue pasando revista a los muertos” (138-139). El imperioso narrador en primera persona, la voz terca, atrabiliaria, injuriosa y dominante en todo el relato, se ha trasladado a una tercera persona; en un lenguaje que se construye como distanciado y objetivo narra el horror de los crímenes en los cuerpos destazados:

Entonces reparó que sobre los pies de uno de esos cadáveres había otro, pequeñito, orientado en sentido vertical como los brazos de una cruz: el de un bebé recién nacido y recién rajado” [...]. El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de

¹² José Eustasio Rivera, *La vorágine* [1924], Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. IV, 1976, 178.

la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia (139).¹³

Sólo ante el cadáver de Wílmor, “uno más entre esos cuerpos inertes, fracasos irremediables”, recupera la voz en primera persona y con ella el arte de la injuria y la ironía. “Salí por entre los muertos vivos”. Entonces regresa al reiterado motivo retórico de los ríos que van a dar a la mar, de la vida como sueño, de la circularidad del tiempo, del polvo y los gusanos, de la caducidad de la vida menos inquietante quizá que la fugacidad de la muerte: “esa prisa que tienen aquí para olvidar”. Nuevos saberes han reemplazado los gozosos recuerdos infantiles predominantes en el regreso al país natal, un nuevo lenguaje adquiere derecho de ciudadanía: “Bueno parcerero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted”. La recurrente imagen de los gallinazos, “son los buitres, el viejo vultur latino” traduce en *La rambla paralela*,¹⁴ siguen planeando sobre la ciudad y con sus propias perífrasis cierran un texto desesperanzado.

¹³ Independientemente de la coincidencia de la cita con una muy anterior de Alejo Carpentier formulada en términos semejantes, la estética de Vallejo nada debe a lo real maravilloso ni al realismo mágico, que por esa confusión de los términos frecuentes en la crítica literaria, pasaron casi a convertirse en equivalentes.

¹⁴ Fernando Vallejo, *La rambla paralela*, México, Alfaguara, 2002.