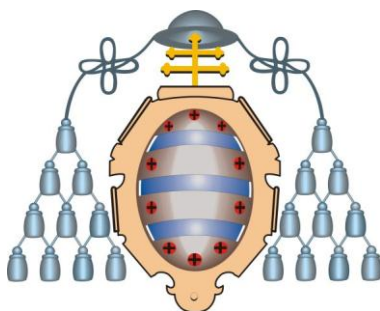


UNIVERSIDAD DE OVIEDO



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**Programa de doctorado en Filología hispánica
y Comunicación artístico-literaria**

**LENGUA, PODER E IMAGINARIO DE NACIÓN
EN EL CICLO AUTOBIOGRÁFICO
EL RÍO DEL TIEMPO DE FERNANDO VALLEJO**

Alberto Cueva Lobelle

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: LENGUA, PODER E IMAGINARIO DE NACIÓN EN EL CICLO AUTOBIOGRÁFICO <i>EL RÍO DEL TIEMPO</i> DE FERNANDO VALLEJO	Inglés: LANGUAGE, POWER, AND IMAGINATION OF NATION IN THE AUTOBIOGRAPHICAL CYCLE <i>THE RIVER OF TIME</i> BY FERNANDO VALLEJO
2.- Autor	
Nombre: ALBERTO CUEVA LOBELLE	DNI/Pasaporte/NIE:
Programa de Doctorado: FILOLOGÍA HISPÁNICA Y COMUNICACIÓN ARTÍSTICO-LITERARIA	
Órgano responsable: DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA	

RESUMEN (en español)

En su pentalogía *El río del tiempo*, Fernando Vallejo lleva a cabo una declaración de propósitos respecto a su obra: reivindica la narración autobiográfica en primera persona frente a la figura del narrador omnisciente, con una escritura lo menos convencional posible en la que encuentran su lugar temáticas tan marginadas en Colombia como la homosexualidad y el ateísmo-antiteísmo relacionado con la defensa de los animales. Desde este punto de vista, la obra del antioqueño cobra un especial interés académico ya que podría presentarse, presuntamente, como una nueva estética dentro de la narrativa colombiana. No obstante, existe en la obra de este escritor un movimiento pendular y contradictorio que va de las características transgresoras mencionadas anteriormente a otras posiciones más conservadoras tales como una tradición culta claramente deudora de la civilización occidental basada en la erudición, la normatividad de la lengua, el descreimiento y el etnocentrismo.

Una vez expuestas estas fuerzas divergentes características de la obra de Fernando Vallejo, debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿representa *El río del tiempo* una línea de continuidad o de discontinuidad en la narrativa colombiana e hispanoamericana? Esto supone llevar a cabo las siguientes tareas:

- Identificar los rasgos narrativos y enunciativos que caracterizan la pentalogía *El río del tiempo*.
- Establecer algunos ejes problemáticos presentes en la obra *El río del tiempo* que la relacionan con otras obras literarias colombianas e hispanoamericanas.
- Relacionar los mencionados rasgos con la tradición literaria colombiana para tratar de establecer, por la vía de una lectura contrastiva, un análisis histórico-discursivo que nos permita percibir sus diferencias y sus semejanzas.
- Analizar la creación verbal novelística de Fernando Vallejo en sus repercusiones transformadoras del imaginario social y dinamizadoras de las nuevas formas de escritura.

El hecho de afrontar la nación desde un presunto realismo que gravita en torno a la primera persona del narrador como centro generador de sentido ha cobrado gran relevancia editorial a nivel internacional, gracias a la obra de Fernando Vallejo. En este estudio, comprobaremos cómo, a pesar de los profundos cambios que ha sufrido el mundo a nivel global, aún se mantiene vigente un canon y una manera de narrar que reflejan una perspectiva particular en relación con el imaginario de nación y el

RESUMEN (en Inglés)

In his pentalogy *The river of time*, Fernando Vallejo carried out a mission statement regarding his work, claiming the first-person autobiographical narrative before the figure of the omniscient narrator, whose writing is as unconventional as possible in finding a niche so marginalized in Colombia issues such as homosexuality, anti-theism and atheism related to animal rights.

From this point of view, the Vallejo's work has a special academic interest as it may appear, presumably as a new narrative aesthetics within Colombia. However, there is in this writer's work and contradictory a pendulum that goes above transgressive features to other more conservative positions such as debtors clearly cultivated a tradition of Western civilization based on scholarship, the norms of language, disbelief and ethnocentrism.

Once exposed these divergent forces characteristic of the work of Fernando Vallejo, we must ask the following question: *The river of time* is a continuity or discontinuity in the Colombian and Latin American narrative?

This involves performing the following tasks:

- a) Identify the narrative and expository features that characterize the pentalogy *The river of time*.
- b) Establish some problematic issues within the play *The river of time* that relate to other Colombian and Latin American literary works.
- c) Relate the above features with the literary tradition in Colombia to try to establish, by way of a contrastive reading, historical and discursive analysis that allows us to perceive their differences and similarities.
- d) Analyze the verbal creation of Fernando Vallejo's novel implications transforming and revitalizing the social imagination of new forms of writing.

The fact address the nation from an alleged realism that revolves around the first-person narrator as meaning-generating center has gained great importance worldwide publishing, thanks to the work of Fernando Vallejo.

In this study, we can see how, despite the profound changes that have hit the global world, it remains in force a canon and a way to tell that reflect a particular perspective in relation to the imagination of the nation and the role of intellectuals perpetuated for centuries in Colombian society.

AGRADECIMIENTOS

Todo este trabajo hubiera sido inviable sin la asesoría de dos doctores de la Universidad de Oviedo: Antonio Fernández y Virginia Gil. Ellos han sacado a la luz lo mejor que yo podía ofrecer.

Resulta extremadamente difícil encontrar a alguien tan preparado y, a la vez, tan accesible como el profesor Antonio Fernández. Siempre de buen consejo, sensato y pragmático como pocos, tan riguroso, tan dispuesto a inculcar que no todo vale y que hay que separar bien “el trigo de la paja”. Antonio enseña a buscar infatigablemente la aportación sin ser condescendiente con lo impuesto, sin dejarse doblegar de forma inconsciente por las últimas modas académicas aunque implique el rechazo de quienes no se arriesgan y se dejan llevar por la abulia de las corrientes. Todo lo aprendido con él me resultó extraordinariamente útil y me aportó un invaluable ingrediente de calidad en mi labor profesional. Lo invaluable, en este caso, fue “lo aprendido” y no el título del D.E.A. que nunca me convalidaron en mi país de residencia.

Muchos profesores de la Facultad me remitían a la profesora Virginia Gil. Todos los egresados de la carrera de Filología hispánica de la Universidad de Oviedo la conocemos por su sapiencia, por la pasión y virtud con las que dicta sus clases. Virginia posee la capacidad superlativa de optimizar a los recién licenciados: filólogos con buenas bases pero frágiles y minúsculos ante su papel como humanistas en la sociedad; personas que todavía no son plenamente dueñas de sus fuerzas pero que, sin embargo, poseen el firme

entusiasmo iniciático de su vocación. Ella confió en mí para hacerme partícipe en toda una aventura crítica acerca de uno de los autores más complejos de los últimos tiempos, a partir de una serie de temáticas que yo afrontaba desde la cercanía geográfica de mi hogar pero desde la confusa lejanía de la torpeza: por eso siempre me sentí como un privilegiado henchido de ingenuo orgullo, por eso en los momentos más difíciles me resultó impensable optar por el abandono y la deserción. Cuando corregía los borradores, Virginia era tremendamente jovial en sus apreciaciones y encarecidamente entrañable y sencilla en sus reconocimientos. Las réplicas de mi directora de tesis a mis comentarios embarullados y, algunas veces, patéticos siempre fueron claras y, a la vez, comprensivas; siempre con ánimos bonitos y amables que facilitaban mi labor.

En estos agradecimientos no podía olvidarme del Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional de Colombia porque ha sido un comprensivo hogar y refugio para alguien como yo, alguien quien por una razón u otra quizás no ha encajado en centros más convencionales con las formas y menos exigentes con los contenidos. Se trata de un espacio académico donde quiero y soy querido, donde llevo a cabo un trabajo que me gusta, donde me siento tan colmado que a veces me asusto. El rostro donde podría personalizar todo esto es la profesora Lindy Arriaga, cuyo despacho he ocupado durante todos estos años llenándolo de libros, apuntes, tazas de café y fotocopias: nunca he recibido ni un mal gesto, ni un solo reproche indirecto, lo único que he recibido en todos estos años de la profesora Lindy han sido palabras de ánimo en la privacidad y palabras de admiración en público.

Serían innumerables las personas que me han ayudado a entender mejor ese país llamado Colombia en el que se sitúa la narrativa de Fernando Vallejo. Las conversaciones y

debates con grandes amigos y profesores como Antonio Mejía, Juan Moreno, Ana Cristina Gómez, Alonso González, Rubén Darío Flórez y Julio Morales, entre otros, me facilitaron otras perspectivas; otras maneras de concebir la nación quizás más apartadas del mundo libresco y más en consonancia con los fenómenos de actualidad.

También tengo mucho que agradecer a mis hijos y a mi mujer. Mis hijos Santiago y Fernando me han acompañado a lo largo de estos años de trabajo: pequeños héroes, admirables ejemplos en retrospectiva de lo que pude ser y no fui. Ligia, mi mujer, ha sido siempre la primera receptora de mis escritos: sensata, inteligente, mi particular polo a tierra, la mejor persona que he conocido. Me apartó de mis fantasmas anteriores, me enseñó a ser libre y me dejó serlo con la condición de que dirigiera la mirada hacia la intemperie, abriendo los ojos hacia el exterior y hacia el interior e intentando contar las cosas de otra manera. Ella me ha enseñado a ser prolífico, anárquico y feliz en la actividad profesional y académica, a no renunciar nunca a la palabra y a ser imperiosamente expresivo aunque ello implique importunar a la resignación más anodina.

INTRODUCCIÓN

Fernando Vallejo Rendón (1942) es una de las figuras más provocadoras de la narrativa hispanoamericana contemporánea y, en la actualidad, ocupa un lugar de privilegio dentro del mercado editorial. Aunque ya se había ganado el elogio de la crítica literaria con la biografía del poeta Barba Jacob, *El mensajero*; *La Virgen de los sicarios*, de aparente carácter autobiográfico, lo ha catapultado hacia el éxito en el mercado editorial e incluso a la escena cinematográfica. Dicha obra ha marcado una fuerte línea temática influyente en jóvenes novelistas colombianos como Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1999), Mario Mendoza (*Satanás*, 2002; *Los hombres invisibles*, 2006) y Héctor Abad Faciolince (*Basura*, 2002; *Angosta*, 2003). Asimismo, este escritor antioqueño ha recibido el galardón Rómulo Gallegos por la novela *El desbarrancadero* y el Doctorado Honoris Causa por la Universidad Nacional de Colombia.

El presente trabajo centra su atención en la obra *El río del tiempo*, pentalogía de carácter autobiográfico que ha sido considerada por buena parte de la crítica como un hito novedoso en la narrativa colombiana. Se trata de un conjunto de novelas carente de las connotaciones efectistas de *La Virgen de los Sicarios* que han generado cierta polémica acerca de la recepción de la novela colombiana actual en el exterior.

La delimitación del corpus al ciclo autobiográfico *El río del tiempo* se debe a que creemos que es en esta obra donde Vallejo encuentra su particular estilo narrativo. Si bien consideramos sus posteriores obras autobiográficas como dignas de estudio, creemos que en ellas se repiten ya los rasgos estilísticos característicos de su escritura.

El voluminoso conjunto de discursos críticos que ha intentado interpretar la obra de Vallejo comenzó a erigirse a finales de los años ochenta. Desde entonces, a lo largo de dos décadas, han sido innumerables los artículos, monografías y entrevistas publicados acerca del escritor antioqueño.

No obstante, si nos centramos en el ciclo autobiográfico *El río del tiempo*, el número de monografías académicas publicadas ya no es tan significativo. Apenas tenemos constancia de alguna tesis doctoral sobre la obra objeto de estudio ya que, quizás, la mirada se ha centrado esencialmente en la obra *La Virgen de los sicarios* por la relación tan fuerte que tiene esta obra con la realidad social colombiana y específicamente con la violencia derivada del narcotráfico, situación neurálgica para el país.

En el trabajo que nos ocupa, debemos establecer los presupuestos fundamentales y sustentadores de los análisis que han caracterizado la obra de Fernando Vallejo. En este sentido, las concepciones críticas que han cartografiado las narraciones de este escritor dibujan líneas muy bien marcadas y estables. Sus rasgos característicos son susceptibles de ayudarnos a visibilizar toda una comunidad de interpretación que comparte ciertos presupuestos.

Uno de estos presupuestos consiste en elevar a Vallejo como un innovador del género narrativo y más concretamente del género autobiográfico:

La paradoja es esta: Fernando Vallejo, un novelista de primera categoría, es tan convincente en sus novelas, que la gente no lo toma “seriamente” (en el sentido intelectualoide) como novelista. Es igual que con la Biblia: quedó tan bien hecha, que la gente vive convencida de que todo lo que dice ahí que pasó, pasó. Así, cuando Fernando pone a Vallejo, digamos, a matar conserjes en París, le creemos a pie juntillas, le creemos como creemos los bombazos y las muertes del noticiero diario. En otras palabras: la gente no toma las novelas de Fernando Vallejo como novelas, sino como confesiones. Creen que porque Fernando Vallejo dice “yo”, se refiere a “él mismo”, cuando en realidad se trata simplemente del “yo narrador”, el mismo “yo” de tantos otros autores a los que nadie comete el error de identificar con su narrador. Este tal vez sea el mayor logro a que cualquier novelista pueda aspirar: que le crean todo. (Rojas, 2003: 88).

Moreover, it is in this novel where Vallejo’s narrator starts to transform himself physically as an indicator of the limits of his autobiographical mode and the inclusion of blatantly fictional situations. The fact that Vallejo’s narrator is transformed capriciously into a witch, a psychiatrist or a ghost in order to depict society and himself, goes far beyond the premises of the autobiographical genre and invites his readers to forget that identification narrator/author. Rather, this transformation entices the Readers to allow new possibilities that this fictional narrator gives to the development of the story. (Fonseca, 2004: 58-59).

Esto nos lleva a otro presupuesto que apunta a la capacidad de Vallejo de traspasar los límites canónicos de la escritura:

A través de la sinonimia, 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. (...) Aunque el texto se presenta como un continuum: diálogos, memoraciones, digresiones, micro relatos, 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. (Manzoni, 2004: 51-53).

De hecho, ha sido tal el convencimiento respecto a lo novedoso del lenguaje del antioqueño, que un sector fuertemente representativo de la crítica ha obrado como si una frontera impermeable separase la lengua literaria vallejana de la tradición literaria colombiana, de la cual forma parte:

Sus textos escapan a cualquier clasificación que se pueda hacer dentro de la literatura colombiana, pues en ellos la distinción de géneros pierde todo fundamento. (Murillo, 1998: 22).

Vallejo sale de Colombia como escapando. Le ocurre lo mismo que a un par de amantes que, a pesar de ser amantes, están desencantados, e incluso furiosos: no se soportan. Sale de Colombia por aburrimiento y porque se siente agredido por su caos y su violencia, su vocación por la mediocridad, sus héroes de bronce y sus legitimidades de papel sellado; su viaje y sus aventuras por diferentes países son el síntoma de su tedio, y la escritura, como corporeización del recuerdo, el paliativo y el rastro para no perder el camino de regreso al hogar del que escapa. Por eso va a donde sea, a todo el mundo, donde sea nadie, un extraño, un extranjero libre por voluntad propia para armarse de distancia crítica. Vallejo escapa de su país en busca de su propio lenguaje. (Murillo, 1998: 24).

En cambio, otros críticos señalan ciertas coincidencias textuales entre la escritura del antioqueño y otras escrituras anteriores. Incluso nos remiten a un cronista del S. XVI

como Rodríguez Freyle. Nos encontraríamos, según este supuesto, con una longevidad del canon estilístico acuñado ya en tiempos de la colonia.

Ni biógrafo ni escritor piadoso es Vallejo, viene de la misma vena mordaz, iconoclasta y escandalizadora de Barba Jacob, de Fernando González, o de los dadaístas, como ya lo han anotado Germán Vargas y Jaime Carbonell Parra. Pero lo debemos conectar también con uno de los fundadores de la literatura colombiana, Juan Rodríguez Freyle, quien se encargó de recoger los más sustanciosos acontecimientos del Nuevo Reino de Granada; y así, nos legó los enredos, los engaños y los escándalos de los notables. *El Carnero* brinda una visión más completa de los primeros cien años de la Nueva Granada, al iluminar y aclarar la ideología y las actitudes culturales y el tono de la época. Lo mismo hace Vallejo al recrear no sólo la biografía de Barba Jacob sino la atmósfera cultural, social y política; las anécdotas recobradas enriquecen el relato y dan otra perspectiva a la experiencia vivencial. (Jaramillo, 1998: 11).

De todos modos, nos encontramos ante una misma comunidad de interpretación reagrupada por una serie de argumentos comunes acerca de la literatura de Fernando Vallejo, en la cual relucen los siguientes presupuestos fundamentales y sustentadores:

1. Se trata de uno de los escritores colombianos más brillantes de la actualidad.
2. Su literatura es claramente transgresora: una inédita renovación de las letras en lengua española (Álvarez, 2006: 49).
3. El ejercicio conceptual de su escritura representa las consecuencias y reajustes de un pensamiento marginal, disidente y repudiado por los órganos de poder. Por eso el autor se erige en fiel cronista y severo

juez de la realidad nacional colombiana, contrariando con ello la visión oficial de los hechos.

4. Su prosa sarcástica y apasionada revela el lado más oscuro del ser humano y destierra cualquier tipo de orden social y de idealización. Por tanto, no hay política posible ni cambio pensable: estamos en un mundo fatalmente a la deriva, en el que cualquier cambio acelera al desastre.
5. Su provocadora escritura disimula una gran ternura, la cual se opone a la injusticia, la enfermedad y la muerte; fuerzas poderosas que asolan este mundo.

Posiblemente, muchos de estos presupuestos vengan motivados, en numerosas ocasiones, por el hecho de que se conciba la teoría literaria como un espacio epistemológico aislado de otras disciplinas que trataremos de integrar en el presente estudio.

Sin embargo, debemos aludir también a otras lecturas desfavorables que cuestionan de forma desmedida el valor estético de la obra y las ideas del autor objeto de estudio. No obstante, debemos destacar que es muy extraño encontrarlas en publicaciones impresas de cierto prestigio. Estas interpretaciones alternativas las encontramos, con bastante dificultad, en blogs especializados en literatura y en prensa de ámbito local:

Desde casi todos los puntos de vista posibles, las novelas de Fernando Vallejo son muy deficientes. A pesar de la jugosa tentación de decir que el autor presenta un estilo deslavazado a propósito o después de un largo trabajo contra la

novela convencional, lo cierto es que a mí no me cabe ninguna duda, por fortuna para él, de que Fernando Vallejo se pone a escribir lo primero que le viene a la cabeza y, cuando llega a la página 180, decide que ya está bien y la novela termina. Estructuralmente, todas sus novelas son un caótico flujo de conciencia (y sobre todo: de inconsciencia) donde el autor se lo pasa en grande yéndose por las ramas, llamando hijueputa a presidentes, Papas y pichicateros y paladeando coitos con muchachos. Tal cual. Él mismo, en *Mi hermano el alcalde*, da cuenta de su propia incapacidad cuando afirma: “Mi problema con los libros es que son sucesivos y yo soy simultáneo”, lo que quiere decir que su problema con los libros es que él los escribe para divertirse, y no para ganarse la vida. (Olmos, 2006:1).

En todo caso, estas críticas desfavorables en muchas ocasiones son inadmisibles por su escaso rigor académico, por sus descalificaciones vandálicas hacia la persona del escritor y, sobre todo, por su falta de argumentación. Un claro ejemplo de ello es este fragmento del profesor y escritor asturiano Rafael Reig:

Fernando Vallejo, aunque se lo proponga, no escandaliza a nadie (...). Sus tres únicas ideas (todas putas, todo es una mierda, yo soy la hostia) no interesan a nadie. A este tipo de fanfarrones, en mi barrio, se les oye hablar como quien oye llover, en la barra del bar, suplicando por lo bajo que se vaya de una vez y sin establecer jamás contacto visual, no sea que se dirija a ti.

Sin embargo, que a semejante pelmazo con el cerebro de un mosquito acatarrado nos lo vendan (sobre todo en *El País*, pues es autor de Alfaguara) como un gran novelista es inadmisibile ¿no te parece? (Reig, 2008: 212).

A propósito de la recepción de *El río del tiempo*, resulta de gran interés para este trabajo la revisión que el escritor Pablo Montoya lleva a cabo acerca de las concepciones y prejuicios de la crítica:

Desde expresiones que van desde santo o energúmeno genial, o hipertrófico de la inteligencia y la sensibilidad, hasta decir de su obra que es el más emocionado grito de independencia y rebeldía, o de considerar al autor el más triste y radical humanista del desencanto, estas voces piensan que lo que se esconde detrás de los ataques corrosivos del escritor antioqueño es uno de los rasgos de su amor amargo hacia Colombia. Todas estas opiniones, que enaltecen las calidades literarias de una narrativa singular pero que dejan pasar por alto los matices reaccionarios que la sostienen, se podrían reducir a algo así como: Vallejo despotrica sobre Colombia porque le duele Colombia. Y su odio gigantesco es directamente proporcional a su amor. Ahora bien, la desmesura de este amor sincero y dolido hasta el marasmo parece que salvara de las consideraciones racistas, misóginas y fascistas las turbulentas aguas del río del tiempo vallejiano. En el plano de la recepción internacional de sus libros, ha sucedido algo similar. Se ensalzan el amor, la fraternidad, el trabajo del lenguaje manifiesto en la obra de Vallejo, pero hay pocas referencias a su trasfondo repulsivo. (Montoya, 2007: 22).

Por tanto, una vez vista la recepción mayoritaria por parte de los estudiosos de Vallejo, la etiqueta de polémico que se le ha colocado al antioqueño se nos antoja poco convincente. Estaríamos llegando al final de un largo proceso de unanimidad que da valor a la obra vallejiana y la elogia de forma incondicional; a la etapa en que los textos producidos por su escritura no ameritan ya la atención de una crítica seria, pues la personalidad del escritor habría tomado la delantera en la escena y cubriría su obra. En lo sucesivo, lo que resulta evidente es el asunto extraliterario, por ejemplo, el culto del que el escritor sería objeto por parte de otros y en ocasiones de sí mismo:

Yo pienso que eres un hombre lleno de pasión y de lucidez, de originalidad y de elocuencia, indignado por la pasividad con que Colombia se deja matar, por la docilidad con que Colombia se deja robar, y por la estupidez con que Colombia se

deja arrastrar por el discurso de sus verdugos. Pienso que no te prohíbes sentir y responder, con indignación y con furia, ni darle unas cuantas bofetadas a la patria postrada para ver si reacciona. Colombia hasta ahora ha sido esa madre sorda que no se deja conmover por los gritos de indignación de su hijo, que sigue impávida como si nada pasara, pero en el fondo lo que dices llega a donde debe llegar, y es mucha la gente que en Colombia, y en el mundo, te está escuchando. (Ospina, 2007: 66).

Hemos llegado a un punto en el cual la unanimidad frente a la obra de Fernando Vallejo ha contribuido a detener cualquier intento crítico serio y ha conducido, más bien, hacia un círculo vicioso que ha impedido formular preguntas capaces de suscitar la conciencia de la complejidad y la contemporaneidad del arte narrativo del antioqueño. Por tanto, creemos necesario un trabajo académico que analice de forma exhaustiva y sin apasionamientos la obra de este escritor desde el plano mismo del discurso y desde el contexto histórico y literario que enmarca la obra. De suerte que las premisas argumentativas de nuestro trabajo se situarán en un plano interpretativo más actualizado y preciso.

No obstante, debemos reconocer la gran dificultad que entraña la anterior declaración de propósitos. Y esto es así porque el mundo de la literatura es un campo epistemológico poco cuantificable donde se especula y se pondera, donde continuamente se camina sobre una cornisa con peligro de desprendimiento. Para alguien que afronta una obra tan controvertida como la estudiada, resulta delicado componer un trabajo crítico sin despeñarse por el insufrible elogio del partidario incondicional, sin resistir a la tentación de creerse un experto capaz de reducir la originalidad de un escritor a sus influencias y

maestros o sin precipitarse en el discurso fiscal y sumario de quien intenta fastidiosamente revelar los rumbos fijados por los grandes consorcios editoriales y políticos.

PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

En su pentalogía *El río del tiempo*, Fernando Vallejo lleva a cabo una declaración de propósitos respecto a su obra: reivindica la narración autobiográfica en primera persona frente a la figura del narrador omnisciente, con una escritura lo menos convencional posible en la que encuentran su lugar temáticas tan marginadas en Colombia como la homosexualidad y el ateísmo-antiteísmo relacionado con la defensa de los animales.

A las once mil vírgenes las sodomizo y una a una, en fila india las estupro. Absolutísimamente enemigo de Dios, Dios el monstruo que me ha expulsado de su reino. ¿Por el solo delito de querer tener voluntad propia? Desde entonces vivo en la alucinación, judío errante de siglo en siglo por la Historia hasta el final de los tiempos. (*El fuego secreto*, 27).

Se trata de una escritura que, aparentemente, intenta atrapar la realidad, entendida como una infinidad de fragmentos cuya compleja vinculación desborda todo intento de orden y estructura. En medio del galimatías de digresiones, enumeraciones, descripciones, consignas y evocaciones líricas; la subjetividad y la primera persona cobran especial relevancia ya que, una vez desechado el mencionado intento de orden, lo único que queda es un intento por compartir vivencias inter-subjetivas con el lector.

A estas vivencias logra darles credibilidad con auto-interrupciones del hilo discursivo, con las cuales el escritor parece quitarle importancia a los numerosos detalles, anécdotas y alocuciones de los que da cuenta en sus narraciones:

Pero esto ya lo conté en otro libro, ¿y repitiéndome yo? Jamás, tache, señorita, desde donde puso “me voy a la tienda y me compro un limón”, y

retomemos de ahí ¿Qué fue lo último que dije quitando eso? “y sin cabeza”, punto. Exacto, punto. Pero borre también ese párrafo y el anterior. Y el anterior y el anterior y toda esa historia idiota del terremoto y volvamos a empezar de cero. Borrón y cuenta nueva. Da capo (...)

Retomando el hilo perdido del relato, ¿Dónde iba, señorita, antes de venir a México a hacer películas y a buscar a Barba Jacob? ¿Dónde me quedé? Y vámonos ahoritita mismo a México con el abrigo que me regaló Salvador y que tiré al primer bote de basura en el mismísimo aeropuerto tan pronto se dio media vuelta y nos dijimos adiós, porque para qué quiero un abrigo en pleno México en febrero, yo que no cargo ni con los recuerdos. (*Entre fantasmas*, 17).

Podría pensarse en un estilo que intenta acercarse a la lengua oral; en este sentido, nos resulta reveladora la siguiente declaración del propio Fernando Vallejo:

Pues es que no es tan oral, parece que es oral pero es literario. Tiene muchas palabras del lenguaje oral y parece, tiene un toque coloquial, pero es completamente literario. Es engañoso, es una falsa apariencia. (Fonseca, 2004: 79).

Desde este punto de vista, la obra del antioqueño cobra un especial interés académico ya que podría presentarse, presuntamente, como una nueva estética dentro de la narrativa colombiana. No obstante, existe en la obra de este escritor un movimiento pendular y contradictorio que va de las características transgresoras mencionadas anteriormente a otras posiciones más conservadoras tales como una tradición culta claramente deudora de la civilización occidental basada en la erudición, la normatividad de la lengua, el descreimiento y el etnocentrismo; todo ello enmarcado en las fuertes lealtades y deslealtades familiares de la cultura antioqueña.

Una vez expuestas estas fuerzas divergentes características de la obra de Fernando Vallejo, debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿representa *El río del tiempo* una línea de continuidad o de discontinuidad en la narrativa colombiana e hispanoamericana?

Para responder esta pregunta es necesario situar *El río del tiempo* dentro de la narrativa hispanoamericana y colombiana con el fin de identificar si marca un hito innovador o es una prolongación de una tradición ya existente. Esto supone a su vez llevar a cabo las siguientes tareas:

a) Identificar los rasgos narrativos y enunciativos que caracterizan la pentalogía *El río del tiempo*.

b) Establecer algunos ejes problemáticos presentes en la obra *El río del tiempo* que la relacionan con otras obras literarias colombianas e hispanoamericanas.

c) Relacionar los mencionados rasgos con la tradición literaria colombiana para tratar de establecer, por la vía de una lectura contrastiva, un análisis histórico-discursivo que nos permita percibir sus diferencias y sus semejanzas.

d) Analizar la creación verbal novelística de Fernando Vallejo en sus repercusiones transformadoras del imaginario social y dinamizadoras de las nuevas formas de escritura.

A modo de hipótesis, centrándonos ya en el plano del discurso, y a propósito del autor objeto de estudio, hemos detectado de forma reiterada el uso de ciertas estrategias enunciativas-retórico-discursivas acuñadas ya desde los tiempos de la colonización cuando

los españoles se vieron en la obligación de tomar registro detallado de todo lo acontecido en el Nuevo Mundo y asimismo, tuvieron que legitimar tamaña empresa desde sus escritos. Dichas estrategias se reafirmaron sólidamente en el siglo XIX, tras los procesos de independencia llegando a configurar todo un canon escritural. En este periodo, las élites ilustradas vieron en la lengua escrita un lugar apartado desde el cual ejercer un control mental sobre la población y legitimar el poder mediante un canon, una tradición escrita basada primordialmente en la erudición y el uso de la primera persona. Con el uso de la primera persona, se anulará toda diversidad de voces, toda polifonía textual y en las manifestaciones de la lengua escrita se cercenará toda expresión de lo nacional ajena a las manifestaciones de una élite culta, blanca, católica y presuntamente masculina.

Como resultado de este proceso, el maniqueísmo, el plano axiológico-moral del narrador y la disposición caprichosa de las secuencias narrativas se apoderarán de la letra impresa. Este canon escritural no cederá su lugar preponderante en las letras colombianas hasta la actualidad, a pesar de la irrupción de la fábula garciamarquiana¹ y de novelas como *Changó el gran putas*² que permiten nombrar lo nacional desde otros lugares y otros puntos de vista.

¹ Angel Rama ilustra muy bien esta idea: “Cuando en 1967, Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad* no es simplemente una obra maestra de lo que surge sino una cultura entera, la correspondiente al complejo fluvio-minero de Colombia.” (Rama, 1982: 192).

² La novela *Changó el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella nos aproxima a otra visión de la historia de Colombia. Una historia que empieza en África y que no sigue la cronología vertical y excluyente de los conquistadores europeos.

El hecho de afrontar la nación desde un presunto realismo que gravita en torno a la primera persona del narrador como centro generador de sentido ha cobrado gran relevancia editorial a nivel internacional, gracias a la obra de Fernando Vallejo.

La sombra del escritor antioqueño se refleja en la actualidad en una nueva generación de autores como William Ospina, Héctor Abad Faciolince, Ricardo Franco o Mario Mendoza que han reconocido su deuda y su admiración con el controvertido autor de *El río del tiempo*. En este estudio, comprobaremos cómo, a pesar de los profundos cambios que ha sufrido el mundo a nivel global, aún se mantiene vigente un canon y una manera de narrar que reflejan una perspectiva particular en relación con el imaginario de nación y el papel del intelectual perpetuado durante siglos en la sociedad colombiana.

I. ESTUDIO SINCRÓNICO

1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA OBRA *EL RÍO DEL TIEMPO*

1.1. El discurso literario como texto

Una teoría de la narración es una subteoría de una teoría más amplia del discurso. De ahí que propiedades generales de este sean aplicables a aquellas, es decir, el discurso narrativo comparte propiedades con otros tipos discursivos. O dicho en otros términos, las propiedades de la narración se heredan de unas propiedades del discurso más generales. Así, el texto narrativo igual que cualquier otro texto, está formado por proposiciones que se relacionan entre sí por medio de lazos formales explícitos que ayudan a configurar el significado del texto. De igual manera, un texto narrativo posee los mismos niveles de lengua que cualquier otro (morfosintáctico, semántico, pragmático) y los mismos componentes.

La literatura es un hecho del lenguaje que tiene sus rasgos particularizadores frente al lenguaje en general, pero se rige por las mismas reglas comunicativas que imperan en otros contextos de producción y recepción: un productor o productora de discurso (...) ejecuta una actividad discursiva (...) que propone socialmente como discurso literario; ese producto estético circula dentro de una comunidad de lectores (receptores concretos y potenciales), regido siempre por una diversidad de contextos (situacional, psicológico, histórico, estético) y dichos contextos son afectados por lo que se denomina las competencias de los participantes (lingüística, pragmática, comunicativa, discursiva...). Así funciona el mercado comunicacional de la literatura, con algunos rasgos específicos que lo diferencian de otros formatos: por

ejemplo, su interpretación puede variar de acuerdo con los lectores concretos, con el contexto histórico y con los parámetros estéticos. Por eso sus significados no son estáticos, son mutables. Cambian de acuerdo a como se modifiquen algunos de los elementos implícitos en la actividad discursiva. (Barrera Linares, 2007: 149).

Por otra parte, la narración literaria es una forma específica del uso del lenguaje y de la interacción social, ya sea hablada o escrita; posee una fuerza ilocutiva específica, lo cual implica diferentes articulaciones estructurales. Como práctica discursiva la narración busca lograr en su interlocutor un efecto o reacción con la obra que pone en circulación. El efecto perlocutivo no se logra únicamente por medio de la expresión estratégica de las proposiciones o a través de una estrategia discursiva (afirmaciones, negaciones, dudas, peticiones directas e indirectas, interrogaciones, suposiciones, etc.) sino a través de una estrategia cognitiva bien definida: para lograr modificar o conmover al lector, debe partir de las representaciones ya disponibles en la conciencia colectiva del destinatario y conducir a otras representaciones (las que desea comunicar), ancladas en las representaciones existentes.

La condición indispensable para que el discurso exista es el hecho de que haya al menos un nexo común articulador que llamaremos macrotema. Si analizamos el complejo conjunto de actos lingüísticos simultáneos y secuencialmente interrelacionados que confluye en el discurso de *El río del tiempo* vemos que un macrotema es la experiencia vivida desde la infancia hasta la vejez vista desde la propia vejez. A partir de este macrotema podemos encontrar numerosos subtemas como el fracaso de la nación colombiana, la desfiguración de la memoria, la incapacidad de las artes para aprehender la realidad, la compasión por los animales o el odio a la condición humana, entre otros, o

tópicos que se repiten en los cinco libros como Colombia, la abuela, la finca y los sueños. De igual manera, el contexto sociocultural en el que se inserta el texto ofrece numerosas pistas al lector para que pueda reconstruir el sentido del texto. A pesar de que el lector de Vallejo se ve frente al problema de la ambigüedad textual. Hechos sin concluir, otros apenas insinuados, entropía excesiva, el discurso está dotado de marcas lingüísticas en las que el mundo intersubjetivo que comparten emisor y receptor se hace evidente.

Todo discurso es un ente de naturaleza híbrida y abierta, en el cual es determinante el contexto histórico, social, político y cultural en el que se desarrolla.

Esto significa que ciertas estructuras textuales pueden asociarse estereotípicamente con tales procesos en el contexto sociocultural: así es que las estructuras métrico-prosódicas, la semigramaticalidad de diferentes tipos, la selección de tema, la coherencia y la complejidad de estructuras, tanto en el nivel gramatical como en el superestructural, pueden ser indicaciones de lo que es por lo menos un posible discurso literario en cierta cultura. La admisión de tal texto al conjunto canónico de “La literatura” dependerá de factores y convenciones cambiantes, tanto históricos como socioculturales. En una cultura, período o contexto específico ciertas estructuras pueden dejar de ser aceptadas como “marcas” literarias, o nuevas clases de “marcas” pueden ser elaboradas, y entonces dominarán las decisiones canónicas. Así, el conjunto de discursos literarios realmente aceptados es un subconjunto de aquellos discursos que son posiblemente literarios debido a sus estructuras textuales. Este proceso de aceptación puede operar incluso para aquellos discursos que no se produjeron intencionalmente dentro de un contexto de comunicación literaria. Esto significa que lo que cuenta como literatura se determina en última instancia por procesos de recepción. (Van Dijk, 2003: 132-133).

A través del estudio que proponemos atenderemos al hecho de que los textos, forman parte de la vida social y política de un país y un continente. Por ello, la literatura no puede aparecer como un campo epistemológico aislado. Por tanto, un marco empíricamente adecuado para afrontar la comunicación artístico-literaria sería aquel que es capaz de integrar la inmanencia del texto objeto de estudio en un contexto determinado.

Una teoría empíricamente adecuada de la literatura tiene al menos dos componentes principales: una teoría de textos literarios y una teoría de la comunicación y el contexto literario, teorías que están, claro, sistemáticamente relacionadas. Las teorías tanto tradicionales como estructurales (y generativas) de la literatura, desgraciadamente, se han limitado al primer componente teórico: el estudio de la comunicación literaria se dejaba a los ocasionales sociólogos de la literatura, mientras que la psicología de la literatura era virtualmente inexistente, y el estudio etnográfico o antropológico –un enfoque realmente “integral”– se dejaba al antropólogo.

Este descuido del contexto sociocultural de la literatura ha llevado a la difícil situación en la que aun un análisis estructural sofisticado del discurso literario no puede especificar sin ambigüedad las propiedades típicas del discurso literario. Aun si se pudiera demostrar que ciertas propiedades (propiedades gramaticales, por ejemplo), aparecen cada vez más frecuentemente en ciertos tipos de textos literarios de un período y cultura dados que en otros períodos y culturas, siempre hay otros tipos de discurso en que tales propiedades también ocurren. No se ha dicho claramente que la “identificación” de un discurso literario –como tipo– depende en última instancia de las funciones socioculturales de este tipo de discurso. La literatura, entonces, se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de textos, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura. (Van Dijk, 2003: 117-118).

Centrándonos ya en Hispanoamérica y Colombia, las diferencias y las tensiones entre las fronteras de la alta cultura (letrada) y cultura baja (popular) han identificado un amplio espectro de textualidades apoyadas en la lengua escrita como única formalización cultural que desplaza toda cultura ajena a los cánones académicos establecidos. En este sentido, por medio de un estudio pormenorizado de una parte de la narrativa intentaremos proporcionar una nueva visión política, más democrática, del trabajo intelectual.

Vamos a centrarnos en el papel del escritor como intelectual perteneciente a una élite capaz de moldear opiniones e intereses públicos específicos. Es esta razón la que nos lleva a la interdisciplinaridad del análisis crítico del discurso. Este tipo de análisis trasciende la esfera puramente interna del texto o el discurso y utiliza su conocimiento del trasfondo y del contexto de la situación para ubicar las estructuras comunicativas en un amplio marco de relaciones sociales y políticas, de procesos y circunstancias.

Una dificultad para el análisis de la obra de Fernando Vallejo es que en ella no está del todo clara la diferencia entre el sujeto empírico y el sujeto enunciador, ni tampoco está del todo clara la diferencia entre realidad y ficción. Ello permite al sujeto de la enunciación liberarse de muchas de las marcas lingüísticas más estereotipadas. En este sentido, se encuentran dentro de sus textos manifestaciones lingüísticas explícitas que evidencian la presencia de prejuicios en el discurso, prejuicios que aparecen incrustados en el contexto lingüístico y social; también encontramos propuestas de representación contradictorias y desmitificadoras de otros prejuicios.

Para aclarar y acotar estas propuestas de representación debemos ceñirnos en muchas ocasiones a cierta inmanencia del texto, es decir, en muchas ocasiones las filiaciones sociales y literarias no vendrán de la mano del contenido proposicional (el *dictum*: lo que se dice) sino de la propia enunciación (el *modus*). Con esto afirmamos que el contenido proposicional puede gozar de un estatus de arbitrariedad que podrá variar según los intereses de las personas que los enuncien. Un ejemplo lo encontramos en las invectivas lanzadas contra Juan Pablo II en obras como *El desbarrancadero*. Estas podrían entenderse por extensión como invectivas contra la jerarquía de la Iglesia Católica y, sin embargo, observamos cómo con la llegada de su sucesor, Benedicto XVI, estas invectivas han quedado del todo atenuadas o al menos, Vallejo no las ha hecho hasta el momento.

En cambio, cuando nos centramos en las estrategias retórico-enunciativas, los textos de Vallejo cobran vigencia y trascienden rápidamente a otros escritos y a otros planos de carácter social, político y nacionalista. Al confrontar estos textos con otros hechos y fenómenos del contexto, podemos comparar la versión oficial de los hechos (metadatos) con las visiones más subalternas de la historia. De este modo podemos detectar y describir la distorsión de los hechos y de la realidad.

Desde nuestro punto de vista, el análisis literario no debe ocuparse de la valoración moral de los textos sino que debe facilitar y enriquecer sus interpretaciones. Es por eso que uno de los objetivos principales consiste en evitar visiones sesgadas de la materia objeto de estudio.

Como este trabajo gira en torno a la pregunta de si *El río del tiempo* representa una línea de continuidad o discontinuidad en la narrativa hispanoamericana, debemos también realizar una minuciosa contextualización que atienda a dos planos que se tornan indisociables: el plano artístico y el plano filopolítico. Y esto es debido a que el lenguaje utilizado en las obras literarias no es tan distinto al utilizado en otras facetas de las relaciones sociales:

A partir de la idea de Jakobson de que en el lenguaje poético el elemento de la comunicación que predomina es el lenguaje mismo, se ha desarrollado toda una corriente de estudios inmanentistas, que han tratado de buscar la especificidad de la literatura en las propiedades formales del lenguaje con el que está construida. Pese a su innegable interés, esa perspectiva resulta insuficiente, ya que es difícil encontrar propiedades formales o fenómenos lingüísticos comunes a todo tipo de obras literarias: no hay palabras, ni construcciones, ni tipos de estructuración particular que puedan considerarse exclusivos del lenguaje literario y que sirvan para caracterizar inequívocamente la literatura frente a lo demás. Dicho de otro modo, ningún rasgo lingüístico aislado puede convertirse en una condición necesaria o suficiente para determinar de manera automática la literariedad de un texto. (Escandell, 1999: 201).

Una de las dificultades que se plantean para la realización de este estudio es el hecho de integrar dos planos aparentemente distantes en el mismo. No hemos creído recomendable, en este caso, desgajar ambos planos ya que en el caso de la obra de Fernando Vallejo el plano artístico sostiene y autoriza al intelectual para que realice sus propuestas acerca del pasado autobiográfico y acerca del imaginario de nación.

Desde una concepción de la literatura como un hecho epistemológico aislado, hemos comprobado cómo, en numerosas ocasiones, la crítica nos ha dado una visión superficial, condescendiente o displicente de la obra vallejiana. Por nuestra parte, creemos que el resultado final de toda la producción de Vallejo atiende a una complejidad y una actualidad narrativa que debe ser estudiada desde el discurso y en franca confrontación con los contextos históricos y culturales. Los textos literarios no son ajenos a esta situación:

...muestran los cambios propios de una sociedad específica en movimiento, acuden a valoraciones implícitas de los grupos sociales a los cuales sus autores estuvieron vinculados de alguna manera. Así que la literatura no es tan libre, tan independiente ni tan ingenua como pueda llegar a pensarse. Y si bien, su objetivo inicial es proponer espacios de ficción, con fundamento principalmente estético, no significa ello que no debamos aprovechar su valor documental de haber sido elaborada bajo la observación de miradas usualmente muy incisivas ante la percepción de la cotidianidad. Aun con sus rasgos particularizadores que lo distinguen de la comunicación cotidiana, del lenguaje común, se trata de un discurso elaborado con material lingüístico. Y todo discurso propone una re-formulación de la realidad que le ha servido como referente. (Barrera Linares, 2007: 151).

Desde una perspectiva funcional, nuestra literatura sigue perteneciendo a la clase en la que también incluimos nuestros chistes, bromas, chistes verdes o canciones. Las diferencias con estos tipos de comunicación, pues no son tanto pragmáticas cuanto sociales: la literatura ha sido, como ya se ha sugerido, institucionalizada; se publica, los autores gozan de un status específico, es reseñada en artículos y revistas especializadas, tiene un lugar en los libros de textos, es discutida, analizada, etc. (Van Dijk, 1987: 183).

Una vez hechas estas consideraciones, y llegado el momento de efectuar un estudio detallado de *El río del tiempo* surge la siguiente pregunta ¿cómo debe ser nuestro análisis

del texto literario? Parece evidente que la incorporación del contexto histórico-cultural así como de cierto tipo de intertextualidad en la que antiguos textos vuelven a cobrar vida, resulta crucial.

Para llevar a cabo nuestro propósito vamos a subdividir nuestro análisis en lo que llamaremos dos grandes ejes: un eje sincrónico y encadenado; y otro eje que llamaremos diacrónico y fragmentario.

A ese eje sincrónico lo denominamos así porque dentro de él vamos a analizar el ciclo autobiográfico *El río del tiempo* atendiendo al hecho de que esta obra es un relato producido por un narrador en un momento dado, en una época concreta. Aunque dentro de la narración exista todo un desplazamiento temporal a través de una trayectoria vital, lo cierto es que quien nos cuenta la historia está situado en un momento cronológico preciso, el universo de la edad madura vinculado inexorablemente a las raíces existenciales de la experiencia. En este eje, se contemplan las distintas estrategias enunciativas, la involución-evolución de las evocaciones que van de lo más armónico al alud caótico de pensamientos; todo ello atenderá indefectiblemente al plano artístico y filosófico. Este plano sincrónico nos servirá como insumo y nos proporcionará una serie de materiales lingüísticos indispensables para llevar a cabo nuestro análisis en el otro eje: el eje diacrónico y fragmentario.

En ese eje diacrónico incorporaremos el contexto histórico y social a la interpretación de los textos; este contexto irá inevitablemente ligado a la evolución de las formas de escritura; a las maneras de narrar por parte de las élites en Hispanoamérica y más

concretamente en Colombia. Esto conllevará todo un estudio de ciertas marcas y constantes que han configurado todo un canon jerárquico e incluso dogmático que ha marcado, en muchas ocasiones, las barreras entre la alta cultura y la cultura popular.

Un gran escollo con el que nos encontramos de cara a este trabajo es que no podemos realizar un análisis crítico *per se* consistente en analizar los textos de Vallejo tal y como se analizan las representaciones en los textos propios de las instituciones o de los medios de comunicación y ello debido a que estamos frente a la literatura, nos movemos en el plano artístico-literario y no histórico, por ejemplo. Es precisamente esto lo que señala Austin a propósito de ciertos usos del lenguaje:

Hay usos “parásitos” del lenguaje que no son “en serio”, o no constituyen su “uso normal pleno”. Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencia, o puede estar ausente cualquier intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, o todo intento de lograr que mi interlocutor haga algo. (Austin, 1982: 148).

Nos encontramos, por tanto, ante afirmaciones arbitrarias, en las cuales no nos podemos detener tanto en los grupos y personas que el narrador margina, ridiculiza o exalta, sino que debemos analizar las estrategias enunciativas que emplea para desechar o aceptar estas opciones. En este trabajo no trataremos de analizar, por tanto, la representación negativa de grupos excluidos sino que nos centraremos más bien en las estrategias discursivas-enunciativas que emplea el autor para hacer prevalecer sus puntos de vista como ilustrado hombre de letras, su ideología, su concepción del mundo.

Más allá de la ficción que la caracteriza, la literatura no se desprende de la ideología y cosmovisión de su autor concreto. Por el contrario, ratifica sus modos de pensamiento ante los otros escritores o ante los lectores, pero, sin que esto implique que dichas concepciones no estén sujetas al cambio constante a que está sometido cualquier hecho de la lengua y, en consecuencia, cualquier hecho social. No obstante, lejos de constituir posturas individuales, esos modos de pensamiento obedecen por lo general a maneras colectivas de percibir y construir la realidad a través del lenguaje literario. El escritor no es solamente un hablante cualquiera que manifiesta su manera particular de conformar el universo a través de los textos que produce. Más que eso, en el sentido hegeliano, el autor literario es un vocero autorizado –social y culturalmente– para actuar como (re)productor de imaginarios colectivos y esos imaginarios se materializan en los textos literarios que pone a disposición de los lectores (...). De esa manera, sin que ese sea necesaria o intencionalmente su propósito principal, por la vía de la ficción, ofrece también modos de organizar la realidad histórica, por ejemplo. Y también sin haberlo buscado explícitamente, puede contribuir con la re-construcción de hechos no registrados (o al menos registrados de otra manera) por lo que se conoce como la “historia oficial”. (Barrera Linares, 2007: 151).

Una vez hecho esto, debemos demostrar si lo hace con un lenguaje novedoso una renovación de las letras en lengua española o si bien lo hace ciñéndose fielmente a estrategias retóricas previamente utilizadas por todo un linaje de intelectuales perteneciente a las clases dirigentes de Hispanoamérica.

1.2. El texto literario como ente histórico y cultural

Nuestra lectura de *El río del tiempo* atenderá a su valor literario y cultural, el cual será considerado por su capacidad para abordar temáticas y estéticas del lenguaje escrito desde puntos de vista novedosos. Sin embargo, también jugará un papel crucial el tenor

político de las propuestas de representación del pasado colombiano y, en particular, del imaginario de la nación con vistas a la comprensión de la obra objeto de estudio. Esto es debido a que no vemos en esas representaciones exclusivamente una evocación ficcional de la realidad pretérita. Tomamos al novelista en tanto que sujeto de pensamiento dado a utilizar sus intrigas narrativas como proyectos de pasado que también pueden tener significado político como proyectos de futuro.

Teniendo en cuenta la consideración anterior, llevaremos a cabo una contextualización histórico-social del discurso literario para el estudio de *El río del tiempo*. Se trata de concebir el lenguaje como una práctica social fuertemente contextualizada en la cual la relación con el poder juega un papel crucial, tal como ha señalado Van Dijk:

Más allá de la descripción o de la aplicación superficial, la ciencia crítica de cada esfera de conocimiento plantea nuevas preguntas, como la de la responsabilidad, los intereses y la ideología. En vez de centrarse en problemas puramente académicos o teóricos, su punto de partida se encuentra en los problemas sociales predominantes, y por ello escoge la perspectiva de quienes más sufren para analizar de forma crítica a quienes poseen el poder, a los responsables, y a los que tienen los medios y la oportunidad de resolver dichos problemas. (Van Dijk, 1986: 4).

Por tanto, este punto de vista resulta adecuado para estudiar discursos de distinta naturaleza que dan testimonio de la existencia de unas más o menos abiertas relaciones de lucha y conflicto. (Wodak, 2003: 18).

En el caso de los textos literarios de Fernando Vallejo, vemos como estas relaciones de lucha y conflicto afloran incesantemente llegando, aparentemente, a la contradicción.

Así por ejemplo, el narrador arremete contra grupos de personas tradicionalmente marginadas y excluidas por esa comunidad imaginada etnocéntrica, culta y endogámica que ha llegado a convertirse en comunidad real y dominante en Colombia hasta el día de hoy. Sin embargo, también se da la paradoja de que el narrador arremete contra valores fundamentales y excluyentes de los grupos de poder responsables de la existencia de esa comunidad dominante.

Nos enfrentamos, entonces, a un análisis crítico en el cual debemos evitar caer en cierta tendenciosidad ideológica y en el que debemos desenmascarar una serie de estrategias enunciativas recurrentes en quienes utilizan la lengua como herramienta de poder y auto-legitimación. Esto nos conduce a otras visiones críticas de la literatura como la de Sarlo, en las cuales se reevalúan los textos a partir de la totalidad de los factores del legado cultural, sea cual sea su procedencia:

Lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos del pasado en un rico proceso de migración, en la medida en que los textos se mueven de sus épocas originales: viejos textos ocupan nuevos paisajes simbólicos. (Sarlo, 1997: 37).

En el estudio que proponemos, al plano artístico se asocian imágenes, discursos y representaciones referentes al imaginario de una colectividad que ponen en cuestión, o reafirman, algunos de sus esquemas y lugares comunes.

En este sentido, intentaremos hallar ejes problemáticos de la representación del pasado que se convertirán en marcos dentro de los cuales analizaremos aspectos sociales, culturales y políticos que la escritura literaria pone en movimiento.

Hallar tales ejes nos permitirá un ejercicio relacional, en el plano sincrónico y en el plano diacrónico, de suerte que la obra no será analizada aisladamente sino en el tejido que nuestra mirada perspectivista construye para relacionarla con otras novelas de la historiografía tradicional colombiana.

De otra parte, nos interesa identificar las estrategias que pone en funcionamiento el narrador y que orientan su conducta y la de otros. Partimos del supuesto de que por medio del acceso preferente a la publicación y divulgación de obras literarias, el discurso del escritor ejerce el poder de legitimar o deslegitimar cualquier propuesta y lograr determinados efectos en los receptores. Así, la pentalogía de Fernando Vallejo ha constituido toda una agencia social performativa de los distintos ámbitos sociales: la política, el territorio, la religión, la raza. Nuestra mirada deberá entonces descubrir los lazos entre la obra y la cultura dominante que muestra, cuestiona o reafirma:

La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante (asegurándose una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de las otras clases); a la integración ficticia de la sociedad en su conjunto, así pues, a la desmovilización (falsa conciencia) de las clases dominadas; a la legitimación del orden establecido por el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de las distinciones. A este efecto ideológico, la cultura dominante lo produce disimulando la función de división bajo la función de comunicación: la cultura que une (medio de comunicación) es también la cultura

que separa (instrumento de distinción) y que legitima las distinciones constriñendo a todas las culturas (designadas como sub-culturas) a definirse por su distancia con la cultura dominante. (Bourdieu, 1999: 68).

En muchas ocasiones, nos encontraremos en la pentalogía con auténticos abusos de poder reproducidos de un modo implícito e, incluso, a través del carácter explícito de algunas de las propuestas de representación del narrador.

La escritura vallejana genera una interioridad de la que trasluce una forma paradójica y compleja en la cual el poder se impone apoyándose, no obstante, en toda una corriente de ilegitimidad:

Ahora mientras escribo, mientras me traiciono a mí mismo, en el ruidoso golpeteo de la máquina, como una sombra silenciosa se cuele tenuemente su recuerdo. (*Los caminos a Roma*, 135).

Nuestra tarea será descubrir cuál es la voz del narrador, qué persigue con este tipo de propuestas. Esto nos lleva al siguiente reto intelectual, académico y metodológico: cómo aprehender y estructurar las cambiantes y proteicas voces del turbulento e impetuoso discurrir del río del tiempo vallejano, sus idas y venidas, sus insondables ramificaciones episódicas, sus alargadas listas nominales en aparente improvisación rítmica o su trasfondo existencial y testimonial a través de una autoría omnipresente; cómo llevar a cabo toda una vivisección de un largo relato dentro del cual nos veremos en el compromiso de desenmarañar los más sofisticados y seductores artificios retóricos destinados a ejercer poder y dominación sobre la actividad lectora.

En este sentido, el conjunto de temáticas, de tropos y de estrategias retóricas que encontramos en *El río del tiempo* no debe ser analizado como una aglomeración mecánica, sino como una unidad con el fin de descodificar las leyes internas de su funcionamiento. Para ello es necesario resaltar el carácter literario del texto, señalar unos ejes sincrónicos y retóricos precisos con el fin de interpretar tanto las posibles contradicciones del texto como las verdaderas significaciones referenciales y performativas capaces de modificar las actitudes de los participantes en la lectura. Sólo así, encontraremos una hermenéutica con la potestad de englobar todos los procedimientos lingüísticos y retóricos inmanentes al texto junto con el contexto histórico y la tradición escritural en que se producen.

Por tanto, para llevar a cabo esta ingente tarea debemos actuar en los distintos niveles y dimensiones del texto, partiendo del plano literario: estructura, espacio, tiempo, personajes hasta llegar a aspectos históricos y sociales afines a la tradición literaria colombiana.

Consideraremos la narrativa vallejana como una actividad discursiva enmarcada dentro de una tradición literaria y social determinada por factores extratextuales de recepción, que una vez analizada permite encontrar las claves, las superposiciones y los intersticios de un discurso artístico codificado en pro de una visión particular, monádica y totalizadora de la existencia y de la realidad de un país como Colombia. En este sentido, el relato se presenta como una auténtica propagación de hechos históricos y de cualidades del sujeto empírico; como un fenómeno de ampliación de las oscilaciones armónicas de un yo narrador que parece fundirse con las pasiones extra-textuales más próximas a su experiencia. Es aquí, entonces, donde una lectura atenta, activa y contextualizada se

convertirá en todo un mecanismo de crítica y resistencia que nos ayudará a dilucidar el camino de lo que es realmente válido y de lo que es innovador.

Ello implica un producto que dinamiza las representaciones sociales. El texto evoca unos hechos que poseen el valor de la intemporalidad porque despliegan en la escena una serie de temas y situaciones consustanciales a la naturaleza humana y a las sociedades conformadas por ella. La escritura, entonces, se torna en caja de resonancia que permite articular las ideas y doctrinas de la comunidad. A pesar del discurso monofónico en el que sólo se escucha la voz del narrador-protagonista, nos encontramos ante un texto que presenta sus mejores e inagotables matices cuando es contextualizado por un receptor activo y crítico.

1.3. Realidad y ficción en Vallejo

Se ha acusado a Vallejo con poca fundamentación de no tener estructura. Muchas veces se ha afirmado que su literatura eleva lo absurdo e inconsecuente al estatus de obra literaria. Desde la lectura que llevamos a cabo en este trabajo de la narrativa vallejana observamos un principio vertebrador básico que nunca queda desmentido en las obras objeto de estudio: la negación y el ataque a la modernidad. De esta manera, cuando el protagonista de *El río del tiempo* nos haga su interpretación de los acontecimientos que giran alrededor de su propia experiencia vital, toda consideración vendrá tamizada por el ya mencionado principio vertebrador bajo el cual quedan desterradas de este mundo la culpa judeo-cristiana, el marxismo y la racionalidad.

Llegados a este punto es posible preguntarse si quien niega la modernidad es un reaccionario. ¿Podemos afirmar rotundamente que el autor literario Fernando Vallejo es un reaccionario? No necesariamente. Según Paul Ricoeur (2006) la literatura es representación. En el caso de Vallejo estamos ante una auto-representación del sujeto empírico que cuando deja plasmada su escritura en el texto y la leemos queda transformado en un sujeto enunciativo, en un narrador-protagonista, es decir, en un personaje novelesco.

Sin embargo, en el caso de nuestro autor, esa diferenciación muchas veces resulta difícil. Pongámonos en el supuesto de que nos interesa saber las verdaderas opiniones del autor y que acometemos la empresa de recoger y comparar sus acotaciones ideológicas en distintos “ámbitos de acción”. Estos ámbitos de acción recogerían las opiniones del autor en sus novelas, en los artículos en prensa y en las afirmaciones durante sus diferentes intervenciones públicas en entrevistas, presentaciones de libros y charlas.

Como veremos más adelante, las diferencias entre estos distintos ámbitos de acción son nulas o casi inexistentes porque en esas intervenciones lo que encontramos es que Fernando Vallejo sigue interpretando al mismo personaje. No es el enunciadorempírico que habla sino Fernando Vallejo, el personaje- narrador. Hay que darse cuenta de que una de las grandes reflexiones artísticas y literarias preferidas de nuestro autor trata sobre las barreras difusas entre realidad y ficción. Por tanto, siendo consecuente con lo anterior el autor tampoco nos da pistas sobre ello.

De todos modos, en lo que debemos insistir es en el hecho de que nos enfrentamos a un producto escritural, a un documento. Un documento que, además, alcanza el estatus de

obra de arte; queda dotado este documento de este estatus porque se lo otorga tanto una comunidad intelectual y académica como una comunidad de lectores-consumidores que convierten ese documento en un fenómeno de mercado literario.

De esos episodios violentos de las autoficciones de Fernando Vallejo no podremos sacar mucho más hasta que una biografía desconectada de los libros regidos por el pacto de lectura ambiguo entre novela y autobiografía nos desvele los incidentes de la vida real del escritor que los originaron. Es la primera vez que pedimos a gritos que un biógrafo que no sea ni hagiógrafo ni “cacógrafo” se ponga a indagar la vida de Fernando Vallejo Rendón. No será la última. (Joset, 2010: 124).

La petición de Jacques Joset de indagar en la verdadera vida del autor nos resulta un trabajo hasta cierto punto inútil. No pretendemos indagar en la verdadera vida de Fernando Vallejo; lo que nos interesa es el texto literario como documento, como discurso que construye la identidad nacional. Por eso, fuera de los textos escritos y de sus intervenciones públicas en entrevistas, no creemos que sea conveniente (ni académico) llevar el trabajo hacia el culto a la personalidad del autor (o del personaje representado por el autor), tampoco hacia un juicio sumario a la persona que escribe los textos por sus acotaciones ideológicas. Hacer esto nos conduce a un camino sin salida. Por ejemplo, en *La virgen de los sicarios*; un narrador-protagonista se autoproclama como el primer gramático de Colombia y recorre Medellín en compañía de un sicario. Este sicario irá asesinando a todo tipo de transeúntes ya sea por mandato o simplemente por complacer los dictados del protagonista. Si se llegara a afirmar, por nuestra parte, que se trata de un episodio vivido por el escritor o que el escritor es el mismo gramático de quien conocemos sus intereses

lingüísticos, estaríamos desconociendo el carácter representativo e imaginario de la literatura.

El narrador de la obra vallejana sigue un camino de ida y vuelta opuesto al narrador de las obras más conocidas de García Márquez. En el caso del premio Nóbel, el narrador omnisciente impasible nos relata una historia ficticia de la cual se extraen una serie de ideas que conforman una forma de ver la nación, el mundo y la existencia humana; bajo la apariencia de la objetividad incluye experiencias autobiográficas sin implicar a su persona. Por el contrario, en el caso de Fernando Vallejo, el narrador se implica hasta tal punto que incluye su nombre y apellido y se hace pasar por un gramático, autor intelectual de numerosos asesinatos. Nos encontramos ante un perfil luciferino opuesto al fabulador garciamarquiano porque no es un mero testigo de los hechos; el narrador objeto de estudio interviene en los hechos y nos da su particular versión de ellos, toma partido, conforma un personaje sumamente representativo (para bien o para mal) de una determinada clase social en Colombia. Por medio de este personaje deja en libertad la cara oculta y opaca de la historia para que se pavonee a plena luz. Se desprende de sí mismo mediante una exacerbada irresponsabilidad donde se exhiben las armas discursivas del poder: secretas, poderosas, subrepticias, a distancia de la superficie.

Necesitamos describir la obra objeto de estudio en tanto estructura significativa, como una unidad compleja de sentido, en tanto entramado de estructuras semánticas interrelacionadas que constituyen todo un régimen acomodaticio de una determinada visión del mundo. En este proceso, podremos observar cómo el texto vallejano evidencia su conexión con una serie de sistemas de interpretación y simbologías. En este sentido, el

sistema del texto, en un juego introspectivo, moraliza en una opción ética que es la visión que lo genera, desde la sociedad en la cual están insertos el narrador y el texto, y asimismo lo proyecta hacia una dimensión social.

Los textos de Vallejo nos acercan a la historia de Colombia, al sentido de los hechos, de sus discursos hegemónicos y de su intrahistoria. Se efectúa un sorprendente juego de desplazamientos en el cual la visión del personaje-protagonista, ya sea desde su humor irónico o desde su sinceridad demoledora, nos provee de un conjunto de datos reveladores acerca de una determinada manera de entender tanto una nación como el mundo. Volviendo al ejemplo de *La virgen de los sicarios* es llamativa la relación que se establece entre muerte y gramática, relación que ha sido explorada y explicada para el caso colombiano por Deas, (2006).

En *La Virgen de los sicarios*, a través de la figura del gramático, se nos muestra una interpretación irónica de una historia nacional profundamente marcada por los conflictos internos y las guerras no declaradas. La violencia que caracteriza tanto el entorno inmediato como el entorno histórico de la nación se encarna en una violencia de la escritura. Una violencia de la escritura que representa toda una cosmovisión donde parece que resuenan los ecos de las voces de Juan Rodríguez Freyle, Laureano Gómez, Luis López de Mesa, Nicolás Gómez Dávila, Epifanio Mejía, Jorge Robledo Ortiz y otros tantos autores que conformaron discursivamente la nación.

La obra vallejana es una construcción cognitiva que funciona como creencia y que está separada por un abismo de la realidad debido a que la propia naturaleza humana que la

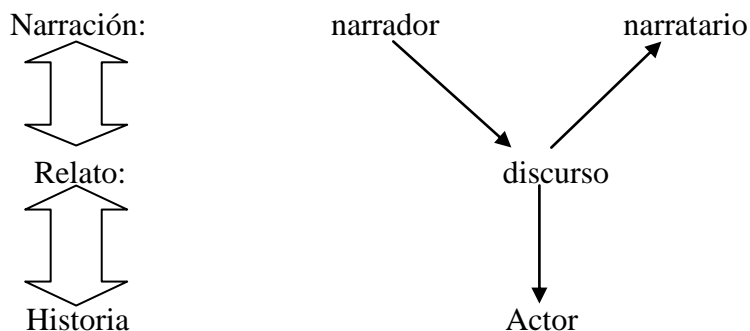
idea, a su vez, la hace inviable. A modo de revulsivo que propicia una redefinición de lo tangible, el narrador se dedica a desmontar y desafiar las convicciones más asumidas basadas en la racionalidad porque, en el mundo actual, están exentas de toda crítica.

1.4. Entre la narración histórica y la narración literaria

La definición de lo que es la narración literaria necesita de la separación categórica entre sujeto empírico (autor) y narrador. El primero es un organismo cívico realmente existente en el mundo empírico; el segundo prescinde de cualquier condición que permita la verificación de su existencia en el mundo empírico, él es más bien un resultado textual. El narrador está en el funcionamiento del texto. En palabras de Genette (1989: 72):

Propongo (...) llamar historia al significado o contenido narrativo (incluso si este contenido resulta ser, en un caso concreto, de una débil intensidad dramática o tenor acontecimental), relato propiamente dicho al significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en la cual tiene lugar.

De esta distinción se deriva una estratificación de partes que nos dan la arquitectura de la narración literaria que puede ser sistematizada en tres niveles así:



¿Qué pasa cuando, como en la autobiografía, el narrador (nivel de narración) coincide con el yo, primera persona, que es el autor (sujeto empírico) y que en el discurso (nivel del relato) se referencia al yo actor (nivel de la historia) que también es yo en el mundo empírico? ¿Eso se puede seguir llamando narración literaria?

Tal vez la respuesta a este interrogante nos la dé Paul Ricoeur en el tercer tomo de *Tiempo y narración* cuando aborda las propiedades de la narración histórica. Ricoeur se pregunta sobre la identidad de quien se habla en la narración histórica:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad, es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho tal acción? ¿Quién es el agente, el autor? En principio, se responde nombrando a alguien, es decir designándolo con un nombre propio. Pero ¿Cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué es lo que justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, por el mismo a todo lo largo de una vida que se estira desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta no puede ser sino narrativa. Responder a la pregunta “¿quién?”, como lo había fuertemente dicho Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia contada dice el quién de la acción. La identidad del quién no es entonces ella misma sino una identidad narrativa. Sin el socorro de la narración, el problema de la identidad personal está en efecto condenado a una antinomia sin solución (...). El dilema desaparece si, a la identidad comprendida en el sentido de un mismo (idem), se sustituye la identidad comprendida en el sentido de un sí mismo (ipse); la diferencia entre idem e ipse no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa. (...) A diferencia de la identidad abstracta del Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida (Ricoeur, 1985: 442-443).

Tendríamos, pues, que abandonar el presupuesto de que existe un discurso de la historia capaz de narrar el pasado de una identidad del mundo empírico (yo, por ejemplo) designándolo como algo sustancial e inmutable. Entre el yo narrador, el yo pronombre del discurso y el yo referenciado por este no hay una identidad formal absoluta. Puesto que es el tejido narrativo el que junta estos diversos yo y en él toma vida y forma “el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida”, todo discurso, incluido el de la historia ficcionaliza desde la narración su objeto de referencia: “...nos hemos elevado al nivel de una interpretación de la historia y de la ficción, salida de los procesos cruzados de ficcionalización de la historia y de historización de la ficción” (Ricoeur, 1985: 442).

Así las cosas, el narrador-yo de la pentalogía de Fernando Vallejo es un ejecutante de un discurso que referencia a un yo de la historia (mundo empírico) que no es construida sino gracias a la identidad narrativa, es decir, gracias a ese ejercicio donde al referir una identidad del pasado usamos un discurso que alberga en él la mutación y el cambio. Desde el presente inventamos el pasado y es por eso que no hay narración histórica sin ficción. Entonces la identidad narrativa, la ipseidad, sería el soporte de la narración literaria de aspiraciones autobiográficas. El yo del pasado que es referenciado es una identidad fuertemente tinturada por el presente del yo que ejecuta la narración, yo que se define justamente por ya no ser el mismo yo del pasado. Entonces, la pregunta ¿qué se narra? se vuelve menos interesante que la pregunta ¿cómo se narra? Es decir, la interrogación sobre la disposición discursiva que nos pone al actor en escena adquiere centralidad para comprender la vitalidad o las modalidades de emergencia de la ipseidad o identidad narrativa. Por ejemplo, en *Los días azules* el personaje-niño-yo se enoja al extremo y

golpea su cabeza contra el suelo (“el embaldosado duro y frío del patio”). Dicho así, sólo así, no hay estilo, no hay fábrica de espesura del lenguaje. No. Si algo caracteriza al narrador es que el discurso siempre sobreabunda en la mención del sujeto-agente-motivo-tema-yo de la narración: no son simples golpes de la cabeza contra el suelo sino “contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia” (p.8); “La escena absurda se repetía a menudo y la veían desde Marte” (p.8); “contra la inmensidad del mundo” (p.8).

El primer recuerdo es una suerte de manantial de la existencia, no tiene grandísima importancia para el niño que fue, pero sí para el narrador.

Al hablar del nombre de la calle de su primera casa menciona al héroe Ricaurte y, por extensión, se incluye en el sintagma de los héroes: “...los héroes somos así”, es decir que sin tener aún biografía (algo para contar sobre una vida) ya está signado, sabe que lo esperan grandes designios. El tono está dado, hay que aceptar el contrato propuesto desde el principio: la desmesura de un egotismo que desde el yo presente dice al yo del pasado que ya posee la certeza de un futuro a la escala de los héroes.

También sus sentidos funcionan a escala cósmica: “Iban todos en su sueño a la deriva, salvo yo, que me removía inquieto. Y oyendo la llamada del infinito me levanté”. (*Los días azules*, 13). Su radio no capta emisoras normales: “A las seis de la tarde, cuando oscurece, subíamos con Ovidio y su radio al techo, a captar las ondas del Universo” (p. 18). La naturaleza del cielo nocturno depara grandes saberes: “Vigías del infinito en el temblor de la noche, escrutábamos el rompecabezas del cielo para sacarles a esas estrella vagabundas, trasnochadoras, el secreto de nuestros destinos errantes”. (*Los días azules*, 19).

1.5. La disolución de los límites entre vida e intelectualidad

Al analizar la obra de Vallejo se puede correr el riesgo de desdeñar su trabajo por su poca moralidad o por su excesivo atrevimiento e identificar al personaje con un autor que pareciera no hacer una separación entre actividad intelectual y vida. Y ello porque en la obra vallejiana nos encontramos ante un personaje novelesco y público que viola conscientemente esa separación y la autonomía de las diversas actividades de la intelectualidad; una totalidad permeable donde se disuelven los límites entre la vida, el arte y la ciencia.

Nos encontramos entonces ante una reacción hacia un modo de entender la existencia en la que se separa a un nivel privado la vida cotidiana, la vida personal y concreta, aquella que cada cual vive con todas sus emociones, sus pasiones, sus instintos, sus ideas inmediatas. El narrador intenta que la experiencia vital no fluya en un cauce solitario, lejos de la actividad espiritual, sino que la obra esté continuamente ligada a la ensoñación, la nobleza y los valores propios sin ningún tipo de delimitación. De este modo, la razón calculadora queda vinculada inexorablemente a todo lo que significa la existencia: sentido, sentimiento, instinto, necesidad, capricho personal, procesos íntimos, vulgaridad, modas... Es así como se aparta de un pensamiento clínico, determinista, burocrático y pedagógico; capaz de dictaminar terapias y castigos jurídicos dentro de un universo reduccionista donde la certeza se convierte en rutina, en pasmo engañoso, en devoción dogmática y timorata.

Por el contrario, nuestro narrador se expresa con nitidez explosiva. A través del deseo, pretende encender el colorido de la existencia y recuperar el esplendor cromático palidecido por el desgaste de los usos cotidianos. Intenta unir lo afectivo y emocional de la creación poética imaginativa, de las santidades del entusiasmo y del pesimismo. Se revela ante una visión del mundo que intenta segregarse infructuosamente las labores especulativas, instrumentales, científicas frente a la fábula. En el caso que estudiamos, se imagina un personaje ficticio cuya referencialidad está basada en sí mismo, un personaje donde el disparate y la divagación fabulosa se erigen y se convierten en partes consustanciales al raciocinio humano más cuerdo.

La visión narrativa subjetivista constituye un anclaje perfecto entre los valores del Antiguo Régimen y la crisis marcada por el escepticismo ante las grandes ideologías que se va fraguando a partir de la segunda mitad del siglo XX. El personaje evalúa la realización y el fracaso del proyecto idealista moderno que es objeto de un particular análisis, de una particular reflexión valorativa basada en la pérdida de confianza en esa perversa máquina de autoengaño que es la razón. Esto inquieta al lector, un lector dudoso que se pregunta insistentemente acerca de su forma de ver el mundo y de si hay que replantear otras posibilidades.

A título de hipótesis creemos que nos encontramos ante una vieja forma de escritura con la potestad de sumergirnos en problemas culturales y sociales de rabiosa actualidad. Cuando asistimos al espectáculo vallejiano accedemos a las confidencias de un individuo ejercitando la memoria, la reflexión y la propia vida; un individuo que juega con la visión crítica y a su vez acrítica de esta época; un individuo que rechaza las creencias, las

esperanzas, los proyectos calculados y medibles. Todo ello determina una voluntad barroca de cúmulo y aglomeración intelectual subjetiva.

La relectura incesante nos sugiere nuevas vías por donde transitar, airear cuestiones dignas de reflexión y, en definitiva, despertar una serie de interrogantes que colaboran a un diagnóstico de nuestro tiempo. El discurso vallejiano se sitúa en un nivel elevado desde el cual se nos proporciona una particular perspectiva:

Cratilo hoy no puede dormir rumiando el principio del tercio excluso. Y se lo saca de la cabeza o no dormirá nunca más. Será el eterno insomne moviendo de un lado al otro el dedo índice como un péndulo de reloj. Dan las doce, dan la una, dan las dos... Cratilo no entiende las burlas de los sofistas, sus paradojas, que el hombre mientras sea , hombre no resolverá porque el hombre no tiene la capacidad de ver con lógica la metafísica, ni de abarcar la eternidad en el íemtosegundo, ni de sentarse, sub specie aeternitatis, en el presente petrificado de Dios Padre, sobre su soberano culo, a ver la sucesión desde la simultaneidad. Mientras no entiendan que Heráclito es Parménides y que el río es río porque se va y porque se queda... Mientras, mientras, mientras... Dos mil quinientos años han pasado y el hombre no ha remediado un ápice los estragos de los sofistas. Se pone a pensar y lo revuelcan en sus paradojas, en el vértigo de sus torbellinos. Menos mal que estoy sentado porque si no me caigo en el hueco. Incapaz de conciliar el ser con el devenir y de paso el sueño, entre el tertium non datur y esta gata que chilla no me dejan dormir. Es un complot. Pero amanecerá y veremos. ¡Al diablo con la gramática generativa y el estructuralismo y el formalismo y el fanatismo! Y la lingüística y la estilística y la semántica y la fonética y la semiótica y la semiología y la fonología, las nueva ciencias de Perogrullo. Y el Freud ese que se acostó con su madre. Amanecerá y veremos. Mañana mi yo confuso, mi yo difuso mañana cuaja, van a ver. Y a dejar esta mi calidad inconsútil de fantasma y corporizarme y tomar figura y ponerme un nombre y convocar rueda de prensa y a declarar, a figurar según la alta filosofía del

chaparrito José Luis Cuevas de que el que no sale en el periódico no existe. (*Años de indulgencia*, 162-163).

Para nuestro protagonista, el eterno código que ata al hombre a la vida no puede remontarse a un puro cielo intelectual; también es la barbarie que su torpe atrevimiento engendra. El acto de relatar se llena de grandeza cuando se impregna de perversiones y ensoñaciones irracionales donde residen dioses y demonios. Se trata de un discurso de la anti-ilustración, la cosmovisión particular del narrador entremezcla la vida cotidiana del hombre (quehaceres, obligaciones, vicisitudes y placeres) de los actos espirituales más elevados. En la pentalogía, la intelección sensorial cobra protagonismo mediante el recuerdo porque se convierte en un límite quebradizo entre la persecución de lo esperable y el acecho de lo visible. Es en ese momento cuando la ficción se erige en la única posibilidad de aprehensión de la realidad.

2. EVOLUCIÓN DE LA OBRA LITERARIA DE FERNANDO VALLEJO

El estudio de la evolución de la obra vallejiana puede hacerse desde una perspectiva netamente sociológica en la cual es posible a llevar a cabo una división en tres cortes, siguiendo a Bourdieu (1999), quien establece tres posiciones sobre las cuales se organiza un campo intelectual, a saber, el artista social, el artista del “arte por el arte” y el artista burgués.

En relación con la obra de Vallejo, podemos distinguir primero un periodo de creación artística social basado en la solidaridad con las clases más desprotegidas. Corresponde este periodo a gran parte de su creación cinematográfica en México. El segundo es la creación a partir de el arte por el arte caracterizada por una constante reflexión artística no exenta de contradicciones: tanto las preocupaciones materialistas de las clases altas y bajas se verán menospreciadas. Los personajes de la primera biografía de Barba Jacob (incluyendo al propio narrador) encarnarán claramente este periodo; también, por supuesto, los personajes de la bohemia que aparecen en *El río del tiempo* ya que constituirán toda una realización simbólica de la difícil relación del artista con el mercado. El tercero y último es el arte burgués con toda su mercadotecnia, parafernalia y ruido; el autor se convierte así en reconocido portavoz de quienes forman parte de su clase y condición social. En este sentido, a través de sus cinco novelas, la pentalogía *El río del tiempo* marcará un periodo de inflexión y transición hacia este arte burgués. A partir de ahí, la obra vallejiana se irá desarrollando en forma de espiral, como sucesivas reelaboraciones

donde las declaraciones de propósitos expresivos, estéticos y filosóficos se acentúan en obras como *La virgen de los sicarios* (1994), *Mi hermano el alcalde* (2004), *El desbarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002d) o *La puta de Babilonia* (2007).

No obstante, en este apartado vamos a presentar el itinerario de la obra de Fernando Vallejo en función de los subgéneros narrativos que ha trabajado con el fin de comprender mejor su visión de la escritura y de las agencias sociales en movimiento. Al ceñirnos a estos subgéneros hablaremos en el epígrafe 2.1 de los precedentes de su exitosa obra editorial. Estos precedentes vienen marcados por las piezas teatrales y los guiones cinematográficos.

La primera obra que arroja interesantísimas luces acerca de la visión de la escritura de Vallejo es *Logoi: una gramática del lenguaje literario* (1983). Le hemos dedicado en 2.2. un epígrafe exclusivo a esta obra porque pensamos que es clave para entender numerosos aspectos del arte narrativo del antioqueño desde el carácter inmanente de los textos.

Otro hito revelador es tanto su primera novela, la biografía titulada *Barba Jacob, el mensajero* (1984) como su segunda versión reescrita en 1991 titulada *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*; el estudio comparado de estas dos obras desentraña la reflexión estética por parte del autor: el definitivo destierro de la ingenua biografía hagiográfica, los límites difusos y borrosos entre ficción y realidad, entre novela y biografía, entre biografía y autobiografía. Este hecho quedará definitivamente consolidado en *Almas en pena, chapolas negras* (1995), biografía de José Asunción Silva. Estas biografías serán estudiadas en el epígrafe 2.3.

En 2.4, con el epígrafe titulado *La ciencia como discurso*, vamos a ver la expresión más pura de la autoridad intelectual a través de la ciencia: el elemento cultural más significativo de la sociedad contemporánea. En obras como *Manualito de imposturología física* (2005) o *La tautología darwinista* (2002c), la ciencia no es más que un mero soporte para defender el carácter aristocrático de la inteligencia desde el empirismo y la autoridad de las fuentes. La crítica al carácter reduccionista y especulativo de los estudios científicos y a su rigidez institucional servirá como propósito de cara a una representación carismática de la producción escrita del antioqueño.

En el punto 2.5 nos ocuparemos de las autobiografías, donde Fernando Vallejo recolecta los detalles (importantes y menores) de su existencia y los eleva al nivel propio de una obra de arte en una suerte de comunión personal entre autor y lector.

2.1. Precedentes. Teatro y cine

Vallejo comenzó a publicar su obra pasada ya la barrera de los cuarenta años de edad, sin embargo sus comienzos en la literatura se ubican en la composición de piezas teatrales y guiones cinematográficos. Entre las primeras, tenemos constancia de obras como la comedia satírica *El médico de las locas* (1966), estrenada en 1976 en Ciudad de México, *El reino misterioso o Tomás y las abejas* (1975), pieza de teatro infantil ganadora de un premio en el II Concurso Nacional de obras de teatro en México (1973).

Respecto a su obra cinematográfica, ha dirigido tres películas: *Crónica roja* (1977), *En la tormenta* (1980) y *Barrio de Campeones* (1980), y dos cortometrajes, todos ellos en

México. En 1984 codirige *La derrota*, co-escrito con Kado Kostzer, trabajo que significó su última experiencia como director.

Fernando Vallejo tuvo muchas dificultades para llevar a cabo estos proyectos cinematográficos, ya que fueron censurados en Colombia y sólo pudo realizarlos en el país azteca. Su experiencia como director resultó paradójica, pues, quiso relatar muchas de las duras realidades de la nación colombiana desde otro país, y el resultado fue una especie de experiencia híbrida representada por actores mexicanos. La censura se explica por las vicisitudes de la nación colombiana que desembocan continuamente en violencia.

Vamos a ocuparnos a continuación de cada una de las películas.

En *Crónica Roja* (1978), título bastante ilustrativo de su carácter histórico aunque no se mencione Colombia, aparece Manuel, una persona que es encarcelada al obrar en legítima defensa y matar a dos policías. En el inicio de la película aparece Manuel huyendo de casa, ya es un fugitivo. Poco a poco, vamos reconstruyendo a través de los diálogos de los personajes los hechos ocurridos. Manuel Albarrán es un joven contrabandista que es detenido en las aduanas inter-departamentales, en el calabozo sufre un severo interrogatorio sin ninguna garantía legal, aunque nunca lo veremos y nadie asegurará lo que ocurrió en la aduana. Manuel es detenido por el asesinato de los dos guardias, también su padre es detenido por no colaborar con la justicia y su madre tiene que hacer favores sexuales a un funcionario dentro del hogar familiar para que suelten al cabeza de familia.

Manuel es víctima de un sistema que favorece la corrupción ya que los oficiales obtienen ganancias de lo que requisan. La burocracia y las leyes no protegen a la población

vulnerable, lo único que hacen es asfixiar continuamente al ciudadano de a pie que es visto como una plusvalía. Sus únicos espacios de formación no elitistas son los correccionales, donde ponen a los muchachos a trabajar todo el día. El espectador omnisciente es testigo del clima de opresión hacia los indefensos, de la persecución policial. Existe el drama interior de la familia, la atmósfera de confrontación constante donde las personas inocentes son encarceladas, se presenta a la población desfavorecida y vulnerable.

Mario, hermano adolescente de Manuel, sólo tiene quince años y está obsesionado con ayudar a su hermano a huir de la cárcel. Es algo que lo lleva a los límites de la ensoñación. Quiere defender el nombre de su hermano. Poco a poco, va pagando cara su solidaridad. A pesar de que es un muchacho formal, es expulsado del colegio porque no tolera ni los insultos hacia su familia ni las vejaciones de sus compañeros. Ayuda una y otra vez a su hermano a escapar y su propia vida se va volviendo marginal y fuera de la ley. Se sumerge más y más en los mundos de la delincuencia. Pasa por un correccional, sale y vuelve a delinquir. En los rescates y huidas participa en numerosos asesinatos. Su vida se ve marcada por una espiral implacable de violencia; por una degradante experiencia marcada por el acoso legal, el linchamiento moral e incluso físico que empuja progresivamente a este personaje a delinquir.

Los dos hermanos se convierten en fugitivos, en verdaderos personajes de los medios de comunicación, en enemigos públicos avocados a un destino trágico. Sus caras y sus apellidos son conocidos por todo el mundo: los Albarrán. Sin embargo, no son más que héroes tediosos, ávidos de libertad, cuya terrible vocación por el asesinato nace del desposeimiento y la minusvaloración que los impulsan a buscar un nuevo orden.

La narración se aparta de la versión oficial de los hechos y cuestiona su legitimidad. Los actos de delincuencia son resultado directo de unas realidades y estructuras abiertamente injustas y opresivas. De esta manera, la mirada de la película convierte los actos violentos en auténticas reivindicaciones, en agitaciones de rebeldía social. Los Albarrán, entonces, no son auténticos criminales sino víctimas ejecutadas impunemente por un sistema hostil, rancio y anquilosado; por una sociedad en la que se ve un campo despoblado y una vida ciudadana fuertemente proletaria donde la juventud no tiene sitio.

“En este país ya no dejan vivir.” Llega a decirle Manuel a un delator cuando lo reconocen en un burdel. Percibimos esa denuncia no como un acicate para la acción sino como una molestia que altera el descanso. Es una sociedad estricta, con aduanas en los límites departamentales para que no pasen libremente las mercancías. Nos encontramos ante una sociedad fragmentada, dividida y aislada; donde lo único que fluye rápidamente son las mentiras y el alud de noticias tendenciosas de los medios de comunicación, capaces de demonizar a cualquiera y de convertir a unos pobres muchachos en criminales despiadados, en enemigos públicos y en chivos expiatorios.

La lentitud de planos y escenas, en muchas ocasiones, ha sido achacada a la impericia del director; no obstante, nuestro punto de vista contempla a un joven creador que no está dispuesto a rendirse ante los cánones del séptimo arte, un joven creador que busca innovar en la manera de contar historias. Por eso vemos cómo este ritmo es algo buscado y premeditado, porque ese ritmo cansino y lento tan impropio de una película de acción en la que se cometen numerosos asesinatos nos deja una sensación extenuante de pesadilla inmóvil; una pesadilla soporífera y paquidérmica que seguramente es lo que se puede sentir

cuando se vive bajo la opresión de una sociedad mediocre y aislada que ni hace ni deja hacer. La simbiosis entre acción y aburrimiento queda muy bien ilustrada a través de las palabras del personaje don Luis, el notario de Camayagua:

Soy un alma sentimental y romántica como la de Lord Byron, ¿sabe quién era Lord Byron? ¡Qué va saber con estos gobiernos republicanos que no le dan educación al pueblo! Hay que leer para saber lo que uno se pierde, para abrir los horizontes del espíritu, para romper el cerco de esas montañas miserables que no dejan ensanchar el alma y volar la imaginación al menos bien lejos de esta monotonía, de esta tierra del tedio donde nada sucede. (Vallejo, 1978).

Precisamente, don Luis emite estas palabras en medio de la naturaleza inhóspita del alto de La Línea, carretera peligrosa donde acechan los sanguinarios bandoleros y los derrumbes. Justo al acabar su elocución, el camión de escalera del que se habían bajado se cae por un precipicio y arde en llamas.

El espectador no comparte el heroísmo ni la aventura con los proscritos, no queda invadido por la sensación de miedo y horror sino que queda mortalmente aburrido por la rutina atroz del asesinato. Observamos a los dos hermanos huyendo de un punto geográfico a otro como quienes observan a dos proletarios en su empequeñecimiento fabril, transitando del hogar al trabajo en unas condiciones de vida denigrantes; en unas condiciones que no alimentan ni la reflexión ni la vida interior sino la alienación.

Bajo los dos personajes de Manuel y Mario subyace un anhelo muy intenso de dignidad. La suya es una rebeldía despolitizada que no se somete a las reglas del cálculo, una rebeldía que lucha contra esa visión que encasilla a los seres humanos como meros

productos de la plusvalía. Podríamos decir que los límites entre el delito común y el político llegan a confundirse porque esta narración cinematográfica se sumerge constantemente en las razones personales que incitan a los protagonistas a perpetrar sus crímenes. Huyen sin mapas ni planeación, sin promesa de retorno. Son personas mal avenidas con la regularidad comunitaria y su única orientación se dirige a la lucha por la mencionada dignidad, por valer más aunque sea a costa de arriesgar la vida y no llegar a la vejez, de ser ejecutados impunemente, aunque ello implique la tan mal vista improductividad de no obtener nada a cambio. Este aspecto tiene muy poco que ver con ese narrador de novelas como *Los días azules* o *El fuego secreto*, tan capaz de tornar las andanzas de un joven burgués en misterio, aventura, trance explorador y experiencia cuasi-mística.

La trama en la que se ven envueltos los personajes conlleva un alto grado de violencia, por lo cual esta película fue censurada:

La película fue prohibida en Colombia al ser considerada como una apología de la violencia; la resolución 0496 del 21 de septiembre de 1979 del Ministerio de Comunicaciones, en su apartado séptimo dice: En las escenas finales se coloca a las víctimas (sic) en un estado de indefensión total configurándose (sic) el asesinato, también se hace incitación y apología del homicidio agravado (sic) en el Artículo 363 del Código Penal. (Jaramillo, 1998: 9).

En la tormenta es una historia centrada en la época conocida como La Violencia en Colombia y es, al igual que la anterior, una película de corte realista (Martínez, 1988: 37).

El hilo narrativo de esta historia viene marcado por dos amigos que viajan en un camión de escalera hacia Calarcá. Se trata de dos personas humildes con insalvables

diferencias ideológicas: uno, del partido Liberal; el otro, del partido Conservador. Debaten durante todo el trayecto haciendo uso de la libre expresión y del diálogo. Para el espectador, sus diálogos constituyen verdaderas acotaciones, auténticas aclaraciones al contexto implícito.

El discurso idealista de estas dos personas contrasta claramente y se cruza con otro discurso: el discurso del poder. Ese discurso lo mantienen en un lujoso vehículo particular unos dirigentes políticos: en este caso, se trata de un discurso a caballo entre lo pragmático y lo doble moralista.

Paralelamente se presenta otro hilo narrativo proveniente de la historia de “Pajarito”, un joven atormentado por el asesinato violento de su familia por parte de los liberales. Pajarito se une a la banda de Sangrenegra para luchar en el bando liberal. A medida que va transcurriendo la historia, vamos reconstruyendo el pasado traumático de Pajarito. Nos adentramos, entonces, en el submundo de los bandoleros: personajes marginales y analfabetos; personajes apresados como insectos en una tela de araña de venganza, violencia y muerte.

Estas historias se entrecruzan espacialmente en el alto de La línea, lugar emblemático de la topografía colombiana, donde la historia finaliza como una pesadilla condenada a repetirse incesantemente.

La denuncia social y política queda claramente reflejada a través de los personajes:

Dos familias campesinas, una liberal y otra conservadora, trazan un paralelo para mostrar lo irracional de La Violencia que aniquiló y aterrorizó a muchos inocentes. De cada familia sólo sobrevive un niño que, además, resulta ser el mudo testigo del crimen atroz que acabó con sus padres y hermanos con una ferocidad inexplicable y gratuita. Se sugiere que el terror se perpetuará con los huérfanos de La Violencia, quienes querrán vengar la muerte de sus familiares. La obra dramatiza los genocidios y la insania colectiva. Los personajes son campesinos comunes que viajan en un camión de escalera entre Cajamarca y Calarcá y encarnan la realidad social, política y cultural de tantas víctimas. (Jaramillo, 1998: 9-10).

Barrio de Campeones no es una historia fácil ni feliz. En esta película el director Fernando Vallejo se aleja de Colombia y se sumerge en la dura realidad de los barrios del Distrito Federal de México. El título resulta bastante ilustrativo: el barrio Tepito es un barrio humilde con una gran tradición boxística; pero ¿quiénes son los campeones? El argumento se centra en una familia carente de recursos económicos, una familia lastrada por la carencia de la figura y el sustento paterno. La narración se vale de una serie de interrogantes sociales que conjugados con la imaginación y la sensibilidad nos proporcionan un retablo familiar con trazos de drama costumbrista. Leonor, la madre pobre y abandonada, padece una precaria situación. En el barrio de Tepito, Leonor atiende un restaurante a duras penas ya que se trata de un pequeño negocio en la plaza de comidas del mercado de abastos. En esta mujer, recae gran parte de la responsabilidad de mantener a flote a toda una familia de proporciones abultadas.

Quedan apesadas en los fotogramas la angustia, la vulgaridad y el desaliento de numerosos personajes que cuidadosamente seleccionados representan a un sector social

dentro de la ciudad. Algunas vivencias carecen de proyectos o en todo caso, estos proyectos son míseros.

La historia de Leonor se repite con su hija mayor, también madre abandonada, que se dedica al cuidado de sus hijos y a pintar caras de muñecas. Es una plañidera que está todo el día llorando, es una persona frustrada, marginada e inquisidora que vive riñendo de forma histérica a su hermana Yoli, a quien reprocha su holgazanería. Solamente la tercera hija ayuda a su madre y estudia mecanografía.

Un hijo, Jesús “Carita” González, es boxeador y aspira a triunfar en el mundo de las doce cuerdas porque no puede acceder a un trabajo digno. Es un joven de veinticuatro años que busca un ideal, una meta tal vez inalcanzable por los cambios inciertos e inesperados. Se le presenta la oportunidad de un gran combate en la Arena Coliseo y pareciera que la fortuna va a llamar a su puerta con todo lo que ello conlleva: fama, dinero, prestigio. Pero sus sueños de triunfo se ven truncados cuando pierde la pelea ante un boxeador más experimentado.

... *Barrio de campeones* (1981), habla del boxeo y de las expectativas creadas alrededor del “futuro campeón”, quien con el dinero del triunfo pretende resolver los problemas económicos de la familia; la derrota desbarata las ilusiones de todos y devela la miseria social de las clases marginales cuya única oportunidad es una elusiva fantasía. (Jaramillo, 1998: 8).

Las historias de los personajes están marcadas por el infortunio y, sobre todo por la frustración: Efrén está casado y ha alcanzado cierto estatus social pero su hija mayor sufre de parálisis y el anhelado hijo varón nace deforme. La mecanógrafa es rechazada de un

empleo por sus rasgos marcadamente indígenas. El esposo vicioso de la hija mayor vive acechando el hogar familiar intentando robar todo lo que encuentra de valor. Miguelito, el nieto mayor, se cae y se lastima. Yoli sólo desea vivir a costa de los hombres; o simplemente soportar el tedio en brazos de algún amante ocasional, pero su vida avanza sin sentido hacia una edad madura que se vislumbra hacia la soledad más precaria. Leonor traspassa su restaurante para comprar uno mejor pero los vendedores la estafan. El argumento de *Barrio de campeones* aunque no puede constituir una visión general de la familia, sí afronta una historia trágica muy repetida en Hispanoamérica.

La incertidumbre que viven los personajes desemboca en agotamiento e incapacidad cuando constatan que la realidad es incomprensible y que ésta no es más que una sucesión de eventos inexorables; los personajes acaban atrapados, sin que exista posibilidad alguna de intervenir y manipular el destino que les está reservado. Sus vidas se ven marcadas por las cuantiosas perversidades que habitan el desorden del Universo. La rueda de la fortuna nunca gira a favor de los personajes, la justicia nunca les es propicia. El horizonte ante los ojos del espectador siempre es descorazonador porque la persecución de cualquier deseo de felicidad, la esperanza o el derecho a soñar se convierten en simples quimeras, en vanas diligencias que anticipan al desastre. El infortunio y la incertidumbre del destino humano castigan duramente a la responsabilidad y la razón.

Todos los personajes tratan de mantenerse a flote en el cenagal de aguas estancadas donde chapotean: cercados por el tedio, el peligro y la desventura. Por medio de los sentidos se perciben las sensaciones a través del bullicio y los edificios decrepitos con tal intensidad que llegan a resultar agobiantes para el espectador. La imagen de la pobreza

siempre queda retratada por el lente del director; el ojo fílmico se complace en descubrirnos una realidad que se respira; se puede saborear en cada fotograma un espacio fácilmente reconocible. Las calles, los cafés, las plazas de mercado podrían ser las de cualquier urbe de Hispanoamérica: metrópolis superpobladas, grotescas, esperpénticas y estremecedoras en las cuales los individuos se encuentran completamente desprotegidos y a la deriva.

Personajes como Leo, Jesús, la taquígrafa o el mismo Miguelito encarnan la dignidad, la concordia, el orden, el pundonor y la ética profesional. Intentan alzarse, poner remedio a sus problemas, ir más allá entre una galería de personajes abatidos. Intentan salir adelante entre una colectividad pacata e insolidaria de costumbres intolerantes donde reina la represión, la sordidez y la insatisfacción. De hecho, sólo guardan una línea argumentativa las historias de personajes con alguna meta definida. Efrén quiere un hijo varón; Miguelito, un traje de Supermán; la taquígrafa, un empleo; Leo, el local y Jesús, ganar la pelea. Sin embargo, cuando sus objetivos se ven frustrados, estos personajes quedan reducidos a la insignificancia.

La limitación humana queda convertida en aspecto trágico de la vida donde no hay aspiraciones a cotas más altas. Quizás el espectador pueda negarlo; quizás pueda afirmar que, a pesar de todo, la política, la ciencia y la religión sean los balsámicos y rudimentarios instrumentos con los cuales los seres humanos intentamos hacer más apacible nuestra existencia a nivel individual y colectivo. No obstante, un gran valor del pesimismo exhibido en la película reside en una llamada de alerta con vistas a reevaluar el mundo circundante, aunque por momentos haya que ponerse en el lugar del pensador solitario e

incomunicado. ¿Acaso habrá un anhelo de óptima perspectiva, de luz y de visión? ¿Nos encontramos ante un hondo imperativo para la dignidad, la verdad y la libertad humanas?

Luis Ospina (2007), autor del documental *La desazón suprema, relato incesante de Fernando Vallejo*, opina que las películas del autor objeto de estudio carecen de ritmo, y que ello es debido, en parte, a que Vallejo nunca ha aceptado muchos de los cánones del séptimo arte, tales como los saltos de planos de las escenas. También afirma que el antioqueño se dedicó a la literatura porque el oficio del escritor es una actividad solitaria más compatible con el carácter de Vallejo.

De cara al trabajo que nos ocupa, nos llama la atención cómo ese Fernando Vallejo, director de cine más joven afronta una serie de temáticas. En primer lugar, vemos una enorme sensibilidad hacia los problemas sociales, especialmente la pobreza y la violencia como consecuencia de la anterior.

Tanto *Crónica roja* como *En la tormenta* son obras marcadas por una suerte de realismo positivista. A través de ellas, el director intenta reproducir desde los aspectos más truculentos hasta aquellos más sublimes del panorama social con objetividad documental. La imaginación narrativa establece una disposición narrativa polifónica, por medio de la cual, el director intenta que el espectador interprete y descifre a una nación en permanente conflicto. Por lo tanto, encontramos una gran diversidad de voces en estas películas, especialmente las voces de los más débiles, sus vivencias, sus inquietudes, sus más profundas razones.

De hecho, en estos guiones cinematográficos se alude a la figura del rebelde que será uno de los grandes mitos de las clases más humildes de Hispanoamérica en el siglo XX:

Desde luego siguieron funcionando los grandes mitos sociales de las clases bajas y aun con una intensidad desconocida, en la medida que la modernización alcanzó buena parte de su riqueza sobre las espaldas de la clase campesina: de ahí que los dos grandes mitos, simbolizados en el rebelde y el santo, cobraran una principalía que estuvo abonada por el bandolerismo y el mesianismo religioso de la época, concitando la adhesión de los estratos inferiores que sacralizaron ambas figuras en tanto portadores de la resistencia a la opresión de los poderes, figuras románticas que desafiaban el orden injusto de la sociedad custodiado por las instituciones y figuras solitarias, en lo que representaban la debilidad asociativa de los hombres de las zonas rurales. (Rama, 1984: 75-76).

Esto ya no lo encontraremos en las novelas: los pobres son una plaga:

Si usted le presta a un pobre para que monte una empresita, él le compra un reloj nuevo a su mujer; una bicicleta al niño; una diadema con bañito de oro para la niña; y lo que le sobre se lo acaba de beber en aguardiente. Y vaya y cóbrele y que le pague. ¿Quiere que le pague? Présteme más. (Vallejo, 1989: 112).

Una representación negativa similar presenta el narrador de los negros:

Los negros, que en la noche no se ven, aquí andan sueltos. No es como en Colombia donde el negro está en su nicho ecológico, en su hábitat: en el pantano, en la laguna, con la marta, con el armadillo, con el tapir. A veces se les ve en lo alto de una palma, trepados cogiendo un coco. A veces, porque la pereza usualmente no los deja. Usualmente están en tierra, bailando cumbia. O durmiendo, descansando,

colgaditos de sus rabos de las ramas de un árbol. Pero para qué te cuento más, si son sólo horrores y tristezas. (Vallejo, 1989: 32).

Para terminar, podemos afirmar que la obra narrativa escrita y publicada de Fernando Vallejo posee toda una organicidad; novelas, ensayos, panfletos, artículos, etc. son partes complementarias de todo un edificio del pensamiento y de la escritura artística. ¿Qué lugar ocuparía la obra cinematográfica en ese edificio? Se trata de una construcción narrativa previa, otro edificio que ocupó un lugar distinto donde se exploraron otras posibilidades, donde se partió de otros planteamientos y con el paso del tiempo se llegó a determinadas conclusiones que sirvieron para construir ese autor-narrador-superestrella³ que ha causado tanta admiración en el mundo académico y editorial.

2.2. Reflexión acerca de la escritura

La obra titulada *Logoi. Una gramática del lenguaje literario* se erige en la primera obra de cierta repercusión, publicada por el antioqueño en el año 1983, en la reconocida editorial Fondo de Cultura Económica de México. Debemos aclarar que, si bien existen multitud de reseñas y entrevistas en las que se menciona esta obra, lo cierto es que en esta investigación no hemos encontrado ningún texto que demuestre una lectura atenta de *Logoi*. Si bien, de esta Gramática del lenguaje literario dice el autor que la compuso para enseñarse a escribir a sí mismo, lo que ocupa el tema central es la reflexión acerca de los

³ El término autor-narrador-superestrella lo tomamos de un estudio de Jean Franco: “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas” (2002) en el que se afronta una problemática de gran interés para el trabajo que nos ocupa: el rápido paso de una tradición colectiva aprendida por la transmisión oral a la experiencia serializada de los mass media, todo ello combinado con una literatura elaborada como forma de resistencia cultural.

rasgos estilísticos comunes característicos del lenguaje escrito en distintas lenguas occidentales:

Hasta hoy la crítica literaria ha estudiado a los escritores bajo el ángulo de su originalidad. Vamos a mirar el reverso de la medalla y a considerar la literatura como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché. (Vallejo, 1983: 29).

Así cuando un escritor llena una hoja en blanco, lo que llena en última instancia son los esquemas sintácticos de su idioma y las fórmulas consagradas de la literatura. Y lo hace con las palabras recibidas. La novedad de su temperamento personal y de su “estilo” sólo se manifiestan en el uso de este patrimonio común que, según hemos intentado probar, es más amplio de lo que normalmente se supone. (Vallejo, 1983: 529).

Sin embargo, y contradiciendo al título de la obra, consideramos que *Logoi* no es una gramática propiamente dicha, es un tratado de retórica de la lengua literaria (entendiendo la retórica como la correcta atención a distintas formas de la lengua escrita), cuyos contenidos se agrupan según distintas figuras literarias como la aposición, la elipsis, la enumeración, el oxímoron o la sinestesia. Se trata de un texto escasamente académico, en el cual únicamente se citan textos literarios en distintas lenguas y retóricas de la antigüedad greco-latina. Las citas de autoridad a las que recurre son las de Aristóteles, Demetrio, Quintiliano, Cicerón, Longino. De hecho, no cita ninguna gramática de la lengua española, únicamente menciona a los gramáticos en varias ocasiones para destacar que se han referido a uno u otro término de forma confusa. Al final de la obra hace referencia a la, según él, incapacidad de las gramáticas para describir la realidad del idioma:

Rufino José Cuervo intentó en nuestro idioma la más ambiciosa gramática de cualquier idioma: un diccionario: el Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, que pretendía describir todos los usos y relaciones, en todas las épocas, de las palabras españolas. A fines del siglo pasado, de su siglo de taxonomías, el filólogo colombiano entrevió la más penosa verdad para un gramático: que el lenguaje humano con su móvil ambigüedad escapa a todo sistema; que la única forma de apresarlos es la más humilde, la enumeración exhaustiva de los diccionarios. (Vallejo, 1983: 530).

No obstante, una lectura atenta de esta obra puede aportarnos datos reveladores acerca de la escritura de Vallejo, de las razones por las cuales emplea determinadas figuras repetidamente en sus obras (enumeración, repetición, asíndeton...):

La literatura al final de cuentas es una larga enumeración. El famoso catálogo de las naves del segundo canto de la *Ilíada* enumera los pueblos que concurren a la guerra de Troya: “Los que venían de Argos... Los que venían de Micenas... Los que venían de Lacedemonia... Los que venían de Pilos...” Por casi cuatrocientos hexámetros Homero hace el recuento de los asaltantes y defensores de la ciudad. ¿Pero qué otra cosa es la *Ilíada* en sí sino la prolongada enumeración de los incidentes de esa guerra? (Vallejo, 1983: 203).

Pero si en el curso de un período o de frases sucesivas repetimos palabras que tienen un contenido semántico, producimos siempre un efecto estilístico que varía según que la repetición sea involuntaria o deliberada, y que va de la sensación de negligencia a la de ampulosidad retórica pasando por la de espontaneidad y la de simple elaboración literaria. (Vallejo, 1983: 124).

Tradicionalmente se ha dicho que entre sustantivos el asíndeton realza la acumulación enumerativa, y que entre verbos precipita el ritmo del relato. (Vallejo, 1983: 100).

o de recursos que no utiliza tales como el inciso y el ablativo absoluto:

Llamamos inciso a las palabras suprimibles desde el punto de vista gramatical que se intercalan entre pausas (comas, rayas o paréntesis) en el curso de una frase, introduciendo una determinación o circunstancia que se refiere al conjunto de la misma o uno de sus componentes. (Vallejo, 1983: 485).

El historiador o narrador latino del periodo clásico (...) veía el mundo de sus relatos desde la distancia del tiempo o desde una posición voluntariamente lejana al menos, que le permitía describir los acontecimientos sin dejarse llevar por ellos, como quien sigue un espectáculo de circo desde la barrera. A esta posición privilegiada y omnisciente corresponde una descripción ordenada de los hechos, que el escritor encierra en unos cuantos esquemas sintácticos o moldes de frases ya existentes, de una gran concisión. Uno de estos esquemas fue el ablativo absoluto. (Vallejo, 1983: 84).

Una de las preocupaciones del autor es la reflexión y diferenciación entre lengua oral y lengua escrita, algo que queda latente en su obra posterior, en la cual siempre va a buscar un espacio intermedio entre las dos modalidades.

El lenguaje oral, esencialmente práctico, busca la comunicación inmediata; vive en las frases dispersas de varios interlocutores: llamados de atención, preguntas, respuestas, órdenes, exclamaciones, lamentos –oraciones interrumpidas y elípticas en que la situación suple lo no dicho o en que el tono de la voz da tantas veces la clave del sentido-. El lenguaje literario, en cambio, por mínima que sea la pretensión artística del autor, fluye en un continuo de oraciones, períodos y párrafos estructurados en la totalidad de un texto. A los fines prácticos e inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura; a los múltiples interlocutores, el autor único; a los infinitos matices de la voz, el silencio uniforme

de lo escrito; a las largas pausas de la vida, la continuidad de la prosa o del poema. (Vallejo, 1983: 11).

En adelante, a través de los historiadores y oradores áticos, la prosa griega se alejará progresivamente de la palabra hablada y, bajo la influencia de las refinadas construcciones verbales de la poesía, habrá de encontrar su término entre una y otra: a mitad de camino entre el desorden espontáneo del habla y la regularidad métrica del verso. (Vallejo, 1983: 14).

Las aposiciones, además los incisos, las repeticiones, las enumeraciones, las omisiones, la elipsis, el ablativo absoluto, las distribuciones simétricas, las comparaciones, las inversiones, y aun la antítesis y la unión insólita de las palabras que se refieren al sentido y no a la forma, configuran una sintaxis escrita contrapuesta a la hablada, creando a la vez un ritmo literario. (Vallejo, 1983: 494-495).

Tanto la diferenciación entre oralidad y escritura; como la búsqueda en obras posteriores de un espacio en la lengua escrita que se asemeje a la oralidad, son aspectos que debemos tener muy en cuenta al estudiar la obra del antioqueño. Así, por un lado, está la consideración de la lengua escrita como un lugar elevado, protegido, exclusivo y dominante. Por otro lado, vemos la escritura vallejjiana como una escritura de la memoria, es decir, una escritura que depende más de la memoria que de la planificación, lo cual la asemeja a la oralidad.

En fin, el caso de la reciente novela latinoamericana, cuyo fenómeno más notable es la elevación del idioma hablado (...) a idioma escrito. (...) El lenguaje coloquial con su desorden y su encadenamiento fortuito de las ideas, pasa de los diálogos al relato y se apodera de la novela entera. (Vallejo, 1983: 536).

De este modo al igual que al hablar no se puede tachar y volver a empezar, la única forma de corregir es continuar hablando, lo que explica la frecuencia de reinicios, digresiones y reformulaciones en sus textos. Cuando el autor dice que solamente escribe una vez sus textos, previa memorización, y no los vuelve a leer; esto nos indica que al acercar el texto oral y el escrito, eleva a obra de arte el borrador frente al texto planificado y revisado.

En este sentido, podría afirmarse que la escritura de Fernando Vallejo se encuentra a caballo entre una práctica escrita dominante y una práctica escrita vernácula.

La primera sería la de los periódicos, trabajos académicos, leyes y normas, instrucciones, prospectos. Se trata de una práctica regulada, establecida por las instituciones y aprendida formalmente. La segunda sería la de las cartas, diarios, historias creativas, poesía, mensajes... Aparentemente simples, caóticas o banales, no siguen las convenciones dominantes. Construyen la identidad de las personas y se aprenden informalmente en comunidades de práctica. Si bien pueden llegar a estar desprestigiadas, lo cierto es que no es difícil encontrarlas interrelacionadas con las producciones dominantes con un carácter híbrido. (Cassany, http://www.upf.edu/pdi/daniel_cassany/_pdf/b08/Jerez08.pdf).

2.3. Biografía, realidad y ficción

De *Barba Jacob, el mensajero* (1984) a *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob* (1991).

Tras diez años de investigaciones y pesquisas, Fernando Vallejo publica su primera biografía: *Barba Jacob, el mensajero* (1984), en la editorial Séptimo Círculo. Esta obra, en

alguna medida, marca su comienzo literario. Esta primera redacción coincide con la época en que el antioqueño escribía guiones y dirigía sus películas.

En esta primera biografía, si bien vemos algunas fórmulas narrativas de las que el autor se irá apartando con el paso del tiempo, ya podemos detectar algunos de los rasgos más peculiares del estilo del antioqueño. Concretamente, en esta obra utiliza el narrador omnisciente, pero el autor denota cierta reflexión acerca de la credibilidad de este tipo de narrador frente a los hechos realmente acaecidos:

El veintinueve de agosto en la noche, cuando los vecinos de Monterrey acababan de entrar las sillas de las aceras y de cerrar las ventanas y las puertas de sus casas para irse a dormir, se desató una tromba sobre las montañas de la ciudad y el cauce seco de pedruscos y cascajo se volvió un arroyo, y el arroyo un río, y el río Santa Catarina rugiente y desbordado avanzó sobre calles y plazas y barrios arrasando con cuanto se le oponía. A la medianoche el servicio de luz eléctrica quedó suspendido y la gente, considerándose en peligro, vagaba por las calles con linternas en la mano. Hacia las dos el río ya había penetrado en la Calle Hidalgo convirtiéndola en otro río. Manzanas enteras desaparecían bajo las aguas. En el barrio de San Luisito, completamente anegado, las casas se derrumbaban y por centenares morían sus habitantes. La mitad de la huerta y las caballerizas del fondo en la propiedad del general Reyes se las llevó la creciente. El torrente ciego no hacía distinguos. Quince mil fueron las víctimas y miles los ahogados. En las fotos de las zonas más afectadas Monterrey parece una ciudad lacustre. Familias sin hogar y sin recursos, pérdidas de millones... Esa noche Ricardo Arenales, que habría de escribir en *El Espectador* una serie de brillantes reportajes sobre la catástrofe, celebró sus nupcias con la Dama de Cabellos Ardientes: la marihuana. (Vallejo, 1997: 70-71).

El dieciséis de mayo Barba Jacob salió de su casa acompañado de Shafick y en un estado deplorable. Abrumado por el alcohol y los excesos de la gula su

estómago, decía, rechazaba todo alimento. Muy enfermo, había ido a consultar a un especialista europeo que pretendía haber curado de su mal a más de tres millones de personas, pero el viejo bandido, el muy canalla y majadero, el especulador ruin, había querido cobrarle setenta y cinco pesos. Ahora el aspecto de Barba Jacob era aterrador. Cuando cruzaron el lóbrego pasillo y salieron a San Jerónimo un perro callejero los miró, miró al poeta y comenzó a ladrarle. Barba Jacob levantó el bastón para golpearlo, abriendo su boca de dientes horribles, amenazante. Con sus ojos de muerto y sus manos huesudas. (Vallejo, 1997: 319).

En ambos casos el autor se permite una interpretación detallada como si hubiera sido testigo presencial de los hechos. No obstante, en ambos casos se apresura en afirmar que su percepción parte de la lectura de una carta del poeta y de un bosquejo de biografía escrito por Leonardo Shafick, respectivamente:

Sólo los documentos garantizarían una continuidad narrativa y dicha continuidad era la que permitía reproducir la continuidad temporal o la sucesión de hechos reales. La biografía fue el género más propicio para lograr este propósito, ya que permitía apropiarse de los acontecimientos más importantes en los que éste se había visto envuelto a partir del seguimiento de la vida de un personaje. (Acosta, 2002: 68).

No obstante, una vez reconocida la apoyatura referencial de los textos, reconocemos que la invención verbal del escritor antioqueño posee un singular valor heurístico ya que pone en evidencia las mutaciones más significativas del contexto, así como las del propio agente narrativo. Esta fórmula narrativa se hará más característica posteriormente, y ya en la versión de 1991 podemos leer lo siguiente:

Le puedo decir con precisión la fecha: el veintinueve de agosto de 1909 en la noche, cuando se desató la tromba que desbordó el río Santa Catarina que inundó la ciudad. Esa noche Ricardo Arenales fumó marihuana por primera vez. Y le voy a decir cómo lo supe: él mismo lo escribió, en esas páginas autobiográficas que con el pomposo título de “La Divina Tragedia” le publicó, sin su consentimiento, Arévalo Martínez de Guatemala: “Yo celebré mis nupcias con la Dama de Cabellos Ardientes. Fue una noche de tormenta horrisona cuando la ciudad se había inundado hacia los barrios obreros y seis mil cadáveres pregonaban la inocencia de la catástrofe. Y la obscuridad se entenebreció”. Lo que usted nunca sospecharía es quién era la Dama de Cabellos Ardientes. Yo tampoco, pero revisando la serie de reportajes sensacionalistas sobre las drogas heroicas que escribió el poeta en El Heraldo de México, sin firma o con el pseudónimo de “Cálifax” (...), el primero de esos artículos está consagrado a la marihuana y se titula: “La Dama de los Cabellos Ardientes de bebe la vida de sus amantes”. (Vallejo, 2003: 37).

Vallejo es aquí compositor de un discurso narrativo a partir de una serie de hechos. En la explicación e interpretación de estos sucesos basados en la vida del poeta, Vallejo está ejerciendo una capacidad creadora que le permite obtener, de entre un cúmulo de datos que sin procesar no tienen sentido alguno (los testimonios recogidos, los documentos consultados, etc.), una historia admisible y creíble, sobre lo que él cree que verdaderamente ocurrió. De hecho, si bien esta novela no trata los hechos de forma completamente lineal, sólo se producen dos cortes temporales relevantes.

Si la vida de los hombres se dividiera en capítulos como en las biografías, uno en la biografía de Porfirio Barba Jacob podría titularse “Parábola del Retorno” y abarcaría tres años; otro, “Parábola de los Viajeros”, y abarcaría veinte. Hay una evidente desproporción, pero la vida sólo es proporcionada en las novelas. (Vallejo, 1997: 60).

Estos cortes muestran, entonces, un alejamiento de la vida real pues la ordenan y la convierten en narrativa.

Por otra parte, ya desde un principio vemos cómo Vallejo apela a recursos constantes y característicos de su discurso. De este modo, en la primera versión de 1984 ya se pueden encontrar algunas licencias por parte del autor en cuanto a la expresión de sus opiniones más subjetivas. La lengua laxa y monocorde que cabría esperar de la narración biográfica e histórica va alcanzando, progresivamente, la expresividad proteica y cambiante del discurso literario más vallejiano. Rápidamente, llegaremos a los núcleos conflictivos del relato.

Bogotá en 1927 tenía doscientos veinte mil habitantes y era una ciudad de ladrones. Los pueblos como las personas difícilmente cambian. Siguen siendo los mismos. Cuestión de identidad. O determinismo, si se quiere. (Vallejo, 1997: 25).

¿A qué venían estas consideraciones mercantilistas? Venían a que se hallaba en Antioquia, tierra zafia y vulgar que lo ha medido todo con el rasero del interés. (Vallejo, 1997: 38).

“Entre al periodismo –había de escribir Arenales–, y rodando, rodando, he venido hasta el de la capital, esto es, al alto periodismo.” Ya sé su secreto: lo aprendí varios días después de haber llegado a Monterrey. Consiste en escribir muchos artículos cortos con desenvoltura comedida, opinar sobre todos los temas que uno no conoce, saber ponerse romántico todos los días de distinto modo, profesarle horror a la verdad, y urdir todos los días pequeñas trampas donde caigan los lectores ingenuos, que aún quedan algunos”. Y en algo más consiste, que aunque no lo dice sí lo hace: consiste también en armar polémicas, a falta de noticias, con

los otros diarios por cualquier causa, y en atacar a cuanto poderoso se le ponga en frente. (Vallejo, 1997: 66).

En la versión de 1991 estas digresiones de naturaleza tan subjetiva llegan a ser un tema recurrente. El narrador, en este caso, se ubica en un plano axiológico en el cual sus enseñanzas moralistas, salpicadas de interpelaciones al lector, se distancian de lo políticamente correcto:

Nicaragua es el culo del mundo. Vaya y vea. Dejada de la mano de Dios, la mantiene el Diablo en su forja. A veces la tierra se sacude tratando de quitarse a los nicaragüenses de encima, pero no, se aferran como hormiguitas sobre un mapamundi. Allá lo estable no es la tierra, son las tiranías: los Somozas, los sandinistas, que se eternizan. Yo nunca digo “pobre país”, “pobre fulano”. Los países se merecen sus gobernantes y la gente su destino: Cuba a Castro, México al PRI, Colombia a sus leguleyos. Y el pobre su mugre y sus tugurios... (Vallejo, 2003: 144).

Aquí, la actitud del narrador-protagonista se presenta de forma sumaria ante la realidad que rodea la situación de la obra; el plano axiológico y moralista de la escritura se fusiona indisolublemente con el plano artístico.

Otro recurso característico de Vallejo es el uso de las enumeraciones, del polisíndeton.

Ya la vida habría de encargarse de derrumbar los sueños de felicidad de estas cartas. Ni se quedó en Monterrey, ni fundó el semanario, ni compró la casita, ni compró el automóvil, ni tuvo los mil quinientos dólares del libro, ni escribió nunca el libro, ni fueron nunca a Laredo, ni Rafael conoció a Monterrey, ni aprendió a manejar, ni trabajó ni estudió, ni vivieron con amplitud, ni ahorraron nada, ni les

prestaron ayuda alguna a los seres queridos de Colombia y de Nicaragua, ni 1931 les trajo la felicidad tan ansiada, ni 1932, ni nunca. (Vallejo, 1997: 305).

A Cárdenas lo puso Calles, y lo traicionó. A Ávila Camacho lo puso Cárdenas, y lo traicionó. A Miguel Alemán lo puso Ávila Camacho, y lo traicionó. A Ruiz Cortines lo puso Miguel Alemán, y lo traicionó. A López Mateos lo puso Ruiz Cortines, y lo traicionó. A Díaz Ordaz lo puso López Mateos, y lo traicionó. A Echevarría lo puso Díaz Ordaz, y lo traicionó. En esta larga cadena del traidor traicionado, a Luis Echevarría lo traicionó José López el perro, su sucesor, al que puso, como a él lo pusieron, por dedazo. (Vallejo, 2003: 58-59).

Como veremos más adelante, el uso hiperbólico de la enumeración ha sido una estrategia retórica frecuentemente utilizada en los escritos de las élites colombianas ya desde la época colonial, sobre todo en los registros notariales tan relacionados con las crónicas de Indias.

Qué caro le costó a Adán la mujer, por haberle concedido que se fuese a pasear; y qué caro le costó a David el salirse a bañar Betsabé, pues le apartó de la amistad de Dios; y qué caro le costó a Salomón, su hijo, la hija del rey faraón de Egipto, pues su hermosura le hizo idolatrar; y a Sansón la de Dalila, pues le costó la libertad, la vista y la vida; y a Troya le costó bien caro la de Helena, pues se abrasó en fuego por ella, y por Florinda perdió Rodrigo a España y la vida. (Rodríguez Freyle, [1858] (1985)).

Sin embargo, algo que alcanza notoriedad en la primera novela de Fernando Vallejo es una de sus grandes inquietudes literarias: el intento de asedio a la realidad desde la ficción. En este sentido, nos llama la atención la experiencia de espectralidad en la que la imagen ya no es visible ni invisible, ni perceptible ni imperceptible:

Crucé el patio, subí la escalera y tomé por el corredor de las macetas floridas. Una comadre que lavaba la ropa abajo gritó hacia lo alto: “¡Buscan al taita!, y su voz resonó en la vasta casona del Hotel Sevilla, con sus corredores de barandales y sus numerosos cuartos a esas horas desiertos. Un perro soñoliento parecía vigilar echado a unos pasos de su puerta. La puerta estaba entreabierta y pasé. Un haz de luz polvosa se filtraba por una hendidura de la ventana que daba a la calle. Fueron precisos unos momentos para que mis ojos se acostumbraran a la oscuridad reinante. Vi la vieja valija de los versos en el piso; vi su cama amplia; vi la cama angosta de Rafael y la chaise-long de los visitantes; vi el reverbero de alcohol en una mesa; vi el ropero y la mesita de noche, y sobre la mesita de noche muchos frascos de remedios y una escupidera. Entonces, le vi: de espaldas, fumando, balanceándose, en la mecedora que llevó a Morelia. Un leve chirrido pautaba el balanceo y las volutas de humo azulado del cigarro se deshacían en la penumbra de la estancia. ¿Cómo llamarlo? Nadie había llegado a saber tanto de él, y no sabía cómo llamarlo. “¿Don Porfirio?” aventuré, y mi voz sonó tumbal y hueca. Entonces se volvió y en la tenue luz azulina pude distinguir su rostro adusto, volteriano. Iba a decirme algo, iba a hablar, iba yo a escuchar por fin su voz imponderable cuando otra voz, una voz de español cerril resonó a mis espaldas: “¿Es el cuarto que va a tomar?”, preguntó el gallego. Y en ese instante el hechizo se rompió. Desapareció el poeta, desapareció la silla, desapareció el reverbero, desapareció la cama angosta y la cama ancha y la chaise-long y el ropero y la mesita de noche con la escupidera y los remedios. (Vallejo, 1997: 502).

Esta experiencia del duelo ligada a la inmaterialidad ya no la abandonará en obras posteriores como *Entre fantasmas* o *La rambla paralela* donde la actividad imaginativa del escritor antioqueño hace posible la co-presencia de nociones contrapuestas (sueño-vigilia, pasado-presente, vida-muerte).

–Ah, ¿y porque es su abuela usted cree que no se va a morir? Todos nos tenemos que morir, hombre, no sea bobito. Es más: ahí donde está usted, en esa cama, también ya está muerto. Vaya mírese en el espejo y verá. ¡Levántese!

En ese instante me desperté bañado en sudor, con una opresión en el pecho y un dolor confuso en el brazo izquierdo. Me levanté y tropezando en la oscuridad con los muebles del cuarto desconocido fui al baño, busqué a tientas el apagador, prendí el foco y entonces vi en el espejo al hombre que creía que estaba vivo pero no: como le acababan de decir, en efecto, estaba muerto. (Vallejo, 2002: 7-8).

De este modo, el espectro quedará ligado a la huella, a los muertos, a la no presencia; elementos que, no obstante, forman parte del imaginario social del narrador y los receptores de la obra.

El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob, publicada en Alfaguara en 1991, es más que una segunda versión corregida. Se trata de un texto con modificaciones radicales en la estructura, en el estilo y a veces en la información suprimida y agregada. Podría decirse que es otro libro en el cual el poeta cínico, despreciable y apreciado al mismo tiempo, comparte protagonismo con las pesquisas y digresiones del personaje-narrador que llega a erigirse como un personaje central de la novela. De este modo, en esta re-escritura de la biografía de Barba Jacob, el antioqueño da rienda suelta a su peculiar estilo, en el cual el narrador-biógrafo es un ser omnipresente que cuenta su historia en primera persona.

No conocí a Eduardo Avilés, ni conocí a Marinello, ni a José Manuel Acosta, ni a Mañach, ni a Serpa, ni a Andrés Eloy Blanco. A Alfonso Camín sí, en España, en el teatro de Oviedo: de pie, en el palco contiguo al mío en el momento

en que el público ovacionaba a los reyes. Escueto, casi incorpóreo, de unos cien años y una palidez espectral, como un fantasma lejano ni oía ni veía. Una cancerbera gorda, de medio siglo menos y cien kilos más le acompañaba: su mujer: la cuarta o quinta o sexta mujer. Hablándole a gritos por sobre los aplausos le dije a través de la susodicha que venía de México, que escribía un libro sobre Barba Jacob, que conocía a algunos de sus amigos de Excélsior, que quería entrevistarle. La cancerbera gorda le repetía al oído mis palabras que resonaban en su cerebro vacío. Cuando oyó “Excélsior” la perra dijo tajantemente “No”. Fue un “no” rotundo, como el golpe seco de la reja de una cárcel al cerrarse, y lo aisló de mí. Fui al día siguiente a su casa del pueblito de Porceyo a buscarlo y abrió la condenada y acompañó al nuevo “¡No!” inmenso con un portazo. (Vallejo, 2003: 22-23).

En la obra de 1991 las fronteras entre biografía y autobiografía se difuminan por completo de tal manera que el proceso de búsqueda de información acerca del poeta cobra gran protagonismo y se convierte en el hilo conductor del relato. Un relato en el cual encontramos esa memoria caótica plasmada en la escritura por medio de la cual se confunde pasado y presente. Un relato en el que el monólogo interno del narrador se ve acechado constantemente por el pasado e impregnado por el futuro, y como resultado obtenemos un presente desfigurado. De suerte que los fragmentos de memorias olvidadas, de restos y deshechos de la historia, con gran potencialidad para descentrarnos, nos vacunan contra la pretensión de hacer de la novela una totalidad expresiva de la experiencia.

Lo que yo sí sé, porque Avilés mismo me lo dijo, es que otro que le presentó Juan de Alba a Barba Jacob fue René Avilés, a quien he ido a buscar, a entrevistar, a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, a preguntarle por el asunto ese de que anduvo hablando, escribiendo, veintitantos años atrás en un periódico habanero,

en una serie de artículos sobre el poeta que reprodujo El Nacional de México: que Barba Jacob no se privó en su desorbitada vida ni del asesinato. (Vallejo, 2003: 9).

Nos encontramos, entonces, con un dispositivo textual susceptible a distintas lecturas. En la primera el escritor se erige en fiel transcriptor de la verdad y se toman como verídicas las fuentes citadas. En la segunda, se intenta discernir la función de verosimilitud dentro de las narraciones: el narrador-protagonista describe la experiencia que lo llevó a encontrar documentos y testimonios. Pero la descripción de todo ese proceso de búsqueda no será más que un artefacto cuya finalidad será la construcción de un personaje novelesco que si bien existió en la vida real nos llevará a una dimensión en la cual los hechos referenciales estarán supeditados a los caminos de la imaginación.

En este sentido, creemos que estas biografías sobre Porfirio Barba Jacob son cruciales porque en ellas, Fernando Vallejo vislumbra la dicotomía entre el personaje que existió en la vida real y su *alter ego* creado a través de la letra impresa:

¿Pero de veras existió? ¿O no será más bien acaso el invento de un novelista tramposo, una ficción? No. En absoluto. Barba Jacob existe, existió. Y lo aseguro yo que lo he seguido por años. Lo que pasa es que el personaje es una extravagancia. Una burla. Una paradoja. Como la estela de sus barcos que borra el mar con las olas, es en cada instante y se niega. Parece avanzar y no avanza (...) sí lo veo: en ligeros trazos de humo con su espíritu burlón y su boquilla de ámbar, fumando, esfumándose, etéreo, huidizo, escurridizo, como un duende travieso, como el humo de una cita de otra cita de otra cita, recuerdos que son olvido: ése, ése es él, ya lo he encontrado. Barba Jacob es humo. (Vallejo, 2004: 411-412).

En *Almas en pena, chapolas negras* (1995) esta totalidad expresiva de la experiencia se hace más patente porque Vallejo maneja la figura del protagonista biografiado, en este caso José Asunción Silva, con el fin de facilitar una mayor comprensión a la propia obra del poeta. En este sentido, constituye esta biografía toda una permeabilidad de la separación tajante entre vida y escritura que ha ejercido gran parte de la crítica, apartándose así de la ingenua biografía hagiográfica.

Y sin embargo este tipo que escribía estas frases de cajón, esas cartas chantajistas y esas cartas lacrimosas, que llevaba un diario de contabilidad con mala puntuación, con mala redacción, con errores de ortografía, que le debía a todos y no le pagaba a nadie, que vivió tan lamentablemente embrollado, enredado en su verdad mentirosa, fue el que logró componer por sobre tanto desastre, el “Nocturno”, “Infancia”, “Ronda”, la “Serenata”, “Midnight Dreams”, “Los maderos de San Juan”, “Paisaje tropical”, “Día de difuntos”, “Al pie de la estatua”, y ese poema sin título, deslumbrante, pervertido que empieza: “Oh, dulce niña pálida que como un montón de oro... (Vallejo, 1995: 138).

Para finalizar este apartado, debemos destacar que de estas obras autobiográficas rezuma una clara atracción hacia numerosos aspectos de la vida de los artistas bohemios: la carente seguridad económica, la identidad confusa, el libertinaje y la indisciplina de quien prescinde de las reglas, la aventura, el viaje. Todo ello nos deja en la retina unas imágenes y temáticas muy propias de la prosa vallejana.

2.4. La ciencia como discurso

En obras de carácter ensayístico como *Logoi*, *La tautología darwinista*, *Manualito de imposturología física* o *La puta de Babilonia* el autor utiliza la ciencia como tema. Por

medio de la representatividad social asumida por el autor a través de la primera persona, el potencial de credibilidad de estos textos reposa en el hecho de que quien los enuncia es una persona que goza de reconocimiento público en virtud de su trayectoria en el campo de las letras. En este caso, la palabra personal parece llevar impreso el sello de garantía de lo fiable, de hecho, se lleva a cabo toda una retórica que aborda el mundo científico y por medio de la cual se produce la creencia en el valor autoridad intelectual del escritor.

Esto nos lleva a pensar que el sistema de enunciación de los ensayos de Vallejo parece estar vinculado con un factor bastante visible, como es la figura del autor como intelectual, es decir, como un sujeto que se apoya en la independencia o el prestigio de autonomía proporcionado por el mundo de la cultura. Este hecho permite al autor, entonces, enunciar sus visiones acerca de las tensiones de su medio social con el fin de guiar de alguna manera la conciencia colectiva. De este modo, estos manuales constituyen a través de sus dictados un campo de autolegitimación y auto-representación del intelectual que capta y moviliza las opiniones del lector. La escritura disciplinaria se erige, entonces, como requisito regulador y dinamizador de la realidad, como un lugar exclusivo y predominante desde el cual se puede, incluso, dar rienda suelta a sentimientos tan poco científicos como la ira, el odio, la ironía y el sarcasmo.

De esta manera, podemos apreciar cómo muchas de las tomas de posición epistemológicas no son más que estrategias enunciativas disfrazadas con el ropaje de las ciencias. Y es que estas obras son una muestra de un tipo de escritura aristocrática basada en la negación de la modernidad. Si en otras obras de carácter más novelístico veremos

cómo existe una demolición de las propuestas políticas del mundo actual; en estos ensayos, el autor se dispone a desechar los logros de la ciencia.

Desde esta visión, la ciencia queda reducida a un prodigio de atrocidad insolente. Se produce una articulación crítica que se cristaliza en cierta inconformidad, en cierta forma de resistencia, en pretendida cordura y salud moral cuando los postulados de la ciencia se nos proporcionan como dogma de fe. Porque es entonces cuando la supervivencia de lo tradicional se ve amenazada, pierde su razón de ser al quedar sustituida por otros sistemas interpretativos y orientativos de la acción humana como la razón y la contundencia científica o el desarrollo industrial y tecnológico.

El prototípico narrador que se va dibujando desde las biografías de Barba Jacob construye un discurso en el que no se separa la vida cotidiana del hombre (quehaceres, obligaciones, vicisitudes y placeres) de los actos espirituales más elevados y donde se cuestiona el papel esclarecedor de la ciencia y el desdibujamiento de los límites entre lo científico y lo que no lo es.

Una obra ilustrativa de este fenómeno es *Manualito de imposturología física*. En ella el escritor antioqueño, con su peculiar sentido del humor, sigue con su papel desmitificador de realidades aceptadas por la sociedad. Estamos, pues, ante una diatriba que deconstruye y destruye las teorías científicas establecidas, con un afán de demostrarnos que la comprensión y representación de la realidad es algo completamente inasible y que el único camino viable para comprender la naturaleza humana es la incertidumbre.

(...) el hombre occidental empezó a pensar y a empantanarse en una quimera: en el vano intento de comprender lo incomprensible. Nunca entenderemos cómo la materia produce la gravedad y la luz, ni cómo el cerebro produce la inteligencia. Por la gravedad la Tierra nos retiene y caminamos sobre su superficie sin flotar en el espacio como astronautas en el interior de su nave; por la luz vemos; y por la inteligencia entendemos, aunque nunca no tanto como quisiéramos. Hay cosas que no es posible entender. Nunca lograremos entender cómo lo material origina lo inmaterial. (Vallejo, 2005: 18).

En efecto, cuando los excesos de la razón nos engañan, cuando el fin de la existencia se reduce a las urgencias biológicas destinadas a perpetuar la especie, cuando el mundo sensible no consiste más que en un conjunto de ecuaciones y de valores medibles en la escala infinitesimal, cuando las propiedades físicas e intelectuales quedan sometidas a la rotación de un reloj genético que pronostica nuestra muerte de forma fría y calculada, una voz narrativa nos rescata en forma de sublevación. Esta voz nos da otra mirada, otra manera de ver el mundo y es capaz de volver la pretendida objetividad de la ciencia en el dogma escolástico más fácilmente cuestionable. Por eso el narrador se dedica a lo largo de esta obra a ridiculizar las leyes, fórmulas y teorías de la Física y la Matemática.

— ¿En qué página lo dice?

— Las Lectures on Physics es un libro tan genial, que no tiene numeradas las páginas.

— ¿Y entonces cómo encuentra uno lo que busca?

— Pues buscando. Y no se le olvide, compadre, que el que no sabe qué busca nunca encontrará lo que busca.

La ecuación de Schrödinger en realidad no sirve para nada, no tiene utilidad práctica, ni teórica, ni describe una realidad atómica, ni macroscópica, ni tiene que ver con las ondas ni con las partículas. Es simplemente hermosa y basta. La belleza no necesita justificaciones. (Vallejo, 2005: 174).

De alguna manera, el autor nos da a entender otra visión respecto a la comunidad científica tan apartada de esa concepción hagiográfica de la ciencia como lugar donde concurren las ideas verdaderas. Nos llevará, entonces, a la ciencia como un lugar de lucha, de jerarquías y de ficciones encaminadas al ejercicio monopolizante del saber. De este modo, el texto suscita inquietudes a los lectores acerca de la realidad del mundo académico, al cual compara repetidamente con la jerarquía de la Iglesia Católica.

Ya no son humildes monjes de hábito los que nos dicen en qué creer, sino eminentes profesores de pipa y corbatín, expertos en acumular maestrías, doctorados, cátedras y becas, en escribir artículos muy bien referenciados para las revistas del *publish or perish* a ver si se ganan el premio Nobel.

— Mucha bibliografía, notas de pie de página y referencias que remitan a otras referencias entre citas de citas de citas eso sí, dándole siempre a cada quien su debido crédito porque aunque vivimos de becas somos honrados. Hazme caso, Peñaranda, y verás que te irá bien y el día menos pensado te dan el premiecito ese. (Vallejo, 2005: 210).

Parece una revelación desde la intimidad del “yo”, desde una conciencia declara en estado de conflagración contra los científicos, a los que equipara con los religiosos, porque pretenden establecer un estado de excepción sacro-positivista basado en el engaño. En esta constante invectiva contra los físicos no recurre tanto al insulto (sólo se queda en impostor y charlatán) y se acerca más a la injuria. De este modo habla de Einstein:

Buenísimo para robar ideas y ecuaciones, por cuestión de principios jamás le reconoció nada a nadie. (Vallejo, 2005: 136).

“Energía” es una marihuanada. Como el éter, el calórico, el flogisto, el fluido eléctrico, el protoplasma, la fuerza vital, Dios. Son explicaciones que no explican nada. (Vallejo, 2005: 180).

— Todo es posible, compadre, en matemáticas: la eternidad en positivo y la eternidad en negativo.

— Me niego a creer que las matemáticas sirvan para mentir.

— ¡Claro! ¿O usted cree que los únicos que mienten son los curas y los políticos? El matemático es un embaucador nato. (Vallejo, 2005: 188).

De hecho, reduce el mundo de la física a filosofía, aunque travestida desde el siglo XVII con el ropaje de las matemáticas (Vallejo, 2005: 18). Y compara las teorías de estos científicos con los postulados de la Teología:

Cuando distinguimos entre la corriente eléctrica (que medimos en amperios) y el voltaje (también llamado “diferencia de potencial” o “fuerza electromotriz” y que medimos en voltios), ¿no estaremos haciendo una distinción tan ociosa y vacía como las de los escolásticos cuando distinguían la esencia de la existencia, la substancia del accidente, la materia de la forma, la inmanencia de la trascendencia, o la potencia del acto? (Vallejo, 2005: 16).

¿Quién en la Europa del siglo XIII, la de los viejos conventos y nacientes universidades, la de Alberto Magno, Tomás de Aquino y Duns Escoto, se atrevía siquiera a sospechar que los grandes temas de la inteligencia humana no tienen por fuerza que ser el radio de acción de los ángeles, la Inmaculada Concepción, Dios y sus atributos, la potencia y el acto, la esencia y la existencia, la substancia y los

accidentes, la inmanencia y la trascendencia? En esas elucubraciones patristico-aristotélicas vueltas escolástica se empantanaban entonces los monjes dueños de la verdad. ¿Y hoy? Hoy todo ha cambiado pero sigue igual. En vez de Dios tenemos el Big Bang, y tenemos el Big Crunch en vez del Diablo. (Vallejo, 2005: 209).

También es relevante la reflexión acerca de los textos de divulgación científica y de su correspondencia con los textos originales. Una reflexión que cuestiona la trivialización del conocimiento, la superficialidad y las apariencias.

En cualquier texto de secundaria de física encuentran la ecuación. Pero no se les ocurra ir a buscarla en los *Principios matemáticos de filosofía natural de Newton* (los Principios), de donde todos los autores de los manuales pretenden haberla tomado, porque allí no está. (Vallejo, 2005: 20).

¿Cuáles “leyes” de la electrodinámica! ¿Dónde están en los artículos de Maxwell o en su Tratado? ¿Y dónde están las cuatro ecuaciones que sin entenderlas ni explicarlas Feynman y demás autores de textos le atribuyen en notaciones cada vez más abstrusas? (Vallejo, 2005: 118).

En *La tautología darwinista*, por medio del humor y la ironía, el autor trata de poner al descubierto la simplonería biológica que puede subyacer en muchas de las afirmaciones derivadas de la visión de la ciencia como mera actividad de comprensión del mundo. Se trata de una mirada crítica hacia una de las actividades humanas más prestigiosas y una advertencia a no dar por sentado cualquier tipo de información que se nos proporcione.

Y pensar que Aristóteles, Alejandro, César, Cervantes, Shakespeare, Newton, Bacon, vivieron y murieron sin saber que provenían de un óvulo fecundado por un espermatozoide... En fin, que no lo hayan sabido ellos poco importa. ¡Pero que no lo hayan sabido Harvey ni Galeno, Darwin ni Mendel! El descubrimiento de

Hertwig tuvo lugar 16 años después de la aparición de *El Origen de las Especies* de Darwin, y nueve después de la publicación de los experimentos de Mendel con los guisantes en la gacetilla científica de Brünn. (Vallejo, 2002c: 14).

El narrador devela la fragilidad de la razón, el afán desmesurado de explicar el mundo, de falsear los hechos, de encajarlo todo en una coherencia que no existe y en hablar sobre lo que no se sabe. La palabra nos lleva a la imagen, conforma una escena artificiosa, una falsa evidencia:

(...) “las revistas biomédicas que proliferan por millares y millares como conejos, y la teoría de la selección natural que explica todo sin explicar nada.” (Vallejo, 2002c: 5)

Pero qué duda cabe de que esa palabra también forma un tejido sobre el cual podemos elaborar, pulir, esculpir nuestras ideas abstractas y nuestra concepción del mundo. La actividad científica y académica queda reducida entonces a meros intentos por resolver de forma presentable el enredo insoluble de la realidad. Para ello es necesario fantasear y fabular manejando ideas y conceptos como prestidigitador de largo y talentoso oficio:

Desde la escolástica, desde las discusiones medievales de Tomás de Aquino con Duns Scotto sobre el radio de acción de un arcángel, si era de diez o de quince kilómetros (o mejor dicho “leguas”, para no incurrir en anacronismos), la mente humana no conocía otra aberración más grande ni más exitosa que la selección natural de Darwin. O sí, la de Freud, quien construyó todo un edificio especulativo, un rascacielos, sobre el supuesto de que todo el mundo se quería acostar con su madre. Como no, el rascacielos freudiano se derrumbó. (Vallejo, 2002c:35)

Desde este punto de vista, los científicos son los nuevos redentores, la verdad habla por sus bocas bajo la tercera persona de la generalización y del enunciado metafísico. En el imaginario popular siempre queda latente el voluminoso compendio repleto de hagiografías de científicos; personas abnegadas e inmaculadas que luchan por obtener la verdad entre las tinieblas; personas que viven en el trance del método científico como si de un rito litúrgico se tratase. El mundo de la ciencia se constituye entonces como una jerarquía que detenta un saber al que sólo pueden acceder unos pocos.

2.5. Novela autobiográfica: auto-representación y ficción

A través de las cinco novelas que constituyen la pentalogía *El río del tiempo* así como de sus posteriores obras autobiográficas: *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero*, *Mi hermano el alcalde* y *La rambla paralela*; Fernando Vallejo vincula los avatares de su vida con algunos hechos de la realidad de su país. El mundo contado en esta obra, al contrario que las grandes fabulaciones del realismo mágico, ya no es el universo de lo sobrenatural y exótico. El autor-narrador relata hechos y situaciones que, de alguna manera, entremezclan vivencias personales con otras experiencias que forman parte de la cultura colectiva colombiana o que, más bien, aluden a una experiencia enmarcada dentro de los grupos sociales a los cuales ha pertenecido. Se trata de una visión aristocrática y tradicional de la experiencia a través de cuya subjetividad se eternizan ciertos procedimientos de auto-representación.

En el diálogo entre vida, historia y literatura utiliza como gran soporte creativo su vida y las vicisitudes de la nación de la cual es originario. La evocación de determinados

acontecimientos turbios del pasado nacional, como los innumerables enfrentamientos entre liberales y conservadores, deja abierta la posibilidad de abordar muchos de sus textos como si se tratara de unidades verbales que intentan afirmar la verdad sobre los hechos. Por tanto, debemos reconocer que cuando se rescatan los hechos del pasado, estos desempeñan un papel activo en la memoria por medio de la reflexión y la crítica.

Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo. Las armas de fuego han proliferado y yo digo que eso es progreso, porque es mejor morir de un tiro en el corazón que de un machetazo en la cabeza. (Vallejo, 1994: 33).

Lo conocí cuando escribía “Almudena la cagona”, uno de sus aguafuertes inspirados en personajes reales, ahora en una dama de la sociedad bogotana que porque vivió en París con un diplomático se sintió Juana de Arco y se le metió en la cabeza –en su obtusa testa controlada por sus ambiciosas secreciones vaginales– la peregrina idea de convertirse en presidenta de Colombia para redimir a los pobres. No lo logró. La secuestraron antes en campaña, en un camino, los bandoleros de las FARC y la pusieron a cagar en descampado: a campo raso, al aire libre, en un rastrojo de los Llanos Orientales, bajo un cielo estrellado como el que pintó Van Gogh. (Vallejo, 2002d: 113-114).

A la luz de este planteamiento, estas novelas apuntan hacia un papel retroalimentador de la literatura frente a la historia y la memoria. No obstante, el aura de lo asible y concreto que rodea este tipo de referentes no podría eclipsar el carácter literario y

artístico de la novela. Y esto es porque, al fin y al cabo, la función referencial del lenguaje siempre estará en relación de dependencia con respecto a la función poética.

Para el caso de la autobiografía, esta tiene un sustento real importante que puede incluso verificarse y que la convierte en un género discursivo más simple que por ejemplo una novela o un poema. No obstante, como lo ha señalado De Man, una vida al volverse texto, se reconfigura y adquiere un cierto grado de ficcionalidad:

La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio: el narrador de las *Confesiones* de Rousseau parece estar definido por el nombre y por la firma de Rousseau de manera más universal, según admite el propio Rousseau, que en el caso de su novela *Julie*. Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (De Man, 1991: 113).

Del mismo modo, el autor- narrador de la pentalogía, al recordar cómo era su vida, y al evocar las impresiones que le quedaron de aquellos días, entra en el sistema de la enunciación autobiográfica, realizada en primera persona. De acuerdo con el principio de disociación de la imagen del yo que rige el género de las novelas autobiográficas, el escritor de la madurez recuerda al niño y al joven que era:

Entonces, recuerdo, sopló la brisa y en el antecomedor, vestíbulo abierto a la atropellada luz, rompió a sonar en el radio, que había estado transmitiendo una de las radionovelas de la abuela y Elenita, un pasodoble, “Francisco Alegre”, y a importunar con recuerdos: la casa de la calle del Perú de paredes agrietadas donde vivían los alacranes... (*El fuego secreto*, 57).

Por medio de las expresiones y experiencias plasmadas en el texto compartimos como lectores esta enunciación, marcada significativamente por el contexto extratextual pero también compartimos una imagen del narrador-protagonista fuertemente definido por el propio texto.

Desde el plano artístico, estas obras incluyen una reflexión sobre sí mismas, tanto es así, que se referirá repetida y metaliterariamente al acto de escribir y al discurso y sus peculiaridades. El narrador quiere diferenciarse de la narración omnisciente y encuentra su peculiar autoría en la voz expresada en primera persona: una voz propia, caracterizada por su versatilidad, viveza, transparencia, libertad y arrogancia; una voz amparada en el ejercicio de la memoria:

No por nada ni por nada pero no me gusta hablar de Bogotá. Tal vez por reparos literarios, por quisquilloso. Qué más quisiera yo que el libro mío fuera

sólido, compacto, cual piedra para descalabrar y que sólo pasara en Medellín con su unidad de tema, tono, tiempo y espacio, en el curso de un año. Pero el destino, mal novelista, tira por la borda las unidades clásicas y nos dispersa, por aquí, por allá... Y hace que se cruce por el camino de uno el mismo Sartre, y que sea un personaje accesorio, una comparsa. ¿Lo ven? De un pelotazo nos manda hasta París y Roma, y de otro nos regresa a Bogotá: a la Calle Veintiuno entre carreras Cuarta y Quinta, arribita del Arlequín justamente, a mitad de la cuadra, donde vive Salvador Bustamante, pero no en casa propia pues la casa es ajena y no se sabe de quién, pues tampoco son dueños los que viven con él: otros u otras. (*El fuego secreto*, 120).

Esta voz de la memoria se nos presenta como la voz de la verosimilitud, de lo creíble que se ciñe a lo más familiar y cercano y que queda despojada de los artificios literarios más convencionales. Sin embargo, la verosimilitud no significa verdad o realidad sino apariencia de realidad, estrategia narrativa para hacer creíble lo narrado, tal como lo señala Ricoeur:

Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-crear, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla. (Ricoeur, 2004: 393-394).

Se refleja, por tanto, en Vallejo cierta actitud que pretende hacernos ver un alejamiento frente a las formas más convencionales de la escritura en sus obras. Unas obras en las que el narrador, aparentemente, escapa a los modelos más tradicionales y decide ganarse a un público lector amplio, de quien requerirá atención constante, colaboración y

buenas dosis de complicidad. Esta colaboración por parte del lector deberá ser activa, pues las constantes bifurcaciones del relato, en vez de distanciarlo, lo involucrarán cada vez más, obligándolo a internarse en todo un galimatías de detalles, recuerdos, nombres y situaciones. En este sentido, cada una de las anécdotas y cada una de las reflexiones, triviales o importantes, parecen contener un sentido profundo o prometedor: abrir expectativas narrativas interesantes, algunas de las cuales suelen desarrollarse posteriormente. No obstante, estos detalles y reflexiones quedarán atenuados en muchas ocasiones por el autor que parece quitarles importancia:

¡Campesinos! Lobos con pieles de cordero. El campesino colombiano, por lo demás, es lo más malo que parió la tierra. “El monte parió un ratón”, dice Virgilio. Aquí parió una rata, que se reproduce con la bendición del Papa. Porque esta plaga del campesino colombiano, que lo que no se roba lo daña, y al que no se deja lo mata, pare, pare, pare. Es un cáncer metastático. Pero no más generalidades y a lo que vamos. A lo que truje, truje. (*Entre fantasmas*, 26).

Y esto es debido a que el curso del relato de Vallejo es el deseo de representar libremente la totalidad de su experiencia vital a través del flujo de la conciencia, tal como ha sido caracterizada por Ricoeur:

Una nueva fuente de perplejidad surgió, principalmente en el siglo XX, con la novela del flujo de conciencia (...): lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de la conciencia, de subconsciencia y de inconsciencia, el hormigueo de deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas. La noción de trama aparece aquí desacreditada definitivamente. ¿Se puede hablar aún de trama cuando

la exploración de los abismos de la conciencia parece revelar la impotencia del propio lenguaje para estructurarse y tomar forma? (Ricoeur, 2004b: 387-388).

Nos encontramos, por tanto, ante una historia abierta, desconcertada, invertebrada, aparentemente o ajena a cualquier canon, pero que ofrece un mundo insospechado, minuciosamente atrapado en las redes del discurso, sin que esto implique como lo señala Ricoeur, una desconfiguración de la trama y ello porque en la autobiografía se presenta la imitación de una vida, de una acción:

Hasta me atrevería a decir que nada nos aparta de la definición aristotélica del *mythos* como la “imitación de una acción”. Con el campo de la trama se acrecienta también el de la acción, por la que debe entenderse, más que la conducta de los protagonistas que producen cambios visibles en la situación, trastocamientos de fortuna, lo que podría llamarse el destino externo de las personas. También es acción en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen, en fin, a la acción, en un sentido más sutil aún, los cambios puramente interiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones, eventualmente en el plano menos concertado, el menos consciente que la introspección puede alcanzar. (Ricoeur, 2004: 388).

En la pentalogía, la emoción y la sensibilidad llegan a cobrar relevancia; tanto, que incluso las repetidas digresiones llegan a ser dignas de ser sabidas por el lector. Los recuerdos y ocurrencias llegan a borbotones, cualquier tipo de comentario desborda enseguida la linealidad de la narración. El narrador se esfuerza por simultanear cualquier tipo de experiencia, por capturarla, como si todos los hechos tuvieran la misma importancia, como si hubiesen sido elegidos con absoluto rigor. Y si no fuera porque el

guión que nos orienta es el transcurso de la propia vida del autor, el río del tiempo vallejiano se bifurcaría interminablemente:

Antes de que sucumba al mal de Alzheimer y se me olvide lo que les iba a decir, ¿qué es lo que les iba a decir? Ah sí, que Javier Betancur murió en Medellín como yo. Como yo voy a morir, quiero decir, porque yo, por convención literaria, aún no muero. Les he acabado de contar así, en este libro de los finales, el final de Procinal por dos razones: una, porque no me gusta dejar historias ni libros inconclusos, como coitus interruptus; dos, porque sí. Y adelante señor don José María de Pereda de Peñas Arriba y La Buchera con el recuento de esta pobre, ilusa vida mía, una tormenta de fuego en una bañera. (*Entre fantasmas*, 36).

Con esto, el narrador transcribe la realidad pretérita de una forma instantánea y espontánea de tal modo que algunos pequeños incidentes se narran y se retoman en los momentos más inesperados:

Entonces Salvador, ese hombre de cejas tupidas que venía a mi lado, ex administrador de hoteles, ex agente viajero, ex vendedor de drogas (remedios), ex capitán de corbeta, pensó en sus fiestas arruinadas, en su mueble de cristal desbaratado y en el dulce sabor de la venganza. ¿Y cómo sabe usted qué pensó o qué no pensó si usted no es novelista de tercera persona? ¿Si tanto presume de no andar metido en mentes ajenas? Muy simple, mi querido Watson: por lo que vino a continuación, en la farmacia. Había en el mostrador dos monjitas de ojos azules, un anciano de pelo blanco, una señorita vieja soltera, y una señora beatífica, dulce, embarazada, con sus dos niñitos de cinco y siete años que volvían con sus morralitos inocentes de la escuela. Comprando qué sé yo, aspirina, mentolín, árnica, urosalina... Y el boticario yendo, viniendo, atendiendo. Y que Salvador sin respetar turnos abre la boca y dice y grita y ordena, con ese vozarrón suyo ronco, alto, bajo, profundo, delgado, timbrado, la voz del trueno:

-¡Un bencetacil de un millón doscientas mil unidades para éste, que le pegaron la gonorrea! (*El fuego secreto*, 140-141).

En la pentalogía, hay, por una parte, un afán por representar una vida tal como es y fue pero por otra, se presentan las licencias que toda autobiografía posibilita: saltos narrativos, reiteraciones, ausencias o temas apenas insinuados y sucesos imaginados o soñados que el protagonista hubiera deseado realizar y que ahora a través de la escritura logra hacer. Este carácter está muy bien explicado por De Man:

Las autobiografías a través de su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por ese sistema. Los escritores de autobiografías al igual que los que escriben sobre biografías, están obsesionados por la necesidad de desplazarse de la cognición a la resolución y a la acción, de la autoridad especulativa a la autoridad política y legal. (De Man, 1991: 114).

De otra parte, el mismo acto de recordar lo vivido, escribirlo y asumir la autoría de sus obras acaba siendo, en muchas ocasiones, uno de los subtemas constituyentes de las mismas, de ahí que sea de máximo interés que el narrador dé cuenta de dicho proceso, sopesa y aquilata las variantes estrictamente textuales y reflexione abiertamente acerca del carácter extremadamente convencional del discurso novelesco:

Qué más quisiera yo que el libro mío fuera sólido, compacto, cual piedra para descalabrar y que sólo pasara en Medellín con su unidad de tema, tono, tiempo y espacio, en el curso de un año. Pero el destino, mal novelista, tira por la borda las unidades clásicas y nos dispersa, por aquí, por allá... Y hace que se cruce

por el camino de uno el mismísimo Sartre, y que sea un personaje accesorio, un comparsa. ¿Lo ven? De un pelotazo nos manda hasta París y Roma, y de otro nos regresa a Bogotá: a la Calle Veintinueve carreras Cuarta y Quinta, arribita del Arlequín justamente, a mitad de la cuadra, donde vive Salvador Bustamante pero no en casa propia pues la casa es ajena y no se sabe de quién, pues tampoco son dueños los que viven con él: otros u otras. (*El fuego secreto*, 120).

Respecto al tiempo de la narración, los hechos del pasado autobiográfico enunciado están continuamente localizados respecto a otros procesos del enunciado, se ligan los acontecimientos textuales al momento de la enunciación, y el yo personaje al yo narrador. No es sólo la memoria la que mantiene la continuidad del yo, sino la intersección de las dos series temporales, la irrupción ya no del tiempo cronológico actual, sino del tiempo presente que mimetiza la actualidad de la enunciación, del narrador comentando la distribución espacial y el proceso temporal. Esto se hace más evidente cuando algún fragmento explicativo irrumpe en la narración:

Más perdidas sus almas que el hilo de este relato ¿en dónde iba? ¿Dónde estaba?, ¿Por qué vine a Nueva York? Vine porque en Colombiano... (*Años de indulgencia*, 44).

El continuo retorno al presente, y la visión exterior del personaje nos llevan a la identificación del narrador con el personaje. Los acontecimientos narrados poseen una organización temporal que proviene de su propia naturaleza enunciativa y que puede adoptar las formas más diversas: sucesión lineal, encabalgamientos, elipsis, inversión de los procesos.

Nuestro escritor-cronista, de este modo, asume la labor de sacar a la luz la historia de su propia vida, de su familia, de la nación colombiana que él ha vivido y su peregrinaje por Europa, Estados Unidos y México. Estamos, supuestamente, ante una historia verdadera como si el que narra hubiera visto y sido testigo ocular de lo que narra. En la cual, también supuestamente, el sujeto empírico que es el productor del texto no se puede desgajar del sujeto de la enunciación que sólo conocemos por su discurso. Este hecho constituiría toda una garantía de realidad, de verdad literaria. Y, sin embargo, esta verdad literaria llegará a ser cuestionada por el narrador-protagonista en numerosas ocasiones:

Este libro cuentavidas, deslenguado e hijueputa. (*Entre fantasmas*, 110).

De hecho, el lector llega a preguntarse si el sujeto empírico ha llegado a asesinar a una concierge en París, a un joven estadounidense o a su propio padre (*El desbarrancadero*) y esto es porque ya desde la invención de la novela de caballerías, el autor, aun sabiendo que se trata de hechos ficticios, sabe que estos pueden pasar por verdaderos al producir entre los lectores el mismo efecto que aquellos: admiración, sorpresa o simple empatía.

La dosis se calcula por el peso. Si una cucharadita mata tantas ratas, ¿dos cuántas matarán? ¿Y cuántas ratas pesa una concierge?, ¿veinte quizás? No hombre, más. Bueno cabeza fría y no confundir el poison con el poisson ni el cousin con el coussin. En el decimoquinto arrondissement compré el fluoracetato; las chokolatinas en el catorce; la jeringuilla en el trece; el esparadrapo en el doce. ¿Y el esparadrapo para qué? Ya verás. De regreso de compras al hotel me crucé con la fiesta del catorce de julio por el Quartier Latín. Una súbita alegría estrepitosa que no entiendo.

¿Qué les pasó? Anoche no estaban así... Un grupo de estudiantes me quiere arrastrar con ellos, a su dicha ficticia..

-Je ne peux pas ce soir -les explico—. Je dois tuer quelqu'un.

-Tu es fon! -Oui.

La caja de chocolatinas me costó una fortuna, el equivalente a tres noches de hotel. Total ni las voy a dormir aquí, duermo tres noches menos, se las descuento a mi vida y ya. Entré como siempre al hotel, saludando sonriendo a Madame. (¿Por qué me saludará este estúpido?) Pasé al cuarto, prendí el foco, cerré la puerta y la cortina, y sobre la mesita empecé la meticulosa preparación del regalo: a inyectarle con la jeringuilla, chocolatina por chocolatina, mi sutil mensaje de caridad, calculando lo suficiente para que alcanzara con una sola, pero sin los riesgos temerarios de un sospechoso sabor. (*Los caminos a Roma*, 65-66).

En este sentido el plano axiológico basado en la enseñanza moral llega a cobrar gran relevancia, una relevancia que nunca ha abandonado el canon narrativo culto de más rancio abolengo en Hispanoamérica. De hecho, este ha sido un tópico esgrimido repetidamente en gran parte de la narrativa colombiana y sólo ha quedado eclipsado con la irrupción de la fábula garciamarquiana en la última mitad del siglo XX.

Es el irremediable destino del hombre, de las ciudades, cambiar, empeorar.
(*Los caminos a Roma*, 127).

Sin embargo, no por ello puede dejar su función de historiador-testigo exhaustivo; debe narrar pormenorizadamente todo lo evocado:

En primera plana aparecían las fotos de los genocidios: veinte, treinta, cincuenta, cien cadáveres de campesinos descalzos tendidos sobre el suelo,

decapitados, y frente a los cadáveres decapitados sus correspondientes cabezas: cabezas confundidas, asignadas por manos piadosas a cuerpos extraños... Fue surgiendo entonces en el barrio de Guayaquil, de tango y cuchillo, en las esquinas donde paran los camiones de escalera (esos que se van a cabalgar montañas), una literatura fúnebre escrita en papel amarillo-muerte, que iba a desplazar los Ibis de Vargas Vila y sus sierpes voluptuosas: la nueva literatura de la Violencia, con cruces sobre el túmulo de las tumbas de las portadas, y gallinazos volando sobre su cielo siniestro. Luego los genocidios pasaron a segunda plana y después ni eso, desaparecieron de los periódicos. Eran obviedad de todos los días, como titular que dijera: "Nos morimos de calor". (*Los días azules*, 57).

El narrador antioqueño pretende abarcarlo todo, compilando un conjunto de recuerdos desordenados que aparentemente, encierran una verdad distinta de la del discurso histórico convencional:

Libertador le llaman y yo me pregunto: ¿De qué nos libertó? Jamás cruzó su espada con nadie y murió en la cama, pero cabalgando sobre la hecatombe y ríos de sangre, de tanto cabalgar le salieron ampollas en las nalgas. Él es el padre de la patria. O mejor, la madre de esta mala patria que en mala hora parió, malparió: le resultó un monstruo de dos cabezas, mongólicas, siamesas, una liberal a la izquierda, otra conservadora a la derecha, pero mirando ambas, con las mismas miradas abotagadas, grasosas, al mismo punto convergiendo: la Presidencia de la República, el solio vacío que él dejó, donde sentarse a joder, a mentir, a estorbar, a robar. (*El fuego secreto*: 139-140).

La voz que escuchamos es la voz del participante, es decir, la persona que habla de los acontecimientos como miembro del colectivo que los presencié y se involucró en ellos. El discurso del protagonista lleva implícita la pretensión de decir las cosas como efectivamente ocurrieron, pero esa tonalidad de lo certero, que podría ser inaceptable en

otros contextos, se hace admisible por la intervención de factores extratextuales. La identidad del narrador y autor que tradicionalmente define las formas de la narrativa autobiográfica implica que el valor de lo enunciado sea en parte una función del lugar de la persona que escribe en la vida real.

El concepto de intelectual nos sitúa en el centro de la dimensión social del escritor; desde esta perspectiva, lo que queda puesto de relieve es la capacidad o la disposición del escritor para ofrecer a sus lectores los puntos de referencia que les permitirán realizar una interpretación rica y compleja de lo vivido. Vallejo cuenta numerosos procesos como si los hubiera presenciado. Todas las marcas que definen la enunciación histórica y confieren a los enunciados la solidez asertiva de las verdades indiscutibles, aparecen allí, sobre todo los morfemas de tercera y primera persona, y las formas del pasado del modo indicativo (hablaba, era).

No obstante, en tanto que elemento extratextual, la notoriedad que va asociada a la figura del intelectual nos parece relevante porque hace posible el acceso a una serie de experiencias y puntos de vista. La poética de la rememoración en Fernando Vallejo tiene que ver entonces con la responsabilidad social que el escritor asume en tanto que intelectual, en la medida en que da cuenta de ciertas dinámicas experienciales sobre las cuales muchas veces se tiene una idea bastante difusa, cuando no inexistente.

¡Cuánta tinta no ha corrido por este país en esos doscientos años en constituciones y plebiscitos, en ordenanzas y decretos y leyes! Casi tanta como sangre. ¿Y para qué? ¿Para estar en donde estamos? Me salto las guerras civiles para llegar de carrera al presente. Me salto las muchas del siglo pasado y la de

comienzos de éste, pero no la de mediados de éste porque de esa a mí me tocó saber de niño, la guerra no declarada en el campo entre conservadores y liberales, la del machete; un machete de doble filo, por un lado conservador y por el otro liberal, pero solo y único, cortador de cabezas. ¿Y cuándo va a llegar la hora en que las palabras “conservador” y “liberal” se entiendan aquí como lo que son, los nombres de la infamia? ¿Habrá que esperar a los historiadores del año tres mil para que la etiqueta de la infamia se la pongan ellos a quienes se la ganaron? ¿O seremos capaces de ponérsela de una vez nosotros? Y para que no digan que soy un calumniador y que les estoy poniendo a quienes no debo los calificativos que no debo, y que en un congreso de escritores, y justamente el primero que se celebra en Colombia, estoy usando mal las palabras, les voy a recordar unos nombres: El Dovio, Fresno, Irra, Salento, Armero, La Línea, Letras, Icononzo, Supía, Anserma, Cajamarca, El Águila, Falan. El genocidio de El Dovio, el genocidio de Fresno, el genocidio de Irra, el genocidio de Salento, el genocidio de Armero, el genocidio de La Línea, el genocidio de Letras, el genocidio de Icononzo, el genocidio de Supía, el genocidio de Anserma, el genocidio de Cajamarca, el genocidio de El Águila, el genocidio de Falan, ¿qué? ¿Nunca ocurrieron? Centenares de campesinos decapitados, extendidos en fila por el suelo con las cabezas asignadas por manos caritativas a los cuerpos a la buena de Dios. ¡Qué! ¿Colombia ya los olvidó? ¿Es que con tanto muerto le entró el mal de la desmemoria y se le borró la historia? A mí no. Pues esos genocidios se cometieron en nombre de los principios irrenunciables del gran partido conservador o de los principios irrenunciables del gran partido liberal, según fuera la filiación de los asesinos y del pueblo de los muertos. Poquito después los dos partidos se pusieron de acuerdo, crearon el Frente Nacional y se repartieron los puestos. ¿Y los muertos qué? ¿Y los principios qué? ¿No dizque eran irrenunciables? Si eso no es infamia, entonces yo no sé qué quieren decir aquí las palabras. (*Los días azules*, 70).

De hecho, no puede negarse que anida en el personaje Fernando Vallejo un deseo de notoriedad y autoridad intelectual que pretende satisfacer a través del ejercicio de la

literatura. En este sentido, las numerosas preguntas, los imperativos, y los enunciados genéricos que invocan verdades generales coadyuvan a este propósito:

La vida es el orden pernicioso del caos. (*Entre fantasmas*, 189).

No quieras volver a Medellín porque no encontrarás nada de lo que dejaste. Muertos y muertos y muertos. (*Entre fantasmas*, 212).

Con las interpelaciones, las licencias, la irrupción de las formas interlocutivas características de la comunicación oral (exclamaciones, deícticos, interrogaciones...) y la ubicación de los personajes en el espacio y el tiempo, logra un efecto de realidad, da sensación de contemporaneidad con el resto de enunciados.

Para el lector, las confesiones de Vallejo acerca de las limitaciones de la novela para contar la verdad no le restan autoridad a su historia; al contrario, la transforman en una historia que intenta ser más veraz. El protagonista resume, mediante el relato, lo diseminado en la experiencia. Describe la imaginación desde dentro, desde las condiciones que la posibilitan y los procesos que la hacen lícita; nos muestra el nacimiento de la elocución verbal, nos muestra el signo en su proceso de gestación. Por eso acaba asumiendo como estrategia narrativa la detallada transcripción de sus recuerdos tal y como le llegan a la memoria; nada mejor para quien pretende pasar a los anales de la narración como un defensor de las verdades literarias.

En muchas ocasiones va a optar por una especie de estilo intermedio, un lugar en el cual confluyen los rasgos de la lengua escrita más culta con los rasgos más intrínsecos de la oralidad. Constituye esta medida, toda una solución estilística para lograr esa verdad

literaria tan reiterada por el escritor antioqueño. El componente realista está tan logrado, que leer a Vallejo es casi como contemplar o sentir lo relatado, lo evocado; equivale a compartir con él los sufrimientos, alegrías y las emociones:

-¡Vete! -le dije y no entendió, ni el idioma ni la furia—.Te voy a matar.

Entonces sí entendió y trató de irse, de zafárame desgarrándose la camisa, pero la fuerza ciega que me empujaba desde el sol, de siempre, por sobre el barandal lo empujó al abismo. Entre un estrépito de ollas y sartenes, golpeando contra un saliente, contra otro, contra otra roca, ora la mochila, ora la cabeza, volando cachivaches, cacerolas, salpicando de sangre el cielo fue cayendo por el despeñadero. No vi el final. Antes de que acabara de caer me di vuelta y me alejé por el puente. Paso a paso, lentamente, sin volver la vista atrás me fui alejando, alejando del sitio, del instante. No huía el asesino, simplemente seguía su camino... (*Los caminos a Roma*, 83-84).

En *La rambla paralela* asistimos a una nueva vuelta de tuerca en la técnica narrativa del escritor antioqueño. Procedimientos como la interpelación y la pregunta retórica desembocarán en la reversibilidad del fenómeno yo-tú que aparecerá en *La rambla paralela*. En esta obra llega a darse un desdoblamiento del sujeto, el yo que corrige se diferencia del yo que comete el error.

Nos encontramos ante un personaje-protagonista que llega a discutir con el narrador omnisciente. Es un camino de alivio, humillación y terror por el cual el protagonista, que también narra desde la conocida ficción autobiográfica, nos hace partícipes de la perturbación que produce el darse cuenta de que el protagonista es una mera apariencia, que no es más que el reflejo de “otro” (en este caso, el narrador omnisciente) que está

imaginándolo. La novela se torna, entonces, en escena experimental donde el lector se encuentra con los personajes interpretando sus roles más allá de su máscara ficticia, es como si los pudiéramos ver entre bastidores discutiendo con un posible director cinematográfico o teatral en forma de narrador en tercera persona que, a su vez, también interpreta un papel.

La poética vallejana se presenta así como un desplazamiento de las representaciones de lo real, de la cultura, de la literatura. Asesta un nuevo viraje que impacta primordialmente en la nación colombiana: su horizonte cultural, sus conceptos de nación, la construcción de sus imaginarios hegemónicos, sus valores y su escritura. Una escritura que invoca los viejos resabios, que se erige en palimpsesto demoledor en el cual afloran los fantasmas y las formas enunciativas más estremecedoras del pasado. El protagonista vallejiano sigue creyéndose un dios en su convulso cosmos novelístico, pero a la vez deja en entredicho que es un pobre mortal extraviado en la demencial historia de la humanidad, por eso involucra al lector como si fuera su necesario cómplice, alguien que debe escuchar su relato.

El protagonista fantasmagórico se desplaza por las calles de Barcelona sin rumbo definido, en un trayecto que es indagado desde su propia complejidad emocional. Es un trayecto en el cual no hay descripciones de personajes ni de espacios, sólo hay intromisión en las honduras adoloridas del personaje. No hay memoria clara ni registro nítido de las calles ni de las personas por entre quienes transita. De este personaje se desprenden obsesivos exabruptos y denuestos ante el sopor que le produce un mundo tedioso y sin sentido. Asistimos a un vendaval de declaraciones de odio, de lamentos y de invectivas; un

vendaval que azota un paisaje de oscuridad y desolación. Todo lo abarca y lo único que nos queda es la eficacia de una prosa que nos sumerge en una bien lograda atmósfera de nihilismo epigonal.

El motor que impulsa la prosecución del discurso es el testimonio de un yo vapuleado por el desgaste de la existencia, por las insidias de sus semejantes, por la muerte y por la perseverante derrota. Se erige así en una suerte de conciencia crítica del pasado, presente y porvenir del mundo, ejemplificado en Colombia.

Sin embargo, de la aparente superficialidad surge otra voz: la voz narrativa que es la que nos rescata una vez que estamos sumergidos en el regodeo apocalíptico. Esta novela posee un tratamiento narrativo más polifónico. La primera voz es la del protagonista autoficticio que habla después de su muerte y que se pasea como un fantasma por las calles de Barcelona. No obstante, este protagonista alterna sus intervenciones con las de un narrador omnisciente cuya identidad es ambigua porque parece tratarse de la misma conciencia del protagonista.

El protagonista se extravía en el recuerdo delirante de sus andanzas, divaga en la contemplación de un paisaje ruinoso y su voz se agita y se deleita acaloradamente ante el inexorable final de la raza humana. La voz del viejo adquiere la pesada textura propia de la voz vallejiana con todo su ritual de destrucción: las tendencias totalizadoras de esta voz quieren devorarlo todo con su afán de prodigar imprecaciones extremas sobre cualquier aspecto de la realidad extratextual.

Cuando se produce el diálogo entre el narrador y el protagonista, el carácter heroico de este último se va agrietando. El narrador pone en tela de juicio los dictámenes y preceptos del protagonista. La prosa vallejiana alcanza su más alto grado de irreverencia y de atracción: parece una despedida, el autor parece querer darnos una última enseñanza cuando la voz del narrador en tercera persona arrecia contra el protagonista con inteligencia y sarcasmo. El narrador omnisciente responde con vehemencia, no se queda callado ante un protagonista, para quien, si fuera por su visión de primera persona, él sería un héroe impoluto únicamente ultrajado por la abyección de sus semejantes. Este narrador cuestiona el juicio sumario que el viejo hace del mundo, un mundo que ya no le pertenece porque ya está muerto. La monumentalidad del protagonista se resquebraja y quizás con él toda una cosmovisión aristocrática, letrada y tradicional. Probablemente, estemos en el final de un intrincado recorrido antiheroico a través de unas coordenadas espacio-temporales en las que los cambios y el llamado progreso no dejan de provocar vacilación, burla y desacato:

Vio adelante, a lo lejos, la feria: un terraplén con un centenar de casetas haciendo calle, y un pabellón en el centro abierto a los cuatro vientos: el stand de Colombia.

—Con que éste es el stand de Colombia —dijo cuando llegó.

—Así es, maestro —le contestó la empleada, la muchacha colombiana que atendía el stand y que lo recibió—. Bienvenido a la feria.

¡Maestro! Jua! Era lo único que le había dado Colombia, un título de albañil que nada cuesta.

—No te quejes, que maestro no le han dicho jamás en ese país a ningún bellaco de presidente. Además, ¿el dinero no dizque no te importa? ¿Qué más querés? No te dan más porque no tienen más, conténtate con eso.

Y mientras la empleada entablaba con él una conversación anodina y le preguntaba por el viaje, el viejo al contestarle le iba pasando revista a los libros: ahí estaban los suyos, en una de las mesas improvisadas del stand. (*La rambla paralela*, 11).

El narrador en tercera persona propicia un aire de grata novedad, ya que la adición de una nueva voz oxigena una presencia agobiante que se regodea en su propio egotismo. De hecho, esta voz narrativa supone un contrapeso que le permite al protagonista ir un paso más allá en la locura, el caos y el uso indiscriminado del terror: pueden hundirse un poco más en el cenagal de una actualidad ruin y detestable desde el derrotismo y desde la frustración del descreído.

De esta manera, el protagonista nos muestra una doble cara: una es la del héroe que asombra con su lucidez hiperbólica, la otra es la del hombrecillo ridículo que sucumbe a su propia vanagloria diluyéndose como un fantasma y quedando reducido a un guiñapo, a un simple espantajo de la libertad.

3. ESTRUCTURA DE *EL RÍO DEL TIEMPO*

En este capítulo queremos plantear la hipótesis de que si bien la estructura de la pentalogía es borrosa, tanto semántica como estructuralmente, hay una serie de mecanismos que controlan la actividad narrativa y que tornan la historia legible. Para sustentar esta idea inicialmente abordamos los factores que generan un fuerte ruido comunicativo, factores que hemos cobijado bajo el nombre de entropía narrativa (3.1.) para luego adentrarnos en algunos elementos que contrarrestan dicho ruido y que posibilitan la coherencia y unidad de la obra (2). Se trata de dos polos que se unen para lograr el sentido del texto.

3.1. Entropía narrativa

Haciendo un recorrido temático por cualquiera de las novelas de la pentalogía, es posible constatar que el narrador cambia de tema de un párrafo a otro e incluso en el mismo párrafo salta de un tópico a otro sin ningún lazo aparente, excepto el del recuerdo de una experiencia de vida. A modo de ejemplo veamos la progresión temática de *los días azules*: La historia empieza relatando una de las “rabiets” de un niño de tres o cuatro años contra su niñera por no darle su merienda y termina con la elevación de un globo el día de navidad. En medio, hay multitud de recuerdos asociados a su familia, al barrio y ciudad donde vivió y a su época de estudiante. Para citar algunos ejemplos, basta recorrer las primeras páginas de esta novela: adiestramiento de la mula hecha por el abuelo, descripción de abuelo, la quebrada Santa Elena, el dos de mayo y la inundación producida por La Loca (la quebrada Santa Elena), la abuela contaba historias prodigiosas, presentación de los dos

hermanos, relato de travesuras, la mudanza a un mejor barrio de Medellín: Boston; descripción de la casa y los alrededores. Relación con su tío Ovidio, descripción del mismo, traslado a la Finca Santa Anita, descripción de Envigado, descripción del recorrido para llegar a la finca, descripción de los vecinos, incursión en el tema de la política (los liberales y conservadores), descripción de la finca y sus alrededores, descripción de Paulina la criada, asimilación de Paulina a una bruja, interrupción del ayer y vuelta al hoy del narrador, descripción de la perra Bruja, el tío Argemiro, Lucía, la relación de Lucía y San Nicolás de Tolentino, los visitantes de Santa Anita.

Como se ve, esta novela y en general toda la pentalogía pareciera no llevar ningún hilo semántico, hay muchos temas presentados pero no terminados, no sabemos por ejemplo qué pasó con Teresita Gómez; hay muchos personajes que entran y salen sin mucho desarrollo, como el mismo narrador nos lo cuenta:

Quiere una convención literaria que a todo nuevo personaje que aparezca el autor lo presente y diga dónde vive, qué hace, cuánto calza, con quién duerme, cómo es, por qué. Quiere ella pero yo no. No le veo el objeto. Si por estas páginas pasan como por el apartamento de Jesús Lopera, entrando unos, saliendo otros, vistiéndose, desvistiéndose, sin presentación. (*Años de indulgencia*, 144).

El narrador nos intenta llevar por un itinerario de experiencias que sólo volverán distorsionadas por la memoria como una débil esperanza de un tiempo feliz ya pasado. Nos encontramos, entonces, con una narración fluida y ramificada del recuerdo que permite la aparición de personajes en distintas anécdotas e historias. La estructura narrativa a saltos “como cajitas chinas”, con los recuerdos metidos unos dentro de los otros, resulta muy útil

por su flexibilidad que sirve para dar mayor o menor protagonismo a algunos de los personajes. Con ello logra también dar la impresión al lector de que se trata de una narración aparentemente improvisada que refleja la idiosincrasia propia de una nación que continuamente improvisa y nunca planea sus movimientos.

El receptor de las obras queda atiborrado de nombres, personajes, acciones, por medio de una retórica repleta y abigarrada que satura el lenguaje. La acumulación de escenas breves, caracterizaciones sumarias y diálogos concisos conforma todo un trabajo cronístico y escritural donde Vallejo es capaz de embotar los sentidos del lector. Parece querer llevarlo hacia una orfandad de la mirada sensible hacia el entorno.

Y esto lo logra a través de una especie de degradación semántica: a medida que avanza la narración a través de las cinco novelas, la unidad semántica se hace más difusa, más borrosa: En la niñez lo que se narra tiene peso, el niño está unido al terreno por una suerte de gravidez que se irá perdiendo poco a poco a medida que pasan los años. Un claro ejemplo es el paso de la niñez-adolescencia a la edad adulta. Ese paso en el ciclo autobiográfico viene marcado por el inicio de *Años de indulgencia*. El texto empieza con una serie de conjuros en los que el narrador ha perdido su forma humana y se ha convertido en un espectro del maligno:

Levanten sus culos al aire, viejas del aquelarre: yo soy el Diablo. Soy y so y soy y siempre he sido.

Sí, sí, sí, sí, soy el Diablo. Nadie puede conmigo. En mi lugar ¡límite, mi vasto imperio sin medidas ni confines hago lo que se me da la gana. Mi sortilegio, mi potencia mágica, mi poder de azufre los detento. Alcaldes, gobernadores, ministros, presidentes

ante mí todos se inclinan y me besan el trasero. A cambio de su sumisión reverente, de arriba abajo los cobijo con mi manto: a toda la clientela roñosa, subiendo, bajando la escalera burocrática. ¡A un lado escobas! ¡Brujas del aquelarre, arre, arre!

Por los senderos enyerbados del viejo cementerio se van mis pasos ebrios, sulfurosos. Ojos de buho y de lechuza desde los arrayanes pelones miran. ¡Qué! ¿No me conocen? ¿Qué me ven? Ven mis cuernos en el claro de la luna. Ah...

Buho bubo, buho btifo, buho bujo, buho bu-jaro, color rojo y negro calzado de plumas, de pico corto y ojos grandes, eres el buho real, el buho hurraño, mi constante amigo, mi doliente hermano, criatura de la noche, bubónica prueba de la existencia de Dios, ¿digo mal? (*Años de indulgencia*, 10).

Dentro de este episodio se describe el exorcismo de Gonzalito (alias Mayiya) hecho por el padre Misael Pastrana⁴, quien termina exorcizado y a quien el narrador le da voz en primera persona para hacerle decir lo que él quiere atribuirle:

pero justo en el momento en que Gonzalo caía en trance, en uno de esos ataques iracundos, accesos de furia cósmica que le provocaba la sola mención de la palabra cabalística "Mayiya", y le hacían revolcarse por el suelo, azotarse contra las paredes, echar espuma por la boca y perder el sentido. Con los cauces sensoriales desquiciados, los sentidos trastornados, las percepciones alteradas, la visión desdoblada y alucinaciones táctiles y auditivas y todo tipo de perturbaciones de la conciencia, en el corredor delantero (el alegre corredor de las azaleas y de las macetas de heno colgantes que allá llaman melenas, las aéreas melenas), junto a una azalea, rojo, negro, verde, convulso de la ira se debatía el pobre niño poseo echando baba por la boca y dándose cabezazos contra las duras, frías baldosas del piso. ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! Justo entonces llegó el padre Pastranita.

⁴ Nombre que corresponde al expresidente de Colombia, Misael Pastrana Borrero, presidente entre 1970-1974.

—Ay padrecito Misaelito —dice mi abuela—, ni que nos lloviera del cielo. Usté sí que nos va a hacer el milagro.

—No es cuestión de milagros, misiá Raquel —contesta el cura—. Es cuestión de procedimiento.

Y pide agua para bendecir, un vinito de consagrar, y galleticas de chocolate para ponerse en forma.

—Yo, Misael Pastrana, presbítero tonsurado, con licencia del obispo diocesano para realizar exorcismos solemnes y expulsar demonios y combatir todo tipo de infestaciones locales y generales del Diablo, a ti quien seas, que estás adentro te conmino a que digas quién eres, qué te mueve, qué quieres, por qué te has metido dentro de este niño, qué haces ahí. (*Años de indulgencia*, 20- 21).

En el largo pasaje del exorcismo es difícil discernir entre la voz del personaje-narrador y la aparente voz de Misael Pastrana.

La transición entre el niño-joven que sólo vive y experimenta; y el viejo que solamente recuerda y juzga la encontramos en *Los caminos a Roma* y *Años de indulgencia*. En *Los caminos a Roma* nos encontramos con las peripecias y aventuras de un protagonista muy joven cuya experiencia, sin embargo, ya ha quedado en gran medida apresada por el imaginario de nación y por las fuertes lealtades familiares. En *Años de indulgencia*, el protagonista adulto empieza a dejar agrias muestras de juicios axiológicos propios de la vejez, a pesar de que se encuentra en un país extranjero y todavía tiene por delante grandes retos.

Desde el punto de vista del lenguaje, los periodos sintácticos interminables se ramifican insondable y laberínticamente en distintos episodios. En la novela *Entre fantasmas* la ramificación de anécdotas y aserciones se vuelve confusa, asfixiante y claustrofóbica; a ello hay que añadirle la velocidad vertiginosa con que se suceden los hechos mediante el uso del asíndeton y la enumeración.

Pero hay algo más, en la expresión de la podredumbre de la vejez, el hombre que va perdiendo su fe y sus esperanzas, que se ha cansado de esperar promesas en un mundo mejor va perdiendo poco a poco su sentido de la realidad. Por ello su espíritu se va volviendo volátil, fantasmagórico y transparente; puede aparecer y desaparecer, puede presentarse bajo cualquier apariencia... a medida que el río del tiempo avanza la estructura temporal va perdiendo su linealidad interrumpida y se va tornando cíclica.

La figura del narrador comienza a volverse etérea, espectral, su sentido de la realidad se distorsiona; el personaje protagonista llega a desdoblarse. El relato va perdiendo gradualmente su progresión lineal porque es una historia que ya no se mueve linealmente hacia un fin, sino que se va produciendo una reinención cíclica del pasado que hace posibles nuevos futuros. El narrador se vuelve fantasmagórico y espectral, puede aparecer en cualquier sitio y bajo cualquier forma.

Se llega a un estadio en el cual ya nada es útil, nada tiene finalidad ni merece la pena. Decide romper con el mito del tiempo lineal ya que es un concepto unido ineludiblemente al de progreso, un concepto que con el paso de los años va denostando con mayor vehemencia.

La estructura semántica del texto se caracteriza, entonces, por la yuxtaposición de temas y subtemas, las contradicciones presentes en el relato, las omisiones “me salté unas cuantas cosas” y las interpolaciones (idas y venidas del hilo principal del relato “dejemos y vamos...”). Esta estructura genera una alta entropía.

La entropía está determinada también por la presencia de hechos pasados, futuros y presentes, sin hacer distinción entre ellos sino mezclados. Estructuralmente, la pentalogía no tiene ningún tipo de división. Es un relato continuo y no siempre diacrónico en primera persona hecho desde la visión de un adulto. La entropía, entonces, está determinada en gran medida por el tiempo: en la novela no hay una descripción cronológica de la vida del narrador, sino una descripción mezclada de analepsis, prolepsis (En *Entre fantasmas* aparece la muerte del narrador protagonista y en *Camino a Roma* y *Entre fantasmas* su entierro) e incluso del presente del narrador.

En el eje temporal es posible encontrar al menos tres coordenadas:

- a) El tiempo de la época que narra cada novela: la niñez, la juventud, la vida adulta, la vejez.
- b) El tiempo del presente del narrador y de la historia: el viejo con su perra.
- c) El tiempo que se anticipa o retrocede dentro de alguna de las épocas que narra: la visión prospectiva del adulto dentro de la narración del niño o la visión de la niñez en la época de la juventud.

La combinación de estos tiempos en espacios textuales breves genera un alto entropismo que compromete en ocasiones la comprensión. Veamos cómo en el siguiente

texto el narrador se encuentra en Roma (el ayer) e interrumpe el relato para hablar con su perra Bruja (el presente del narrador), luego retoma de nuevo el hilo narrativo:

Por ello, heme aquí a su servidor en la ciudad eterna, hoy por hoy la capital del cine, capital del mundo. Nuevamente es el centro. Como antaño, como en su antiguo esplendor, como en sus buenos tiempos, todos los caminos llevan a Roma.

Mira Bruja: ¿Ves ese perro lanoso, pulgoso, achacoso, como de veinte años, zarrapastroso, que llaman Güero (que aquí quiere decir rubio), con cardos enredados en las patas, cadillos en el lomo, lagañas en los ojos, pelusas en la cola, y pinta de león que aún le queda de sus pasados esplendores, que duerme en el parque o donde lo agarra la noche, que escarba en los basureros y come huesos astillosos de pollo que traga y deglute como una trituradora y que tanto te pretende? No te me juntes con él. Te pega pulgas. Juega si quieres con él, corre con él, salta los setos con él, haz maldecir a los jardineros del parque... Mas de lejitos. Pues te lo digo de una vez, con claridad meridiana y sin más rodeos ya que dejaste de ser una niña y eres una señorita: quiere que tengas un hijo suyo, o cinco o diez, cosa que de todo punto de vista juzgo imposible: sería como cruzar un japonés o un esquimal con una negra bantú.

En una de esas sesiones de cine mudo se me ocurrió sonorizar el prodigio, y al tiempo que arrancaba el proyector puse en el viejo tocadiscos de la sala la Invitación a la Danza. Ni mandado. (*Los caminos a Roma*, 46-47).

Se trata, entonces, de una historia contada desde el hoy del narrador pero sobre el ayer y más específicamente sobre los recuerdos del ayer. La novela no es sólo del ayer sino es la suma del ayer y del hoy del narrador, hoy que parece resumirse en él y su perra en el apartamento de México y en su paseo por el parque.

La estructura aparece difuminada en medio de estos ejes temporales diversos y a la vez concomitantes que generan un fuerte “ruido” comunicativo. El narrador-protagonista nos va contando todo lo que pasa por su mente sin importar la trivialidad o la impertinencia. Los sueños, la aparición de recuerdos que se creían perdidos, el retorno fantasmagórico de las personas, la reactivación de los viejos sueños y temores. Todo ello provoca que se encadenen frases y se den innumerables saltos. Estos saltos se explican en parte por el tipo de narración que se cuenta: el recuerdo de una vida.

El desorden asociativo, la falta de planeación del relato, la constante aparición de lo inesperado, los retruécanos y las ideas estafalarias, la mezcla de géneros y lenguas, la aparición impremeditada de sueños ¿no anticipan también –y también paródicamente- a otro subgénero de la diégesis: la asociación libre en la sesión de psicoanálisis y el informe de caso hecho por un psicoanalista bajo la forma de una sucesión de “viñetas clínicas” que se prestan y se ofrecen a la interpretación? (Braunstein, 2008: 267).

También tiene la autobiografía la apariencia de un sueño: una escena onírica donde el narrador pareciera vivir en un sueño permanentemente e involuntario, como suele ocurrir en muchas autobiografías:

No en balde hablamos de los sueños en este momento de nuestro decurso: una autobiografía, todas las que conocemos, tiene la estructura de un sueño (o de una pesadilla). Es un mensaje: revela la verdad bajo la forma de las distorsiones que la memoria impone al relato por el mero hecho de ser un relato. Escuchamos y analizamos en ella sus componentes imaginarios y simbólicos y el análisis culmina en el descubrimiento de un ombligo que comunica con lo real. ¿Lo real? Sí; lo real. (Braunstein, 2008: 273).

Por otra parte, la estructura de la pentalogía coincide con la estructura del recuerdo. El recuerdo como estructura lingüística: su obra son inmensos paréntesis, coherentes con lo que son los recuerdos. Un recuerdo lo lleva a otro más antiguo. De esta estructura tiene amplia conciencia el narrador:

De la cajita del pasado saco el presente, y del presente el futuro, como desenrollando un cordel. (*Años de indulgencia*, 62).

Como cajitas chinas que salen unas de otras, el mío es un recuerdo de un recuerdo. (*Los días azules*, 53).

El narrador no nos cuenta sucesos ocurridos sino recuerdos de esos hechos; recuerdos que están fuertemente impregnados de imaginación:

no se trata del hecho en sí sino del recuerdo. Su clima, empero, en mi recuerdo es dulce y suave. (*Los días azules* 130).

Cierro los ojos y vuelvo, con la imaginación del recuerdo, a esa calle de Ricaurte, a mezclarme con los transeúntes de la hora, a mirar al niño vestido de rojo en su ventana. (*Días azules*, 14).

o aun peor recuerdos de los recuerdos: “Dieron las once las campanas de Madero y recuerdo que recordé a Santa Anita”. (*Entre fantasmas*, 24).

Hay unos recuerdos a los cuales el narrador les da amplio despliegue, otros en cambio son apenas enumerados, parecieran ser más un obstáculo a la prosa. Esa tendencia pareciera estar en concordancia con la capacidad humana de recordar: algunos recuerdos sólo aparecen momentáneamente, son tópicos aislados, fugaces; en cambio otros nos

persiguen, se presentan con todo detalle, nos abruman. *En Los caminos a Roma* aparece el recuerdo fugaz de la abuela de manera recurrente: “Mi abuela vive, pensé, y soy doblemente afortunado porque te encuentro, niña.” (50); “Tenía ella el pelo blanco de mi abuela...” (71), “Mañana, abuela, cuando amanezca te escribiré.” (91), “Así es, créeme abuela, es un milagro.” (97).

Hay además explicitaciones en entorno a temas que no se recuerdan muy bien pues el “viejo” narrador los ha olvidado. Esto nos lleva a puntualizar que el factor determinante de la estructura no es el recuerdo sino el recuerdo de un viejo.

El niño en cuestión apenas si llega a los diecisiete años, un jovencito, y se llama Miguel Ángel, o Rafael, o Leonardo, ya no recuerdo. (*El fuego secreto*, 16).

Bien poco recuerdo de la casa de Manrique. (*Los días azules*, 56).

Y al viejo se le olvidan cosas pero también insiste en otras, se apasiona recordando hechos que para otros resultan irrelevantes o al menos no tan significativos como para el narrador. Los recuerdos lo persiguen, se presentan involuntariamente, son en ocasiones indeseados:

Muchos otros años han pasado desde entonces, casi otra vida, la mía, y sin embargo recuerdo el instante privilegiado, hacia las once de la mañana. (*El fuego secreto*, 179).

Yo cargo con infinidad de recuerdos. Míos, ajenos. (*Años de indulgencia*, 140).

No sé, no recuerdo, no quiero recordar. (*Los caminos a Roma*, 26).

Otros recuerdos, en cambio el narrador los busca y los pone en el papel en un intento de asir el recuerdo; pues estos son confusos, inestables.

Digo que me lo presentó la Marquesa, y por ello aquí recuerdo a la Marquesa, puesto que escribo para recordarlo a él. (*El fuego secreto*, 10).

que vuelvo a estar en Pisa, con el recuerdo. (*Los caminos a Roma*, 152).

Es de llorar la imprecisión de este recuerdo, la persistencia de este olvido. (*Los caminos a Roma*, 142).

Al viejo también le sucede que hablando de una cosa recuerda otra o simplemente pasa a otro tópico sin relación aparente. Y todo esto determina la estructura de la novela. Comparando la obra con la de Joyce diremos que se trata del fluir del recuerdo, fluir que en ocasiones resulta caótico o al menos difícil de desentrañar.

La estructura del recuerdo se mezcla, además, con la estructura del viaje: un viaje nostálgico como el de Ulises.

Yo tengo la vida mía apuntalada en canciones: me quitan una y se inclina hacia un lado, me quitan otra y se inclina hacia el otro, me quitan otra y se desploma en el aire. Filtrada por una grieta del tiempo oye Ulises, eterno viajero de la nostalgia, sonar la flauta eólica desde un paquebote. (*El fuego secreto*, 58).

Un viaje ligado a la imaginación y a las inclemencias del tiempo: “Quiero que me acompañes, Bruja, en un viaje con la imaginación, la máquina del tiempo que inventó Wells”. (*Los días azules*, 140)

Pero como todos los viajes y más los de una vida, no son lineales, hay paradas, ceses, rupturas, vuelta atrás, marcha adelante. Hay también divagaciones, confusiones, errores.

Perdón, perdón, perdón que el retrato está desplazado, estoy confundiendo dos viajes, dos recuerdos: un viaje hecho de niño, otro de joven; uno en un Ford, otro en un Studebaker. Es al segundo al que pertenecen esas desoladas vejeces. Del otro, del primero, sólo logro recobrar tres cosas: un conejo, un río y un puente. (*El fuego secreto*, 226).

El recuerdo de un viaje que prepara el último viaje:

Ensueños, espejismos, ilusiones los voy tirando a la laguna negra en el recuento del viaje para que siga ligera mi barquita su tránsito a la morada del Hades. El viaje ya no tiene retorno. (*Los caminos a Roma*, 176).

Esta estructura se ve a su vez complejizada por las reflexiones metaliterarias, las divagaciones gramaticales y por los aforismos que dan cuenta de los recursos y técnicas de composición usadas en el texto (la creación) y que aparecen difuminados a lo largo de la pentalogía:

Muerto Chateaubriand y enterrado el clausulón, no nos queda a los autores más remedio que la frase corta. Se acabaron, ay, para siempre los largos períodos retumbantes, sonoros, de la gran oratoria, con sus paréntesis, relativas, incisos, repeticiones, prolongaciones, exsuflaciones, arrastramientos, recargamientos, amontonamientos, apuntalamientos, descarrilamientos, comas, puntos y comas, rayas, mojones, apéndices, colas, ahogos, jadeos, llamadas de atención, avanzando la frase como un carrito Studebaker viejo por esas carreteritas entrañables de Colombia, de curva en curva, de bache en bache, esquivando los bandoleros y los

voladeros, sin seguro de vida y sin asfaltar, de vereda en vereda, de varada en varada, de parada en parada, tomándonos un aguardientico aquí, otro aguardientico allá, uno en la cantinita de arriba, otro en la cantinita de abajo para ir acostumbrando el oído a los desniveles y repetidos cambios de clima, del frío al caliente, del caliente al frío, ese pasar de tierra fría conservadora a tierra caliente liberal porque así es, así es allá y así lo han hecho ver los sociólogos, que no se puede vencer al ancestro, pero acelerando, eso sí, acelerando en la recta, acelerando, acelerando hasta que ¡pum! se tronó el cigüeñal y el Studebaker se despanzurró y el paseo se acabó y la frase se quedó en puntos suspensivos como un coitus interruptus.... “Lo único que tiene importancia es si la mujer encuentra satisfacción en el coito o no”, Wilhelm Stekel, palabra de Dios. (*Entre fantasmas*, 210-211).

Se trata, entonces, de una historia discontinua, sin linealidad, sin unidad aparente, estructura que el autor hace explícita y con la cual comulga.

Este andamiaje refleja perfectamente la inestabilidad de la experiencia humana, los elementos que la desestabilizan, las orientaciones centrífugas de una vida y de esta inestabilidad, el narrador tiene conciencia plena y nos lo hace saber.

Quería escribir un libro sobre Nueva York, mi estancia en Nueva York, con unidad de espacio, tiempo y acción, con triple fuerza. Pero una cosa es lo que uno quiere y otra lo que uno puede, la vida es así. O por lo menos así es la mía y así es este libro, proyecto disparatado. El presente se entremete en el pasado y el pasado no deja vivir. Y el futuro enterito se lo regalo. (*Años de indulgencia*, 134).

3.2. Unidad y cohesión

El armazón de la pentalogía podría generar una incomprensión total en el lector, pero el narrador controla que esto no suceda gracias a varios procedimientos. Veámoslos.

3.2.1. El “yo” como presencia articuladora

El texto se mantiene como una unidad gracias a la presencia del narrador en todos ellos, el *yo* asegura la cohesión y despliega las aristas hacia otros personajes, espacios y tiempos. En el plano espacial el “yo” se desplaza de su casa materna hacia el pueblo, los alrededores, su ciudad, Medellín, Bogotá, la capital del país y luego vuela fuera de Colombia: pasa por Italia, Francia, España. Alemania, Estados Unidos y termina en la ciudad de México. El lector va acompañando al narrador en este recorrido y en los tiempos que ello supone: niñez, juventud, madurez y vejez. A pesar de que en este recorrido hay una amplia enumeración de personajes hay unas constantes que nos mantienen en la órbita familiar, filial y social del narrador.

3.2.2. El tiempo y el espacio como unificadores

A pesar de la diversidad temática, cada novela mantiene un tópico centrado en una época de la vida, lo que organiza el entramado narrativo. *Los días azules* se centra en la época de la infancia (un período de más o menos ocho años), *El fuego secreto* nos narra la historia del fuego del amor prohibido, la historia de la homosexualidad, de la adolescencia. *Los caminos a Roma* y *Años de indulgencia* relata el viaje que hizo a Roma para estudiar

cine y el que hizo a Estados Unidos en su época de juventud y *Entre fantasmas*, nos ubica al narrador en la época de la vejez.

Entonces, en medio del caos temático hay en la pentalogía ciertas constantes relacionadas con el protagonista, las personas con las que interactúa, las etapas de la vida y los espacios por donde vive y transita (las fincas, el barrio, las calles, la ciudad, el país).

3.2.3. Reiteraciones del texto, paráfrasis y pausas

El mecanismo de la repetición le permite al lector darse cierto respiro: se repiten párrafos, oraciones y frases completas, o se las parafrasea:

He vuelto a ver a los muchachos de la otra noche, los de la placita de la fontana de Trevi, en su bar de la rocola. Pero mañana, dentro de un año, dentro de dos, dentro de veinte cuando regrese, si regreso, si es verdad la leyenda de la fuente...

En la placita de Trevi, en el bar de la rocola, he vuelto a ver a los muchachos de la otra noche, reyezuelos de su pequeño reino del aquí y del ahora. (*Los caminos a Roma*, 128).

Hay también una serie de temas recurrentes diseminados a lo largo de una novela o de todas (Colombia, el viaje -llegada, salida, mudanza-, la abuela, la finca Santa Anita). En *Entre fantasmas* vuelve una y otra vez a Octavio paz. El tema de los sueños está presente de manera insistente en todas las novelas de la pentalogía: sueño de volar, sueño de tener la finca El Carmelo y vivir allí, sueño con la Bruja, el sueño con Jesús Lopera, sueño de Roma, el sueño con el poeta Paz, el sueño de que la abuela era bruja, el sueño de una de sus

muerdes, el sueño con el camello, sueño de subir un carro al apartamento, los sueños de volver a Cuba, sueño con Colombia, el sueño con el papa, sueño con Roma, sueño con la abuela. Además, en cada libro pareciera que hubiera un amigo especial (Salvador, Luis Lopera, la perra), quien le da cierta unidad a cada novela.

3.2.4. El relato como discurso

Si bien las reflexiones metaliterarias complejizan la estructura de cada novela, las pausas apelativas (*¿por dónde íbamos?, me salté unas cuantas cosas*) encausan la narración:

Los gamines (ya lo dije y lo repito porque el lector es olvidadizo, huidizo, descontentadizo) son esos aprendices de asesino de cinco o seis o siete u ocho o nueve o diez u once o doce o trece o catorce o quince años que andan sueltos por las calles mugrosos, amándose unos con otros, durmiendo bajo los puentes, comiendo en las basuras, zigzagueando por entre los carros, arrancando relojes, copulando, hijueputiando. (*Años de indulgencia*, 154).

De igual manera, son útiles expresiones fáticas donde se retoman los temas abandonados por un paréntesis haciendo alusión explícita a ello y donde hay un esfuerzo por mantener la comunicación con el narratario y con el lector (*vaya y vea*): “Pero volviendo al cine Buenos Aires que es lo que importa”. (*Los caminos a Roma*, 107).

En ocasiones combina la estrategia del diálogo entre narrador y narratario para la recuperación del tópico:

pero después de tanta interrupción, ¿dónde íbamos? Ibas en el puente colgante que se prendió por donde lo quemaron. (*Los caminos a Roma*, 138).

Las invocaciones al lector “vaya y vea” y la referencia explícita a los recursos y técnicas de composición usadas en el texto ayudan así mismo a la unidad textual.

3.2.5. Los diálogos

La simulación de ciertos diálogos complejiza la estructura pero a la vez le permite al lector centrarse en un tema. A modo de ejemplo podemos recordar en *Los días azules*, el diálogo que se simula entre niño y abuela: “¿A cuál región, abuelita?” “Allá, muy arriba. Volaba alto, muy alto”, (*Los días azules*, 12), o el diálogo que establece con el psiquiatra: “¿Cómo es eso de collar rojo de perlas? Las perlas no son rojas. Ay doctor, así las recuerdo” (*Los días azules*, 14).

Lo mismo pasa con la estructura pregunta-respuesta: “¿Mi llegada a Madrid? Vagas impresiones, un caos”, (*Los caminos a Roma*, 69), “¿Una belleza? ¡Claro! Lo que yo consigo son bellezas. ¿Usted no?” (*Los caminos a Roma*, 72), estructura retórica que direcciona la narración.

Finalmente, un mecanismo de una alta productividad a nivel de la cohesión del texto es la tendencia que tiene el narrador de presentar el tema al comienzo de los párrafos: el tema se anuncia y luego se desarrolla. Si bien no hay subtítulos, los temas suelen aparecer al inicio del párrafo como una especie de anunciadores o presentadores de lo que se va a ocupar el narrador. El tema puede ser desarrollado en uno, dos o mas párrafos.

En Santa Anita la abuela tenía una criada: Paulina. Vieja, con nariz en punta y mentón en punta, se diría una bruja. Y yo empecé a alucinar. ¿Será Paulina bruja? Bajo el carbonero de gusanos amarillos hubo un conciliábulo de gente mayor: Darío, Aníbal y yo {porque hay que decir que cuando nos fuimos a vivir a Santa Anita la pródiga cigüeña ya había traído otros dos). Por unanimidad, por triple voto, se decidió en esa primera sesión del Congreso sorprender in fraganti a la hechicera, a punto de emprender el vuelo en la consabida escoba, para ir a reunirse, en un claro de luna, al gran aquelarre en el Valle del Cabrón. Ancas de rana, cabeza de culebra, ojos de niño, arañas tiernas, ponzoña de alacrán, vinagre hirviendo, sal y pimienta, plantas secretas, ya la veíamos echándole sus menjurjes al caldero de Satanás. Entonces ¡qué escarmiento le íbamos a dar u la maldita! (*Los días azules*, 23).

Y Lucía, su mujer... ¡Qué lotería se sacó Argemiro! Era de un candor optimista, rayano en la santidad. Ya casada y con diez hijos, invitaba a san Nicolás de Tolentino a su casa, a que le multiplicara el mercado. Los martes, a las tres, oía que tocaban. "Debe ser el santo" decía su mente perturbada, y corría a abrir. "Pase usted, san Nicolás de Tolentino, cómo ha estado, qué me cuenta, sígase por aquí..." Y hacía pasar al santo invisible al interior de la casa, a la sala, como quien recibe una visita. Hablaban de todo, se contaban todo. Es decir, ella hablando, y el santo mudo, escuchando. Pasado un tiempo prudencial, algo así como una hora, Lucía pedía permiso para retirarse un instante, y se dirigía a la cocina. (*Los días azules*, 27).

En estos anuncios predominan las nominalizaciones que muestran un lenguaje rico y complejo, propio de los índices académicos o de un lenguaje formal: los visitantes de Santa Anita, las hazañas del chofer del abuelo, la muerte de Gaitán, la novena del divino niño.

Todos estos son mecanismos que orientan al lector y hacen posible que no se pierda en el río del tiempo. A través de la dinámica de orden y caos el narrador logra un equilibrio

necesario y continuo entre lo inestable y frágil. Un equilibrio conquistado a partir de las fuerzas divergentes del caos; un milagro, una danza al borde del abismo: rigor y lirismo.

Por último, un elemento que le da cohesión a toda la novela es la perspectiva ideológica del autor, donde, como veremos en la segunda parte de este trabajo, las contradicciones, las polaridades y el caos son elementos esenciales para la configuración de la visión de mundo que se nos ofrece. Así mismo, en los capítulos que siguen se desarrollará algunas de las ideas presentadas, pues la estructura tiene una estrecha relación con el manejo del tiempo, del espacio y de los personajes en la pentalogía.

4. EL ESPACIO EN LA PENTALOGÌA

A la hora de estudiar la obra *El río del tiempo*, reflexionamos sobre el tiempo y sobre el espacio: dos coordenadas que aunque intentamos tratarlas por separado nos resultan difíciles de separar. Y ello es debido a que cuando nos sumergimos en la lectura de la obra objeto de estudio, lo que estamos haciendo es un viaje interior a bordo de una compleja conciencia narrativa. Nuestro narrador nos hace deambular constantemente por la intimidad de la conciencia, por el laberinto de las percepciones y los estados de ánimo en los que la imaginación y el recuerdo se entremezclan y buscan nuevos caminos. Compartimos como lectores el trance que nos lleva a través del tiempo y de la geografía. Toda la experiencia del narrador es interior. Va más allá de lo instrumental ya que se trata de una experiencia no utilitarista que pretende abarcar la totalidad de la trayectoria vital.

Esa pretensión de abarcarlo todo ilimitadamente, desafiando los límites de los sentidos, marca la evolución del personaje-protagonista. Del apego al terruño de la infancia, del recuerdo sólido y pesado que se mantiene sobre la corteza terrestre por la fuerza de la gravedad se pasa a un discurso que parece disolverse, la presencia narrativa se deshace en trayectorias divergentes y pierde el control. La novela *Los días azules* se desarrolla en un espacio estrecho, si lo comparamos con las otras novelas, es el espacio de la familia del narrador niño: la casa, la finca Santa Anita, los alrededores (la quebrada, las fincas aledañas) y el pueblo de Envigado. Luego, en una especie de degradación paulatina el espacio se va haciendo más ajeno y distante: el pueblo, las carreteras, la ciudad, las otras

ciudades, los otros países y con ello, las peripecias del protagonista se vuelven alteraciones del tiempo cronológico en su duración.

Se trata de un Ulises que renuncia a volver a reinar en Ítaca, prefiere seguir siendo un viajero errante, aventurero y desgraciado; un hombre abandonado por la dicha, que dialoga con la muerte y yace con la deidad en forma de efebo.

Ves la revelación, la profanación, el tiempo vuelto polvo, polvo de muerte y olvido. E indicando con el dedo voy formando el que fui: ahí los ojos que de asombro en asombro tanto vieron; y ahí los labios, que musitaron plegarias, que se volvieron blasfemias; y ahí encerrado en la prisión del pecho mi corazón tumultuoso; y ahí en el cráneo hueco, sinuoso laberinto de ásperas aristas donde un día resonó el mundo, como un trazo arqueológico las viejas rutas desiertas de los pensamientos, de los sentimientos. Y tus amores, ¿eh? Idos, perdidos. Virgencita azul de las flores de mayo, te voy a hacer un altar, un altar de huesos: de huesos fosforescentes que alumbren tus noches con luz propia. De ahí la causa y fin de todos mis desvelos. Virgencita del desencanto, ruega por mí. (*Años de indulgencia*, 11).

En *Años de indulgencia* la imaginación pretendida es una superación, ansía un orden voluntario de la narración no un decurso lineal y mecánico, sino un discurso consustancial a la alteración de la conciencia y de la racionalidad. Una reivindicación que acrecienta el enigma del hechizo. Después, la narración de *Años de indulgencia* da paso a largos periodos de meditación.

Veamos como en este espacio interior, recordado, imaginado por el narrador viejo que repasa su vida, los lugares aparecen como entes determinativos de la conducta humana,

tópico que desarrollamos a continuación y como una obsesión que se repite a lo largo de la obra, nos referimos a la finca Santa Anita, a la cual le dedicamos el segundo apartado.

4.1. Determinismo y fatalismo geográfico

Los espacios de la pentalogía están caracterizados en gran medida por los personajes que los habitan, personajes que no aparecen descritos físicamente sino por sus cualidades o defectos. Como veremos posteriormente, en la finca la figura central es sin lugar a dudas la abuela, amorosa y generosa “niñita linda, abuela. Todos la quieren...Cuanto tiene es para ellos: para los pobres”, pero también el abuelo, terco “gran señor mi abuelo. De niño atravesó una pared de bahareque a cabezazos. De viejo se embarcó en un gran pleito.”, el mayordomo, la hija del mayordomo, el perro capitán, las criadas y los vecinos. En la casa aparece como figura central la madre, caprichosa “se le metió en la cabeza” y descuidada, que si bien apenas está dibujada es como un fantasma que gobierna la casa. La acompañan la tía Elenita hipocondriaca, Aníbal el cascarrabias, el padre ganadero y político, el tío erudito “Astrónomo, filósofo, teólogo, botánico, ingeniero, mi tío Ovidio en puritud de verdad no era nada, ni había salido de Antioquia... pero que sabiduría de gente mayor” *Los días azules*, 19), y por supuesto el narrador niño. En relación con el pueblo se resalta sobre todo, ciertas prácticas culturales y emblemas de la cultura antioqueña como la semana santa, la navidad, la noche vieja (la polvora, los globos), los boleros, la fábrica de coltejer, los cigarrillos pielroja.

Pero a la vez los personajes están determinados por el espacio en los que habitan y se mueven; son en cierta forma esclavos del medio geográfico. Las formas, colores y líneas

descritos en la escena traducen simbólicamente la mentalidad y estado de ánimo del protagonista. Los espacios asociados a la niñez suelen tener un sello positivo, alegre. El transfondo aparece como la traducción plástica del drama interior del individuo. Los paisajes suscitan reacciones anímicas más o menos conscientes que orientan el sentido de la lectura hacia la naturaleza dual del hombre caracterizada por el binomio razón-deseo, hacia la fascinación por el mal, hacia la fatalidad de la vida sujeta a la fuerza del destino.

El narrador nos muestra un espacio similar al descrito por Carrera Damas:

Por mucho tiempo los teóricos de la civilización, e incluso algunas grandes figuras de la geografía humana, vieron en el trópico un factor de ineludible determinismo, generador de rasgos psicosociales considerados propios de estadios civilizacionales clasificados como “primitivos”. Individuos y sociedades criollos quedamos de esta manera enclaustrados en fenotipos definidos según criterios pseudocientíficos. Estos tenían el atractivo de que ofrecían una cómoda explicación de la peripecia histórica del criollo latinoamericano. Aun mentes lúcidas e instruidas de América, guiadas por su eurocentrismo cultural internalizado, echaron mano de estos expedientes pseudocientíficos para elaborar teorías justificatorias de su propio fracaso como realizadores sociales. (Carrera Damas, 1993: 82).

En la obra del escritor antioqueño nos encontramos con descripciones y metáforas de los accidentes del terreno de buena parte de la geografía colombiana. Cabe preguntarnos qué peso tienen estos accidentes en el imaginario de nación que se nos quiere presentar. Muchas veces son una metáfora de la violencia, es como si la agresividad y las condiciones poco favorables del terreno se transmitieran a quienes habitan en él. Se trata de una geografía plagada de barreras montañosas, infranqueables, separadas por profundos valles

surcados por ríos que se desbordan y arrastran todo lo que les sale a su paso dividiendo, partiendo y delimitando el territorio:

Rugiendo, despeinada, La Loca se lanzaba sobre Medellín amenazante. Era el día de la Santa Cruz, el dos de mayo (...) Sonora, rugiendo, furibunda, bajaba La Loca de la montaña dando tumbos, entre relámpagos y truenos, desmelenada. Se diría una culebra inmensa, inmensa, que hubiera perdido el juicio. O una cabra. Brincando de aquí para allá, rebotando con su cauda de aguas, anegándolo todo. “¡Adentro!” ordenó la abuela, y nos metimos a la casa. (*Los días azules*, 9-10).

Una geografía con pequeñas distancias que se hacen eternas y casi insalvables, una tierra llena de ciénagas y junglas de húmedo espesor que sólo favorecen formas de vida incompatibles a la vida del hombre.

Y nos fuimos a vivir juntos. Santa Anita estaba a medio camino entre dos pueblos: Envigado y Sabaneta. Y a una distancia enorme de Medellín: ocho kilómetros. En uno u otro de esos ocho kilómetros, el carro de papi se varaba, con la certidumbre absoluta de las crecientes de La Loca el día de la Santa Cruz. No hubo un solo viaje entre cientos en que no se varara. Mañas de los carros de entonces: ocho kilómetros se les hacía una eternidad. (*Los días azules*, 21).

En este contexto, cualquier actividad humana, cualquier obra es presa de una naturaleza voluptuosa, desproporcionada e incierta. Esta naturaleza condiciona la vida y la sociedad; los escasos intercambios influyen en la vida de las comunidades, encerradas en sí mismas, autárquicas y autosuficientes sin contacto con otras realidades del país y del mundo.

Las barreras geográficas del país, algunas de las cuales no se superaron sino muy a finales del siglo XX, excluían a muchas zonas de los mercados mundiales y desestimulaban el comercio interregional, dando así lugar a un mercado doméstico fragmentado. Incluso las carreteras y ferrovías construidas a finales del siglo XIX fueron diseñadas para conectar cabeceras municipales y pueblos dentro de la misma región. Para que las carreteras conectaran diferentes regiones, a menudo necesitaban atravesar áreas montañosas del país, y los costos de construcción resultaban prohibitivamente elevados. Como resultado, las regiones colombianas han experimentado un alto grado de aislamiento geográfico y económico que persiste en muchos aspectos hasta el día de hoy, ya que el país continúa teniendo una de las menores densidades de carreteras en Latinoamérica.

Desde la colonización, la población colombiana se ha concentrado en el Occidente y el Norte montañosos del país. Fue en estas áreas donde, a finales del siglo XIX, la producción de café se afianzó como principal producto agrícola y de exportación de Colombia, y donde nacieron las primeras industrias manufactureras. Desde esa época hasta los años 1970, la inmensa mayoría de la población vivía en áreas rurales, cerca de ciudades pequeñas y pueblos cuyas fuentes primarias de ingresos eran la agricultura y los animales. Este período vio también el crecimiento de una población urbana en las cuatro ciudades principales. (Luke, Gaviria y Lora, 2003: 87).

Las escasas comunicaciones, los caminos intransitables y el transporte precario facilitan la deficiente administración, la élite en el poder y dificultan el intercambio humano.

¿Nuevamente vendrás hacia mí? No, soy yo quien me iré. De ti, de ahora, de esta tierra de anchos ríos y altas montañas, y policías y asesinos y burócratas de variada fauna: cerdos, puercos y marranos. (*El fuego secreto*, 40).

El autoferro, trencito corto de dos o tres vagones, avanzaba zigzagueando como culebra borracha o rumbera por la carrilera tortuosa, subiendo y bajando cuestas, de la tierra fría a la caliente, de la caliente a la fría, de la caldera al páramo y del páramo a la caldera, helechos arriba, platanos abajo, cafetales en medio, volando garzas y gavilanes y los caimanes, con sus barrigas sanas y relucientes escamas, tendidos al sol del trópico de siesta en los playones, viendo pasar el río, pasar el tiempo... ¡Pías! Cerraba el maldito su larga trompa y se engullía dos o tres mil moscos de un solo acorde, Brrrr, ¡qué país! Tiembla el viajero de frío en el calor: es paludismo, mi querido barón de Humboldt, ¡quién lo mandó a venir! (*El fuego secreto*, 185).

Ciudades y pueblos cerrados, aislados, con pocas posibilidades de comercio y de desarrollo educativo, en los que la probabilidad de ascenso social es casi inexistente. Existe una gran desigualdad entre unas regiones y otras, y dentro de la misma región, una correcta organización burocrática y legislativa del territorio resulta quimérica.

He aquí proyectada en ralenti, para ver mejor, la vertiginosa sucesión de los hechos, que filmaron desde la corte celestial: primero el camión llega al alto e inicia el descenso; luego salta una chispa y se incendia el motor; luego salta el chofer a la carretera asustado; luego salta mi padre; luego salta el camión: al abismo. Con medio centenar de pasajeros, cuatro gallinas y un marrano, sin frenos ni control, se fue pendiente abajo, y saliéndose de la carretera, dando tumbos, dejando tras de sí por entre los matorrales un rastro de fuego y muerte, cayó rumbo a los profundos infiernos. El chofer culpable huyó y mi padre, siguiendo las huellas de la destrucción, bajó por la montaña a contar cadáveres: uno, dos, tres, cuatro, cinco, diez... desparramados. Alcanzó a sacar a un viejo que se quemaba debajo de una llanta con su carriel y ochenta y cinco años bien vividos: si le salvó uno no le salvó dos. Las llamas, que avanzaban en tanto por la maleza, le abrasaban el maletín con el expediente del último pleito. (*Los días azules*, 147).

Recordemos que gran parte de la narración transcurre en Antioquia, territorio sinuoso de difícil acceso que se caracterizó en el S. XIX por el impulso de la colonización y de la fecundidad para compensar la baja densidad de una población confinada que hizo de la segregación una de sus señas de identidad.

Antioquia vivió por siglos aislada, en sus montañas. El ferrocarril que construyó Cisneros, en plena selva, la desembotelló. A Cisneros, cubano, le hicieron en Medellín una plaza, con su nombre y su estatua: la de la estación ferroviaria, de donde partía el tren. Era un tren escandaloso, que silbaba en cada curva, pero bueno pa subir montañas. Salía de Medellín a toda máquina, por entre platanares y maizales. Uuuuu... Uuuuu... Uuuuu..., silbaba para que lo oyeran pasar. ¡Aquí voy yo, a un lado vacas! Y su negro penacho de humo se alargaba y se deshacía en el viento. Pero, ay, después de la alegre planicie venían las montañas, y a resoplar, a subir, a sufrir. Llegaba recalentado, hirviendo, a lo alto de una cuesta, y arriba decía “Aaa-aaah”, desinflándose con un suspiro. Un descanso, por favor. Miraba hacia adelante a ver qué le faltaba: cumbres, cumbres y más cumbres y montañas. Seguía una bajadita de dos o tres kilómetros como para engañarlo un poco, para dorarle la pildora, y otra vez a subir. Iba el tren de Cisneros por Antioquia como un surfer salvando olas de montañas. Su-bo-y-ba-jo-su-bo-y-ba-jo decían sus ruedas, sacándole chispas a la carrilera. ¡Ah, la carrilera! (*Los días azules*, 54).

Todo esto podría explicar fácilmente algunas cuestiones idiosincráticas que afectan al país, tales como la identidad nacional construida a través de la radio y de la televisión, la debilidad del ferrocarril, el abandono del único río navegable o el contrabando.

Más ancho y más hondo que el Cauca es el Magdalena, ese que parte la geografía de Colombia en dos, con un trazo sinuoso. En persona no lo conocí, nunca me lo presentaron; sólo de oídas supe de él, por alusiones de la abuela. Años antes de

que yo naciera hizo un viaje, el único, del que siguió hablando el resto de su vida: en un barco de vapor por el río Magdalena, desde Barrancabermeja en el confín de Antioquia hasta Barranquilla, la Costa. Hablaba de caimanes despanzurrados al sol en sus riberas, calentándose la barriga. A la hora del almuerzo, a medio día, cuando el sol ahorra las sombras, el caimán abría la boca inmensa por veinte minutos, media hora: se le iba llenando de moscas. Y entonces ¡tas!, la cerraba de un golpe seco, como quien tira una puerta. Luego a hacer la siesta, el haragán, en los playones. (*Los días azules*, 53).

Las grandes cordilleras poseen un clima propicio para el establecimiento de grandes comunidades pero dividen al país en lo que se refiere a lo cultural, lo económico y lo político. Esto nos lleva a la oposición y rivalidad entre territorios vecinos. Las élites en el poder tienen una mayor facilidad para generar enfrentamientos entre distintas facciones. La endogamia favorece el dogmatismo y el pensamiento único y ve como esta labor es facilitada por la intrincada geografía. Parece como si el paisaje absorbente y dominador condicionase la política, las estructuras sociales y la vida en general.

Amigo Heráclito, para mí que su frase se la dictaron los dioses, Dionisos, pienso yo, en una gran borrachera, porque usted no podía saber de qué estaba hablando. ¿Río el Nestos? ¿El Strimon? ¿El Alfeo? ¿O el Aqueloo, también llamado Aspropótamos? Hombre, éstos no son ríos: son riños, riachuelos. ¡Ríos los de Colombia! ¡Revuelcacaïmanes! Les echo el solo Cauca, y que no es de los más bravos, a todos los ríos juntos de la Hélade. Grecia no sabe lo que es un río. ¡Ríos los de mi tierra a los que no alcanza uno ni a meter la pata y ya se lo llevaron! Primero agarran al filósofo, lo emborrachan y lo revuelcan en un remolino, tras de lo cual lo conservan sumergido entre veinticuatro y cuarenta y ocho horas bien contadas, para sacarlo al cabo a flote, a la luz del cielo, kilómetros, pero kilómetros abajo en cualquier jungla zumbadora de mosquitos, en cualquier berenjenal,

empanzurrado, inflado el pobre: aterriza en él un gallinazo y lo desinfla con el pico. ¡Esos sí que son ríos! (*El fuego secreto*, 191-192).

Hablamos de determinismo porque parece que la geografía condiciona la vida humana casi irremediablemente. La geografía de Colombia refleja el triunfo de lo dionisiaco frente a lo apolíneo; el triunfo de lo impredecible y salvaje frente a lo medible y escrutable.

Parece que el cambio es imposible y, sin embargo, en la obra objeto de estudio, cuando estos cambios se producen su representación resulta completamente nefasta. Cuando se logra intervenir y modificar la geografía por medio del poderío industrial y de una urbanización abrupta, esta intervención resulta negligente y avasalladora. La fatalidad no admite cambios y si los admite, entonces estos cambios sólo aceleran el desastre, conducen al cataclismo producto de la carencia de un crecimiento armonioso. En la obra de Vallejo la geografía colombiana y los cambios sociales de la historia llegan a alterar la geografía, arrasando con ella de manera inmisericorde.

No en la piedra monolítica que los presurosos siglos desgastarán y desaparecerán: en mi palabra hecha de viento. En mí perdurarás, Colombia. Tus ríos, tus montañas, tus volcanes, tus lluvias criminales... Pobre niña ciega, Colombia, paloma. Ya tus ríos se secaron, tus montañas se desmoronaron, tus volcanes se apagaron y no queda a quien matar. (*Años de indulgencia*, 11).

Los cultivos se suceden de forma anárquica. Los árboles y la vegetación quedan entreverados; “no dejan ver el bosque” impiden el acceso a un terreno que ya es de por sí quebrado. El terreno es salvaje, poco sometido a la voluntad humana, repleto de rincones de

libertad olvidada tan distintos a los de otras campiñas de otros países que invaden los paisajes con voracidad industrial. El campo colombiano es tierra insumisa e indómita; que difícilmente se subyuga, que se rebela ante la burda insaciabilidad humana. No es una simple despensa de grano y legumbres, no es un jardín mojigato, ni una huerta de hortalizas. No obstante, el narrador hace un homenaje a los paisajes de Colombia, con su geografía irregular, asimétrica. Se trata de un territorio mítico donde la especie humana mora en perfecta comunión entre alma y espíritu; donde la pasión emotiva domina al pensamiento racional y sistematizador; donde la especie humana mantiene cierto eco de libertad todavía no extinguido por el tránsito fabril de la pura necesidad.

Los páramos inhóspitos, las montañas quebradas, la selva, con sus barrancos desbordantes certifican la eterna derrota “social” del campesino codicioso que no puede extender su descendencia de muchedumbre tanto como quisiera porque las montañas se erectan con sus vertiginosos relieves, y la vegetación insondable torna el paisaje en agresivo y brutal, en azar y zozobra donde se tambalean los valores simétricos, proporcionados y medibles de la razón ilustrada.

Colombia aparece también como un especie de personaje, caracterizado por rasgos psicológicos: Colombia “la devota”, “la tartufa”, “la fracasada”, “pobre niña ciega”, “la enfermita”, “cagatintas”, “mala patria”, “la roñosa”, “empleadilla”, “la chismosa”, “la insidiosa”, “nada tiene”, “la asesina”, “la analfabeta”, “desmemoriada”, “la irredenta”. No obstante, a pesar de estos rasgos negativos, el narrador la añora:

Y en ese instante a través de él vi completo, trazado, mi destino. ¡Colombia! Llevaba meses dizque viviendo en Roma y ni un solo instante había dejado de vivir en ella, en sus cafés, en sus montañas, en sus calles, en sus cines, en sus ríos, en su fracaso, en su esplendor, en su miseria, Colombia... Se había venido conmigo sin yo saberlo; ahora ya lo sabía y que adondequiera que fuera vendría siguiéndome unida a mí (por irrompibles cadenas, como si ella fuera el centro de mi alma, del Universo, ella sola la luz y el resto sombras, como una condena. Hernando Londoño se llamaba el hombre de mi encuentro. Años después, muchos, me contaron que aún vivía: con el remordimiento de los meses que pasó en Roma, sintiendo que se los había robado a su mujer, a sus hijos, a su tierra. En él me vi, me compadecí: Colombia nos había hecho, sin remedio, prisioneros. (*Los Caminos a Roma*, 103).

Existe, por tanto, una valoración positiva del narrador a pesar de sus fuertes críticas: añora su tierra y la extraña porque, en definitiva, le permite ser libre. Es la tierra de sus ancestros, de sus antepasados gloriosos, de la cultura “paisa” de antaño y a la vez es la tierra que detiene la barbarie civilizadora. Es un espacio arquetípico donde se frustra toda empresa humana: el desorden vertiginoso del paisaje, los colosales torrentes, el caos de los elementos, la vasta frondosidad de las selvas y la inclemencia del clima erosionan la voluntad y minan las razones profundas de los seres humanos que se ven precipitados hacia el vertiginoso abismo de la retórica violenta. Ante ese panorama sólo queda una conciencia escritural de lo que se debió hacer y no se hizo; una conciencia que divaga entre la inconformidad y la inconstancia alborotadora, entre la perspicacia y la frustración de una voz que deja entrever que quienes han sepultado en ese paisaje abrupto lo mejor de su existencia parecen estar predestinados a cierta sedición retorcida y yerma.

4.2. Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio

A lo largo de la obra vallejana un espacio estará siempre en el recuerdo de quien nos narra, la finca de Santa Anita. Se trata de un espacio balizado por la pluma iluminada del escritor, de un espacio que queda resaltado como mojones de luz en la variada, profusa, desconcertante y, aparentemente, antagónica temática que conforma el turbulento discurrir de *El río del tiempo*.

Debemos preguntarnos qué es lo que representa la finca de Santa Anita, ya no sólo en el recuerdo de una persona que eleva su vida al estatus de obra de arte; sino qué representa, más allá de los límites físicos de la superficie, en el imaginario de toda una nación. A través de la lectura de obras como *El río del tiempo* o *La virgen de los sicarios* podemos apreciar un espacio geográfico, una porción de terreno, un lugar que pertenece a alguien y que está en continua transformación por sus habitantes. Pero en muchas ocasiones, esa porción de territorio moldeado que rodea a sus lugareños y que los ha visto crecer, transforma a los individuos sin que sean conscientes de ello. Por tanto, el imaginario de las sociedades humanas, su propio punto de vista, no es independiente de su localización. Por tanto, en la escritura y la imaginación, cualquier versión de los hechos está teñida por el atavismo hacia el espacio geográfico y la tierra.

En la narrativa de Fernando Vallejo, las imaginaciones y utopías territoriales tienden a crearse y recrearse a partir de frecuentes y avasallantes ráfagas de información cargada de estereotipos. Se divulgan imaginarios en los que la vida cotidiana guarda diferencias notables con la realidad del mundo actual. Aflora continuamente en el texto el respeto

profundo, sentimental y lírico por un espacio emblemático que sirve de eslabón entre el pasado y el presente. Un espacio que constituye la herencia irrenunciable de un pasado en el cual se reflejan las costumbres, las leyendas, pasiones, dolores y alegrías. Resulta llamativo el contraste entre el interior de la finca y el exterior: cuando nos adentramos en ella nos encontramos con un mundo cerrado y parroquial, con una fe inquebrantable que estigmatiza cualquier extravío. La finca, el feudo, se erige en templo immaculado donde oficia el narrador, sumo pontífice, que intermedia entre sus lectores, escépticos inquilinos del siglo XXI, y la realidad pretérita. El narrador quiere llegar a sus lectores por los caminos del espíritu, conducirlos hacia su destino por una escala musical, presentarse a sus anhelos sin otras armas que la escritura artística que funciona como un grito en un retazo de lienzo.

Porque la finca es la tierra donde crece el recuerdo de los abuelos. Es un entorno onírico, pastoril y caballeresco. Es un lugar donde el sol, la libertad y la azulada esfera descansan entre el verde de las montañas, los cafetales, las mazorcas, los anchos ríos y las altas sierras. Muchos coterráneos del narrador objeto de estudio atesoran en la memoria, como sustento ante el incierto destino, el cielo, los aromas, la paz de los trapiches y el paisaje que un día los vio corriendo, persiguiendo ilusiones casi descalzas.

Los ojos turbios, vidriosos, inmóvil en su mecedora, la abuela espera a que le llueva del cielo, compasiva, la bendición de la muerte. Pero no la quiero ver así, es una imagen esa entre muchas. También la puedo ver, por ejemplo, en el corredor posterior de Santa Anita: feliz, limpiando café entre sus animales. Tiene vacas, gallinas, cerdos y el café lo seca en unos costales viejos que extiende sobre las

baldosas rojas del piso. Es el café de Santa Anita dorado, impecable, sin un solo grano negro. Yo a escondidas, muy callado, me le acerco por detrás y la abrazo.

–Ay muchacho –dice–, me asustaste, estaba pensando en el abuelo.

El abuelo es Leónidas, su marido, y es abuelo mío y no de ella, y ya hace años que murió. Pero lo recuerda como si ella fuera uno más de sus nietos.

De súbito, por una de esas maromas o burlas que me hace el tiempo, dejo de ser un muchacho y vuelvo a ser un niño, y en el mismo corredor, y en la misma situación, con la abuela limpiando café, de súbito irrumpe un estruendo. ¿Qué pasó? ¿Qué pasó? Era la gallina saraviada, o sea con manchitas de plumas amarillas sobre el fondo pardo y negro, su gallina preferida que pone, día a día, sin faltar, religiosamente un huevo y a veces dos. ¿Y ahora qué se trae ésta? Brusquedades, sacudidas, coletazos desprendiéndose de plumitas, pelusitas tiernas, la gallina saraviada se baña ante nosotros en un charco de polvo, en el oasis de la dicha. ¡Eh carajo, qué alharaca! ¡Ni que se fuera a bañar Luis XIV! (*El fuego secreto*, 228-229).

Ante este panorama, la posesión de la finca se convierte en verdad, camino y razón eterna para la vida. Las pinturas más vendidas para decorar las salas de estar no retratarán ni los bosques, ni los desfiladeros, ni las marinas al atardecer. No. La figura pictórica por excelencia será la finca con su casa, sus galpones, sus cultivos y sus árboles frutales. Y esto porque para una buena parte de los colombianos adultos, su infancia está muy ligada al campo; en él nacieron y crecieron y muchos de ellos desean volver a su terruño, al lugar de donde partieron para conseguir mejores oportunidades. Al narrador de la pentalogía le sucede lo mismo. Es como un extranjero que ha pasado muchos años de su vida fuera de su país y que desea el retorno para pasar sus últimos días allí.

A veces, de soslayo, me traiciono, y so pretexto de cualquier brisa, montado en la brisa me voy, me ' "devuelvo" a la finca Santa Anita, al corredor delantero de los geranios y las azaleas donde nos estamos meciendo ella y yo, felices, en las mecedoras, y le digo:

—Abuela, seguí leyéndome a Heidegger que por eso lo compré en español, porque vos no sabes alemán, ni yo, ni querés aprender, ni yo. (*Entre fantasmas*, 77).

Pero no se trata sólo de esto, volver implica ser alguien, tener un cierto poder y en un país en permanente conflicto que lucha por una porción de territorio, la finca nos transporta al epicentro expresivo de una idea latente: la posesión y explotación de una porción de terreno con mano dura y firme ocupa el sueño, todavía, de gran parte de los habitantes del país. La figura por excelencia es la del finquero altivo y estricto que luchará violentamente, si hace falta, por defender sus tierras; que llamará públicamente a sus capataces para que le rindan cuentas ante todos los trabajadores. Esta figura se erige en modelo; es un espejo bastante común en el que actualmente se mira una gran parte de los colombianos.

El recuerdo de la finca actúa en una doble dirección: palia y a la vez agudiza la angustia que acompaña la vida diaria de las masas de excluidos, porque no es más que una reminiscencia inaprensible e inalcanzable. El ideal de la finca provoca el encapsulamiento, el distanciamiento mental de los individuos respecto a su entorno más cercano. Y este ideal no sólo está presente en las clases medias sino también en las clases bajas. No es difícil encontrarse en el Distrito Capital de Colombia con algún taxista, de nivel adquisitivo paupérrimo, expresando su beneplácito hacia las políticas de Seguridad Democrática basadas en la guerra y la compra de armamento porque “ahora sí puedo ir a la finca”.

La bandera política de Uribe es la “seguridad democrática”, a la que recientemente se añadió la “confianza inversionista”. Quizás el logro más contundente en esta primera etapa de gobierno –por lo menos la que más impacta el imaginario colectivo del país y que regala al presidente una popularidad duradera es la manera como las fuerzas armadas logran retomar el control de las principales carreteras del país. A comienzos del nuevo milenio, Bogotá y las principales ciudades se encontraban prácticamente bajo estado de sitio, con retenes de los diferentes ejércitos en pugna a pocos kilómetros de las zonas urbanas. En cambio, a partir del primer gobierno Uribe, la clase media, luego de años de amenazas, extorsiones y secuestros, puede finalmente sacar el carro comprado con los ahorros de una vida e ir de paseo al campo sin demasiado peligro. (Vignolo, 2009: 96).

Evidentemente, existe una conexión de muchos colombianos que habitan las grandes ciudades con el mundo rural y la estampa campesina. El campo, la finca nos presenta un modelo de desarrollo basado en las materias primas y los recursos naturales, la mano de obra barata y la baja recaudación tributaria. La tenencia de la tierra se concentra en una élite escasamente interesada en invertir en desarrollo humano, o en tecnología. Un somero conocimiento de la historia nos cuenta cómo millones de personas migraron del campo a las principales ciudades colombianas en la segunda mitad del siglo XX. Unas veces por la violencia de las armas, otras veces por la misma violencia de los grandes movimientos económicos internacionales.

La migración del campo a la ciudad es un hecho determinado por la violencia. Entre 1938 y 1964, Colombia dejó de ser un país predominantemente rural para ser un país en acelerado proceso de urbanización. La violencia de los años 50 desencadenó una experiencia masiva de desplazamiento. Pequeños pueblos y muchas ciudades crecieron en forma acelerada, ya para 1964 esos procesos de

desplazamiento habían hecho surgir las ciudades intermedias, características del desarrollo colombiano. (Gómez, 2007: 65).

Nuestro narrador es coetáneo a la expansión de la ciudad de Medellín, la ha visto crecer a la vez que él. La infancia del narrador coincide con una época de expansión industrial en el Valle de Aburrá que trajo consigo la utilización de numerosa mano de obra procedente de los pueblos y veredas vecinos. A lo largo de la narración de su propia vida, el escritor antioqueño nos irá relatando el progresivo deterioro e irremediable podredumbre de la ciudad que lo ha visto nacer como un proceso que transcurre paralelamente a su propia vida. Por ejemplo, la “vejez” de Fernando Vallejo, coincide con el declive de las industrias de Medellín como consecuencia de las políticas de apertura comercial iniciadas en los años noventa por el entonces presidente César Gaviria⁵; también coincide con una altísima densidad de población, lo cual conlleva grandes niveles de descomposición social y la falta de identidad y pertenencia a un territorio contaminado, inseguro e intransitable.

Yo crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder. La llamaban “la ciudad de la eterna primavera”, y a mí ‘el niño Jesús’: el niño Jesús resultó, un demonio, y su Medellín —con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando— un infierno en verano. Su clima, empero, en mi recuerdo es dulce y suave. Sin ir más lejos de la casa de las Marines (de las incontables visitas de Santa Anita), veo una calle larga larga, en sombra bajo la copa de los altos árboles: los árboles se los robaron para encender el fogón. Y el río Medellín que bullía de peces, claro y límpido, se fue muriendo, muriendo, hasta acabar en una turbia

⁵ El ex-presidente César Gaviria es objeto de burla y crítica frecuente en las narraciones de Fernando Vallejo. También aflora una amarga crítica en las entrevistas.

alcantarilla. La juventud, cuando no se le cruza la muerte, termina siempre así: en la vejez hijueputa.

En la oscuridad de las noches, en las montañas circundantes, empezaron a palpar como estrellitas unos foquitos de luz; usted diría Venus o Júpiter; no, eran casitas campesinas. De foco en foco se fue haciendo una galaxia, y una noche vimos todas las montañas alumbradas: Medellín se desbordó del valle, y como osado ciclista se fue a subir y a bajar montañas. Del manicomio, por la carretera norte, como loco escapado sin camisa de fuerza, dando brincos se siguió hacia Bello, hacia Girardota, hacia Copacabana, y aún no la pueden detener. Envigado, que era un pueblo independiente, con carácter propio, se le convirtió en un barrio: de marihuanos. Y Robledo y Sabaneta e Itagüí. Poseída por el demonio del expansionismo soviético a todos se los anexó: quería que todo el mundo fuera Medellín. De tanto que creció, de tanto que cambió, un día no la reconocí. ¿Pero es que ya no me reconocía? Crecimos juntos, cambiamos juntos, yo había cambiado también. El niño se hizo joven y el joven viejo, y el pueblo una gran ciudad. Ahora le digo adiós: una señora de negro llama a mi puerta y le voy a abrir. Medellín seguirá sola su camino, hasta dar al mar. (*Los días azules*, 130-131).

Las ciudades crecieron y absorbieron la vida campestre de los alrededores. Muchas personas se criaron en el entorno rural, otras pasaron allí vacaciones al lado de sus abuelos o de sus tíos. Lo cierto es que la finca remite a un pasado no muy lejano que, aparentemente, fue mejor. Es un recuerdo que deviene en lamento melancólico, en nostalgia, cuando el nuevo habitante de la ciudad constata que el mundo urbano arrasa con la tradición. El sentimiento de fracaso y frustración emerge cuando la ciudadanía se estrella con exigencias y compromisos modernos que no puede asimilar. El espejismo de la metrópoli se desvanece ante los conflictos marcados por la progresiva descomposición social y alienación que sacan a flote la latente vileza del ser humano.

Pero de la finca de Santa Anita ya no queda nada, tampoco de otras fincas. Siempre estará presente la remembranza de algo que carece de constancia física y que obstaculiza un olvido pecaminoso. Una finca que ya sólo se encuentra etérea entre las tinieblas del recuerdo de una existencia desencajada; una existencia individual que se precipita inexorablemente hacia el final de sus días, doblegada por el vértigo de la velocidad.

Me falta por anotar a Santa Anita, la finca, que también murió, de la muerte más absoluta: tumbaron la casa y los árboles, y el altico donde se alzaba lo cortaron a pico para hacer una urbanización. No quedó ni la tierra: un terreno plano, irreconocible, con una barranca al lado. (*Entre fantasmas*, 53).

Dicen que Santa Anita ya no está, ya no existe, que a la pobre vieja finca de mi abuelo se la llevó el ensanche, se la tragó el Tiempo. Dicen, dicen, tanto dicen... ¿Y quién los oye, y quién les cree? ¿Si no está dónde estoy? ¿No estoy pues con la abuela en sus corredores, meciéndonos en sus mecedoras? Van y vienen las mecedoras rítmicamente quejándose, arrullándonos en sus vaivenes. (*Entre fantasmas*, 185).

Cuando la vida evidencia el declive, cuando el río del tiempo señala a corto plazo la hora inevitable de la despedida; el gesto desafiante, la voz firme, el uso de la hipérbole, la agilidad mental y la visión del pasado, gritan de forma inconfundible que existe un remoto nexo de sangre, una huella racial indeleble que colonizó un paisaje de proyecciones verticales. La escritura se revela, entonces, por medio de la memoria e intenta trascender de forma impetuosa el inédito silencio de una gaveta familiar.

¿Escribirán mis hermanos un libro tierno para recordarme? Ahora sé que no. El libro lo escribo yo o me tiran al bote del olvido. (*El fuego secreto*, 139).

El narrador nos muestra una Colombia que se deteriora paulatinamente y el campo no es la excepción. Parece que hubo una época de esplendor, de grandes monocultivos de café, de grandes familias emprendedoras y terratenientes; sin embargo, todo ese esplendor, lamentablemente, ha fenecido. Los campesinos emigran a la ciudad a formar grandes extrarradios de pobreza y delincuencia, muchas de las grandes familias terratenientes ven como sus negocios quiebran debido a la crisis y no tienen más salida que salir al extranjero.

El narrador- personaje nos muestra este proceso. La finca de los Echavarría, El Carmelo, constituye toda una metáfora de la decadencia, de lo que se tuvo, de lo que se quiso, de lo que no pudo permanecer. Echavarría es asesinado por alguno de sus conciudadanos tras décadas incansables de obras filantrópicas. Como consecuencia, la finca acaba en manos de un mediocre especulador porque en Colombia sí ha existido un cambio en las élites, ya no son terratenientes de gran cultura humanista y autodidacta. Ahora se trata de una élite que rinde culto a la tecnocracia, al dinero fácil, al consumo desenfrenado y a la barbarie. Se trata de una nueva élite nacida del fruto del capitalismo financiero y especulativo, actualmente al mando en la inmensa mayoría del planeta.

Un día las acciones de estas fábricas quedaron valiendo un carajo, y un zángano las compró. Compró infinidad de quiebras, que sumadas significan la máxima seguridad. Míralo, ahí va, en su Rolls Royce negro, flanqueado por cinco carros siniestros de guardaespaldas y dejándonos una nube de smog. A ése no lo habrán de secuestrar. Era un pobretón, que le quitó lo que tenía a su primera mujer, y como decíamos los niños de mis tiempos en el juego de bolas o canicas, se encabó. Empezó a ganar y a especular, a especular y a comprar. Él no es de esta comarca, es forastero. Aquí llegó porque las fabricas en quiebra estaban aquí. Y comprando, comprando, entre lo mucho que compró compró El Carmelo. Ya vamos

llegando Bruja, y lo que te voy a mostrar no me lo vas a creer. Mira El Carmelo: ahí está: dime qué ves. Ruinas, ruinas, ruinas y más ruinas, y el pasto verde que te prometí ya lo invade con sus ratas la maleza. ¿Y sabes por qué la tumbó? Porque descubrió que era el sueño de infinidad de antioqueños. Por eso la tumbó: para demostrar. Para demostrar lo pendejos que somos, su infame poder que nada había construido la tumbó. Me tumbó mi sueño. Está en su derecho: dentro de la ciega Ley. Cercando el lote de escombros queda un tramo de verja, y un trozo de la portada donde aún se lee, para enseñanza: “El Carmelo”. Son los signos de los nuevos tiempos, Bruja, de una vieja y siempre nueva ruindad. (*Los días azules*, 114-115).

En *El río del tiempo*, los dueños de las fincas suelen ser personajes majestuosos y con aires de hidalguía, como es el caso de don Alfonso. Pero ni siquiera la nobleza de don Alfonso resistirá el paso devastador del tiempo: una locura alienante se apodera de este personaje que pasa de ser un buen vecino que luce modales exquisitos en las visitas a ser un ermitaño energúmeno que sólo se asoma a la ventana de su casa para insultar a los transeúntes.

Él sí es finquero, no como don Valerio, y sabe echar azadón. Anda de pantalón de dril sucio de tierra mojada, camisa blanca de manga corta y un sombrero negro abollado, de espantapájaros. Cargando siempre un racimo de plátanos o un costal. Pasa un momento a la cocina de mi abuela, a tomarse un café negro y a comentar. Cuestiones de finqueros: que hoy ordeñó tanto, que si va a llover o que si no, que si el tiempo va a empeorar, que tal abono ha subido a tanto, y que esto se siembra así. Toca melodías en una hoja de naranjo, su dulzaina” y no puede hablar dos palabras sin citar una vida de santo o un pasaje bíblico. Aunque está viejo es soltero, pues nunca se casó: por sostener una familia inmensa de hermanas huérfanas, que han tenido cientos de hijos y de nietos con papá y mamá. Jamás dice una grosería, una mala palabra. En esto

se parece a mí abuelo, y por eso son tan buenos amigos. Antes de irse pasa al comedor a conversar un ratito con él, con don Leónidas, a oírle el memorial que acaba de redactar. Los vínculos de la honradez, de la corrección, de la bondad y del bien, sellan entre don Alfonso y mis abuelos una amistad apacible, feliz. Gran señor, todo un hidalgo, gran caballero, algo de Don Quijote tiene el vecino de mi abuela, don Alfonso el Bueno.

Años después don Alfonso cambió. Dejó de trabajar, y empezó a callar, a rumiar. No volvió a salir de sus labios una sola parábola, un solo sermón, y dejó de venir a Santa Anita. Taciturno, montaraz, reconcentrado, si abría la boca era para soltarle a alguien una sarta de palabrotas, para echarle encima un baldado de vulgaridad. Una vez le oí gritarle, desde el corredor de su casa, a una mujercita embarazada del barrio de Las Casitas que pasaba frente a su casa, por la carretera: “¿Adonde vas? ¡Putas! ¡Que llevas en esa barriga!” Le arriaba la madre hasta a Su Santidad. (*Los días azules*, 72-73).

Esta metamorfosis queda descrita en el poema de Jorge Robledo Ortiz titulado *Siquiera se murieron los abuelos* (1984) donde se hace un melancólico y orgulloso alegato a favor del esplendoroso pasado en Antioquia. Veamos algunos versos:

Hubo una Antioquia grande y altanera,
Un pueblo de hombres libres,
Una raza que odiaba las cadenas
... Siquiera se murieron los abuelos,
Sin ver como se mellan los perfiles.

Hubo una Antioquia sin genuflexiones,
Sin fondos, ni declives,
Una raza con alma de bandera
Y grito de clarines,

Un pueblo que miraba a las estrellas
Buscando sus raíces,
Siquiera se murieron los abuelos,
Sin ver como afemina la molicie.

Hubo una Antioquia en que las charreteras
Brillaban menos que los paladines,
Una tierra en que el canto de la cuna
Adormecía también a los fusiles,
Una raza con sangre entre las venas
Pero sin sangre niña en los botines,
Siquiera se murieron los abuelos,
Sin ver los cascos sobre los jazmines.

Hubo una Antioquia en que las hachas
Eran blasones de la estirpe,
Una tierra de granos y de espigas,
De cantos y repiques,
Una Antioquia de azules madrugadas
Y tardes apacibles,
Siquiera se murieron los abuelos,
Sin sospechar el vergonzoso eclipse.

Hubo una Antioquia en que la cruz de Cristo
Llenaba el corazón de los humildes,
Una tierra en que el pan era sin llanto
Y el calor del hogar sin cicatrices,
Una raza de hombres que tenían
El alma buena y la conciencia simple,
Siquiera se murieron los abuelos,

Frente a la dulce paz de los trapiches.

Hubo una Antioquia donde la esperanza
Medía su estatura en las raíces,
Una raza de hombres que ignoraban
La blanda sumisión de los rediles
Un pueblo campesino de patriarcas
Con poder en la voz, no en los fusiles,
Siquiera se murieron los abuelos,
Sin ver omnipotencia en los alfiles.

Hubo una Antioquia de mineros fuertes,
De arrieros invencibles,
De músculos que alzaban el futuro
Como vara de mimbre,
Una raza enfrentada a la montaña
Con tesón de arrecife,
Siquiera se murieron los abuelos,
Sin la sensualidad de los cojines.

¿Qué es lo que acabó con aquel mundo idealizado, con aquella Antioquia “grande y altanera”, con aquella “raza que odiaba las cadenas”? el peso de la demografía, la ruina del campo, los conflictos armados y, en definitiva, los odios, las venganzas y las luchas políticas encarnizadas que han cruzado sus coordenadas de sangre sobre la martirizada topografía de la patria. ¿Quién tiene la culpa de estos factores, según el narrador?: el ansia reproductora del pueblo, sus pocas ganas de trabajar, sus muchas ganas de robar y asesinar. Parece decirnos implícitamente que la cultura paisa, que ha sido el norte de la economía, de

la industria, de la política y de la supuesta grandeza del país, tendrá que ser la última tabla de salvamento, el norte cultural de la nación.

En medio de todo este fracaso de la nación colombiana, habría que pensar también en otros factores que no menciona nuestro narrador, pero sobre los cuales se ha reflexionado en otros escritos: el fracaso de las rancias estructuras basadas en el feudalismo gamonal autárquico y en el monocultivo del café, la inexistencia de grandes obras públicas que jamás se llevaron a cabo para unificar el país y vencer a la inexpugnable geografía antioqueña, el aislamiento siempre favorable a grandes dinastías en los poderes locales, el mestizaje selectivo favorecedor de la vida provinciana, el rechazo al carácter pluriétnico y pluricultural de la nación colombiana, el mal reparto de la tierra, el inequitativo acceso a los medios de producción; y, en definitiva, una burguesía que impidió toda reforma agraria, todo afán de progreso, que impidió cualquier proceso de industrialización, de apertura comercial, de movilidad social; una burguesía que lo único que fomentó fue la debilidad de un Estado desentendido y falto de liderazgo.

Quizá, el desalojo del campo se inició con el café y la vasta zona cafetera que promovió primero el crecimiento de Antioquia y de Medellín, su capital, hasta convertirse en el inconveniente monocultivo de Colombia, que frenó sus potencialidades agrícolas y que, de manera indebida, llegó a consolidarse como emblema nacional; fue una de las características “bonanzas” del país, incluso se pregonó y enseñó que el país motocultivador (solo en la zona cafetera, no podía cultivarse en otras áreas, no importa que llenaran las exigencias geográficas para la prosperidad del grano) dependía del fruto; tanto se hablaba, que aprendimos la distinción entre “caturra” y “arábigo” y el hilo de la “patria” estaba pendiente de las heladas del Brasil, como después lo estaríamos de otros productos y otras bonanzas.

Café y Colombia se confundían; podía decirse que Colombia y café eran una misma cosa. (Yunis, 2006: 76).

Las propuestas del narrador, en ningún caso, pretenden establecer un puente de concordia, tampoco recetarán ningún sedante para la falta de cordura. En todo caso, alimentarán la crítica destructora, la indiferencia corrosiva, la ausencia de visión lógica y de justicia. El único paliativo para la infamia es un alegato incondicional que no cuestiona los valores y contradicciones de la cultura paisa, como podemos apreciar en las dos intervenciones citadas a continuación, respecto a los paramilitares y los campesinos.

Ya tú sabes mi opinión sobre los paramilitares: cuando el Estado desapareció del campo, de los pueblos, de las ciudades, en tiempos de Gaviria, de Samper y de Pastrana, ellos fueron los que evitaron que Colombia se convirtiera en otra Cuba, en otra cárcel inmensa bajo un solo tirano. Prefiero un bobo cuatrienal a un tirano eterno. (Chat con Fernando Vallejo, desde el reino de la muerte) http://www.soho.com.co/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=1925/fecha de consulta: 10-05-2009.

Otro problema tenía la finca y se puede decir puesto que ya se vendió. Pacho Marín y su parentela. Prolíficos como el castor, entre hermanos y primos eran cientos, e invadían la comarca. Conservadores, eso sí, pero con mañas de conservador enrazadas en picardía de liberal. Cuanto producía La Esperanza era para ellos: el plátano, para ellos; la yuca, para ellos; la panela que se sacaba en el trapiche de muías, para ellos. Y lo que no se comían ellos era para sus marranos. De Medellín había que traerles cada semana: sal, azúcar, harina, frijoles, papas, velas, jabón, petróleo, lazos, fósforos, anzuelos, maíz... A cambio de buenas noticias: la novilla bonita, dizque la fulminó un rayo; el ternero capón, se lo llevó el río; la vaca horra, murió atrancada en un barranco; el marranito de ustedes, el flaco, se perdió; la yegua preciosa, la mató una

culebra... Hoy se evaporaba un tonel de ACPM para mover la planta, mañana se encogía un kilómetro de alambre para cercar potreros. Prestaciones, jornales, primas de navidad, ropa de Semana Santa, cumpleaños, regalos, y la finca hecha un desastre, porque “La maciega no la acaba nadie”. Los Marines eran el campesino colombiano: la tumba de las ilusiones, la muerte de La Esperanza. Amigo mío, por favor, no le haga una revolución al campesino colombiano, que lo va a joder. Déjelo como está, que está más que bien. Siempre encontrará un patrón pendejo que ponga la tierra y trabaje por él. (*Los días azules*, 91).

El autor nos presenta los hechos, nos presenta la historia, nunca va a negar los hechos más escabrosos de la sociedad que le ha tocado vivir. No niega la historia, ni que los hechos hayan ocurrido “no va a tapar el sol con la yema del dedo”, nunca creará un ambiente para que surja condenada una esperanza. En el viejo canon escritural, el pasado se negaba y la memoria no existía. Vallejo efectuará una reinención cíclica del pasado que se proyectará hacia nuevos futuros. Siempre al descubierto en la tempestad de las pasiones, desempeñará el papel de un pararrayos, recibirá las descargas que le impone lo irrevocable de los hechos y renunciará a romper su contacto con la tierra que lo vio nacer. Por eso cuestiona y repudia muchos de los cambios que se han producido a su alrededor.

Repitiéndome como disco rayado, como si para el bien tanto como para el mal Colombia fuera el único patrón con que yo pudiera medir todas las cosas, volví a *soñar con* Colombia. Con Colombia la mezquina, la asesina. El odio y la ira, chacales erizados, se desgarraban los hocicos a dentelladas. Aprovechando que estaba allí y como cuesta tanto el pasaje, decidí pasarme por Santa Anita. ¡Qué desastre! A la vieja finca de mi abuela se la había tragado la maleza. Las lianas del olvido y la desidia asfixiaban la casa, y en el corredor donde se daba topetazos de cabeza Conalito, raíces insidiosas pugnaban por salir reventando las baldosas del piso. En cuanto a las palmas del

caminito de entrada, las palmeras tumbaglobos, habían crecido tanto, tanto, tanto, que no se les veía el fin, perdidos sus copetes en los nubarrones rojos del cielo, los más rojos, los del último ocaso. La reja de la portada chirrió quejumbrosa cuando la abrí, y el eco adolorido resonó adentro, en el infinito. Era un sueño de sombra y herrumbre. Sobre la alambrada de púas que marcaba el límite de Santa Anita con la finca de Avelino Peña, con su plumaje negro, ensotados, me estaban esperando para sacarme a picotazos las tripas los gallinazos, los salesianos. Sin sucesión ni cronología, viendo mi pasado entero desde la simultaneidad de la muerte, empecé a caer, a caer, a caer como Luzbel. Tanto caí que se me paró el corazón. Resucité en esta mismísima realidad, o sea en los infiernos. (*Entre fantasmas*, 198-199).

El fin de los días en Santa Anita constata que la vulgar decadencia sigue un orden: agotado de esperar el fin, agotado del insoportable aplazamiento, agotado de promesas y esperanzas que nada ni nadie garantizan, ya no soporta más el peso de la frustración por la decadencia de su imaginario, de su forma de ver el mundo ligada al territorio. Es entonces, cuando es evidente el desastre. Para ello, cuando la soledad es la única compañera incorruptible, decide seguir el instinto de la oración en busca de una íntima felicidad⁶.

(...) a bendecir a Nuestro Señor Satanás, señor del horco, y a renegar de Dios el Monstruo que nos ha encartado con la existencia. Fornicaciones, sodomías, adulterios, réplica y contrarréplica. Y mastico y escupo la oblea ridícula de pan ázimo. Y predico el Evangelio y practico el estupro. Al Padre Eterno le

⁶ Una de las aparentes contradicciones del imaginario de nación en la obra de Fernando Vallejo gravita sobre el tema de la religión y la homosexualidad. Desde el punto de vista aquí defendido, no existe tal contradicción ya que el campo de batalla filopolítico ya no pasa por las iglesias, sino por los productos culturales ofertados en Internet y en las grandes superficies comerciales: “Como ya Pier Pasolini había brillantemente intuido en los años sesentas –por ejemplo, en su análisis de un afiche de los jeans Jesu–, detrás de la aparente blasfemia del consumismo capitalista se van reconfigurando nuevas formas de alianzas entre poderes seculares y poderes religiosos.” (Vignolo, 2009: 102).

cortaremos las barbas; al Hijo (hijo del doctor Masoch) lo bajaremos de la cruz y a lo Vlad el empalizador lo empalizaremos en una estaca per anum; y con el Espíritu Santo haremos caldo de paloma, “mismo”, como dicen aquí, que condimentaremos con: ajo, cebolla y perejil, más una que otra yerbita del herbolarium diabolicum. (*Entre fantasmas*, 94-95).

Decidirá, entonces, emprender un viaje regresivo con tintes devastadores. Se trata de una involución: aquel afán colonizador de sus antepasados que esgrimió el hacha y volvió la hoja de sílex un símbolo del estandarte que ganaba espacio a la selva, aquel afán colonizador que obedecía la orden de multiplicarse como un mandato divino, debe hoy para sobrevivir, para salvaguardar la pureza de la raza, recorrer el camino inverso.

En un claro y explícito homenaje a doscientos años de literatura donde se nos presenta la realidad bajo el filtro de los valores del héroe criollo⁷ en Colombia, el mismo estandarte debe acabar con tanta humanidad, con tanta reproducción, dejando un rastro de muerte a su paso, viendo en cada ser humano simbólicamente decapitado a un seguidor de las fuerzas de la barbarie⁸.

⁷ Dos novelas que glorifican la cultura de la hacienda son *María* de Jorge Isaacs y *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla: en estas dos novelas existe una visión patriarcal y los esclavos son felices. En *La vorágine* de José Eustasio Rivera el mundo "selvático" es aquilatado desde la subjetividad del letrado. Ejemplos de escrituras abiertamente agresivas contra lo no criollo son las de Miguel Antonio Caro y Luis López de Mesa.

⁸ Recogemos, a continuación, las palabras de Santiago Castro Gómez (2005) sobre el imaginario de la barbarie: “La construcción del imaginario de la "civilización" exigía necesariamente la producción de su contraparte: el imaginario de la "barbarie". Se trata en ambos casos de algo más que representaciones mentales. Son imaginarios que poseen una materialidad concreta, en el sentido de que se hallan anclados en sistemas abstractos de carácter disciplinario como la escuela, la ley, el Estado, las cárceles, los hospitales y las ciencias sociales. Es precisamente este vínculo entre conocimiento y disciplina el que nos permite hablar, siguiendo a Gayatri Spivak, del proyecto de la modernidad como el ejercicio de una "violencia epistémica".”

Pero más que a la pobrería detesto a la mujer preñada, máxime cuando es india o negra. Se me antoja abortarles a patadas los fetos. El río Magdalena ya lo contaminaron, y ya no canta Leo Marini y se murieron los caimanes. ¿Habrá forma de revertir esta catástrofe? ¿Y cómo? El río no marcha en reversa. Nada vuelve. Si en un oasis del tiempo oigo a Leo Marini, su voz me la encharca la nostalgia. Quiero volver atrás, atrás, atrás, a oírlo en su momento, en los corredores aireados de Santa Anita, sin nostalgia maricona, en su esplendor. (*Entre fantasmas*, 206-207).

Vi la otra noche, en calle céntrica, durmiendo sobre periódicos, una mujer del pueblo con sus tres hijitos que parió. Todos tirados en plena acera a la entrada de un banco, ¿me lo pueden creer? Tendió hacia mí sus sucias manos pedigüeñas, y su boca desvergonzada prodigó el nombre de Dios. —No lo devaJúes, infame, inicua, bochorno público, cállate ya. Que si Él existe no existes tú. Saqué de mi cerebro un machete y ¡zúas! De un solo tajo eliminados cuatro focos de infección. No sé por qué las sociedades ricas que se respeten dejan persistir la pobreza, si es tan fácil de eliminar: con quien la padezca. (*El fuego secreto*, 136).

Me veo llevando al hombro un costalado de mangos dulces, maduros, apetitosos, jugosos, y como por inadvertencia los voy regando aquí y allá, a lo largo de estas carreteras de Colombia para que quien pase, recalentado por el sol de los caminos, abreve en ellos la sed. Dos o tres pasos adelante van cayendo, como moscas fulminadas con Flit. ¿Y sabes por qué? Te lo voy a decir, pero no lo vayas a contar: porque a cada mango le he inyectado con una jeringa desechable, dos o tres gotitas de piroarseniato de sodio, Na₄ As₂ O₂. Después en recompensa me dan la Cruz de Boyacá, lo máximo, para mi colección. (*Los días azules*, 114).

E iban desfilando blancos, negros, indios, zambos, rolos, mestizos, mulatos, y todas las combinaciones de la mala sangre que en tu país se dan, saltando alegremente hacia atrás rumbo al simio original. (*El fuego secreto*, 162).

¿Y llaman a esto catástrofe por veinte mil muertos? ¿Porque se sacudió la tierra y mató a veinte mil nacos, totonacos, hijos malnacidos de sus sucias indias madres en camadas? ¡Catástrofe la vida mía! (*Entre fantasmas*, 189).

Nuestro narrador deja de lado su papel de intelectual cosmopolita inconforme y toma la actitud propia del terrateniente feudal indignado ante la cruel expropiación sentimental efectuada por el mero devenir de los acontecimientos. Por eso decide tomar un camino carente de compasión que lo aparta, supuestamente, de la mediocridad. Cuando el perdón, la paz y la justicia ya no existen y la caridad se muere; habrá que aniquilar cualquier signo de la razón positivista. Se trata de un acto consciente (y exhibicionista) de aniquilación del discurso de la religión, de los buenos sentimientos, de todo aquello que trata de explicar el mundo y lo humano y todo ello por medio de un discurso abierto y descarnado.

La religión es fuente de infinitas angustias, Peñaranda. No robarás, no matarás, no fornicarás, no desearas la mujer de tu prójimo... Todo es no, como en Cuba. ¿Quién puede respirar así, con semejante carga de prohibiciones? "No respirarás" es lo que quiere decir en última instancia el decálogo. De ahí nuestros incontables males respiratorios, herencia de esa religión circuncisa de Moisés. (*Entre fantasmas*, 71).

Es en ese momento cuando llegamos a un punto en el cual el receptor de la obra vallejiana deberá replantearse su papel como lector crítico: o bien aprender a amar todo lo que lo desmiente y condena a uno mismo por medio de una lectura que funciona, desde quien lee, como un medicamento contra el raciocinio y como una redescipción de lo

tangible; o bien, con una mezcla de ingenio y temeridad capaz de descubrir al sujeto enunciativo, negarlo o identificarse con él.

Muchos lectores están de acuerdo con las opiniones del narrador, con su modo de ver las cosas; lo admiran pues es capaz de decir lo que ellos hubieran querido decir y en el tono en el que él lo dice. Es innegable que Vallejo, en ocasiones, se queda corto frente a las críticas que hace al Estado, al presidente y a los habitantes del país. Vallejo para muchos representa una especie de catarsis: es una figura que expresa desde el púlpito del prestigio intelectual lo que ellos no se atreven a decir.

5. EL TIEMPO: LA ENTROPIA NARRATIVA DEL RECUERDO

El tiempo narrativo de la pentalogía es el tiempo del recuerdo, de la rememoración del protagonista; también es un tiempo ligado a la degradación, a la autodestrucción del personaje y del mismo tiempo. Esta degradación se evidencia claramente en la estrecha relación entre temporalidad y lenguaje y entre tiempo y espacio (el tiempo del espacio/ el espacio del tiempo). En este capítulo desarrollaremos estas ideas.

5.1. El tiempo del recuerdo

A lo largo de las cinco novelas que componen el ciclo autobiográfico *El río del tiempo*, el narrador nos lleva por una suerte de viaje espacio-temporal a través de la evocación. En este viaje, la estructura narrativa es una metáfora de la memoria del individuo. El río, metáfora de la vida humana, de la historia, del tiempo. Nadie se baña dos veces en el mismo río según Heráclito. La memoria es como un río, transcurre por el tiempo arrastrando visiones de personas, poblaciones y paisajes. Esas visiones están cargadas de significaciones, contradicciones, confrontaciones. La memoria confronta el tiempo pasado y presente. Los recuerdos son coordenadas vitales del viaje por la existencia.

¿Y si nos volviéramos a Colombia, a Santa Anita, a la abuela, sacratísima Bruja, muchachita, corazón? Pero no por tierra porque por tierra no llegamos: por el aire. Volando, por el aire, por el cielo azul zafiro siguiendo las golondrinas en la escoba de una bruja, en tu escoba, si me la prestas. ¿Sí me la prestas? Si no de todos modos me vuelvo, con el recuerdo, dando piruetas de maromero. Calculo mal y aterrizo en otro parque, el Central Park, en un frenesí de lujuria. (*Años de indulgencia*, 33-34).

La conciencia narrativa decide qué, cómo, cuándo y cuánto se recordará; no será siempre fiel a los acontecimientos. La distorsión del recuerdo mezclado con la fantasía, la mezcla de experiencia y deseo. La trayectoria vital queda convertida en una fábula donde el brillo de la superficie de las anécdotas y comentarios no es el reflejo de ninguna profundidad. Es, simplemente, una danza alrededor del abismo de lo infundado; una danza alrededor de la expresión de lo efímero. El amplio y colorido espectro de la nada expresa una vida fugaz que se encuentra en implícita confrontación con valores y significados ocultos o ausentes.

En este sentido, la substancia del relato no se encuentra de forma explícita en la historia que es contada sino en un nivel muy elevado de simulación y mimesis que logra despegarse de la estructura lineal del discurso; un nivel que engloba el estilo, la sintaxis y la narración e intenta simular una actividad cognitiva muy particular.

Las referencias al tiempo, al recuerdo inasible del tiempo vivido, se acumulan en la narración. El tiempo se lo lleva todo, es un compañero incondicional de la muerte: todo lo acaba, todo lo transforma. Parece como si el narrador-protagonista disfrutase contando su historia, despojándose de toda secuencia cronológica medible porque sabe que su conciencia se presentará impura y adulterada si no aspira tan siquiera a cierto impulso atemporal. La única fuerza capaz de reprimir transitoriamente a este enemigo invencible e inexorable es el recuerdo. *El río del tiempo* es la narración del hombre que recuerda, que quiere doblegar a un enemigo superlativamente poderoso aunque en ello sólo le vaya la propia gloria del empeño de la que tanto habló el Quijote.

En su continua lucha, el recuerdo vuelve, vuelve, se repite cada vez más y más; hasta que se va rompiendo la estructura del tiempo “lineal, en progresión y sobre todo medible” del tiempo en Occidente, tal como ha sido definido por Lizcano:

Pero de la conjunción entre la herencia griega (abstractiva y ávida de regularidades) y la tradición hebrea (lineal y orientada, como corresponde a un pueblo nómada que, instalado en la historia, avanza hacia un eschaton) sí puede hablarse grosso modo de un tiempo occidental: abstracto, homogéneo, lineal, progresivo, orientado, medible... Un tiempo isomorfo a la recta de los números reales y asimilable, por tanto, a cualquier otra ideación análoga, como puede ser la del dinero. Un tiempo con el que se puede pagar (en días de cárcel) o que puede comprarse (salario), un tiempo que puede perderse (televisión) o invertirse (educación). (Lizcano, 1992: 59-60).

El recuerdo está ligado a la imaginación porque es una herramienta de transformación del mundo; porque no narra lo ya creado sino que crea cuando está narrando. El acto de recordar interviene como fuerza motriz en manos de la conciencia narrativa que se erige en centro irradiador de sentido; las sombras del recuerdo buscan jugar una parte activa en el mundo, reconstruyendo, renovando y actualizando la realidad para darle propiedades que de suyo no tiene.

El sujeto enunciativo atraviesa de forma retrospectiva las distintas etapas vitales; en un momento dado alcanza una duplicación anacrónica de sí mismo (guiño a Borges) cuando el narrador ya viejo pasa de cerca por la casa familiar observando al niño que alguna vez fue.

Esa duplicación se produce cuando la subducción hacia la profundidad del ensueño alcanza su clímax, cuando el narrador ha logrado bajar a las profundidades en la pendiente de los recuerdos, donde un fulgor de infinitud desciende sobre la belleza del cosmos. Las primeras contemplaciones del niño se erigen en monumentalidad prestigiosa. De esta manera, la adhesión al esplendor inicial e idealizado de la infancia resulta tan poderosa que el mundo inmediato palidece, se vuelve completamente descolorido. Por eso, continua y repetidamente, el protagonista se ve arrastrado hacia las ensoñaciones pretéritas. No importa que el narrador esté viviendo ante un cúmulo de experiencias novedosas en el presente, ya que estas quedan difuminadas y lo único que cuenta es el pasado; un pasado que el narrador vive y revive ardorosamente en su mundo primitivo. Los globos de papel china que se levantan hacia el cielo azul de la infancia y que se consumen, marcan esta etapa vital; esos globos son elementos fugaces pero su simbología es indeleble e incluso está libre de la memoria social, es una simbología únicamente unida al cosmos.

El narrador nos hace partícipes de un mundo fabuloso, en el cual admiramos los valores esenciales de lo ostensible. La evocación nos conmueve porque representa las escenas pasadas como un instinto al que acude quien busca un remanso de paz y quietud. En esta representación, los pormenores detallados minuciosamente avivan los profundos recuerdos que se encontraban sepultados bajo el silencio. Esos recuerdos y evocaciones que se repiten con extraordinaria frescura en la memoria imaginativa no pierden del todo su contacto con el mundo. No obstante, lo que hace es vivir a través de esos recuerdos, esos recuerdos constituyen una suerte de sustrato alimenticio que nutre constantemente la sustancia interior del relato.

Toda infancia es fabulosa, naturalmente fabulosa. No porque se deje impregnar, como podría creerse fácilmente, por las fábulas siempre facticias que se le cuentan y que sólo sirven para entretener al pasado que cuenta. ¡Cuántas abuelas toman a su nieto por un tonto! Pero el niño pícaro atiza la manía de contar, las sempiternas repeticiones de la vieja narradora. La imaginación del niño no vive de esas fábulas fósiles, de esos fósiles de fábulas, sino de sus propias fábulas. El niño encuentra sus propias fábulas, que no le cuenta a nadie, en su propia ensoñación. (Bachelard, 2004: 179-180).

Los recuerdos son tan sólidos, las imágenes son tan nítidas y detalladas que lo que nos acaba pareciendo inmaterial es el presente, el segmento cronológico desde el cual el narrador ejerce la práctica del relato.

Al final del relato, en cambio, el recuerdo se apropia de un presente inasible, se suceden páginas y páginas donde se combina lo aéreo y lo profundo, donde el único aliento de esperanza y libertad reside en la remembranza melancólica a caballo entre la elucubración quimérica y la referencia extratextual.

¿Nos encontramos ante verdaderos recuerdos o estamos ante una amalgama indisoluble de la imaginación y la memoria? Está claro que el pasado no es estable; en muchas ocasiones sufre alteraciones cuando se plasma sobre el papel. Recordar es olvidar, abstraer, seleccionar; un proceso refinado y caprichoso incapaz de rescatar intactos del naufragio del tiempo las experiencias vividas en su integridad carnal inalterable. Las emociones pasadas se abandonan a su propia sabiduría. El recuerdo pasa por el corazón, que decide qué traer y qué dejar en el olvido.

El propio narrador llega a reconocer que la niñez plasmada en la novela ha quedado idealizada por la lejanía en el tiempo, y que los numerosos detalles dolorosos (por ejemplo, su educación con los salesianos) han quedado difuminados en el olvido. De este modo, el narrador acepta el beneficio de una evocación transcrita que lo arrastra irremediabilmente hacia el candoroso deleite de una memoria irreal; una memoria con la potestad de atraer las imágenes felices y rechazar las experiencias desdichadas. Comprobamos, a medida que avanzamos en la lectura, que el pasado no es estable; en muchas ocasiones sufre alteraciones cuando se plasma en la letra impresa. Esto nos lleva a la siguiente reflexión de Bachelard, para él la imaginación y la memoria son fenómenos inseparables en los que interviene no sólo la percepción sino la iconicidad psíquica de la imagen:

En su primitividad psíquica, imaginación y memoria aparecen dentro de un complejo indisoluble. Relacionándolas con la percepción las analizamos mal. El pasado recordado no es simplemente un pasado de la percepción. Puesto que recordamos, el pasado aparece ya en la ensoñación por su valor de imagen. Desde el origen, la imaginación colorea los cuadros que querrá volver a ver. Para ir hasta los archivos de la memoria, hay que encontrar valores más allá de los hechos. No se analiza la familiaridad contando las repeticiones. Las técnicas de la psicología experimental no pueden de ningún modo encarar el estudio de la imaginación considerada en sus valores creadores. Para revivir los valores del pasado hay que soñar, hay que aceptar esta gran dilatación psíquica que es la ensoñación, en la paz de un gran reposo. Entonces imaginación y memoria rivalizan para darnos las imágenes que tienen de nuestra vida. (Bachelard, 2004: 159)

En las dos primeras novelas de *El río del tiempo* nos encontramos con que el tiempo y el espacio transcurren en espacios abiertos y rurales cercanos al mundo de la naturaleza y de la idealización mítica. Algunos pasajes que resultaban novedosos en *Los días azules* o en

El fuego secreto se van repitiendo en el resto de novelas. Con ello el autor nos lleva a la mimesis de la existencia humana que rememora: el niño-joven casi no recuerda, tiene un mundo por delante para descubrir y el tiempo pasa lentamente; en cambio, cuando se trata de rememorar los últimos años de la vejez, el viejo sólo recuerda de una manera obsesiva hasta el punto de que prácticamente no le ocurre nada que no sea fruto de la memoria, muchas veces los recuerdos de la infancia y de la juventud se repiten de forma obsesiva modificados por la experiencia y punto de vista desde la edad madura. Al universo transparente y fluido donde todo se reduce a la unidad y sencillez lastrada por unos escasos principios, le sucede un universo brioso y subversivo: un universo repleto de carne, estremecimiento y zozobra donde se cristalizan las pulsiones del pasado. Un eje dinamizador determina el recorrido existencial del protagonista: la tensión pureza-abyección. El presente es el tiempo de la derrota; el pasado es el tiempo de la plenitud simbólica.

A medida que la trayectoria vital avanza, el recuerdo se va apropiando de la escritura de un modo muy particular. Cuando se trata de la niñez, existen unos recuerdos nítidos, sólidos y palpables; esos recuerdos, en su solidez, son pesados y se mantienen firmemente unidos a la corteza terrestre. No parecería, en ningún caso, que nos encontrásemos ante un ensueño hipnotizado por lo lejano ya que, aunque la infancia no es más que el eco de un ayer remoto y desaparecido, lo cierto es que las imágenes de la niñez claras, personales y repetidas trascienden el simple espectáculo visual; remiten a estados de ánimo asociados a valores primigenios auténticos y bienhechores. Pero la vida avanza y avanza, el niño-joven comienza a tener recuerdos, se llega a un punto en que el narrador

recuerda la nostalgia que sentía de joven cuando realizaba sus viajes por Europa y Estados Unidos. Ni siquiera la edad joven y adolescente pone diques a esos recuerdos de la infancia. La experiencia humana, con el correr del tiempo, se va volviendo inconforme y desmesurada; las anécdotas y pensamientos relatados se van volviendo etéreos, huidizos, volátiles y van perdiendo su conexión con la Tierra por una inevitable gravedad. Poco a poco, a medida que se van quemando etapas vitales, las travesuras y andanzas van perdiendo espacio a favor del aforismo desencajado y sobre todo de la enumeración hiperbólica y vertiginosa que representa la propia percepción de la temporalidad de un individuo en la edad adulta y la vejez.

Los recuerdos de la infancia también conducen al protagonista hacia la soledad secreta del niño que abre su percepción al mundo sensible. A partir de las experiencias individuales donde la ensoñación vincula el mundo del niño con el cosmos, ya podemos adivinar al futuro adulto solitario. Aparecen ya los presagios de una personalidad que examina las experiencias con su entorno familiar; de una individualidad que comienza a situarse a contracorriente de todo a partir de un mundo fantástico de ensoñación, repleto de imágenes primigenias. Por medio del relato, observamos la experiencia interior del niño en la libertad de sus juegos. No obstante, cuando la soledad del niño se ve alterada por la presencia del mundo de los adultos, el protagonista-niño se sumerge en el entorno de los conflictos familiares y sociales y comienza a interrogarse y a juzgar acerca de las tradiciones de sus ancestros.

5.2. La degradación del tiempo

La narración se dirige inevitablemente hacia la entropía: la peripecia deja paso a la reflexión asertiva con un particular sentido de la moral. Cuando la incertidumbre rebaja el prestigio de las vagas promesas, la memoria engendra nuevos sentidos. El pasado se transforma en el lugar de los actos puros, donde sólo se revela una mecánica compleja; un lugar donde la enunciación devuelve a la realidad menguada por las necesidades biológicas de la percepción las ricas penumbras de la experiencia mística y sensual. Donde quiera que mire el protagonista, la visión del presente queda transfigurada por elementos del pasado. La vida inmediata no tolera que la acompañe un pensamiento desarraigado, necesita nutrirse de una dimensión distinta que ayuda a reinterpretar lo tangible.

El recuerdo de los días en Santa Anita, al lado de sus abuelos, nos lleva a un mundo sensible y concreto, repleto de significado y poesía. En esta arcadia soñada e idealizada, las normas éticas y el sentido de la existencia no son percibidos por el narrador como una imposición externa; sino que se trata de unos valores fundidos y afincados en el estado de ánimo. El “yo” se percibe y se siente dentro de una unidad armoniosa que se le presenta plena de sentido. Esa totalidad armoniosa representa los valores de su civilización; una civilización que se encuentra en el agradable ecuador situado entre el polo del desierto y el polo de la urbe masificada.

No debemos olvidar que nuestro protagonista, a pesar de las referencias extratextuales, es un personaje novelesco; mejor dicho, su personalidad constituye un elemento textual dentro del juego dinámico de construcción de sentido. Por eso, el “yo”

alcanza todo un estatus semiótico a través del entramado de polarizaciones y tensiones dentro de la textura discursiva. En este sentido, la abuela y la finca de Santa Anita constituyen los grandes ejes del ensueño del protagonista. Por eso cuando nos sitúa en el recuerdo de la abuela, siente que es el artífice de su propio mundo, vive la crisis con mayor intensidad, persiste en un viaje permanente a la plenitud de una vida con significados. La recurrencia a un mundo donde cada ser y cada acontecimiento tienen su sentido y no se diluyen en la nada no es más que la pulsión de retorno a lo arcaico y primigenio. Se trata de un mundo donde se alude a los sentimientos no verbalizados, donde todo obtiene un sentido en tanto proyección mitificada de una fase anterior de la humanidad a la transformación de la cultura, como imaginario que se opone a la nueva realidad, a la sociedad generada por una racionalidad degradada en utilitarismo material ejemplificada en la aglomeración escasamente comunitaria de la urbe, como espacio de la degradación, de caída desde una integridad o plenitud primigenia.

Ello nos lleva al carácter fantasmagórico de la referencialidad recordada, a los niveles profundos del subconsciente individual y colectivo. Los recuerdos de la infancia se presentan distorsionados por el viejo que rememora en una etapa bien posterior; se retratan de forma onírica y sirven a los principios del placer y a las conveniencias personales a la manera de una mistificación gloriosa de una felicidad primigenia.

La voz narrativa nos sitúa en una perspectiva, en cierta medida, opuesta a los patrones de racionalidad que rigen la cultura occidental. Se trata más bien de una perspectiva expresionista que expresa la conciencia interior del artista. Esta visión del mundo aparece incorporada por la presencia de ciertos elementos presentes en el ejercicio

de la imaginación vallejana: la disposición primordial hacia la ensoñación, hacia el soñar despierto; el elemento nostálgico (estructura narrativa del recuerdo basada en el retorno hacia la utopía de lo primigenio y vernáculo); la valoración del mundo rural, de la vida elemental; el temperamento sublime de la verdadera comunicación; la incapacidad e inefabilidad de la experiencia interior y el arte.

La transición entre el niño-joven que sólo vive y experimenta; y el viejo que solamente recuerda y juzga la encontramos en *Los caminos a Roma*. En esta novela nos encontramos con las peripecias y aventuras de un protagonista muy joven cuya experiencia, sin embargo, ya ha quedado en gran medida apresada por el imaginario de nación y por las fuertes lealtades familiares. Poco a poco, el protagonista adulto empieza a dejar agrias muestras de juicios axiológicos propios de la vejez, a pesar de que se encuentra en un país extranjero y todavía tiene por delante grandes retos. El individuo compacta su centro unitario, queda aprisionado de manera enfermiza por la conciencia y por la función mediadora de la palabra. Los postulados del narrador se convierten en vagas promesas mesiánicas confundiendo a un público-lector que se encuentra cobijado y diluido en el flujo de la sociedad espectáculo. Una sociedad espectáculo-simulacro tras la cual no hay nada, sólo la celebración de la pérdida de la memoria.

Al mundo civilizado y prístino lleno de poesía se le contrapone poco a poco, con el transcurrir de los años, otro mundo exterior repleto de prosa monótona y tediosa donde se encuentra atrapado el sujeto enunciativo en una red de relaciones sociales cuasi-anónimas dentro del cual se siente como un mero engranaje. Ese mundo exterior representa el producto de un destierro y el hostigamiento de un paisaje íntegro.

El texto narrativo oscila continuamente como péndulo que va de la utopía al desencanto. Es una escritura que se mece entre dos conceptos contrapuestos en una misma voz que lucha por soportarlos y corregirlos mutuamente. De esta manera, se termina por inhibir todo principio organizador y toda trascendencia, y por admitir como única realidad el mundo en su eterno fluir y devenir. Lo único que queda es la revelación del ser en el comentario inmediato y espontáneo. El presente es el lugar de lo real: rescatar los recuerdos se convierte en un fenómeno estéril que tiende a la desfiguración.

En ciertos momentos, la escritura se convierte en una disposición de ánimo, una especie de quietud donde el tiempo parece haberse detenido. La extensión y la ampulosidad de la prosa narrativa no necesita mostrar acontecimientos ni personajes y la obra de arte se vuelve cíclica e intrincada cuando la descripción no ofrece pistas cronológicas, sólo una descripción realista capaz de generar una atmósfera cuya presencia nos transmite una percepción de sempiterna infinitud.

A lo largo de toda la pentalogía, la representación del flujo temporal narrativo, su carácter lúdico y metaliterario se ha reducido a la mimesis, a la pura apariencia ligada al transcurso de la experiencia vital. De tal modo que el orden temporal de los acontecimientos en la novela *Entre fantasmas* pierde todo su fundamento. Los innumerables pasajes, comentarios, digresiones vienen muchas veces sucedidos de una forma un tanto ilógica, y sin embargo, vienen marcadas, en un conjunto fragmentario, por un ritmo vertiginoso que lleva al final de la existencia.

5.3. El lenguaje del tiempo

Llegamos a un punto en el cual resulta difícil aclarar los entresijos de la monumentalidad narrativa vallejana de acuerdo con un armazón desde el cual se genera el texto. Se nos ocurre comprenderla a imagen y semejanza de un laberinto; la existencia es un laberinto de interioridad donde se encuentra apresada la conciencia; una conciencia perdida ante los infinitos caminos y estímulos para la introspección. Los bajos fondos de la interioridad son intrincados, no tienen nada que ver con un camino recto marcado por una luz al final. Los caminos y encrucijadas de la narración nos permiten cartografiar los momentos más idealizados del narrador, sobre todo aquellos con la abuela en los cuales se reproduce el sentimiento de apertura y donación pura al prójimo. Un amasijo de evocaciones emerge de un núcleo misterioso y enigmático que alberga las entrañas más íntimas del ser humano. El relato, entonces, queda sometido a energías caóticas que asedian la armonía ficticia plasmada en el discurso lineal y estructurado; esas energías son fuerzas sometidas a la experiencia individual en un continuo estallido de pulsiones sentimentales y nostálgicas.

El narrador nos lleva, de esta manera, por un intrincado viaje interior de idas y venidas, a fin de recuperar lo que parecía estar olvidado o perdido; la conciencia narrativa no va a un punto concreto; el tiempo es curvo, circular. Su maquinaria episódica tiene la potestad para moverse en cualquier dirección. El lector se sube a esa conciencia, es un pasajero-espectador y asiste a distintas escenas que lo solicitan, llaman y seducen igualmente: cuando menos se da cuenta, se encuentra girando en remolino monótono sobre el mismo punto quedando preso de una irónica movilidad perpetua propiciada por la

absoluta libertad del narrador. ¿Cuál es el objetivo? Aparentemente ninguno. Ese tiempo curvo y circular no lleva a ningún punto concreto, quizás el único beneficio que aflora es restablecer una experiencia artística sin abstracciones aparentes, donde el campo analógico del pensamiento desborda los límites formales de la lengua. Nos encontramos, así, ante una sucesión de grandes aciertos de la narrativa objeto de estudio: la pericia y maestría para conducir el relato; la potestad de fundir lo aparentemente opuesto; la capacidad de ensamblar las escenas y las palabras de un soliloquio interior aparentemente deslavazado, sin orden ni lógica, circular, monofónico y reiterativo; la trascendencia de lo anecdótico e individual hasta elevarlo a la categoría de universal y humano.

La experiencia vital se torna en ente sustancial, en una suerte de fluida emanación que la forma de la letra impresa canalizará por vericuetos particulares. El arte narrativo intenta representar algo previo a la lengua, una masa continua de conocimiento que desborda los límites de la escritura formal; una gama prolongada donde los datos adoptan un número infinito de posibles valores en una escala continua de tonos y matices. De todo ese campo analógico, quizás no podamos abstraer una “estructura” pero sí un “sentido”, una instancia trascendental susceptible de ser analizada desde diversos puntos de vista: la representación de lo arcano, exorbitante y errático de la existencia humana.

El narrador se deleita, se pierde, se deja tragar por “las arenas movedizas del tiempo”. A los lectores nos puede llegar a conmover este proceso cuando el protagonista se erige en una suerte de Dédalo capaz de construir los caminos de la ensoñación más sinuosos y enmarañados. El poder del “yo” nos une a una potencia épica con la potestad de arrastrarnos por los senderos y encrucijadas de una experiencia vital entregada a una misión

a la vez testimonial, contemplativa e ilusoria donde la personal simbología soñadora está en sintonía con los ancestros. No obstante, esta simbología entra en conflicto y ruptura radical con el presente; por eso, a medida que avanza la narración de *El río del tiempo*, nos sumergimos en un relato terrorífico y perdido por las quimeras de la propia imaginación. Se enfatiza la parodia de un personaje que constituye una auto-representación del escritor. En efecto, el escritor utiliza una criatura: el “yo” autobiográfico y auto-ficticio con el objeto de mostrar la faz en la penumbra de un tiempo y una nación, sin importar que la base donde se insertan las raíces del relato no sea más que la soledad en su monólogo endogámico y obsesivo.

No se proyecta apenas hacia el futuro, tampoco vive su presente. Contraría a sus lectores, choca con la visión del mundo de ellos porque las personas tampoco viven su presente. Ya sea por el sentido de proyección hacia el futuro del pensamiento humano, ya sea porque la sociedad continuamente acaba, mediante inacabables obligaciones convencionales, con los valores intrínsecos del día a día.

La transparencia espectral del narrador se ríe de la derrota del resto de propuestas humanas cuando son derrotadas. Puede reírse de ellas porque él sobrevive en dos dimensiones. La moral no está basada en la norma o en la ley que tanto detesta. No es un reformista, sino que quiere darle vuelta a las formas en un embarullado juego. En este sentido, la magia desempeña el papel de herramienta hacia la libertad de soñar y escabullirse. Un claro ejemplo lo encontramos en el inicio de *Años de indulgencia*, cuando emplea el discurso desenfadado de la brujería tan distante al discurso médico, filosófico y científico, y al discurso institucional de la modernidad. A través del hechizo y del conjuro,

se sitúa en el lugar del rechazo, de la oscuridad y del fuego. El uso de la lengua posibilita la aparición y la desaparición, podrá volar, podrá mover montañas, podrá realizar hechizos. La alquimia de la bruja ensalza el trastorno de la conciencia; con devoción y atención entregada hace transformaciones, se auto-transmuta como personaje, transmuta en un don valioso la escoria de tiempo y causalidad constituida por la conciencia rutinaria. Todo se distorsiona en la conciencia narrativa que suscita una revelación de extrañeza de lo real. La risa y la carcajada, definitivamente, ya no se guardan las espaldas ante el espantoso hundimiento del orden del mundo que es celebrado como festividad gozosa.

Con la regresión hacia el pasado, el narrador al menos se detiene en lo que él considera esencial. Inicia una carrera afanosa que intenta, contra el tiempo, no alejarlo de lo que realmente ama. La escritura se convierte en un inexorable mecanismo que prende la llama única e irrepetible de la energía vital. Tampoco quiere alejarse de su verdad y tampoco de la reflexión sobre el mero transcurrir del tiempo ya que el propio narrador manifiesta conscientemente que la memoria es un ente frágil, zigzagueante y artificioso.

jirones de recuerdos como nubes desflecadas en un paisaje inútil de brumas.
(*Los caminos a Roma*, 143).

Anoche, tras una tregua de años, el fantasma de Roma ha vuelto a visitarme.
¿Pero era un sueño nuevo o el eco de otro sueño? (*Los caminos a Roma*, 24).

Pero los recuerdos, las experiencias y la reflexión sobre el mero devenir temporal crecen y crecen, se refuerzan, se prolongan. Se convierten en una suerte de coraza que ahoga, a su vez, a la propia existencia, al propio presente; la existencia del narrador,

entonces, queda ahogada y todo sentimiento se encierra en su trinchera, reacio al fluir múltiple de la realidad. Esto lleva a la incomunicación, al desencuentro, a pesar del obtuso, continuo e irreal intercambio de mensajes con su “fiel” transcriptor Peñaranda.

La disolución del texto, la disolución fisiológica del organismo a través de sus días, la disolución del espíritu dentro de la totalidad de la ciudad, la disolución de la identidad en las arenas movedizas del deseo, la disolución del bien, dejan de ser fenómenos que ocurren bajo el anonimato. Esa disolución la vemos cuando el sujeto auto-ficticio distorsiona la temporalidad, cuando no se somete a lo medible del tiempo cronológico porque puede padecer y gozar por eternidades algo que sucede en unos segundos y también puede condensar, moler y fundir en una somera apreciación un largo proceso de décadas. La conciencia rutinaria extrae de su percepción temporal todo tipo de revelaciones; desde el erotismo hasta el dolor, pasando por la risa y la violencia. Asimismo, se pasa de un país a otro sin cruzar fronteras y de la misma manera se pasa del presente al pasado o de la realidad a lo fantástico. Por eso el tiempo no es un ahora definido sino la suma de muchos presentes fragmentados, de cualquier época, superpuestos que conforman una visión total de la soledad y de la decepción. Por eso el anacronismo, más que la cronología, es el rector del relato.

En las dos últimas novelas podríamos afirmar que no es la acción la que transcurre, sino que es la imaginación del narrador la que guía el relato por los caminos posibles de la página en blanco. A lo largo de la lectura, nos sumergimos en un laberinto hecho de tiempo y concatenación factual por el que el narrador interna a sus lectores y los hace perderse eventualmente; el rostro del lector y su visión de los hechos se verá modificado como quien

ha pasado una estancia en el extranjero y pierde su inocencia nacionalista y la solidaridad con sus semejantes.

Los recuerdos de la infancia y de la edad adulta no tienen fechas. Sólo podemos guiarnos por la referencia extratextual de los hechos y de los personajes históricos: la dictadura de Rojas Pinilla, la llegada de la televisión a Colombia, el asesinato de Gaitán, el terremoto de México D. F., la peculiar personalidad del presidente Turbay Ayala. Esos puntos de conexión con la realidad extratextual nos despiertan a medias de la experiencia onírica: las fechas las ponemos los lectores cuando completamos el mensaje a partir de un contexto implícito. La escritura fragmentaria está relacionada con lo asertivo y revelador, con la presentación de una totalidad de la experiencia, de una verdad. Los elementos omitidos forman parte de la obra objeto de estudio.

La simbiosis con el público-lector es clara: la grandeza del narrador reside en parte en su escepticismo y desesperación. Niega que alguna de las metas de la humanidad se haya cumplido satisfactoriamente, destruye el sueño de la democracia y del progreso que constituyen una suerte de jaula que aprisiona al mundo en las rejas de una racionalidad inexorable. En cambio, impone, exhibe la destrucción de los valores supremos generando una fascinación ebria por el elemento transgresor y violento. Para ello, el narrador necesita al público-lector al que continuamente afronta, porque comprende que detrás de cualquier vana ilusión está el desencanto, porque aterriza al lector que sabe que con la sola ilusión el mundo no es verdadero ni concreto. Porque remite, en últimas, al placer sensual de la existencia con toda su sustancia de sufrimiento, vileza y engaño. La fidelidad a lo concreto,

a lo que no se deja deslumbrar por abstracciones insensatas, ni siquiera por sus propias idealizaciones, constituye la verdadera sabiduría del texto vallejiano.

Y por ello también las personas muertas en el recuerdo son un mecanismo de gran importancia porque, de alguna manera, acosa y asedia con su recuerdo la existencia presente de quien habla. Los espectros irrumpen, casi no hay límites de separación entre vivos y muertos, la vida transcurre pareja a la muerte. Los recuerdos y el diálogo con las personas fallecidas constituyen verdaderos soportes de la experiencia. A la luz más pura del recuerdo, los matices revelan sus más tenues variaciones; la experiencia vital llena de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia, parece empaparse de un significado ausente, de una existencia inmediata vacía. Desarraigado, en un autoexilio voluntario, desairado con toda experiencia colectiva liderada; el narrador desarrolla como forma de resistencia, ante su propia disgregación psicológica y existencial, el replegarse hacia la vivencia personal y familiar, desde una ficción que asedia constantemente a la realidad.

El destino de todo lo que nace es su irremediable decadencia que nos introduce en el cotidiano horror de la existencia individual. La interioridad de la conciencia se convierte, así, en eje sobre el cual gravita la totalidad en la que quedan entremezcladas las cuestiones más elevadas con las más terrenales. En la novela *Entre fantasmas* el tiempo y el espacio transcurren en ámbitos urbanos, en muchas ocasiones lugares cerrados, agobiados por la nocturnidad. Los eventos se suceden a ritmo galopante, desbordante y en su totalidad revelan su carga simbólica repleta de aislamiento, reclusión y finitud.

Con la pérdida definitiva de la niñez, el “yo” narrativo constata la pérdida progresiva de la consciencia; pierde ese estado de ánimo de cuando sabía con claridad lo que sentía, sabía lo que era y dónde se encontraba. La huída por los caminos del ensueño le permite remitirse a una época en la cual el sujeto enunciativo podía escuchar la elocuencia del mundo sensible; un mundo de accidentes físicos donde podía personificar a una quebrada; donde recibía señales de frecuencias lejanas; donde el paisaje poseía su propia oratoria. Ahora, en la edad adulta, la indiferencia se precipita y cubre en forma de nieve los paisajes del crepúsculo. El dolor de la nostalgia lo despierta frecuentemente de la somnolencia invernal; esa nostalgia le clava sus garras y súbitamente, despierta a la conciencia en forma de placer efímero, casi instantáneo, se obnubila, se pierden los pensamientos en anhelos imposibles. Cuando se da cuenta de esa imposibilidad arroja la conciencia, se desprende de ella como una prenda inútil y ataca, palpa, penetra el mundo que lo circunda.

Y se me salen lágrimas de la ira, vivas lágrimas de una ira impotente, alienada, lloviendo a la verleniana en mi corazón. Entonces advertí que nevaba y que estaba en Nueva York y no en Colombia, y que la fiesta que creí real acaso no hubiera sido más que alucinación. Como si al salir a la calle dejara el pasado y entrara al presente. Del pasado vivo al presente muerto con sólo transponer un umbral... Caminamos hasta el subway elevado. Copitos de nieve caían sobre la estación desierta y la enormidad de mi desolación. Sólo nosotros es-petando el tren, en el andén. "Boquita salá" volvió entonces a resonar desde lo lejos, llamándome al pasado con su alegría dolorosa. Ya no la oigo más: el estrépito del tren me la tapa. (*Años de indulgencia*, 142).

5.4. El espacio temporal

En novelas como *Los caminos a Roma* y *Años de indulgencia* es donde empezamos a ver un contraste pasado-presente bastante significativo, porque aunque se supone que el dolor nostálgico proviene de la distancia espacial empezamos a comprender y vislumbrar de la mano de la conciencia narrativa que no es un ser alado con espada de fuego el que nos expulsa abruptamente de nuestros efímeros y arcanos edenes sino la mera fluidez del tiempo en su continua y discreta naturaleza. Numerosos episodios van sucediendo sin causa, el pasado es la potencia del presente, nace desde él constantemente. El pasado es un cambio del presente en que surge. Ese momento del presente vinculará momentos, circunstancias y espacios entre los diferentes pasajes. Duración, cambio incesante, transformación. El hombre es presa del tiempo. Sólo puede ir hacia delante, hacia atrás sólo puede seguir el rastro de la memoria.

En *Años de indulgencia*, el tiempo y el espacio quedan definitivamente invertebrados y se abren paso entre el difuso hilo conductor de la confidencia: la confesión extravagante y dilatada a un sacerdote irreal; una confesión que se aparta de lo que sería la reconstrucción de un diario extraviado. La narración queda atravesada continuamente por el espíritu frío y descarnado de la metrópoli estadounidense, atrás quedaron los recuerdos de la infancia, donde las voces perdidas y las estampas idílicas resultan hacederas y conviven con la actividad narrativa. Ya en plena edad adulta, las fronteras entre pasado y presente se difuminan; son mundos contrapuestos y a su vez complementarios. El sedimento de la vejez se va acumulando año tras año como una barrera que protege en su interior imágenes y recuerdos que se repiten incesantemente. La conciencia narrativa empuja al frente caliente

y de alta presión del presente a velocidades vertiginosas; como si la acumulación de recuerdos etéreos y espectrales en la memoria fuera un carburante que aumenta de forma exponencial la celeridad con que se percibe el tiempo transcurrido. En cuanto la conciencia narrativa avista la experiencia volátil y huidiza de la evocación, tan ajena a la experiencia vigente unida a la fuerza gravitatoria de la superficie, la experiencia vital se desplaza frenéticamente.

El asunto de la novela se convierte en expresión de abandono trascendental. Nos adentramos definitivamente en la edad del recuerdo; una aleación formada por el recuerdo y el contacto inmediato del mundo que sólo lleva a la confusión, al engaño, a la percepción insípida de la vitalidad. Se manifiesta una suerte de indigencia afectiva cuando el protagonista nos relata su pasado en Estados Unidos entre “(...) el desfile de ratas oficinescas yendo y viniendo por este subway tiznado de Nueva York...” (*Años de indulgencia*, 138); incluso en esos pasajes se cierne una forma invertebrada sobre la imagen de un protagonista heroico, excepcional, porque aún conserva el vigor inmaterial de la totalidad. Pero en este caso nuestro narrador a duras penas descubre el rostro de lo absoluto en la nostalgia e idealización de lo no presente, en la añoranza de sus seres queridos; en el recuerdo volátil y huidizo que se manifiesta aun en la realidad más plomiza, lóbrega y tediosa. El resto no es más que un profundo vacío, una maraña absurda de materia de cuyo campo gravitacional no escapan ni el tiempo ni la muerte:

La muerte es una mentira, el Tiempo es una mentira, Santa Anita flor de naranjo. He vuelto a sus corredores, contigo, abuela, y el viento de los socavones nos mece en las mecedoras. Enfrente, en el paisaje abierto, globos llenan el cielo.

Globos de Caldas, de Itagüí, de Envigado, rojos, verdes, azules, encendidos. La brisa se los lleva hacia una montaña en pico. Abuela, cuando vos ya no estés... Me levanto y voy a besarla. Los globos son de papel de china, de tenue papel de china deleznable, con fragilidad de mariposa. Abuela, cuando vos ya no estés... Vos te irás al cielo de los muertos, yo me quedo en el infierno de los vivos. Después pongo mi cabeza contra la suya para advenir al reino de la gracia. (*Años de indulgencia*, 137-138).

El relato va perdiendo gradualmente su progresión lineal en favor de una narración que discurre en órbita. La decadencia de un mundo que agoniza va replegando la interioridad del narrador hacia sí mismo. Se trata de un vivir alienado exento de finalidad, que queda reemplazado por recuerdos momentáneos y parciales. En esos momentos las ocurrencias se siguen unas tras otras sin detenerse y sin tomar aliento. La escritura refleja una cadena continua, una producción que quema incesantemente cada instante de la existencia pretérita en la búsqueda de una existencia difusa, en la continua asertividad de la ausencia de todo valor, la ausencia de estos valores será su premisa de libertad.

En la narración vallejana, la vía de la nostalgia y del recuerdo se opone férreamente tanto al racionalismo como a cierto totalitarismo pacato impuesto por el pensamiento único de lo políticamente correcto en el que se autoidentifican las masas: un inmenso, gelatinoso y anónimo consenso social promovido por los medios de comunicación que funciona como una antena comunitaria hipersensible a los totalitarismos. En este sentido, nuestro narrador contraataca con las mismas armas del enemigo, su voz ágil y resuelta se apropia del relato hasta llegar a la tiranía: le da órdenes al lector, le escamotea datos, o le inventa otros a su acomodo; asimismo, el narrador también actúa a la manera de los medios de comunicación

mediante el bombardeo constante de informaciones y datos que llevan a un permanente “orden del día”, por medio de ráfagas incesantes de comentarios que llevan a los lectores a enterarse de todo sin entender casi nada. Nos encontramos ante un verdadero espectáculo donde se integra, a la manera de los medios de comunicación, la entera realidad. Y, además, a la manera de los medios de comunicación, la narración performa la realidad, se convierte en la realidad. Esa misma realidad se vuelve inseparable de su representación. De la misma forma que en nuestro mundo global tan sumergido en el alud de informaciones suministradas por las tecnologías, la literatura vallejana nos somete a sucesivos y vertiginosos fragmentos de relato que nunca comprendemos por completo; incapaces de fijarnos en nada el tiempo suficiente para entusiasrnos o conmovernos; sin paciencia ni tiempo para atender a argumentos y debatirlos: numerosos sentimientos contrariados se apoderan de nosotros, lectores, por instantes. Esos sentimientos que surgen delatan las carencias, ya no sólo de quien narra, sino de quien lee porque nos percatamos de una incapacidad, de una falta de tenacidad de los seres humanos para enmendar unos males que tan pronto denostamos como olvidamos.

Un ejemplo claro de la infinita condensación de sucesos en pocas páginas lo tenemos en la novela *Entre fantasmas*, es un relato consistente en una urdimbre de sueños en los que el tiempo se condensa; una noche de sueños, medio despierto, da de sí misma lo suficiente para narrar y reflexionar sobre la muerte más que si se relatase un largo y peligroso viaje. Y ello es posible mediante la co-presencia de nociones contrapuestas (sueño-vigilia, pasado-presente, vida-muerte, presencia-no presencia); esas nociones son los ejes dinamizadores del discurso; esos ejes dinamizadores caracterizados por un peso

semántico sólido y homogéneo convergen en una dimensión distinta a la de la linealidad narrativa.

Por otra parte, el elemento soñador es puesto a resonar en una dimensión nueva dentro de la obra, actualizada a partir de la parodia inmisericorde de un instrumento teórico cuyo conocimiento y manejo, en mayor o menor profundidad, marca un punto de referencia inevitable en el pensamiento contemporáneo moderno: el psicoanálisis. A partir de él se atribuye una dimensión nueva a la ensoñación, interpretable así dentro del tipo de reflexión que sobre la cultura realiza el mismo narrador: se ríe abiertamente del principio basado en el placer sexual asociado a la fantasía. El psicoanálisis es otra manera de soñar despierto. Se ríe del psicoanálisis y de la psiquiatría porque pretende interpretar los sueños desde la racionalidad.

Brujita: De estas dismanteladas ruinas que ves lo que sirva es para ti, para cuidarte y quererte. Tú que tienes la propiedad de quitar el tinnitus por contacto y de regular el sueño dime una cosa: ¿Sirve de algo la psiquiatría? ¿Cura? ¿Redime? ¿O está tan en bancarrota como Marx? (*Entre Fantomas*, 223).

Se trataría, pues, de un procedimiento tramposo marcado por recurrentes lugares comunes determinados por conductas y temores adultos anómalos provenientes de traumas sexuales infantiles. El narrador reproduce la dinámica de las sesiones clínicas caracterizadas por las asociaciones libres, las interpretaciones de sueños y los vaivenes entre identificación y rechazo del improvisado analista. En esas sesiones, el improvisado analista no duda ni un segundo en diagnosticar soluciones delirantes y directas. Una reducción al absurdo de la incapacidad de los seres humanos para comprender no sólo el

mundo que los rodea sino para comprenderse a sí mismos. El psicoanálisis queda aceptado entre nosotros, los seres humanos, porque no somos más que individuos amedrentados en nuestra prisión de recuerdos existenciales y creencias culturales.

—¿Cuándo fue el primer ataque o aparición del caballo?

Fue hace unos meses, cuando empezaron a construir el edificio de al lado, al lado de su jardín de su mansión en Polanco, la enorme propiedad familiar. A través del jardín la veían.

— ¿Quiénes?

Ellos.

Ellos son los albañiles de la construcción en curso que no la dejan concentrar con sus risotadas vulgares. Riéndose, chiflando el santo día. A las cinco, por fin, después de un día infernal para ella, se van. Pero antes de irse se bañan al aire libre los puercos. Y ella los ve y la ven. Cuando el edificio iba por la segunda planta, a la altura de su ventana, le sobrevino la primera crisis. Pero no de súbito: con un aura.

— ¿Y cómo fue?

Fueron unas ganas incoercibles de orinar, una micción incontrolable. Ya en el baño, la pequeña y endeble señorita Wallerstein se desplomaba sobre el piso de mármol y le empezaba su primer acceso.

— ¿Y a qué horas se han venido manifestando, usualmente, esos accesos?

— Siempre a las cinco, cuando se van y en especial el negro.

(...)

—Esta tarde misma, a las cinco, cuando el negro recién bañado se vaya a ir, llámelo a su casa a que le haga un trabajito de plomería. Y no huya más del caballo, que tarde o temprano la alcanzará. ¿Cuándo ha visto un homo sapiens corriendo más que un caballo?

La señorita Wallerstein me hizo caso y santo remedio, se curó. (*Entre fantasmas*, 67-69).

Las meditaciones contenidas en la novela *Entre fantasmas* disponen un descenso al fondo de sí mismo, al espacio interior; destilan un escenario de vacuidad absoluta, de naufragio definitivo, dando el tono esencial de la temporalidad actual o presente. El componente nocturno, que constituye en el curso de la narración un transfondo ambientador, adquiere todo el contenido de la espiritualidad derrotada. Las confesiones del protagonista, su vida toda, conducen a la conciencia narrativa hacia un abrumador y atosigante hundimiento en las profundidades de sí misma, en la oquedad depresiva de su soledad nostálgica.

El alud de recuerdos conforma el último baluarte, el último contrafuerte que se resiste y que opone el impulso atemporal que domina el viaje espacial, temporal y mítico del ensueño. De este modo, aparece en la novela la imagen de aceptarse en su íntima esencia temporal; mera temporalidad vacua, ausente de sentido. El narrador nos muestra descarnadamente el paisaje interior de la vejez; también nos muestra, con escepticismo, sus idas y venidas a los días de la infancia y de la juventud. Todo ello, a lo largo de un sueño que se posterga hasta el final de la novela.

Los caminos de la ensoñación nos llevan a una experiencia artística en la cual las exigencias de la sucesión temporal se ponen claramente en entredicho. A lo largo de la novela persiste un hondo trastorno temporal en el que los muertos perviven más allá de su fallecimiento; vuelven al recuerdo, se les apela. La vida es concebida como una pieza circular, una rueda cuyo uno de sus ejes es la muerte. El inventario de personas que han dejado este mundo se vuelve extenuante, la muerte alcanza a perder ciertas connotaciones aterradoras de las que está impregnada. Lo único que queda es una libreta; un registro escueto en el que el narrador-protagonista anota los nombres de los difuntos y las causas de sus muertes sin fechas ni referencias temporales que intenten mensurar de forma absurda ese abismo insondable que es el tiempo.

“Muerte innominada” la llamo yo y bajo este rótulo los incluyo a todos en una sección compacta de la libreta sin distinguir si por bala, cuchillo o degolladura: una buena mala muerte en fin porque toda muerte es buena. Y ya. La libreta es elíptica, críptica, y sin pretensión de lenguaje como cuadernito de tendero o carnicero: hoy me pagó fiñanito de tal, zutanito me queda debiendo tanto. Los nombres que en ella aparecen carecen de sentido para usted, ya lo sé, se le harán como esas listas de reyes hititas, babilonios, egipcios, nombres vacíos. Los nombres son así: a unos les dicen mucho y a otros poco y a otros nada. A mí los de mi libreta me lo dicen todo y me anticipan mi muerte porque me llenaron la vida. (*Entre fantasmas*, 41).

La imagen del sueño constituye una especie de muerte corpórea, compañera de viaje, deseada pero esquiva. Esa muerte corpórea no es una muerte espiritual, la conciencia narrativa vaga por el mundo de la ensoñación y sólo puede ser interrumpida de forma tenue en su interminable divagación por una catástrofe sísmica que afecta mortalmente a muchos

de los habitantes de la ciudad de México. Sin embargo, se trata de una aceptación de la derrota. Cuando el narrador-protagonista vuelve el rostro a un encierro solitario esencial, se encuentra con su destino y lo asume. Ese destino no es otro que la inutilidad y la ausencia de sentido de la existencia humana, una existencia humana que rechaza y con la que ya no se identifica.

Y es que nos encontramos ante el periodo de las meditaciones finales donde la vida sólo se manifiesta en el interminable inventario de muertes, donde el tiempo presente es asimilado como una instancia actual en la cual se vierte todo el pasado y no existe ninguna posibilidad que apunte hacia el futuro.

Llegamos a un estadio en el que empezamos a adivinar el final de un ciclo, un ciclo de novelas repletas de recuerdos. El protagonista ha asediado en su aventura vital a la pureza, ha elaborado situaciones quiméricas lindantes con la realidad ha compartido con sus lectores la alucinación narcótica y fugaz del amor, se ha sumergido en fantasías, anhelos y roles imaginarios y arrostra ahora la experiencia anodina sin pretextos. En estas reflexiones finales, el mundo de la sublimación es connotado de forma adversa. Y lo único que queda son los recuerdos del niño golpeando su cabeza: como contrapunto final a todo un proceso de destierro en el que se confirma la pretensión inviable de la inocencia e integridad humana.

6. LOS PERSONAJES DE LA PENTALOGÍA: EN TORNO A LA VIDA HUMANA

En este capítulo vamos a analizar los personajes que aparecen a lo largo de la pentalogía y que resultan determinantes para comprender la obra. Empezaremos el recorrido por el narrador como protagonista principal de la pentalogía en tanto mediador de toda la secuencia narrativa. Después nos ocuparemos de algunos miembros de la familia (los abuelos, los padres y la tía Elenita); luego centraremos la atención en los amigos homosexuales y posteriormente, en los personajes públicos. Buscamos de esta manera cubrir la gama de personajes que cubren una vida: el yo, la familia, los amigos, los personajes públicos y políticos y los muertos.

6.1. El personaje, protagonista

6.1.1. Auto-representación del sujeto enunciativo: el caballero andante

Al elevar la narración de su propia vida al estatus de obra de arte, Fernando Vallejo se sitúa en el difuso espacio existente entre la crónica y la prosa de ficción o lo que es lo mismo, entre la historicidad y la imaginación. En sus narraciones, el personaje-protagonista se nos presentará como un hombre que lucha contra la inercia viciosa del mundo. Las particulares virtudes del personaje-narrador serán producto de una libertad individual, de una naturaleza propia que nunca se rinde a las imposiciones del prójimo ni a la abyección. Por tanto, vemos en el narrador a una especie de caballero andante que triunfa porque quiere y puede por encima de lo material, a favor del culto a la vanidad y la hazaña, un sujeto que refuerza la intimidación de su prestigio asegurando a quien quiera escuchar la

ausencia de talentos que aflige a nuestro tiempo; lo cual realza e insinúa lo insólito de su propio mérito.

El narrador del *río del tiempo* se acerca a la literatura pero no como el héroe ideal de aquella, descrito por Frankl, sino como un antihéroe donde la realidad resulta determinante:

Existe en la época del Renacimiento una interpretación de la verdad histórica, según la cual esta se refiere a una realidad espiritual oculta a los ojos de los hombres vulgares y carnales, y accesible solamente a los hombres dotados de una visión poética, a saber, la realidad de los valores ideales que orientan las acciones del héroe, apareciendo en esta concepción, como descubridor de esta “verdad”, el historiador-poeta. (Frankl, 1963: 37).

Ahora bien, no se trata de un héroe solitario sino que representa, al modo del Amadis de Gaula, a toda una sociedad:

El Amadís de Gaula y sus continuaciones nos ofrecen, pues, un repertorio variado de argumentos y propuestas narrativas que contribuirán a fortalecer el carisma editorial de una literatura que triunfa en el siglo XVI, que se lee y escucha, que recoge muchos de los aspectos de la ideología política, religiosa e incluso cultural de su época y los reelabora por el camino de la ficción para proponer sus lectores un mundo casi irreal de ensueños y quimeras. (Sales, 2006: XVIII).

Esta cita textual nos reporta a un tipo de escritura que no sólo cuenta los grandes hechos del protagonista sino que, desde lo individual, apunta hacia las cuestiones sociales más elevadas llegando a alcanzar un tono didáctico-moralizante. La literatura se presta, entonces, a recoger en toda una saga el linaje familiar, los ambientes y acciones de una comunidad.

Obviamente, muy pocos lectores informados podrían mantener la hipótesis de que los textos de *El río del tiempo* se corresponden exactamente con una realidad empírica pasada o presente. Está claro que guarda un buen componente de ficción pero... ¿cuál es la importancia de la ficción representada en relación al mundo empírico? La ficción constituye un elemento crucial para la comprensión del presente, una vez que la narración vallejana se va liberando de las constricciones que le imponen los hechos, el autor se da a sí mismo la libertad del fabulador sin rechazar del todo la autoridad del testigo responsable, al reelaborar por el camino de la fantasía un mundo de ensueño a caballo entre la realidad y la imaginación.

Más perdidas sus almas que el hilo de este relato ¿en dónde iba? ¿Dónde estaba?, ¿Por qué vine a Nueva York? Vine porque en Colombiano... (*Años de indulgencia*, 44).

El mundo verdadero se convierte en una fábula ya que se niega la obra de arte en el sentido de su capacidad para aprehender la realidad. La única “verdad literaria” es la narración de la vida que mejor se conoce (la propia) en su efímero discurrir. La experiencia vital autobiográfica se produce en un mundo que no se puede negar pero que ha quedado privado de sentido y ya no se soporta. La vida carece de todo fin, de todo proyecto unificador y la escritura sólo sirve para redimir al hombre de acción que vive, con todas las consecuencias, una existencia enigmática, beligerante y heroica y donde el prestigio es logrado por valores negativos, por la sinceridad ante el descreimiento absoluto en la posibilidad de bondad de la naturaleza humana.

Pero, además, ocurre lo siguiente: la obra de arte nunca podrá abandonar su efecto ilusorio que surge tanto por la necesidad psicológica de un mundo abreviado y simplificado como por el hecho de que es un código de expresión consustancial a la condición mendaz, falaz y poco fiable de la condición humana. En este sentido discurren muchas de las divagaciones metaliterarias del narrador de *El río del tiempo*:

Antes de Cervantes la novela pretendió siempre que sus ficciones eran verdad y le exigió al lector que las creyera por un acto de fe. Ése fue su gran precepto, la afirmación de su veracidad, así como la tragedia tuvo el suyo, el de la triple unidad de tiempo, espacio y tema. Vino Cervantes e introdujo en el Quijote un nuevo gran principio literario, el principio terrorista del libro que no se toma en serio y cuyo autor honestamente nos dice que lo que nos está contando es invento y no verdad. Lo cual es como negar a Dios en el Vaticano. Por algo pasó Cervantes cinco años cautivo en Argel. De allí volvió graduado de terrorista summa cum laude. Y así el cristiano bañado en musulmán, en el Quijote se da a torpedear los cimientos mismos del edificio de la novela, su pretensión de veracidad. Cuatrocientos años después, el polvaderón que levantó todavía no se asienta. ¡Cuáles torres gemelas! Ésas son nubes de antaño disipadas hogaño. Total, la novela no es historia. La novela es invento, falsedad. La historia también, pero con bibliografía. En cuanto a don Quijote, creyente fervoroso en la letra impresa y para quien Amadís de Gaula ha sido tan real como Ruy Díaz de Vivar, las confunde ambas. A él no le cabe en la cabeza que un libro pueda mentir. A mí sí. Para mí todos los libros son mentira: las biografías, las autobiografías, las novelas, las memorias, Suetonio, Tacito, Michelet, Dostoievsky, Flaubert... ¡Ay, dizque “Madame Bovary c'est moi”! ¿Cómo va a ser Flaubert Madame Bovary si él es un hombre y ella una mujer? Michelet miente y Flaubert doblemente miente. Una de nuestras grandes ficciones es llamar a nuestra especie Homo sapiens. No. Se debe llamar Homo alalus mendax, hombre que habla mentiroso. La palabra se inventó para mentir, en ella no cabe la verdad. El hombre es un mentiroso nato y la realidad

no se puede apresar con palabras, así como un río no se puede agarrar con las manos. El río fluye y se va, y nosotros con él. (Vallejo: El gran diálogo del Quijote).

La exterioridad del mundo ha quedado apresada en el “yo” del narrador al otorgarse el atributo de la voz. El modelo inicial de la escena no es, como pudiera pensarse en un principio, el de un sujeto autónomo que se enfrenta a la naturaleza, a la sociedad. La asimilación del sujeto al espacio ocurre por una apropiación radical de la totalidad de la experiencia. Pero esa totalidad de la experiencia no queda completamente estructurada por la razón; en este sentido, los encadenamientos de ideas no están guiados por relaciones causales sino por la mimesis y representación del caos textual que implica una conciencia del recuerdo. En esta conciencia del recuerdo, todo se relaciona en una avalancha de imágenes y eventos que bordean el esperpento hasta los límites de la lógica.

La primera persona de singular se convierte en una figura privilegiada y ante esta figura, la expresión referencial queda atenuada. La primera persona articulará casi siempre las enunciaciones narrativas.

El yo que está implícito en el “no quiero” del primer capítulo y explícito en el “lo que yo he podido averiguar” del segundo, reaparece en el noveno: “Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles”, etc. Y al muchacho que dice le compra los cartapacios, que resultan ser la Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. En adelante Cervantes seguirá alternando entre el yo implícito o explícito que ya conocemos y el Cide Hamete Benengeli que ha inventado para recordarnos que él y el historiador arábigo y don Quijote y todo lo que llena su libro son mera ilusión. ¿Y qué es la realidad, pregunto yo, sino mera

ilusión? ¿O me van a discutir ahora que Colombia no un sueño de basuco? Las ventas no son ventas y las rameras no son rameras. Las ventas son castillos y las rameras son princesas, y todo es humo que llena los aposentos vacíos de la cabeza. (Vallejo: El gran diálogo del Quijote).

En *El río del tiempo*, las reflexiones metaliterarias y gramaticales, las declaraciones de propósitos acerca de la narración permiten al lector moverse entre el contenido literario y su poética. Las continuas afirmaciones acerca de la verdad literaria inhabilitan a la objeción de quienes propugnan una separación, con ojo crítico y distanciado, entre realidad y pensamiento, de suerte que la instancia existencial debe conducir inexorablemente hacia decisiones que forman parte del nivel de la lengua. La primera persona se convierte en el centro del lenguaje, pero gracias a los artificios retóricos está en el epicentro del lenguaje ficticio, como metáfora del “yo”. En las alusiones metaliterarias tanto lector, obra, narrador y autor quedan vinculados. La consciencia del narrador-protagonista nos indica un contexto ligado a la subjetividad donde se busca escapar de cualquier taxonomía. Nos encontramos, aparentemente, ante una desarticulación de la escritura canónica.

La estructura del lenguaje se torna en metafórica de tal manera que la palabra “yo” no es una arbitrariedad, sino un pronombre “auténtico” que alcanza una función elevada al nombrar el ser como una omnipresencia trascendental, en la cual el hombre, el sujeto empírico, no posee ninguna voluntad de ocultamiento. Más bien, expresa la anécdota en sus aspectos más sensoriales, la aspiración a una presencia olvidada que da origen al recuerdo y a la consciencia.

El mar me mece el sueño y sueño con marineros. ¡Qué despertar! ¡Qué día más policromado cual una mariposa y los pajaritos cantan y yo con ellos, el himno nacional! Bendigo el orden establecido. Sopla la brisa. Dios existe. Creo en Dios. “Creo en Dios Padre Todopoderoso creador del cielo y de la tierra, y en Jesucristo su único Hijo...” ¿Cómo es que sigue? ¿Cómo es que sigue? Se me olvidó... Ya sé, ya sé, ya sé: “Quién es, quién es, quién es: te lo voy a decir, te lo voy a decir, te lo voy a decir...” Ah no, ése es el porro de Pachito Eché. En fin, la intención es lo que cuenta y no la letra sino el espíritu de la Ley. (*El fuego secreto*, 113).

La imagen queda inspirada en la nostalgia, esta nostalgia sólo puede existir una vez que se ha perdido. El pensamiento y la narración parecen aproximarse tanto cuando ceden a la nostalgia que resulta difícil distinguir entre el hecho referencial y la imaginación, la percepción se deja llevar por un lenguaje mimético en el cual la materia y la imaginación se fusionan, se amalgama la imaginación y la ensoñación. Se sacrifica muchas veces la realidad en aras de las exigencias de la conciencia. La lealtad del narrador frente a su escritura es de tal intensidad que la materia ficticia goza de credibilidad debido al impacto de sus palabras.

Al lado de don Quijote, Hamlet y compañía no llegan ni a la sombra de una sombra. Cierro los ojos y veo a don Quijote con su lanza, su adarga y su baciuelmo. Los vuelvo a cerrar para ver a Hamlet y no lo veo. ¿Cómo será el príncipe de Dinamarca? No sé. Presto entonces atención y oigo a don Quijote: “Pues voto a tal, don hijo de la puta, don Ginesillo de Paropillo, o como os llaméis, que habéis de ir vos solo, rabo entre piernas, con toda la cadena a cuestras”. Y oigan esta otra maravilla: “Eso me semeja -respondió el cabrero- a lo que se lee en los libros de caballeros andantes, que hacían todo eso que de este hombre vuestra merced dice, puesto que para mí tengo o que vuestra merced se burla o que este gentilhombre debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza”. Entonces el gentilhombre, que es

nadie más y nadie menos que don Quijote, le contesta: “Sois un grandísimo bellaco, y vos sois el vacío y el menguado, que yo estoy más lleno que jamás lo estuvo la muy hideputa puta que os parió”. ¡Eso es hablar, eso es existir, eso es ser! (Vallejo: El gran diálogo del Quijote).

Perdón, perdón, perdón que el retrato está desplazado, estoy confundiendo dos viajes, dos recuerdos: un viaje hecho de niño, otro de joven; uno en un Ford, otro en un Studebaker. Es al segundo al que pertenecen esas desoladas vejeces. Del otro, del primer, sólo logro recobrar tres cosas: un conejo, un río y un puente. ((*El fuego secreto*, 226).

De este modo, lo que en un comienzo era un relato simplemente referencial pasa a ser una copia distorsionada de la realidad donde se celebra una literatura-escritura que no busca la belleza discursiva sino la claridad descarnada fuera de los límites del decoro, donde lo humorístico suplanta a lo sublime.

El ciudadano metido a escritor (en mala hora) se cree, llegado el tema, en la obligación de inventarse perífrasis: “Cruzó la laguna de las aguas eternas” o “Transpuso el umbral de la eternidad”, o cosas así. Yo no. Aprovecho que me han dejado el paso libre y me voy derecho, por el camino recto, sin circunloquios, y así puedo decir aquí, como si fuera el alba del primer día, con antiquísima novedad: mi abuelo se murió. (*El fuego secreto*, 56).

El asunto ya no es trascendente, lo trascendente es el hecho de pegarle una patada a los vuelos del palabrerío. Quizás sea esta una de las causas de su gusto por Cervantes: por su sentido común, por su alejamiento descortés y deliberado frente a la palabrería intelectual o poética. Por eso el caballero andante trascenderá las fronteras del mundo literario y libresco. La figura del personaje-protagonista sobre el cual gravita todo el relato

se mimetiza en ideología que crece a partir de la represión de la facultad política. Se trata de una ideología reductiva resultante de la represión producida por el discurso artístico. El autor nos muestra sus propias obsesiones pero detrás de ellas queda un trasfondo lleno de generalidades conceptuales. La ambivalencia vallejana respecto a conceptos político-sociales como los de propiedad, responsabilidad ciudadana o autoridad civil puede servir como modelo para comprender sus continuas mitificaciones y desmitificaciones.

Por ejemplo, la transgresión potencial que se produce cada vez que los conceptos de ética (opción individual) y política (opción social) se interrelacionan, transforma todos los atributos; de ser acciones determinadas, que se contienen a sí mismas y son autototalizantes pasan a ser estructuras abiertas: la percepción se convierte en imaginación, las necesidades biológicas se convierten en pasiones imposibles de satisfacer. De igual modo, la temporalidad también coincide con los actos de libertad transgresora: el tiempo se relaciona con el espacio del mismo modo que la imaginación se relaciona con la percepción. Se trata de una noción existencial de la libertad. La escritura constituye una acción heroica propia de quienes logran rebasar las angostas fronteras del destino humano.

La narración llega a convertirse en una literatura mesiánica al recrearse en la desacralización y desmitificación con la que el caballero-cronista de su propia vida rebasa límites hasta entonces infranqueables. Es un héroe, una suerte de Prometeo que trata a los dioses por iguales, sin importarle el consecuente castigo. El narrador posee la soberbia de a quien se le ha otorgado desde su nacimiento cierta posición.

El relato se acerca irrevocablemente hacia la comprensión del pasado histórico y biográfico de una manera desafiante y defensiva. Se establece un vínculo muy estrecho entre la conciencia interiorizada, el tiempo y el lenguaje.

La carretera sigue igual y el camión sigue por ella, de año en año, de bache en bache, de Medellín a Envigado, de Envigado a Medellín, del presente al futuro y del futuro al ayer. Aquí y ahora, en este camión desvencijado por esta carretera agrietada la realidad es sueño de marihuano. El hachís cómplice dilata el tiempo: lo infla como infla un niño al final de un tubito una bomba de jabón. La bomba se va yendo con su fragilidad por el aire y al cabo estalla. En el breve lapso de su vuelo corre mi necesidad a buscar la dicha al desván de los trastos viejos: se encuentra un muñeco antiguo, un payaso, de trapo y lata, con la cuerda rota, despanzurrado. Jamás como esa tarde que se volvía noche por la carreterita sombrosa de Medellín a Envigado he percibido con mayor nitidez el Tiempo: lo he tocado como una barra de acero. Venía del Miami y los cafés del centro hacia Santa Anita, donde vivía sin mis padres con mis abuelos, y recordaba mi incidente con Hernando y el sargento, cuando el camión dando un tumbo se detuvo para salvar un bache. Partió la bala del revólver del sargento y por igual se detuvo:

– ¡No!

La mágica palabra de mi idioma, rotunda como una bala, la deshizo en el aire. (*El fuego secreto*, 53-54).

Todos estos elementos formarán un trasfondo, un mundo dispuesto a convertirse en imaginario que subraya constantemente su propia singularidad. En este imaginario, lo más repugnante y aterrador atesora el mismo poder seductor que los innumerables recuerdos plenos de belleza, luz y vitalidad. De hecho, la particular irreverencia exhibida como mezcla de soberbia y valentía suicida acorta la distancia entre las imágenes violentas y las

imágenes más hedonísticas. Esto provoca un efecto de realidad, una nebulosidad en las huellas ficticias del relato. Todo ello lo logrará por medio de una aparente dislocación de la lengua escrita. La escritura tornará en caja de resonancia de las meditaciones reflexivas y retrospectivas individuales; de tal modo que las interpretaciones de acontecimientos más que hitos en sí mismos representarán el hecho factible del estilo declamatorio, aparentemente destinado a ser leído en voz alta, es decir, oído más que visualizado.

Madre de una zarigüeya que me nació de mi comercio con el Diablo, chupo niños de teta al amanecer. Y les saco, si se me antoja, los ojos tiernos, ¡soy muy capaz! Pongo cruces patas arriba, comulgo en pecado mortal, enciendo cirios negros, fumo cabos de tabaco viejo, mis iniquidades no tienen cuento. Pero lo que más me gusta de este ir y venir por las encrucijadas del mundo es quebrar la taza y salir impune, estas fechorías mías sin castigo que me hacen convulsionar de risa. Contra mí no valen amuletos, talismanes, pentáculos: los hago yo. E infusiones, pociones, cataplasmas, emplastos. Polvos, elixires, bebedizos. Pastas conjuratorias, brebajes para maleficios, extractos de venenos, unguentos. De los Lopitos, Alfonsitos, Marianitos, Turbayitos, Lleritas, Pastranitas, Barquitos saco un concentrado de presidente de Colombia o manteca degradante, que arruina lo que está bien y disuelve la materia. (*Años de indulgencia*: 15).

El discurso impulsivo, violento y espontáneo explica, representa y simboliza a la comunidad imaginada. Las imágenes que representan la belleza, lo sublime, lo grotesco y macabro, queda subsumido bajo la rúbrica común de lo histórico y testimonial. El universo literario de Vallejo llega a asombrar o por lo menos a interesar y es que la multitud de personas, lugares y situaciones en forma de recuerdos que circulan por ese itinerario vital de *El río del tiempo* llega a asemejarse a una colección o a un museo, a “un desván atestado”. La enorme cantidad de anécdotas, hechos históricos y aforismos encuentran

cabida en estas novelas ya que, probablemente, el mejor modo de afrontar y abarcar todas estas temáticas sea el género autobiográfico. Las posibilidades narrativas desde la autobiografía quedarán explotadas en su papel de agentes directos de la trama.

La narración se relaciona apasionadamente con la temporalidad; el tiempo no se nos presenta de manera homogénea porque ello implicaría subyugarse a la objetividad y no se trata de eso, sino de que por medio de la subjetividad el autor pueda adentrarnos en un mundo exótico, en una geografía fabulosa caracterizada por una naturaleza indómita, una violencia extrema y unas costumbres lejanas a la moderación. Y esto es porque la realidad, el concepto de “verdad” siempre estará supeditado a la aureola de la fama, ideal caballeresco por excelencia, y no a los más estrictos hechos referenciales. Pero el sentido de la virtud y la fama en la obra vallejiana cobra un matiz particular porque parece llegar por la vía de la sinceridad irreverente, por la aniquilación del discurso de los buenos sentimientos, por una suerte de locura quijotesca que se atreve a ir en contravía de una inercia viciosa que subyuga a la humanidad a la fantasía del entendimiento y de la razón.

De esta forma, más que la razón lo que tendrá cabida en esta escritura será la intensidad, la sorpresa, la pasión y sobre todo la muerte, que será uno de los motivos esenciales dentro de las distintas narraciones. El reto a la muerte nos llevará a un desafío a la seguridad, a toda una aventura en la cual se irá más allá de garantizar la supervivencia. Continuamente veremos el contraste entre el cosmos ordenado, representado por la finca de Santa Anita, las sesiones de lectura con la abuela o los momentos de placidez con la perra “Bruja” y entre el caos, el reino de la aventura en el que nos sumergirá a partir de los

relatos de su adolescencia. La vida cotidiana se verá rescatada por la aventura y lo arriesgado. Renacerá curado de la muerte y esto lo llevará al destierro.

Llama la muerte furiosa aleteando en mi ventana. Punto. Viene por mí. Punto. Dizque a llevarme en sus alas de vejez, de enfermedad, de pobreza. ¿Y qué te vas a llevar, estúpida, si no soy nada? Rugir de viento, espejismo de palabras... Llévate más bien a uno joven, rico, sano, abusiva. Deja de molestar a los viejos. Y tú cállate, Bruja, escandalosa, que no la vas a parar con tus ladridos. Que pase, que entre, que nos lleve a los dos. ¿Se va? Se va, se fue, la ahuyentó el aguacero. Mírala cómo huye con su traperío de garras, su boca desdentada, su aliento fétido. ¡Cobardona! ¡Qué tal que te hubieran tocado los aguaceros de Santa Anita, que calmaban a las cigarras calenturientas, y sacaban del pantano sapos y culebras! Muerte estúpida, collona, follota, no sabes lo que es llover. ¡Y al diablo con todo esto! ¡Da capo! (*Entre fantasmas*, 15).

El cambio de paisajes y escenarios aparecerá recurrentemente como una forma de marcar las articulaciones de su prosa narrativa. Nuestro caballero andante vaga por el mundo en continuo desplazamiento de Medellín a Envigado, de Envigado a Sabaneta, de Medellín a Bogotá y de ahí a Europa, Estados Unidos, México, de la casa familiar a los mundos marginales. El viaje no se limitará al plano espacial, también viajará a través de la máquina del tiempo de la conciencia cual Ulises nostálgico que regresa a Ítaca a presentarse en un hogar irreconocible. En este sentido, sentimos la tentación de ver al narrador-protagonista como un pintor que registra, imita y paladea las percepciones sensoriales con una amplia variedad de tonos, en constante convivencia e interacción con su capacidad imaginativa.

Bogotá, ciudad puerca que nunca se baña, tenía en su haber al menos la sucursal de Sodoma más vieja del planeta tierra: el Arlequín. Su fundador-propietario, Toto, y su amigo Loto, bíblicos sobrevivientes de la desdichada ciudad, insultaban con su vejez: cuando el fuego de la furia eterna destruía la pentápolis de la llanura, en una confusión de cántaros y camellos salieron con Lot y su comitiva, y mirando siempre adelante, sin osar volver la mirada, atrás dejaron los torcidos ímpetus de sus conciudadanos vueltos ceniza, y un resplandor gigantesco con olor a azufre. Amén de cierta estatua de sal que jamás hallarán los arqueólogos pues se la comió el viento de los años: la mujer de Lot en monumento, castigo del cielo a la humana curiosidad. (*El fuego secreto*, 46).

Nos presenta el paso de una realidad terrena y material a otro tipo de realidad mental y moral. Muchos de los trayectos serán por una naturaleza inhóspita, otras veces por los violentos barrios marginales, unos espacios fracturados, paradójicos, separados por abismos en cuya oposición el narrador se recrea. Por todas partes, se siente una fuerza interior que presiona el núcleo de todos los seres y objetos terrestres; todo está envuelto en una agitación, en una violencia depredadora que invita a la acción, a la premura.

Dejando a Medellín camino de La Pintada hay entre los pueblos de Caldas y Santa Bárbara un altico muy empinado, tan empinado como famoso porque no lo pudo coronar Fausto Coppi, el campeón ciclista del mundo, pese a que el ciclista más desarrapado de mi tierra asciende a él con la facilidad con que sube una hormiguita por un mapamundi: el alto de Minas, el más verraco. Por el otro lado de ese altico, en la bajada, se fue mi padre al abismo en un camión de escalera atestado de gallinas, marranos y pasajeros. Se desbarrancaron y hubo muertos y muertos y muertos, o mejor dicho “hubieron” como diría Zabludovsky el zanuco. Mi padre no, y con este no, doble, quiero decir que no murió y que no cometería tan garrafal error de gramática. ¡Jamás de los jamases!

Pero ¿qué importan estas sutilezas de lenguaje en semejantes trances de muerte? Vivo salió mi padre, ileso, del abismo, agarrándose de los matorrales chamuscados con todo y su portafolios de abogado atiborrado de expedientes y expedientes de crímenes y crímenes y más crímenes que es en lo que mejor se prodiga Colombia la dadivosa. Vivo salió y para el Senado, elegido por la voluntad soberana del pueblo senador, gran cosa entonces y hoy menos que nada, mierda que se va con las pobres ratas por los desaguaderos. (*Entre Fantasma*s, 176).

Existe una compleja red que enlaza los temas dionisiacos de lo festivo y vicioso con el recuerdo y el viaje. El sentimiento y el intelecto se destruyen mutuamente en una síntesis inarmónica. Los límites y deficiencias humanas conducen a la lucha y el conflicto. Late la aspiración a la actividad, a la manifestación de las pasiones internas (incluidos los pensamientos más execrables) y todo ello con el fin de generar toda una percepción del mundo.

He padecido también el tedio de la pampa, visto focas y acariciado canguros. He cruzado el desierto de la Bahira camino en tren a Marrakesh a montar en camello, desde cuyas eminencias se ve la realidad muy distinto. Y he manejado a doscientos treinta por hora por la carretera de México a Querétaro calculándole la altura a la bóveda celeste comparada con la catedral de Medellín. ¡Dónde no he estado! Brujo como soy, corre caminos, viajero de los cinco continentes y las islas griegas, una cosa sí le puedo asegurar padre Benegas (...) que el trabajo que hizo Dios con este mundo le quedó muy chambón. (*Entre Fantasma*s, 125).

6.1.2. Interacción entre narrador y otros personajes

El universo representado está ligado a la búsqueda de aventuras del protagonista, al relieve de sus propias hazañas, sus propios valores y su propio lugar en el mundo. Un efecto resultante de esta búsqueda es el conflicto con la madre:

Roto el principio del orden en la cabeza, el mal iba a repercutir en la cola, ya que si Darío no me obedecía a mí, Aníbal no le obedecía a Darío, y la insubordinación iba bajando de escalón en escalón hasta llegar al piso, que andaba hecho una porqueriza porque a Lía no le duró sirvienta más de un día. Como a ella no resistía a las sirvientas, y las sirvientas menos a ella, la pobre mártir tenía que cocinar, lavar, planchar, coser, barrer, trapiar. Y era tanto el quehacer que abrumada por la perspectiva y el cúmulo de ropa sucia lo mandaba todo al diablo y se iba al piano a tocar el “Carnaval de Venecia”.

Pero claro, como algo teníamos que comer, y de vez en cuando se tenía que barrer, ella a mandar: “Fernando, hacé esto, hacé lo otro”. Y yo: “Darío, hacé esto, hacé lo otro” y Darío le pasaba la orden a Aníbal, y de general en capitán, de capitán en sargento, de sargento a cabo, la orden llegaba al soldado raso: el último en nacer: un insubordinado. En esta familia ejemplar, numerosa, ay, feliz, cada nuevo hermano se recibía como un rebelde: un motivo más de discordia.” (*Los días azules*: 63).

Los lazos que unen al personaje con la caverna uterina son tan medulares que el personaje lucha por redimirse de ellos bajo cualquier tipo de acusación: egoísmo, pereza, dureza de corazón, falta de abnegación maternal hacia los hijos... en una representación de la experiencia propia y subjetiva.

La madre, Lía Rendón Pizano, “la Loca”, es quien concentra el odio del hijo por haber dado a luz a quince, dieciséis, veinte, veinticinco y hasta treinta vástagos –la furia del mayor cambia la suma–, cuando en realidad eran nueve, como lo dice en *El desbarrancadero* (p. 8) y a Juan Cruz: “Alguna vez he dicho que tuve 24, o 18; es una manera de decir que tuve muchos”. Liíta es una especie de colmo de los defectos humanos: tacañería, egoísmo, autoritarismo, desorden... que heredará el último de los hermanos, apodado “el Gran Güevón” en *El desbarrancadero*. (Joset, 2010: 126).

Esto no ocurrirá con la figura del padre, Aníbal Vallejo que representa el idealismo llevado al mundo de lo social, de la política, del mundo exterior:

Hay un diciembre que alumbra mi borroso pasado con un incomparable esplendor. Eran todavía los buenos tiempos de Laureano Gómez y los progenitores de la desgraciada criatura viajaron a México a las ceremonias de transmisión de mando, en representación de su país. Mi ingratitud ha olvidado el día en que se fueron; mi recuerdo agradecido rememora la noche en que volvieron, cargados de regalos: veinte de diciembre a las ocho, en Santa Anita, cuando rezábamos la novena del Niño Dios. (Vallejo, 2003: 97).

Visto por el hijo mayor, el padre, nacido en Támesis (Antioquia) en 1913, insigne miembro del Partido Conservador de Laureano Gómez (...) abogado, secretario de Gobierno de Antioquia, director del periódico *El Poder* de Medellín, senador de la República, ministro de Fomento bajo la presidencia de Guillermo León Valencia (1962-1966), compensaba en generosidad, paciencia y honorabilidad, los defectos descomunales de la mujer. (Joset, 2010: 127).

Una vez destruida la confianza en la madre, una vez destruida la capacidad para realizar las funciones más elementales de la crianza de los hijos, vemos como esta madre fría, escasamente abnegada y ensimismada en un egocentrismo frívolo requiere,

incesantemente, atenciones inadecuadas a pesar de tener a su cuidado a toda una plétora de descendientes. Esta situación unida a la vida social del padre, un tanto separada del hogar, estimula un mecanismo de defensa en el protagonista (el hijo mayor). Se trata de un mecanismo de defensa que estimula una sensación intensificada de su propia importancia y una intolerancia a la frustración causada por sus propios defectos. Esta hipertrofia de la autoestima se plasma en formas de autoindulgencia y delirio que conducen a una experiencia vital del mundo como algo inestable e inmerso en una rápida transformación. Esto se manifiesta en la entropía de una escritura que se dispone como “cajitas chinas”, en toda una profusión de imágenes, personajes y preceptos morales que recrean la experiencia vital como un fenómeno fugaz, pasajero y superficial.

En la búsqueda de aventuras se encontrará con otros personajes que serán cómplices en unas ocasiones, en otras habrá figuras antagónicas que favorecerán la digresión y el transcurso de la peripecia. El amigo es un alter-ego que escucha al personaje, que comparte con él sus hazañas o que, simplemente, las admira. Uno de esos supuestos amigos es la figura-personaje de quien escucha. Se trata de un transcriptor mudo, invisible, imaginado, fantasmagórico del cual podríamos inferir por las palabras del protagonista que no vive fascinado por los ideales del protagonista, sino por la propia figura del personaje. Nos encontramos, entonces, a un mero recurso retórico que sirve como anclaje entre el pasado del narrador y la actualidad de la escritura en la intimidad del hogar. Esos personajes que van apareciendo progresivamente como oyentes y transcriptores solitarios sirven para encarnar, de una forma un tanto espectral, la moderación y el sentido común que no es más que debilidad frente a la virtud de nuestro caballero andante. Representará, entonces, una

cordialidad que guardará silencio y renunciará a una posible contra-argumentación perversa que cuestione los dictámenes del protagonista. De este modo, nuestro heroico narrador se convierte así en portavoz y personaje que apela de vez en cuando al público y a quienes supuestamente le rodean con el fin de dramatizar en mayor medida los propios conflictos del ser humano. Se trata de un ditirambo incesante en honor a Dionisos donde se manifiesta el exceso, una tragedia del destino humano aparentemente improvisada que asume dentro de la forma escrita el carácter burlesco y a la vez grave de nuestra condición.

Y tente fino, Peñaranda, que aquí te van cuatro verdades. Una: El ser más feo, más malo, más dañino de la creación es la mujer preñada. Dos: Estos paisuchos parásitos, zánganos, limosneros de Latinoamérica se la pasan todo el tiempo pidiendo prestado para no pagar, pero eso sí, proclamando a los cuatro vientos y la menor provocación su soberanía. Tóqueles una pluma del penacho enhiesto de su soberanía insolvente y voltean enfurecidos, cual una lora rabiosa cuando le tocan la cola. Tres: A una lora rabiosa se le baja la rabia así: con agua fría. Uno de los momentos más felices de mi existencia fue cuando los Estados Unidos le quitaron a Panamá a Colombia y el presidente Roosevelt, Teodoro, el primero (no el “del año”), declaró:

- Colombia y Venezuela están muy alzadas: hay que darles unos azotes en las nalgas.

Y se los dio con garrote. Cuarto: Si los médicos cobraran por curar se morirían de hambre: así que cobran por empeorar y matar al paciente. Quinto: No hay quinto malo. Sexto: Mañana te digo más. (*Entre fantasmas*, 85-86).

En este sentido, nos llama mucho la atención lo que Fernando Vallejo ha escrito acerca de la función del personaje de Sancho en *El Quijote*:

Don Quijote es el personaje más contundente de la literatura universal, ¿y saben por qué? Porque es el que habla más. Y el que habla más es el que tiene más peso. Para eso le puso Cervantes a su lado a Sancho, para que pudiera hablar y Sancho a su vez le devolviera sus palabras cambiadas, como las cambia el eco.

La prueba de la importancia del diálogo es que tras su primera salida don Quijote parece regresar en busca de un escudero. Pero no hay tal. Regresa en busca de un interlocutor, en busca de con quién conversar. Si no, no habría libro. (Vallejo: El gran diálogo del Quijote).

De igual manera, personajes como la abuela, la secretaria, el transcriptor o la perra Bruja no son más que figuras incorpóreas creadas por la ficción con el fin de ser testigos silenciosos de la fábula, oyentes vigilantes y moderados ante los excesos del sujeto enunciativo, al modo de Sancho Panza, como señala Vallejo:

Las escenas de acción del *Quijote* (don Quijote acometiendo los molinos de viento o las odres de vino o el rebaño de ovejas o liberando a los galeotes), que son las que ilustró Doré, ocupan una veintena de páginas, y el libro tiene mil. De esas mil, otras doscientas las ocupan las novelas incorporadas, ¿y qué es el resto? Son conversaciones, pláticas. Y he aquí la razón de ser de Sancho Panza y la explicación de la primera de las tres salidas de don Quijote, que fue una salida en falso. Don Quijote sale solo y una veintena de páginas después Cervantes lo hace regresar. ¿A qué? ¿Por dinero, unas camisas limpias y un escudero que se le olvidaron, según dice? No, lo que se le olvidó fue algo más que el dinero, las camisas y el escudero, se le olvidó el interlocutor, y sin interlocutor no hay Quijote. Eso lo sintió muy bien Cervantes cuando escribía las primeras páginas, que el libro que tenía en el alma era un diálogo y no una simple serie de episodios como los del Lazarillo o del Guzmán de Alfarache, quienes van solos de aventura en aventura, sin interlocutor. Ésta es la diferencia fundamental entre el Quijote y las novelas picarescas. Un escritor de hoy (de los que creen que escriben para la eternidad) borra esas primeras veinte páginas

y empieza el libro de nuevo haciendo salir a don Quijote acompañado por Sancho desde el comienzo. Pero un escritor del Siglo de Oro no, y menos Cervantes a quien le daba lo mismo mismo y mesmo. (Vallejo: El gran diálogo del Quijote).

Ven, Bruja niña, que el viaje de circunvalación ha concluido. Ven conmigo. Dejemos esta trampa de la existencia. Salgamos de la casa de amplio corredor con barandal, donde se enloquece el tiempo, a la noche tibia, a tomar la carretera. (*Los días azules*, 111).

6.1.3. Las contradicciones del narrador-protagonista

El narrador explorará los límites de su humanidad: unas veces será tierno, otras monstruoso; los rasgos más humanos lo llevarán a la frustración y a la convención; los rasgos sobrehumanos lo llevarán a la plenitud y al poder. El lector tropezará una y otra vez con el elemento pintoresco y sorprendente mezclado con el horror. Entre el lector y el tema se interpondrá siempre la pantalla de un lenguaje que controlará su propia maestría representativa de tal manera que los momentos de ternura nos mostrarán la sutileza de la lucha incesante que aflora a lo largo del texto.

En este sentido, ni los más nobles sentimientos amorosos ni el poder imaginativo de las más profundas nostalgias pueden superar la esterilidad esencial de la existencia, tampoco del mundo que le rodea. La representación que Vallejo hace de la humanidad es como la de una criatura frágil y expuesta pero a la vez terriblemente devastadora e intrigante. Las dialécticas del amor, la pasión y la nostalgia son superadas constantemente por la ira y el odio. Aparece entonces el texto como una aberración, desafiando, en muchos de los casos, el aparente orden de la prosa narrativa.

Pero el narrador nunca olvida sus orígenes, nunca olvidará cómo ha llegado a estar donde está y a ser como es. La expresión del propio ser se expresará con vehemencia, nos venderá una especie de virtud propia no impuesta desde el exterior que, además, generará continuamente antagonismos. De este modo, al rechazar lo opuesto, lo que no va con él, nos ejemplificará claramente qué es el mal. Nuestro caballero andante triunfará porque nunca se desmiente, porque no aspira a ningún premio ajeno a lo que él mismo es: no olvidar lo que uno es ni enajenarse por lo que la convención externa considera un bien.

A cuatrocientos años de su publicación el Quijote sigue asombrándonos con sus riquezas y complejidades sin que alcancemos a desentrañar todavía su significado profundo. Tres veces lo he leído, en tres épocas muy distintas de mi vida, y las tres con la misma mezcla de asombro y devoción y riéndome a las carcajadas como si alguien me hubiera soltado la cuerda de la risa. Como la primera vez que lo leí era un niño y la última fue hace poco, o sea de viejo, esas carcajadas me dicen que sigo siendo el mismo, tan igual a mí mismo como es igual a sí misma una piedra, y que por lo menos en este mundo cambiante y de traidores que me tocó vivir jamás me he traicionado, y así me voy a morir en la impenitencia final, y no como don Quijote renegando de su esencia y abominando de los libros de caballería. Yo no: me moriré maldiciendo al papa, a Cristo, a Moisés, a Mahoma, a la Iglesia católica, a la protestante, a la religión musulmana, y bendiciendo a Nuestro Señor Satanás el Diablo, con quien mantengo en español un diálogo cordial permanente. (Vallejo: El gran diálogo del Quijote).

Nunca temerá a la voluntad propia, nunca temerá atreverse a pretender. La nobleza y el sentimiento aristocrático estarán ligados a un valor muy particular basado en el deseo ilimitado. La moral del protagonista quedará dictaminada, entonces, por la tensión entre los vectores siempre segmentarios y mensurables del raciocinio y los designios ilimitados de la

voluntad humana. Ese valor le permitirá conquistar y defender sus posiciones sin temor a las dificultades; sin necesitar de nada ni de nadie.

Escándalo y oprobio de Medellín, rueda el Studebaker cargado de bellezas y cervezas, con alegre complicidad. Un ventarrón de libertad se levanta a su paso. “La cama ambulante” lo ha apodado esta ciudad mendicante de alma ruin, para la que no hay mayor insulto que la ajena felicidad. Todo la hiere, todo la ofende, todo la ultraja, nada le complace como no sea el celibato de los curas y la desdicha ajena. Arruínese usted, envenéñese, fracase, y sólo así saldrá de la punta de su lengua venenosa. Mientras mayor sea su desgracia más feliz la hará. ¡Pero a quién se lo vienen a decir! A mí, que no nací para consecuentar ciudades, la indignación ciudadana me provocaba una verdadera embriaguez. (*El fuego secreto*, 59).

Nos encontramos ante una vitalidad que desborda exuberancia aunque sólo esté motivada por la ilusión de vivir sin ilusiones, pero eso sí, con la máxima intensidad. De esta forma, un espacio caracterizado por elementos aparentemente tan alejados de las gestas heroicas como la música de la rockola, la vida nocturna, el aguardiente, la marihuana o la homosexualidad se erige en campo de batalla en el cual la actitud autodestructiva se vuelve virtud y mérito ante una sociedad hipócrita que oculta todo lo que se sale de la espiritualidad, el ascetismo y el deber.

Vallejo ha encontrado un blanco perfecto en la hipocresía nacional, de la cual la mentecatez de un gran sector de sus paisanos no es más que un reflejo.

Pero en esto Vallejo no es nada original. Desde la llamada Edad de Plomo, los más agudos escritores antioqueños han enfilado sus baterías contra la mojigatería de una capa social que, no obstante su espíritu emprendedor y su

capacidad para forjar riqueza, ha tejido un lienzo de imposturas ridículas. (Moreno-Durán, 2001).

Continuamente encontraremos la contradicción entre la genealogía y el mérito propio, la saga de sus gestas revelará los peligros, la temeridad, los amores, la brillantez y la firmeza de las afirmaciones. Se trata de un imaginario profundamente dividido y paradójico que encuentra un motivo de satisfacción al oponerse a sí misma. Las contradicciones, la mezcla y oposición también dan lugar a veces a la difuminación de otras realidades que se desdibujan. Unas veces será el desorden otras el orden. Se siente la omnipresencia de una fuerza narrativa que agita con virulencia cualquier objeto terrestre desde una aparente conciencia lúcida que parece habitar en un orden superior.

Colombia, Colombina, Colombita, pobrecita, asolada por los curas, los conservadores, los liberales, la roya del café y la roña de la burocracia más los capos, los secuestradores, los atracadores, los comunistas, los ciclistas. ¡Qué herencia la de la madre España! A veces, cuando se me va el sueño, me pregunto: ¡Qué! ¡No nos podía dejar un hueso más sustancioso? Y yo mismo me respondo: nadie da lo que no tiene. Curas y tinterillos es lo que nos heredó, un alma ensotanada de burocracia. Y esas ansias de figurar, de salir en el periódico, más apremiantes que un cólico a media noche. Que el candidato aseveró, que el presidente conminó, que su puta madre declaró... (*Entre Fantasmas*, 246).

La narración alcanza por momentos un grado de excitabilidad considerable que tiende a cualquier tipo de movimiento extremo por parte de una voluntad ebria de destrucción, poder, sensualidad y arrojo; atmósfera transparente que envuelve un relato lleno de intimidades a nivel individual y familiar; que, además, aviva cierto imaginario siniestro muy particular de la nación colombiana; en este sentido, Colombia, por su extrema

violencia y su peculiar historia se erige en una metáfora burda del mundo, en una alegoría de nuestra especie.

Llegamos a un punto, en el cual la conciencia narrativa representa una suerte de fluidez de una personalidad que rebasa el poder terrenal y se sitúa en un nivel elevado sobre el resto de las cosas. La escritura se convierte así en un privilegio, en toda una entidad celestial, llevada a cabo por un hombre en la edad madura, cercano ya a su evanescencia vital. De este modo, la nostalgia por el tiempo ya perdido se convierte en motivo de idealización. El “ascenso” al discurso escrito se produce desde una conciencia atrapada en las contradicciones de una personalidad a caballo entre lo mundano y lo aristocrático; entre el sentimentalismo y el intelecto; entre la acción crítica y el conservadurismo más inmovilista y reaccionario.

Estas contradicciones se lesionan y se destruyen, parece difícil encontrar una síntesis final viable; resulta difícil encontrar una relación armónica en la cual todo se combina sin padecer conflicto alguno. El sentimentalismo familiar, los idilios de juventud se entremezclan con la aserción violenta y destructiva. El río Magdalena que baja con una inusitada fuerza salpicado de cadáveres picoteados por los chulos constituye toda una metáfora del movimiento de la actividad destructora y abrasiva en permanente conflicto. Dichos conflictos de la nación colombiana con su fuerte carga de impunidad y violencia se prestan como materiales y soportes idóneos para llevar a cabo un espectáculo basado en la analogía entre decadencia literaria y decadencia social.

Vallejo aviva todas sus pasiones internas, incluido el pensamiento y la reflexión, la yuxtaposición de interioridad y acción histórica, de ensoñación imaginativa y pensamiento institucionalizado. No hay nada de apacible en esta escritura que invita a la premura, a la acción: la retórica violenta reafirmada por su tonalidad heroica descubre una amplia perspectiva que viaja a la conciencia social y subjetiva. Nos proporciona a un sujeto que se define desde la arbitrariedad, desde la conjunción de elementos aparentemente discordantes: un sujeto que se aparta de la particular visión de la modernidad y que busca un modelo primigenio: aquel de cuando la moral no era un complejo tratado de fruslerías y el caos se aceptaba. De ahí su amor por Cervantes.

6.1.4. El narrador y la decadencia del mundo

La unidad de acción histórica ya no sobrevive dentro del pensamiento interiorizado. El uso de la primera persona señala a la conciencia escritural una existencia por y para sí misma, que moldeará a capricho toda una relación con el mundo exterior. La imaginación narrativa opera entonces cuando el propio fluir del pensamiento se convierte en el soporte de la experiencia. La imagen en muchas ocasiones es la del artista ahogado por sus propios recuerdos, un auténtico mar de aforismos, anécdotas y recuerdos frente a los cuales sólo puede librarse una batalla que se erige en metáfora de la disolución fisiológica del individuo. El narrador eleva su vida al estatus de obra de arte cuando decide llevar a cabo la siguiente metáfora: la vida humana (la suya propia), como un proceso de decadencia, la escritura como un ejercicio de transitoria evasión mientras se consume la postrera podredumbre. Todo esto se reflejará en la progresiva disolución de la organicidad en el texto.

Me tragan, me tragan, me tragan las arenas movedizas del pasado y el presente desaparece. ¡Cuánta manía, cuánta manía, cuánta obsesión! Me están arrastrando hacia el fondo mi niñez bobita y mi atolondrada juventud. ¿Cuál va a ser mi última imagen? Me conformo con antenas de televisión sobre un techo, pero un tejado alegre de tejas bermejas, dominando mangos, naranjos y un platanar. (*Entre fantasmas*, 231).

En los pasajes en que Vallejo rememora su niñez, esta se produce con transparencia y armonía. La metáfora será siempre muy clara y fácilmente deducible. La comunicación ocurrirá por medio de un hilo discursivo ordenado y, asimismo, las percepciones sensoriales cobrarán un gran protagonismo. Por el contrario, la novela *Entre fantasmas* vislumbra un universo de la edad madura vinculado inexorablemente a las raíces existenciales de la experiencia. Los innumerables pasajes, comentarios, digresiones vienen muchas veces sucedidas de una forma un tanto ilógica, y sin embargo, vienen marcadas, en un conjunto fragmentario, por un ritmo vertiginoso que lleva al final de la existencia. El destino de todo lo que nace es su irremediable decadencia que nos introduce en el cotidiano horror de la existencia individual. La interioridad de la conciencia se convierte, así, en eje sobre el cual gravita la totalidad en la que quedan entremezcladas las cuestiones más elevadas con las más terrenales.

El sentimiento oscilante entre la atracción y la repulsión que el narrador experimenta hacia la nación colombiana y hacia las sociedades humanas en general se convierte en Vallejo en una conciencia poética reflexiva. Esta dialéctica, lejos de desafiar la monumentalidad de la nación colombiana construida a lo largo de varios siglos lo que hace es reafirmarla de un modo muy particular: por medio de la expresión de añoranza por un

estado anterior, el narrador vuelve sus ojos a una realidad pretérita con grupos sociales bien diferenciados y estratificados, una realidad que se contrapone a la sociedad compleja, incontrolable y caótica de finales del siglo XX.

Por esto rechazará, en muchas ocasiones, a la nación y a la humanidad: la pérdida de todo lo que fue bueno, de todo lo que se quiso, de todo lo que se conquistó, implica la sombra vergonzante de una derrota a nivel colectivo. Detrás de lo medible, de la erudición, del buen decir, de los tratados de las buenas maneras, de las reglas gramaticales y, en definitiva, de la soñada e idealizada “Atenas Sudamericana” no hay más que un trasfondo enorme, inhóspito, incierto y salvaje.

Pero el senador negro no hablaba en español: ¡hablaba en latín, y en latín ciceroniano! Se pronunciaba un discurso contra el ministro no sé qué, lo que se dice, *sensu stricto*, una catilinaria. Me restregué los ojos y pensé: ¿Qué oigo? ¿Dónde estoy? ¿Qué veo? ¿De veras son así los sueños de la marihuana? No era sueño, era Colombia: Colombia en mi pleno siglo hablándome en latín desde su mero centro, el gran recinto del Senado. Y en sus playones, afuera, cabeceando los caimanes...”
(*El fuego secreto*, 187).

El protagonista realza la miseria de la “alta cultura” más estereotípica a través del retrato de las realidades que la desmienten y la condenan. De este modo, se nos presenta el fracaso del país de los gramáticos ante la desmesura del continente americano pero ello no será más que un mero soporte para la reflexión hacia temas más universales y trascendentales.

Los pasajes idílicos tan cercanos al retrato de una comunidad social imaginada en armonía con el paisaje y la naturaleza, reflejan un mundo interno en paz consigo mismo. Si situamos la narración en su contexto podemos comprobar que esta funciona como una creencia en la posibilidad de restablecer, de alguna manera, una época con todos sus valores ya perdida. O más bien, un canto a la frustración por la pérdida de dichos valores: “En una sociedad enfermera como la que pinta Vallejo, el deterioro de la familia no es otra cosa que la radiografía de la descomposición general, la entropía y el caos.” (Moreno-Durán, 2001). Y esto es porque aún podemos apreciar en los textos vallejianos una incurable nostalgia de los sueños y valores de sus antepasados, distorsionados quizás por los excesos del escritor que juzga lúcidamente la miseria irremediable de su destino.

Andando y andando las manecillas siniestras del reloj, vino la mafia de la cocaína a convertir a Envigado en un gran matadero. Pero en los tiempos de mi niñez era un pueblo feliz. Como sus palomares y yo. Su iglesia blanca, enorme, en misa de seis estaba atestada. Sobre el chisporroteo de las veladoras y los grandes cirios resonaba el órgano, y se iban a perder sus notas en un gran calor humano. Alguien, en cierto momento de la misa, se aclaraba la garganta, empezaba a carraspear, y un minuto después estaba toda la iglesia carraspeando con él. De rebaños hablaba ahora el sacerdote en el púlpito, y de ovejas descarriadas, y me miraba a mí. ¿Por qué? Yo empezaba a toser. Y la iglesia entera empezaba a toser. Éramos un solo rebaño bajo un solo pastor. (*Los días azules*, 93).

En la vida política siempre se opondrá a la mediocridad de lo común. Atacará dialécticamente a las masas por la desconfianza e indiferencia de estas ante lo sobresaliente. Pintará a sus comunes conciudadanos como resentidos carentes de nobles aspiraciones, que sólo se moverán para impedir la prosperidad de sus semejantes. Los ideales democráticos e

igualitarios serán vistos como un mero afán de promover la mediocridad del individuo. Por tanto, la solidaridad no tendrá cabida en un ser que se nos presenta como invulnerable, que no necesita protección ni ayuda.

En medio de este cuadro, el narrador puede exteriorizar una apariencia egocéntrica, frívola, carente de ideologías y totalmente desorientada en sus relaciones con sus semejantes. El resultado es el hombre de la decadencia, alguien que vive en una crisis de creencias y seguridades. Los ideales de la sociedad moderna no serán más que una ficción basada en valores superiores; el protagonista encuentra en la demolición de estos valores, en el caos de la sociedad humana el eje central de su pensamiento y escritura. Se niega, entonces, la validez del mundo suprasensible de las ideas: la religión, el arte, la ciencia, la política.

Pero esta negación de la modernidad con sus supuestos valores supremos, nos lleva ante dos interpretaciones posibles:

a) Un discurso reaccionario que niega toda idea de modernidad y que está repleto de inmoralidad egocéntrica, de pensamiento elitista antidemocrático, de desconfianza subyacente en la razón, bajo el espectáculo de una realidad inasible amenazada constantemente por el crimen. No obstante, es difícil creer en la demolición de todo ideal y esperanza en el ser humano. ¿Cuál es el sentido del mundo sensible una vez que se han abolido estos ideales? Tras la demolición del reaccionario siempre se oculta cínicamente algo que conservar y por lo cual luchar. Debido a esto, lo expresado por el narrador podría llegar a convertirse, *mutatis mutandis*, en una especie de conservadurismo oculto. Si bien

podría ser fácilmente criticable el espíritu reduccionista de esta propuesta interpretativa; lo cierto es que los textos objeto de estudio poseen, en numerosas ocasiones, un trasfondo repulsivo claramente evitado por la mayoría de la crítica de la obra vallejana más reconocida en el mundo académico, tal como apunta muy bien Montoya:

Todas estas opiniones, que enaltecen las calidades literarias de una narrativa singular pero que dejan pasar por alto los matices reaccionarios que la sostienen, se podrían reducir a algo así como: Vallejo despotrica sobre Colombia porque le duele Colombia. Y su odio gigantesco es directamente proporcional a su amor. Ahora bien, la desmesura de este amor sincero y dolido hasta el marasmo parece que salvara de las consideraciones racistas, misóginas y fascistas las turbulentas aguas del río del tiempo vallejano. (Montoya, 2007: 23).

De todas formas, resulta paradójico que se niegue la idea de modernidad desde una narración que gravita constantemente en torno al imaginario de nación colombiana. El hecho de negar la modernidad desde una nación a la cual, hasta el día de hoy, sólo han llegado las sombras distorsionadas de la democracia, del conocimiento científico y de las igualdades sociales no deja de resultar paradójico; a pesar de los buenos usos del lenguaje y del agudo sentido del humor del escritor antioqueño.

Habría que preguntarse, entonces, qué hay detrás de ese “no creer en nada” y cuál es el efecto dinamizador “performativo” a nivel social que provoca cierto tipo de escritura. Mucho nos tememos, que el resultado final no sea otro que la defensa a ultranza de las libertades en la cual se han escudado numerosos intelectuales conservadores que tienen a Alexis de Tocqueville como adalid. Vemos, así, los textos estudiados como discursos susceptibles de ser considerados como modelo literarios con vistas a la visión de la historia

y de la sociedad: se producirá un camino desde la secuencia lineal de la letra impresa hasta la situación política y social que representa el signo. De este modo, podemos apreciar cómo el discurso se convierte en un ente vulnerable a partir de una amplia gama de objeciones recurrentes que afloran de forma persistente y que cualquier lector se sentirá impulsado a hacer. Críticos literarios como Joret, Giraldo, Ospina o Murillo deben diagnosticar qué es lo que sistemáticamente es pasado por alto por otros lectores, para luego preguntarse por qué determinadas áreas borrosas y muy particulares poseen el privilegio de volverse invisibles.

Pensamos que, dentro del estudio de las Ciencias Humanas y en el caso concreto del estudio académico de la literatura, la lectura literal que apunta al plano artístico y que intenta captar las dimensiones figurativas del lenguaje resulta insuficiente y superficial. Los temas políticos e históricos postulan la existencia de un referente extratextual y formulan la relación del texto con dicho referente.

b) Un discurso que constituye una llamada a la reflexión. A partir de la negación de valores supremos supuestamente compartidos por la humanidad, se produciría en los receptores de la obra una reflexión y debate sobre los citados valores. Las aseveraciones se convertirían en comentarios dentro de un contexto implícito que habría que desentrañar cuando se cuestiona cómo narrar el pasado dentro de un escurridizo modelo de narrativa autobiográfica. Muchas ideas que vemos en los textos de Fernando Vallejo aparecen como la constatación de un clima común, de un espacio que ya habitábamos en compañía del autor sin percatarnos hasta el momento en que esta narrativa despliega sombras y oculta mojones que deben rastrear críticos, historiadores y lectores en general. El autor antioqueño

escribiría confiado en una comunidad epistemológica con su lector. El pesimismo de la obra objeto de estudio nos protegería, así, de los ideales ingenuos; provocando un debate vigilante y consciente en el cual nos preguntaríamos cómo es posible lo ocurrido, adónde nos ha conducido y qué debe hacerse a partir de ahora. Se generaría, así, una lectura en la cual el receptor de la obra se fortalecería, aun a sabiendas de que nuestro valor como seres humanos es minúsculo.

La literatura vallejana estaría conformada por un conjunto de actitudes y buscarle una unidad y estructura implicaría rebajarle su complejidad narrativa y artística. Desde este punto de vista, habría que quitarle hierro a los más desafortunados insultos o a las declaraciones más petulantes; habría que evitar, o al menos edulcorar, todos los rastros de ideología fascista y, en cambio, resaltar las aseveraciones más lúcidas sobre temas de actualidad.

A Vallejo hay que escucharlo y leerlo como expresión libérrima del ingenio. Yo no sé si él sepa que hace reír, incluso antes de que abra la boca. Le pasa lo que a algunos actores; son mucho más cómicos que los textos que interpretan. Ya el público los conoce y espera que hagan reír, así digan barbaridades que no compartimos o verdades que aceptamos a medias. (Collazos, 2006: 23).

Todo ello traería consigo la buena imagen pública y el culto a la personalidad del sujeto empírico. Desde este punto de vista, la prosa de Fernando Vallejo parece estar dotada de un poder catártico que nos abre camino a través de la intrincada geografía colombiana y que, asimismo, nos permite alcanzar los estratos ocultos de la conciencia. Incluso nos hace sentir una gran delicadeza emocional a través de la ensoñación lírica. La figura del autor,

Fernando Vallejo, juega a menudo con la ambigüedad de una relación ambivalente con los receptores de la obra. Todo esto ha orientado las lecturas en esa dirección.

Pero incluso estas lecturas corren el riesgo de difuminar los rasgos más marcados de una literatura que a menudo se nos antoja intratable, inaprensible y desconcertante. Y esto es porque la escritura vallejana aprovecha la estela de perplejidad y confusión generada por sus relatos para presentarnos un imaginario en el cual encontramos el viejo orden con nuevos ropajes, o lo que es lo mismo, el mismo filtro intelectual enfocado sobre otros lugares y otros puntos de vista cuya existencia es inevitable. Vivimos tiempos confusos en el mundo de la novela colombiana, dentro del cual parece que se nos vende el viejo vino provinciano en odres nuevos mejor preparados para la exportación. En este tiempo de confusión debemos buscar señales y pistas en el pasado que nos ayuden a afrontar e interpretar las claves renovadoras de algunos de los fenómenos de mercado más destacables. Quizás algunos escritores colombianos como William Ospina (Ursúa, 2006), dando tanta importancia a la historia nacional, se han vuelto monótonos y poco universales. Quizás les ha faltado ir un paso más allá en su reflexión. No obstante, quizás encontramos que la enunciación del “yo” en la auto-ficción puede traer consigo un cambio importante en los mundos narrados y una relativización del peso y de la importancia de la historia nacional.

La existencia de esta ambigüedad interpretativa es consecuencia de la necesidad imperiosa del caballero-cronista de luchar en distintos frentes, incluso contra dos bandos opuestos en una trayectoria de doble exclusión. Interpretando un papel alimentado por la contradicción, luchará contra el orden establecido y conservador; pero también atacará a la

crítica intelectual progresista con sus propias armas basadas en la crítica social y el raciocinio. También apelará a la claridad y sencillez del divulgador para ofrecernos una idea de independencia, de polemista trascendental a caballo entre la intelectualidad y la acción. Por una parte, se sentirá incómodo y desplazado ante las libertades intelectuales de quienes propugnan una “nueva” forma de ver la nación y el mundo⁹; y por otra parte, estará resentido e indignado moralmente ante la barbarie conservadora neo-liberal tan opuesta a su estilo de vida cosmopolita, descreído y estético.

La literatura vallejana nos llevará, entonces, por el camino del desencanto y el cinismo; nos presentará a un sujeto que repudia su herencia con el fervor del renegado y la violencia del amor no correspondido. Nos proyectará la imagen del incorruptible que nunca se pliega a las solicitudes de los poderes externos. Sin embargo, la figura pública del sujeto empírico alcanza la fama, el prestigio y el poder económico, ese “valer más” de los caballeros-cronistas, apuntando hacia lo extratextual, lo político. Desde este punto de vista, la violencia intelectual y epistémica que aprovecha situaciones escabrosas para realizarse como espectáculo en su plenitud no es más que el vehículo de las violentas corrientes de la ambición frustrada bajo la apariencia irreprochable de la crítica humorística o de la denuncia inspirada en la injusticia y la infamia. Collazos explica la paradoja que produce la obra de Vallejo en el público lector:

Vallejo actúa siguiendo las líneas del libreto que mejor le cuadra a un gran escritor clasificado de antemano como escandaloso. Ofrece al público lo que este

⁹ Nos referimos, principalmente, a aquellos autores que han propugnado puntos de vista muy distintos a los de la escritura canónica y tradicional como Gabriel García Márquez.

espera que le ofrezcan. Por eso dudo de que el método sea eficaz y de que convenza. Los “escándalos” y *boutades* programados por Vallejo sólo producen aplausos y carcajadas entre quienes piensan como él. A los espectáculos del escritor debería colgárseles un letrero en la taquilla “sólo para barras bravas”. Fernando ha ganado barras que lo siguen y esperan que sus “goleadas” a todo lo establecido sean verdaderamente fulminantes. Si sus editores cobraran la entrada, habría público que pagaría por escucharlo. (...).

Por momentos, el público que lo aplaude no capta el sentido oculto de sus provocaciones. Resulta que Vallejo es a menudo un anarquista de derechas a quien aplauden los extremistas de izquierda cuando se mete con el Estado, el Gobierno, el Presidente de la República o el Papa.” (Collazos, 2006: 23).

De tal manera que el pasado estará presente en la novela ya sea como un proyecto fracasado que se ha convertido en amenaza ya sea como la defensa y apología de algo perdido que se reivindica y cuya finalidad es la preservación de una jerarquía social definitiva.

La conciencia de la falta de fines llevará la narración a momentos de armonía imperturbable seguidos de otros de lucha y conflicto. En estos momentos, al protagonista le será más difícil contenerse que dejarse llevar por la ira: pero siempre será una reacción. Ya no es posible la seducción de cambio dentro de un sistema de inútiles valores. Se produce de manera constante la lucha contra estos valores e ilusiones, que son vistos como estructuras dominantes que deprecian la experiencia vital.

Y es que pocos autores se atreven a negar la salvación de la humanidad tan incesantemente y a hacer tan explícito su deseo de destrucción y a la vez recurrir a la

narración literaria como medio de salvación existencial. El narrador posee una aguda lucidez acerca del carácter alienado y artificial de la realidad humana y llega lejos en su negativa a otorgar a muchas de las iniciativas políticas de nuestra especie un estatus constructivo-positivo. En este sentido, el choque contra la burocracia será patente, la burocracia y sus leyes como una clase social emergente supone una seria amenaza hacia una forma privilegiada de ver la nación.

Con un millón menos de leyes, con un millón menos de impuestos, con un millón menos de cagatintas groseros acaso los comunes mortales, los que vivimos fuera del presupuesto, volviéramos a animarnos y a ganar con qué comprarle un par de alfombras persas al ladrón de Bagdag: una para el Senado para que no pase vergüenzas; otra para nosotros, para poder volar. En tanto, siguen el Senado y su Cámara adjunta dictando leyes, con la perseverancia de una máquina española de hacer churros, y nosotros viviendo una realidad de película: desquitándoles por un lado los impuestos, por el otro a las balas perdidas de un atraco o a la furia de un chofer. Porque en esta tierra mía de fracaso acumulado se maneja así: se ve a un peatón cruzando la calle y se acelera a ver si se le alcanza a dar, como a conejo encandilado en noche oscura y ebria de carretera. “¡Quitáte hijueputa! le grita desde el carro el chofer, y se quita o muere.

Por esos pasillos de alfombras raídas del Senado, corazón de la patria, entre la infinidad de desocupados que día a día se colaban a pedirles empleo a los políticos (más puestos públicos para impedir volar), vi desfilar unos cuantos personajes que como el lejano compañero de campañas de mi padre, también habrían de sentar sus ambiciosas nalgas en el solio de Bolívar. De uno de ellos, conservador, mi padre fue ministro; de otro, liberal, fue su adversario durante el interminable debate que por noches y más noches revolcó al Congreso, hasta acabar aprobando la reforma agraria, ley infame por la cual se les quitaba la tierra a sus

legítimos dueños y se repartía entre los campesinos, marrulleros cuanto criminales y perezosos. (*Los días azules*, 148).

Por ello, el caballero-cronista no respetará las leyes vigentes propias de los poderes establecidos; y mostrará el crimen como virtud desbordando cualquier código moral: no se encerrará en la mutilada seguridad de lo debido e impuesto sino que dará rienda suelta a una vocación incendiaria y asesina que lo rescatará de la indiferencia del lector. Pero no tratará de ganar celebridad sin más, la personalidad sociopática del personaje-protagonista estará dotada de una singular capacidad para justificar sus acciones y permitirse cualquier tipo de licencia no mermada por la ley, la educación o cualquier otro tipo de convención social.

Sobreviviente de mil muertes en el pantano del Tiempo que aún no me traga, esta noche en que salvador y mi hermano Darío se han ido a Washington dejándome el edificio, giro la cámara, la cabeza, en panning o panorámica por la sordidez de este sótano, y entonces descubro, entre el basurero y los paquetes de basura que prepara Sam, el bote de gasolina, silencioso. Y veo claro. Decido claro. Ni los negros ni los puertorriqueños tienen obligatoriedad de existencia. Son prescindibles, contingentes, sin necesidad ontológica ni razón de ser. Carecen de. ¡Al traste con ellos! Voy a poner a hablar a la gasolina, a cantar, a que nos cante el aria, a dar el do de pecho. Y ustedes raticas escurridizas váyanse por los socavones, las galerías, las alcantarillas, el dédalo minotáurico del subsuelo que se prodiga en ramificaciones, desesperanzas, oscuridades hasta las cuales bajan las raíces de los árboles pero no la misericordia de Dios. Dispérsense. (*Años de indulgencia*, 171).

La organización de las ideas sufrirá, entonces, un desorden y una desadaptación completa al medio social. Asumiré la apariencia de sagaz pensador bajo el tamiz de la imaginación. La discrepancia entre la capacidad real del sujeto de la enunciación y sus

ambiciones lo llevarán a un continuo descontento, a un resentimiento con sus semejantes. No medirá las consecuencias de sus acciones y cuando se adentre en el plano axiológico-moral surgirá el fanatismo, el discurso sectario incapaz de considerar y de respetar los puntos de vista ajenos a su voluntad. La tenacidad desmedida con la que defenderá sus opiniones podrá llegar a la apología de la discriminación y la violencia.

Iba el otro día por la calle con un amigo inconsciente, intrascendente, y nos tropezamos en la “banqueta” (que es como aquí se llama la acera) con una familia de inditos estorbando al paso: el indio, la india y tres o cuatro o cinco redrojos, tendiendo hacia nosotros sus manos limosneras. Yo les lancé una mirada de odio; mi amigo el atolondrado sacó y les dio una moneda, tras de lo cual lo tuve que amonestar así:

–Jamás vuelvas a hacer lo que hiciste porque: le das dinero al indio y come; como y agarra fuerzas; agarra fuerzas y se le para; se le para y se lo mete a la india; se lo mete a la india y la preña; la preña y le nace un hijo. El hijo nace, crece, se tropieza contigo en una esquina, te ve rico y él pobre, y saca un cuchillo y te mata. Jamás le des dinero a estos asquerosos; si acaso chocolatinas envenenadas. (*Entre fantasmas*, 149-150).

Y es que el discurso violento y sectario es un componente ineludible que ha marcado la historia del país y que también se ve reflejado en *El río del tiempo*:

Hoy los conservadores quemaban a Rionegro; mañana los liberales quemaban a Marinilla. El lunes los conservadores quemaban a Puerto Triunfo; el martes los liberales quemaban a Puerto Salgar. La pelota de fuego saltaba de un lado al otro de la montaña, de orilla a orilla del río. Como el gobierno era conservador, la policía les daba garrote a los liberales. Mas para unos y para otros, salir de noche por una carretera era morir: si en una curva no esperaba al viajero la muerte

conservadora, su co-partidaria, en la siguiente lo esperaba su enemiga, la muerte liberal. Y los curas desde los púlpitos atizando la hoguera... Papi, en medio del incendio, salía a hacer campaña de pueblo en pueblo para el próximo presidente conservador, Laureano Gómez.

Laureano era el sol. Con su palabra de fuego, desde su curul del Senado, fustigó por años a los corruptos gobiernos liberales y a los tartufos de su partido. No se paraba en curas ni en ateos ni en arzobispos. Era la intransigencia del bien. Ascendido al poder Laureano sin un solo voto en contra liberal (se les mandó a recoger las cédulas), se empezó a hablar en Antioquia de que mi padre iba a ser el próximo gobernador. (*Los días azules*, 58).

Resulta interesante ver en las narraciones de Vallejo la expresión de una sociopatía colectiva que no nace, como algunos podrían pensar, de la injusticia social sufrida por las clases dominadas del país sino de los discursos de las clases dirigentes. Y esto es así porque nuestro caballero andante traspasará los muros de la “ciudad letrada” para adentrarnos en un novedoso mundo lleno de diversidad, cantidad, exuberancia y caos que causará sorpresa y admiración. Pero no nos engañemos, el hecho de que estemos fuera del mundo de los letrados no implica que estas realidades no nos sean presentadas bajo el filtro de su escritura canónica.

Por supuesto, nuestro caballero andante es un hombre que conquista, seduce y que quiere dar a los lectores la idea de que se siente capaz de todo, de ahí su intransigencia e imperiosidad. Debido a ello, el narrador no se siente reflejado en parte alguna y necesita esculpir el mundo a su imagen y semejanza. En este mundo imaginado, la rabia y la perfección anulan a lo servil; la rabia supera cualquier tipo de apreciación dubitativa, se

trata de una escritura en la que no hay estándares para juzgar ni pautas para medir: todo es victoria, homenaje y ruina.

Sin embargo, ¿cómo es posible que esa virtud tan peculiar sea reconocida en un mundo habitado por la abyección y el positivismo? La respuesta es la continua desdramatización de la realidad, la reducción al absurdo de los principios presuntamente organizadores del mundo y la complacencia en la derrota de la humanidad. En este sentido, el valor, la generosidad, la independencia y la dignidad sólo tendrán cabida en la escritura artística e intelectual si se rebelan dentro de la idea de la imposibilidad de justicia. Se produce así una ganancia de individualidad que desemboca en la voz, en la conciencia, en el imaginario de una nación y una realidad, todo ello será visto como un acontecimiento positivo, como un tránsito desde las tinieblas hasta la luminosidad. Esa luminosidad no implica la claridad y transparencia de un autoconocimiento: se trata de la expresión verbal del sentimiento de confusión y de dispersión para el cual no hay escapatoria posible.

Y ahora toma aire Peñaranda, contén la respiración, ármate de paciencia, papel y lápiz y ábrete párrafo aparte que te voy a dictar un chorizo, lo que este libro al terminar ha de ser, cuando adquiriera su prístino genio y figura, cuando acabe, cuando acabe. Un libro así: chocarrero, burletero, puñetero, altanero, arrogante, denigrante, delirante, desafiante, insultante, colérico, impúdico, irónico, ilógico, rítmico, cínico, lúgubre, hermético, apóstata, sacrílego, caótico, nostálgico, perifrástico, pleonástico, esquizofrénico, parabólico, paradójico, inservible, irrepetible, irreparable, irresponsable, implacable, indolente, insolente, impertinente, repelente, recurrente, maldiciente, demente, senil, pueril, brujeril, burlón, ramplón, parcial, sectario, atrabiliario, escabroso, empalagoso, tortuoso, tendencioso, rencoroso, sentencioso, verboso, cenagoso, vertiginoso, luctuoso, memorioso,

caprichoso, jactancioso, ocioso, lluvioso, luminoso, oscuro, nublado, empantanado, soleado, alucinado, desquiciado, descentrado, solapado, calculado, obstinado, atrabancado, desorbitado, iracundo, bufo, denso, impío, arcano, arcaico, repetitivo, reiterativo, exhaustivo, obsesivo, jacobino, viperino, vituperino, luciferino, hereje, iconoclasta, blasfemo, ciego, sordo, necio, obsceno, rojo, negro, terco, torvo, terso, gratuito, execrable, excéntrico, paranoico, infame, siniestro, perverso, relapso, pertinaz, veraz, veloz, atroz, soez, sagaz, mordaz, feliz, falaz, revelador, olvidadizo, espontáneo, inmoral, insensato, payaso, y como dijimos antes de empezar y para que no se te vaya a olvidar, cuentavidas, deslenguado e hijueputa. (*Entre fantasmas*, 110-111).

Llegamos a un punto en el cual, el propósito final de la narración de las andanzas y afirmaciones del caballero-cronista constituye un sueño de reconocimiento espontáneo y, sobre todo, libre. En este sueño, las masas jalearán la atrocidad, lo excesivo, la bufonada antagónica al discurso solemne; corearán a una voluntad dispuesta a la autoafirmación sin concesiones. Porque, a fin de cuentas, la narración auto-referencial en Vallejo representa una identidad colectiva imaginada hecha de poder y de negación de la modernidad.

6.1.5. La moral del personaje protagonista: la razón y el infinito

La fascinación ante el infinito es algo tan antiguo como la propia humanidad. No obstante, es una temática que con el paso del tiempo se reafirma con mayor vehemencia. A medida que la humanidad “progresa” y posee mayor capacidad para acotar y explicar los fenómenos que ocurren a su alrededor, el tema se vuelve más interesante porque los lectores nos percatamos de que el vacío de lo desconocido aumenta en progresión geométrica. La visión ante lo desconocido siempre ha preocupado a la humanidad, y esta

preocupación aumenta en la medida en que avanza el tiempo; de la misma manera que el niño va haciéndose mayor.

En la obra narrativa de Fernando Vallejo siempre está presente la idea de lo inasible; la incapacidad de delimitar lo inasible mediante la fantasía del entendimiento y la razón. Desde este punto de vista, la autenticidad reside en la ausencia de principios reguladores del cosmos. Por tanto, en la obra objeto de estudio, la fantasía imaginativa y las entelequias provienen de otra fuerza bien distinta. Aquella que reside en un personaje cuya conciencia narrativa quiere imponerse por medio de la voluntad ilimitada frente a la razón, a veces, tan excesivamente pragmática, cobarde y limitadora. Por tanto, vemos en el texto cómo el deseo ilimitado es el camino que lleva al protagonista hacia los caminos de la ensoñación. La voluntad es ilimitada, sólo puede acotarla la razón. El individuo es una conjunción de voluntad delimitada por la razón; en eso consiste su ética, su saber vivir y también su moralidad.

La imposición de la voluntad ilimitada e insurrecta lleva al protagonista a un sentido de la moralidad muy particular. Esta moralidad es el resultado de la tensión entre dos tendencias presentes en el ser humano: el deseo y la razón. Se trata de dos fuerzas divergentes pero, asimismo, consustanciales. En el protagonista, la tensión es tan divergente que ambas fuerzas están a punto de ir cada una por un lado hasta llevarlo al borde del delirio. Si se produce una fractura y la voluntad y la razón van por caminos contrarios; o más bien la razón se convierte en un ente subordinado y poco preponderante frente a la voluntad; entonces nos encontraríamos con una mentalidad sociopática. A medida que las etapas vitales del protagonista se suceden nos encontramos con el libre

albedrío de la voluntad: “La muerte es una mentira, el tiempo es una mentira. Santa Anita flor de naranjo”. (*Años de indulgencia*, 137).

La fractura entre voluntad y razón, obviamente, lo aparta de la condición humana:

Porque desde hace años de años rompí mi pasaporte humano y soy un perro: alzo la pata y me orino en la estatua de Bolívar, la Catedral Primada, el hemicycleo a Juárez... Psssss... (*Entre fantasmas*, 13).

La racionalidad siempre queda supeditada a las pulsiones del protagonista; esas pulsiones proporcionan una verbalización del deseo y de la voluntad: toda una expresión compleja acerca del carácter indeterminado del hombre, del desorden de sus anhelos. La única verdad es el cogito cartesiano pero, en este caso, se trata de un cogito fuertemente supeditado al deseo y las pasiones. Vallejo, el cuerpo donde se encarna, no cree en la realidad de la idea sino en la realidad del individuo; este nunca debe sacrificarse a las ideas sino que debe imponerse y luchar por la integridad de su identidad insoluble.

La expresión hiperbólica de la voluntad y del deseo conduce, de este modo, a los lectores por la vía del mundo libresco de la ensoñación, pero también hacia la aniquilación del discurso de los buenos sentimientos; hacia la destrucción sistemática y violenta de todo valor. Pero la simple controversia es insuficiente, la crueldad es necesaria y aun la estupidez; de este modo, se aparta de la racional ceguera y se deja llevar por los caminos de la alienación; desfigura aun más la ya distorsionada realidad que relata desde su particular sentido de la pasión por lo imposible, tan capaz de crear situaciones imaginarias y disparatadas ajenas a la frustración y a la soledad.

Frente a la comprensión y explicación de todo aquello oscuro y enigmático, el narrador de la pentalogía se queda con la descripción de los hechos desde la perspectiva finita de la percepción. De esta manera, lo trascendental se vuelve ficción ahistórica y la mera negación no satisface la sensibilidad irritada, el escepticismo se queda en la moderación exigua y el burdo dogmatismo contra la ciencia conviene sólo para vengarse de la pedantería puritana y de la vacuidad autoritaria.

pero antes de subir al tren del Mezzorgiono, permítaseme dar marcha atrás un momento que algo se me quedó pendiente en la ciudad del vaticano. (*Los caminos a Roma*, 29).

Cuando el atavismo inseparable entre presente narrativo y realidad pretérita enhebra el viaje de la conciencia narrativa a través del tiempo y del espacio, el amor y el odio cobran una tonalidad intrínseca. Nuestro autor apuesta por un arte personal e intuitivo en el cual predomina la visión interior y subjetiva. Renuncia decididamente a un intento objetivo de mimesis de la realidad, porque eso sería una fantasía del entendimiento, un burdo engaño. Por eso su arte goza de una profusa variedad de sentimentalismo y pasión: “Hace cuatro siglos lo quemaron pero en mí corazón arde Giordano Bruno todavía.” (*Los caminos a Roma*, 42).

El personaje protagonista sigue una línea de pensamiento que tiende a lo infinito e incalculable. Al igual que Giordano Bruno, se reafirma dentro del contexto propio de una sabiduría inmemorial que sólo se somete a las fuerzas de lo inasible e incontrolable en una línea de pensamiento muy distinta a la de Galileo, Kepler, Descartes, Newton y Darwin. Esa sabiduría inmemorial parte del hecho de que tanto las fuerzas de la naturaleza como los

seres vivos son entes enérgicos cuya libertad de movimiento no puede someterse al cálculo medible y preciso de la razón fría y calculadora:

Como es sabido, Bruno no se andaba con chiquitas cuando se trataba de insultar al contrario o alabarse a sí mismo. (...) Contra el asno Aristóteles y frente a Cristo, cuya misión había consistido en anunciar las tinieblas, Bruno anunciaba la luz de la antigua sabiduría, continuando así a Hermes Trimegistro, Pitágoras, Platón y Copérnico. (Beltrán, 1995: 104).

Nos encontramos ante una visión delirante repleta de digresiones puras, preceptos morales y disertaciones ideológicas que constituye un corpus unitario en el que se plantea la idea de la limitación del raciocinio humano, la fantasía de un intelecto incapaz de comprender, explicar y ordenar el mundo perceptible. El infinito es el reverso de la meditación sobre el tiempo y la inconsistencia del mundo tangible. La sempiterna e insondable naturaleza del Universo se ve con resignación, no es una salvación ni una condena.

El expresionismo onírico transgrede lo establecido por la razón: la imaginación de la conciencia narrativa desborda los límites de la autobiografía por medio de una escritura abundante, barroca, plagada de imágenes, símbolos e incluso efectos musicales. El conjunto es un cuadro alucinado, un monólogo donde se embarullan el desencanto, la inconformidad ante el cosmos y el nihilismo político. Lo que es chocante y contradictorio a primera vista es lo que, a la postre, seduce. El protagonista es un ser que vive y crece; que abraza dolorosamente a la existencia; que es aparentemente contradictorio, absurdo y misterioso

porque carece de la nitidez esquemática de la invención “objetiva”, esa que reemplaza la totalidad confusa por la multiplicidad sistemática.

El protagonista está siempre subyugado a la irrestricta necesidad de relatar sin ambages porque necesita propagar al exterior su voz y manifestar su emotividad; porque es incapaz de soportar simultáneamente la incertidumbre, el desorden, la agitación, el caos de sus pensamientos y del mundo. Por eso puede dejarse llevar por los caminos más cercanos a la voluntad y al deseo que al raciocinio y a la realidad extra-textual.

La triple versión de la muerte de la madre (...), en un libro publicado en 1993 cuando en realidad Lía Rendón murió en 2007, no puede ser sino la expresión extremada de un deseo irreprimible de acabar con la vida de un ser odiado, como declara explícitamente en *El desbarrancadero*. (Joset, 2010: 116).

De esta manera, estos desvíos frente a los datos referenciales no hacen más que señalarnos una constante de la moral del personaje protagonista: aquella en la que los designios ilimitados del deseo intentan prevalecer sobre la parcela medible de la razón. El poder de lo imprevisible e incontrolable se impone: la muerte imprevisible y una voluntad que transmuta lo trascendental en ahistórico.

6.2. Personajes del ámbito familiar

6.2.1. Los padres: Aníbal Vallejo y Lía Rendón

En la actualidad nos encontramos en una época en la cual la figura paterna parece quedar situada en la órbita de la culpabilidad; una culpabilidad motivada por adversarios

interiores que todos arrastramos a lo largo de nuestra existencia y que nos hace despreciar injustamente la labor del padre. En este contexto, casi resulta extraño el poderoso instinto de amor filial que el protagonista de *El río del tiempo* profesa por su padre.

Quizás este hecho se produzca porque el respeto y la admiración por algunos de los valores del padre sean un paliativo ante los lazos tan enfermizos con la madre. El padre no es tan absorbente como la madre, regula más los amores y las pasiones. En este sentido, la figura paterna no ocupa el lugar del cómplice, del confidente o del amigo porque desempeña un papel, en cierta medida, tradicional. Carece de espontaneidad y de expresión propia: es más un ser social que no responde a pasiones, pulsiones ni intereses personales.

Tras el golpe de Estado, los liberales corrieron a acogerse al nuevo gobierno como pollos mojados, y a ensalzarlo corrieron los tartufos conservadores, que resultaron ser casi todos. Laureano se fue a gozar del exilio, y los pocos que permanecieron fieles a él, como mi padre, pasaron a sufrir garrote en la semiclandestinidad. Para terminar esta historia digamos que el general del cuartelazo, el generalote traidor, apagó el incendio: trajo la televisión. Porque el televisor, capaz de callar a Teresa Pizano, calmó al país. (*Los días azules*, 58)

El padre nunca interviene en estilo directo, no hay diálogo, no hay una voz en boca del padre. Por tanto, nos encontramos ante un papel secundario. Se trata de un padre tradicional centrado en el trabajo. Desconocemos si tenía mucha o poca capacidad de diálogo, desconocemos si era autoritario. No hay una biografía contada a lo largo de su trayectoria vital, solamente pinceladas de una presencia que se debate entre la timidez y el orgullo: los recuerdos en que aparece el padre se asoman ocasionalmente a la superficie de la escritura; es difícil que formen grandes macro-proposiciones.

Existen muy pocas muestras explícitas de afecto de padre a hijo en el texto:

Ah, recuerdo algo más: ya no camino, voy tapado, envuelto en una sábana, contra mi voluntad. Entre bromas y veras me lleva mi padre del cuarto de mis abuelos al suyo porque, dice Lía, ellos le están robando mi cariño. (*Los días azules*, 56).

El protagonista nunca tiene ningún detalle con el padre (un regalo, un buen recibimiento). En el plano de las anécdotas que vuelven a los personajes en seres excepcionales pocos ejemplos encontramos:

Que los psiquiatras no sirven, que nadie cambia, que uno es lo que es. Uno es lo que es, Brujita. El árbol árbol y la mesa mesa y yo una piedra roma, cabezuda: tu servidor. Sólo ha cambiado que yo sepa, a mi leal saber y entender, mi abuelo Leónidas Rendón Gómez, liberal, al que mi padre, su yerno, conservador, voltio al partido conservador: ejecutivo fuerte, orden público, doctrina clara. Lo voltió, como una arepa, en unas cuantas noches empeñosas de cigarrillo Pielroja y café. ¡Qué descanso! Por fin alguien había convencido a alguien de algo, momento estelar del homo sapiens y su empecinada historia. (*Años de indulgencia*, 142).

Y es que, en realidad, poco sabemos sobre este personaje a través de la lectura de la narración vallejana: que fundó y dirigió un efímero periódico *El poder* (aunque ni siquiera sabemos si le gustaba escribir), o que abandonó el ejercicio de la política y se refugió en la finca de Santa Anita.

El impedimento, que noche y día le obstaculizaba a mi padre la plena realización de su carrera, era bien simple: la incomparable belleza del ganado cebú. ¡Qué espacio iba a haber para otras cosas disponible en su ocupado corazón! (*Los días azules*, 102).

No obstante, el personaje representado por el padre posee una imagen valorizada: no hay desconcierto, no se cuestiona su autoridad. Por medio de él se restablecen los contrafuertes que mantienen cohesionada a la institución familiar: la comprensión, la armonía y el respeto. Es una persona que se dedica de lleno a sus actividades profesionales y goza del prestigio del trabajo en favor de la familia. Supuestamente, no huye de sus obligaciones, pero por lo general en su papel sus obligaciones no son otras que las del trabajo. En muchas ocasiones, parece que la figura del padre está bastante aislada del ambiente afectivo y de las situaciones hogareñas más cotidianas.

De hecho, en Aníbal Vallejo encontramos pocas veces los aspectos típicos que se esperan de un padre ejemplar; como el ser un guía, un orientador, una persona que le enseña al protagonista cómo moverse en el mundo y cómo encontrar su propio lugar en él. El único pasaje que encontramos en la pentalogía que ejemplifique este papel del padre es este de la niñez del protagonista cuando lo introduce por primera vez a una sala de cine.

Por el laguito de aguas verdes, densas, patos y barquitas de remo se impulsaban dejando sus estelas. De la mano de mi padre entré al cine. La salita, pequeña, abarrotada, palpitaba con la tibieza de las iglesias en misa de madrugada, si bien era el atardecer. Tal vez por causa de esa primera impresión para mí todo cine es un templo. (*Los caminos a Roma*, 21).

La entrada a la sala de cine desencadena una elección importante en la vida del protagonista. Es una entrada a una suerte de sacerdocio: aunque su padre lo lleva y lo acompaña, el resto del aprendizaje es un proceso solitario de reflexión y deleite.

Pocas muestras de afecto podemos encontrar. En *Los días azules* se produce un feliz reencuentro del padre y la denostada madre tras su ausencia por un viaje a México. En ese reencuentro, los niños son colmados de regalos.

Sin embargo, el protagonista llega a constituir parte de su identidad a partir del padre, porque constituye esta identidad un antagonismo respecto de la madre: es el mundo de la autonomía, de la política. Nunca existirá el rechazo por su aparente poca accesibilidad o por su lejanía generacional:

La brisa sopla por el corredor de esos días venturosos y mece las azaleas. Mi padre, que no entendió el bolero porque era posterior a su juventud, a sus tiempos, opinaba de él que era una música despreciable y maricona. Despreciable y maricona no, ajena. Simplemente no era la tuya. ¡Qué ibas a poderla entender si ya empezabas a hacerte viejo! En cuanto a mí, tampoco me correspondía por lo contrario, porque era demasiado niño. Pero yo, viviente paradoja, obstinada extravagancia, la hice mía como quien se adjudica un cáncer, y ahora véanme aquí de limosnero llorando ajenas añoranzas. (*Entre fantasmas*, 183-184).

En *El río del tiempo* casi no hay diálogo con el padre, la cita anterior al final de la pentalogía es la única que rememora a este personaje desde la cercanía de la imprecación en segunda persona. En general, hay muy pocas referencias al padre a lo largo de la pentalogía y a veces el mismo hecho se repite en más de una novela, como los dos o tres recuerdos relacionados con visitas o viajes que realizaron juntos.

Ahora son las once de la mañana y acompaño a mi padre por los pasillos del edificio del Congreso. (*El fuego secreto*, 187).

Andando y andando el tiempo, de vuelta a Medellín tras una ausencia de años, iba con mi padre en un bus. Él, como siempre, propio, limpio, impecable, con su sombrero oscuro y su acrisolada honradez. Yo, como siempre, desarrapado, ensimismado en mis pensamientos. (*Los días azules*, 127).

De todos modos, en ningún caso el protagonista se siente postergado, no existe ninguna reclamación ante el hecho de que su padre pudiera encontrarse al margen de la órbita emocional de la familia: el espíritu reservado y aparentemente distante del padre es visto como una pesada carga que es llevada virtuosamente. A pesar de que viaja constantemente, constituye una suerte de apoyo ante la amenaza y la confusión. Esta apreciación quizás está mediada porque, en ningún momento, estamos ante una personalidad que limita las ansias de libertad y autonomía que el protagonista va reclamando para sí mismo en su continuo discurrir hacia la edad adulta.

En el recuerdo, el mundo del padre implica una salida al plano socio-político, a la interpretación del mundo exterior, a la búsqueda de la acción y el deseo. Toda la familia se centra en su papel de político y en sus actuaciones públicas.

—Silencio niños, que va a hablar su papá.

Y en efecto, empieza a hablar mi papá y a transmitir el radio los debates en la Asamblea Departamental. (*Años de indulgencia*, 48).

Después volvió a hablar mi papá desde la Asamblea Departamental. (*Años de indulgencia*, 50).

mi padre, padre mío y de mi infinidad de hermanos, como padre, por añadidura, de la patria: senador por elección del pueblo y con la bendición del cielo, y por el partido conservador nada menos, que es el que hace llover. (*El fuego secreto*, 185).

Ya en la edad adulta, en su exilio voluntario, existe dolor por la falta de la abuela; también existe un recuerdo triste ante la noticia por la muerte del abuelo; pero en esos recuerdos sobre recuerdos no aparece apenas el padre, cuya presencia se atenúa en *El fuego secreto* y después casi desaparece (aunque se le prestará especial atención en una novela posterior como es *El desbarrancadero* donde el narrador expresa la piedad filial de un modo muy particular). No hay un momento de intimidad compartido con él. No hay un regalo apreciado en particular que le haya hecho su padre, no guarda ningún objeto de él. Sólo sabemos de unos zapatos que arroja a la basura en cuanto puede.

Dejando el lungotevere desemboqué a una plaza: Piazza Mazzini. Y después de calles y calles, a otra: Piazza Cavour. En sus inmediaciones entré a una tienda y me compré un par de zapatos. Los que traía, nuevos, me los había dado mi padre para el viaje: duros y sólidos, con suela de asfalto, de pavimento, las botas de siete leguas, como si el viaje a Roma lo fuera a hacer por tierra, caminando, y no en avión volando, volando sobre el mar océano. Esos zapatos negros tenían la firme intención de durar eternamente, más que yo, y aún hoy los llevaría puestos de no haber tomado entonces una resolución heroica: los envolví en la bolsa de los que me acababa de comprar y acababa de poner, y caminando volví al río. En un puente, a mitad del puente, uno primero y después el otro los tiré al agua. (*Los caminos a Roma*, 15).

De todos modos, los sentimientos nobles del padre quedan intactos a lo largo de toda la obra narrativa del antioqueño: la imagen es de trabajo, paciencia, serenidad, bondad, generosidad, sabiduría, ecuanimidad y rectitud. La madre transmite un caos simbólico: para

ella el acatamiento y la obediencia ciegos no son más que signos indispensables de amor y reconocimiento. Por el contrario, el padre ejemplifica la benevolencia: sólo trabaja para producir el bien de sus semejantes. Desde un punto de vista tierno y pueril, el padre es el bueno de la casa: siempre al margen de las pequeñas disputas domésticas. Al contrario, la madre representa los aspectos más antipáticos de la autoridad familiar.

El padre sufre los padecimientos en una relación de obediencia y sometimiento intolerable desde la perspectiva del protagonista, que en su narración se muestra claramente ofendido por los caprichos ávidos y por los desvaríos hipocondríacos de la madre. El padre, en cambio, nunca está débil, nunca se queja de enfermedad. A pesar de su estatus social, el progenitor claudica en tareas poco usuales para su jerarquía. De la escritura narrativa irradia un sentimiento piadoso ante la figura del padre.

Se había instalado en el piso alto de la casa a mandar, y llevaba ya diez años instalada mandando, sin sirvienta que le durara. Era tal ir y venir y subir y bajar de platos y vasos y tazas que hasta el propio santo Job hubiera desertado. Mi pobre padre no, ¡y aún no lo canonizan! (*Entre fantasmas*, 140).

El padre y la madre no presentan ningún conflicto aparente como pareja. La madre es la que manda en el ámbito hogareño y el padre manda en el ámbito público. Entre el padre y la madre parece ser que hay un acuerdo tácito sobre la educación y la autoridad; o más bien que cuando la madre toma una decisión el padre no la desautoriza. Parece como si la madre tuviera los criterios de autoridad frente a las situaciones del mundo privado del hogar y el padre tuviera su criterio en lo público.

Cuando el protagonista reflexiona sobre la edad adulta parece que la figura del padre se ha desvanecido con el paso del tiempo. No existe anhelo por estar con el padre; no explica cómo es la vejez de éste. No hay reproches ni consejos. Tampoco hay referencia a ninguna enseñanza ni a ningún cuidado. No existe sentimiento alguno de decepción. Puede compartir momentos de lecturas e historias con la abuela, también puede estar con el abuelo; pero esto no ocurre en ningún caso con el padre.

El padre guarda cierto paralelismo con el protagonista cuando pasa del idealismo al escepticismo y se retira a su finca. Quizás sea esa su última lección.

Al dejar mi padre la capital manda al diablo la política y se entierra en la oscura provincia en un puesto de escribano que le daría, según creía, para comprarse una finca y el futuro a sus hijos. Yo pienso que él piensa mal: la finca se la compra luego, el futuro es el seguro presente suyo, no el incierto porvenir mío, ¿por qué renunciar a él? Si ya subió hasta a un pasito del pico de la montaña, ¿por qué no acaba de subir? ¿Tan pronto se cansó? Es que lo que haya en el pico a él no le interesa... Pues a mí tampoco. Y nos chutamos la pelota de la gloria desinflada, como una chancla. Yo cambio el corcel de bronce de la fama por un muchacho: él por unas vacas (que se puedan ordeñar). Así que vamos directo a lo que vinimos, a lo que nacimos, a lo que somos: él a finquero; yo a marica de café. Aunque claro, esto no se lo escribo, lo pienso. Lo pienso por años y años hasta que deja de tener sentido el problema, para él y para mí: se nos vino la vejez encima y la muerte, y el problema se acabó: se resolvió solo, lo resolvió el tiempo. (*Los caminos a Roma*, 95-96).

El padre nos conduce al mundo de la política, específicamente a uno de los partidos políticos tradicionales en Colombia: el partido conservador. A través de él vemos la historia

de este partido y en general de la política colombiana: la guerra civil entre conservadores y liberales, el auge del partido conservador, la caída del mismo, la presencia y muerte del líder conservador Laureano Gómez.

Se nos muestra como una persona fiel a sus principios y receptor de las consecuencias de la caída de Laureano Gómez: cuando este es desplazado del poder se va al exilio, pero Aníbal Vallejo es quien verdaderamente sufre las consecuencias por haber sido leal al prócer.

Relegado del gobierno a la caída de Laureano Gómez por el generalote usurpador, mi padre hubo de volver a su primera profesión de periodista, la que tras su desertión del seminario iniciara en La Defensa, (*Los días azules*, 101).

El padre, en definitiva, es una figura positiva: él es idealista, destaca en la política antioqueña y con ella en la esfera política nacional. Por el contrario, la madre aparece como un ser caprichoso, una expresión frecuente que aparece asociada a ella es “se le metió en la cabeza”. Se trata de una mujer incapaz de dirigir su propia casa, desordenada, y muy alejada de los hijos, a pesar de estar físicamente en la casa. Lía, a diferencia del padre, aparece reiteradamente en la pentalogía y siempre de manera negativa. Un rasgo que la define es su carácter de “mandona” y desconsiderada:

Ahora no me llames, Lía, con ese vicio tuyo de mandar, que no estoy para obedecer. (*Los días azules*, 69).

La voz mandona de Lía sólo la oyeron entonces las paredes. (*Los días azules*, 101).

Lía, General Jefe Supremo, nunca supo establecer un sistema de jerarquías que asegurara el orden, la paz. (*Los días azules*, 62).

Las personas que trabajan en el servicio doméstico, como la “bruja” Paulina, permanecen muy poco al lado de la familia por la irascibilidad de la madre.

La mañana aquella en que desertó la primera de nuestras infinitas criadas me enviaron por la leche a la tienda de la esquina; a la de arriba: la calle plana del Perú. (*Los días azules*, 109).

También se presenta a la madre como la causante de la desunión al interior de la familia.

Sí bien esta familia estuvo siempre unida ante el mundo exterior, en su interior, ay, no reinaba la paz. Nos desatamos en unas guerras intestinas que duraron diez o quince años. Escaramuzas, refriegas, combates, la casa del Perú se convirtió en permanente campo de batalla. No cabe hablar aquí de alianzas: la única expresión que puede describir con justedad lo que ocurría es la que usó Adamov para una obra suya de teatro, y que podría titular la historia de mi casa en mi niñez: "Todos contra todos". Investigando sobre los motivos profundos de la guerra, los historiadores han llegado a determinar una gran causa operante: Lía. (*Los días azules*, 62).

Pero se trata de una desunión que se oculta al mundo exterior, frente al cual la familia se une para ofrecer una imagen positiva de ella.

Desavenidos, desunidos, anárquicos, perdiendo peso rumbo a la insubstancialidad y en plena guerra civil, esta familia de mandamases insumisos que no obedecía más ley que la del desacato pactaba de súbito una tregua milagrosa ante la más pequeña amenaza exterior. (*Los días azules*, 64).

Al igual que la mayoría de los personajes, la madre es un vago recuerdo difuminado en la escena. El retrato que se le hace a este personaje queda muy lejos de la abuela, compañera incondicional del personaje. La madre no es compañía, ni consolación: es un personaje opaco. Nunca habrá diálogo con ella porque nunca entenderá nada, ni siquiera estará dotada de la suficiente empatía sentimental para acercarse al protagonista. No hay afán por establecer una relación con ella.

La personalidad materna parece completamente inconsecuente. En un principio, parece aceptar su papel en la sociedad: concebir y educar a los hijos, servir y obedecer a su marido, luchar con abnegación ante las necesidades del hogar. No obstante, su personalidad caprichosa se apropia de rasgos tradicionalmente atribuidos al mundo viril: distanciamiento afectivo, tacañería absurda, opresión, autoritarismo, soberbia. Incluso el sufrimiento típico de las madres, rayano en muchas ocasiones en la histeria, no se centra en este caso en satisfacer las necesidades emocionales y materiales de los hijos sino en la satisfacción de los propios antojos. La dolida queja del protagonista ante la áspera presencia materna le da un tinte amargo y brutal a la existencia porque se proyecta como una constante derrota del individuo ante una estampa frívola, incomprensiva y ególatra. Parece querer sacudirse de una presencia posesiva que sólo lleva a sus hijos a la frustración, la soledad y la desorientación. En definitiva, Lía es retratada como un ser despreciable que sólo busca llegar a situaciones ventajosas dentro de la organización familiar. Con una moral repulsiva; su ejercicio del raciocinio no acota el campo ilimitado de la voluntad sino que le sirve para engendrar proyectos disparatados como construir una playa artificial en la casa.

La piscina que no hizo el abuelo en Santa Anita la hizo Lía en Medellín: cuando se le metió en la cabeza bañarse en las saludables aguas del mar. Como el mar está a cuatrocientos kilómetros de Medellín, por carretera polvosa, hubo que hacerle uno propio en el solar de su casa. Dejando en pie el naranjo excavamos la huerta y se construyó la piscina. Lía hacía echarle costalados de sal, y en los muros blancos, encalados, hizo pintar palmeras para reforzar la ilusión. Grandes abanicos de palma, que movían sus hijos en la tramoya, echaban a andar la brisa, y con un atronar de tapas de ollas simulábamos la tempestad. Uuuuu... aullaba y se iba el viento. (*Los días azules*, 49-50).

Se trata de un personaje envilecido por la norma; una muestra de la infelicidad humana cuando no puede satisfacer sus caprichos ilimitados; es una víctima de sí misma, del qué dirán. Ante esta actitud vital, la reacción del narrador-protagonista será la del rechazo sin ningún tipo de objeción. En los recuerdos de la niñez se pasa rápidamente de la dependencia del niño muy pequeño al rechazo del niño preadolescente ante el poder y la superioridad dentro del hogar donde se verá disminuido ante ella como vulgar grumete de un caótico barco que navega a la deriva. Ya en la edad adulta y en la vejez, el recuerdo maternal llega a ser una realidad tan sofocante que el narrador no duda en ponerle cualquier tipo de sobrenombre o incluso de decir que ya está muerta (a pesar de que la persona real en la que se basaba el personaje todavía no había fallecido en el momento de la escritura). El duelo precipitado por la madre quizás sea un anhelo por una experiencia distinta.

El protagonista le niega toda admiración, todo reconocimiento; de esta manera, el rechazo ante la que pareciera la única seguridad inquebrantable le ofrece a las obras una nueva posibilidad dramática, un nuevo aire trágico, transgresor y oscuro dentro de una conciencia narrativa en la que la destrucción brutal de convencionalismos constituye un

juego incesante. Cuando el protagonista ataca a su propia madre lleva a cabo una deshonra a una figura sagrada; ello le da al narrador una nueva connotación dramática y destructiva porque enrarece la atmósfera familiar de forma ostensible y la reduce a un evidente foco de relaciones malsanas. En esos momentos es como si quisiera ir un paso más allá, como si orquestara una demolición de los cimientos de la psique y de la sociedad humana, llegando a hurgar en sensibilidades aparentemente tangenciales a lo que sería un simple conflicto interpersonal.

Podría pensarse que en las alusiones a la madre a lo largo de las obras objeto de estudio existe una tendencia incorregible a utilizar esta figura como parapeto desde el cual atacar a buena parte del género femenino como si utilizara este personaje para corporeizar en ella cualquier acusación típica sobre las mujeres.

No obstante, del propio ejercicio lector de *Los días azules* casi podemos llegar a inferir la remota posibilidad de que este personaje pudo haber sido de otra manera, que todos esos disparates de los que habla el narrador sí ocurrieron en la vida real pero que no eran más que parte de esos claroscuros que cada uno de los seres humanos poseemos sin salirnos de los parámetros de la normalidad.

Liíta, que nunca aprendió a manejar, me enseñó a leer. Nos instalábamos en la ventana de la sala con la cartilla, un librito ilustrado con figuritas. Aprendí las vocales, las consonantes. Con inseguro trazo las iba garrapateando en un cuaderno cuadriculado. "¿Cuál es ésta?" "La 'c'". "¿Y ésta?" "La 'a'". "C" y "a": ca; "s" y "a": sa; ca y sa: ¡Casa! Y estaba dibujada en la cartilla la casa. ¿Por qué se llamaría ese librito cartilla? Cuando el abuelo estaba enojado decía: "A mí no me pongan cartilla". (*Los días azules*, 42).

La sospecha se acrecienta cuando, además, somos conscientes de que no nos encontramos ante una poética de la racionalidad ni de la medida; sino ante una poética expresionista que toma la desfiguración del mundo perceptible como una declaración de propósitos. De este modo, esa particular estética expresionista del narrador degrada a las personas y tiende a transformar cada secuencia narrativa en una densa sentencia de sentido completo. Por ejemplo, en diversas ocasiones, el protagonista describe la muerte de la madre y siempre de manera diferente. Pareciera que quiere matarla de cualquier modo, como si la creciente voluntad incontenible fuera potestativa de dilatar y perturbar los linderos proporcionados de la razón. Podríamos preguntarnos cuánto hay de venganza personal teñida por el humor negro y cuánto hay de ejercicio estilístico-filosófico.

La relación materno-filial tan destructiva como imposible de evadir propicia en el relato una atmósfera turbia y opresiva: el narrador revela en la escena los pliegos más desabridos e inconfesables de la naturaleza humana. Detrás de una vieja caprichosa, insensata y de mente estrecha se vierte un odio hacia algo que va más allá de la simple racionalidad, hacia algo que va más allá de la máscara pérfida de la procreación encarnada en la figura materna. El odio se revela entonces como una cualidad inefablemente humana. El protagonista ataca, casi con maniaco frenesí, la superficie de una presencia que él considera insultante y abyecta. Es como un reo obstinado en demoler los muros de su prisión: un aspecto desconsolado de su pertenencia al mundo, cautivo de lo equívoco e incierto de la condición humana. Y esto es así porque el recuerdo de la madre conforma un cerco lacerante que lo encierra y lo asfixia: constituye toda una fuerza maligna, inescrutable y abrumadora lista para ser vencida por una conciencia narrativa dispuesta a arremeter, en

caso de agravio, contra las mismísimas estrellas. Ningún sicario de Medellín, ningún sacerdote salesiano ni ningún amante ingrato hubieran podido herirlo con mayor perversidad. Se trata de una potencia nociva que consume al protagonista y que motiva parte de sus efervescencias morales e intelectuales: el discurso se torna en candente proyectil hacia este personaje.

Esta animosidad no surge a partir de un hecho determinado sino que el maltrato convive con el protagonista a lo largo del tiempo, yaciendo el sedimento de la enemistad en su periplo por Europa, Nueva York y México. Lo más normal hubiera sido que su delirio se hubiera desvanecido en el transcurso de la edad adulta, al arribar a las soportables latitudes de la independencia y de la lejanía respecto al hogar familiar. Sin embargo, en nuestro protagonista ese sentimiento transfigura en sombra obsesiva, con el transcurso de los años unas pequeñas punzadas interiores y ardientes se convierten en un potente arsenal balístico: es por eso que el narrador vuelve su artillería dialéctica contra su particular blanco insensato hasta violentar por completo la camisa de fuerza pública y auto-censora de la escritura. El odio del narrador ha cobrado tales proporciones, se ha instalado de tal manera en sus entrañas, que el mero sentimiento no es suficiente. Una vez consumido en la hoguera de sus ardientes propósitos, la fijación del sujeto enunciativo por la figura materna es tal que canaliza y articula su odio afirmando la muerte de la madre de distintas maneras como exhalación definitiva de alivio y liberación; como hecho imaginario compensatorio entre el naufragio anímico y la soledad; y, en definitiva, como asedio a la realidad desde el deseo.

6.2.2. Abuelos

Los abuelos tienen un gran protagonismo en *Los días azules* porque con ellos se sientan las bases de la caracterización del protagonista y de su entorno. A través del análisis de estos personajes, encontramos una profundidad de la escena de gran valor documental pues sirve para recuperar una memoria cada vez más necesaria que refleja una realidad social sometida a cambios constantes. De hecho, en muchas ocasiones, los personajes pueden ser más interesantes de cara a la reflexión del lector que las propias acotaciones ideológicas del narrador.

A través de estos personajes, el narrador nos va desentrañando no sólo su identidad sino también la historia secreta de su familia, una mirada nostálgica a la vida rural. En el caso de los abuelos, su existencia está enmarcada en el tradicionalismo proveniente del aislamiento geográfico sostenido a lo largo de numerosas generaciones en las montañas del interior de Colombia. Esto conlleva una serie de rasgos culturales peculiares, basados en la tenencia y explotación de la tierra, con una serie de valores agregados como es el culto a la fecundidad. Con algunas de estas pautas, elabora un retrato del mundo rural bastante fiel a lo que es en la realidad, o mejor dicho, a lo que fue, aunque los acontecimientos históricos quedan interpretados en clave conservadora (porque aún quedaba algo por conservar).

Los abuelos son héroes de la intrahistoria más cotidiana. Con ellos, la vida está llena de optimismo, en un mundo cuyas coordenadas esenciales son la finca y la casa de la calle del Perú.

Los orígenes sociales e históricos de los abuelos nos sitúan en una época de pequeños terratenientes, gentes acostumbradas a emprender labores productivas ya que la zona geográfica donde vivían carecía de una gran masa de población indígena o negra sometida. Se trata de una tradición fundadora de una región antioqueña vigorosa, letrada y relativamente rica basada en el mundo agrícola; una tradición basada en la actitud propia de la montaña: terca, obstinada propia del colonizador.

Gran señor mi abuelo. De niño atravesó una pared de bahareque a cabezazos. De viejo se embarcó en un gran pleito. Tenía un lanchón que cargaba racimos de plátano por el río Magdalena y se lo hundió un barco petrolero. De ahí el gran pleito. Desde mis más lejanos recuerdos el pleito estaba en curso, y lo vi llevarlo, entre arrumes de requisitorias y memoriales, de estampillas y papel sellado, del Juzgado al Tribunal, del Tribunal a la Corte, de la Corte al Consejo de Estado. Lo prosiguió por años: durante mi infancia, mi adolescencia, mi juventud, y lo falló su muerte. Algún día he de volverte a ver, abuelo, en las encrucijadas del sueño... (*Los días azules*, 9)

Los abuelos representan el último bastión de una sociedad rural basada en las familias extensas, con marcadas estampas de vida colectiva que proporcionan un fuerte sentimiento de cohesión grupal donde lo privado y lo público se confunden. Su mundo está ligado a la vida rural tan opuesta al semi-anonimato de la ciudad, un mundo donde todos se conocen; pero sin renunciar a cierto espacio para la intimidad. Sin embargo, a los abuelos, les ha tocado vivir una etapa histórica que insinúa un comienzo de actividad industrial. En una sociedad que va cambiando, la figura de los abuelos nos sirve para reflexionar acerca de la incompatibilidad entre dos mundos que no consiguen tener un compromiso sencillo.

Dicen que Santa Anita ya no está, ya no existe, que a la pobre vieja finca de mi abuelo se la llevó el ensanche, se la tragó el Tiempo. (*Entre fantasmas*, 186).

En ambos casos, nos encontramos con personajes dispuestos a abrirse a nuevas experiencias con sus nietos: el aprendizaje de piano por parte del abuelo, los viajes en el Hudson, la lectura de Heidegger con la abuela, las canciones de la radio, la llegada de la televisión, la construcción de una alberca persa les da una imagen repleta de humanidad y comprensión. Los mayores comparten con los niños tanto su propio pasado rural apacible y supersticioso como el amor por los animales.

A la puerta del cuarto de mis abuelos, que da al corredor, una noche negra empezaron a llamar de un modo extraño: con unos rasguños como de garras de fiera. “¿Qué podrá ser, Leónidas?” preguntaba intrigada mi abuela despertándose. “¿Será un espanto? ¿Será et demonio?” Y salió a abrir con su garrote y su valiente corazón. Apenas si entreabrió la puerta, lista a golpear a quien fuera, cuando un bulto rubio se le vino encima, a abrazarla, a besarla: era Capitán que había regresado. Traía colgando un pedazo de cadena rota. Dos o más años había estado el pobre, prisionero, hasta que logró escapar. Regresó flaco, hambreado, escuálido, hecho una lástima. Unos días después murió. (*Los días azules*, 72).

En el momento de la niñez se recuerda al protagonista viviendo con intensidad y sin pensar cómo será su futuro. El nexos con el pasado es el de sus mayores porque le ayuda a tomar conciencia de sus raíces. Se produce una interrelación simbiótica, de un encuentro entre generaciones que va más allá de la estricta relación de parentesco. La convivencia, el hecho de compartir desde las visitas a la iglesia y los paseos por el pueblo hasta las intrigas profesionales, como es el caso de los numerosos pleitos del abuelo, ese mayor joven que

conduce temerariamente, nos introducen en una atmósfera en la cual se sienten constantemente los vínculos de la honradez, de la corrección, de la bondad y del bien.

Otro ser querido, aunque por debajo de Raquel Pizano, es el abuelo materno, Leonidas Rendón Gómez, sujeto de graciosas anécdotas contadas en *El río del tiempo*, como las descabelladas reformas de la finca Santa Anita, su peligrosa manera de manejar el automóvil Hudson 1946 o el interminable proceso contra un pariente... (Joset, 2010: 127).

En esos momentos de felicidad con sus abuelos, el narrador logra que por unos momentos volvamos a sentir la magia de la niñez, y nos adentra en el mundo de lo desconocido para un pequeño. Nos hace volver a pensar en lo que sentíamos cuando éramos niños; nos devuelve a esos días en los que uno siempre aprendía algo, en los que se hacían preguntas sin parar, en los que uno quería ser mayor, en los que uno no entendía las discusiones de la gente.

Ya sé que no me está permitido recordarte, abuela, ni de soslayo, porque tu recuerdo para mí es la muerte. Que no está mal, por lo demás, pero me la prohibí ese día de esa carta, hace tantísimos años... Raquel Pizano, mi abuela, que cuando todo el mundo en Antioquia nacía en los pueblos nació en Medellín, en el barrio de San Benito. Tenía la propiedad más mágica que ningún psiquiatra de este mundo lograría ni siquiera imaginar: apretaba yo mi cabeza contra la suya y se me calmaba el corazón. (*Entre fantasmas*, 81).

En muchas ocasiones, los abuelos son una presencia silenciosa no reguladora que acoge a los nietos: toleran las travesuras, el ruido inquieto y el alto nivel de actividad de sus nietos. Los pequeños problemas cotidianos se superan gracias al humor, la tolerancia y una decidida voluntad de comprensión que incluye la ternura. Se limitan a educar sin reglas, son

personas que educan a través de la transmisión de un modo de vivir, de un modo de ver la vida. Se trata de un enriquecimiento mutuo, los niños aprenden y comparten la tradición de sus abuelos. Al mismo tiempo, los abuelos se ven rejuvenecidos a través de la vitalidad de sus nietos y por la renovada posibilidad de sentirlos cómplices y amigos.

Como la abuela no quiere saber de sus memoriales porque anda ocupada en la cocina, el abuelo me los lee a mí, atento señor de diez años. "¿Cómo te parece?" me pregunta al final con el gesto triunfal de un prestidigitador que se saca un conejo de la manga. "Me parece muy bien, abuelo, los vas a joder". (*Los días azules*, 146).

A pesar de que el abuelo es presentado como terco, hablador y obsesionado por los pleitos, del relato que hace el narrador nos queda de él una imagen positiva, que se refuerza por los recuerdos y continuas añoranzas:

De súbito una imagen prodigiosa fue ascendiendo del olvido, una lejana impresión que negaba al mundo, que desafiaba al tiempo: mi abuelo en el comedor de Santa Anita en su silla, a la cabecera de la mesa, bajo el reloj del caballito. (*Los caminos a Roma*, 133).

La abuela es presentada como el símbolo del amor y la ternura. Vinculada al hogar y al cuidado de hijos y nietos, representa el mundo interno de la casa familiar y una salvaguarda de los valores tradicionales y católicos: "La abuela arrulla a un niño: mi abuela me arrulla a mí". (*Los días azules*, 122).

Se trata de una mujer con numerosa descendencia pero que a la vez es tímida y casta. Su inocencia, ternura y fragilidad son rasgos que contrastan con el mundo que le rodea. A ella le corresponde el papel de atender generosamente a las visitas, como un nexo

que garantiza los lazos familiares con la comunidad. Todo el mundo la adora por su sentido de la caridad, es un personaje noble, lleno de recuerdos y de historias.

A mi abuela todos la quieren, incluso los habitantes de Las Casitas. Cuanto tiene es para ellos: para los pobres. Los zapotes, las naranjas, los plátanos, las yucas, las arracachas de Santa Anita a ellos van a dar. Como tiene que hacer sus caridades a escondidas (a la luz del sol nos dejaría en la calle), los recibe en la cocina, pero su íntimo deseo es tenerlos en la sala, o sentarlos a la mesa del comedor. La abruma de cuentos y de penas, y en la noche tiene que saquearle al abuelo los bolsillos del chaleco o del pantalón: roba para dar. (*Los días azules*, 73).

La abuela transmite a sus nietos sus conocimientos, experiencias e historias tradicionales de la cultura oral, caracterizadas por la magia y el sello moralista.

Mi voracidad de prodigios no conocía límites, y una y otra vez hacía repetirle a la abuela su fatigado repertorio de cuentos. Sentados a la ventana de la sala, en la noche tibia, nuestro asombro extasiado no se cansaba de escuchar esas historias tuyas tantas veces oídas de duendes y de brujas, terroríficas, siniestras historias, narraciones inflamadas para exorcizar el tedio de la niñez. “Ahora cómanos, abuelita, el cuento de Domitila” “Ah, sí, la bruja que era sirvienta del cura párroco de San Roque...” Y empezaba el ensueño. La vieja bruja taimada, cuando se dormían el padrecito y el pueblo, se levantaba de noche sigilosa y se iba a recorrer el mundo en su escoba. “Salía al patio muy calladita ella, muy solapada, y se encumbraba a la región”. “¿A cuál región, abuelita?” “Allá, muy arriba. Volaba alto, muy alto”. “¿Más alto de lo que vuelan los gallinazos?” “Sí”. Subía volando hasta la torre de la iglesia, daba una planeadita sobre San Roque para tomar altura, y se encumbraba a la región. Volando, volando, airo, muy alto en la noche pasaba por Santo Domingo, que desde arriba se veía como un pueblito de nacimiento, de pesebre, con sus Poquitos encendidos abajo, titilando. Volando, volando, dejaba atrás a Santo Domingo, Cisneros, Medellín, y por el río Magdalena se iba rumbo al mar,

hacia la Costa Atlántica. “¡Uy, el mar! ;Y pasaba por Medellín, abuelita?” “Claro, pasaba por Medellín, daba un giro, y tomaba Magdalena abajo, hacia el mar”. (*Los días azules*, 12).

El narrador adulto intenta recuperar, mediante el recuerdo de los abuelos, el sentimiento reprimido del solitario que quiere formar parte de una comunidad. Parece que los abuelos poseen la sabiduría colectiva capaz de recuperar el mundo civilizado porque transmiten de una generación a otra las pautas de la civilización y porque también son válvulas de escape ante los conflictos dentro del núcleo familiar.

Cuando están los abuelos existe una jerarquía en la que todos sacan provecho. La rivalidad, la crispación y el egoísmo entre hermanos desaparecen. Con los abuelos, existe una armonía; cada uno ocupa su lugar. Se profundizan los valores y se enriquecen las experiencias. Porque los abuelos fomentan un lazo de conexión generacional, porque intensifican el sentido de pertenencia a una familia y a una comunidad. Son los guardianes de la memoria cultural y le dan otra perspectiva a una existencia que, en la vida adulta, se va a mover por las grandes urbes del mundo globalizado. Cuando ese momento llega, la vida pasada con los abuelos es vista como un honor, como una oportunidad que se tuvo para aprender. Con una madre negligente, y con una constante ausencia paterna por sus obligaciones políticas, es como si los abuelos le hubieran regalado la niñez.

El contacto con los niños destierra definitivamente a los abuelos de una existencia vergonzante, inútil y tediosa; los mayores muchas veces escuchan al protagonista como si en él recayera la responsabilidad de mantenerlos unidos a un mundo moderno difícil de apreciar por las generaciones antepasadas; un mundo en el que los medios de

comunicación, la farándula y la publicidad glorifican la juventud porque se supone que es una etapa ligada a la vitalidad y la diversión que todos queremos poseer; un mundo moderno que ve la independencia como un valor agregado de salud y heroísmo; frente a la dependencia que no es más que una patología.

De hecho, la vida en común es mucho mayor con los abuelos que con los propios padres, porque llegan a vivir en la finca de Santa Anita con ellos. Los abuelos remiten al pasado idealizado de un territorio montañoso atravesado por los arrieros y habitado por las costumbres del labriego, bastante ajenas a las de la delincuencia; un pasado en el cual tenía valor la palabra y el esfuerzo del día a día. El recuerdo de los mayores es un continuo viaje de ida y vuelta hacia las raíces, hacia las costumbres de los antepasados y a la maravillosa tierra de la infancia. En este sentido, la abuela cuenta historias de brujas, da consejos y el protagonista le hace preguntas. Los abuelos son el nexo, el punto de anclaje, la columna vertebral que no permite que la estructura social se desbarate.

En su niñez, el protagonista guarda una relación muy estrecha con sus abuelos, quizás nos encontramos con un pequeño esbozo de lo que será el protagonista en su edad adulta. El protagonista va fraguando, poco a poco, su identidad en relación con un mundo del que va descubriendo nuevos aspectos. Por ello necesita a alguien con quien compartir sus inquietudes, su amor por la lectura y el gusto por la imaginación, la aventura y el misterio. La estrecha relación de los niños con los abuelos no se pierde cuando llegan a la adolescencia sino que se estrecha aún más (en esa etapa se deteriora la relación con la madre).

Nos encontramos ante una fuerte relación de complicidad, dentro de un texto que realiza agudos y continuos contrastes entre la plenitud juvenil y la marginalidad decadente de la vejez. Esta relación está marcada por la ternura y la calidez que nunca aburren al lector debido, en muchas ocasiones, a las pinceladas de humor tan características de la obra vallejiana. Es admirable, por ejemplo, cómo el protagonista aprende de sus abuelos a sobrellevar el peso de la tradición, y a su vez compagina esta tradición con la posibilidad inteligente de su cuestionamiento.

Presenta un contraste muy fuerte el mundo de la niñez de Vallejo con ese otro mundo de niños y adolescentes tan tétrico que también aparece en sus novelas. En este distinto plano los muchachos viven en un ambiente de segregación generacional, viven desvinculados de sus antepasados y sólo tienen como referencia un elemento subversivo como es la televisión. Esos muchachos viven completamente desorientados, aislados sin atenerse a unas normas; sus sentidos están embotados debido al ritmo frenético de la vida urbana.

El dolor por la muerte de los abuelos es más grande y prolongado que el que siente por sus progenitores. El sentimiento que provoca la pérdida de estos seres es directamente proporcional a la vinculación del narrador con ellos durante la niñez y la adolescencia. Cuando el abuelo testarudo e invencible se muere, ese hecho se convierte en toda una experiencia de vulnerabilidad. La noticia de su fallecimiento desde la lejanía abstracta y aséptica de una carta no aminora, en absoluto, el dolor, el sentimiento de desamparo sentimental. Y es que por la cercanía de estos personajes al narrador, la muerte de los abuelos abre, en cierta manera, la representación psíquica de la muerte como una

experiencia cotidiana de la limitación. Por eso el recuerdo lleva al narrador a la fantasía de la inmortalidad; porque los abuelos viven dentro de la conciencia narrativa, y ello se ve reflejado en las numerosas interpelaciones hacia ellos.

Cuando la patraña se marchó y volví a estar solo mi abuelo había muerto definitivamente. Según la única, mísera, fórmula posible de los vivos con los muertos lo había enterrado en el olvido. Jamás lo volví a recordar. Ahora mientras escribo, mientras me traiciono a mí mismo, en el ruidoso golpeteo de la máquina, como una sombra silenciosa se cuele tenuemente su recuerdo. Es inútil. Pese a los años transcurridos aún no lo puedo mirar de frente. Lo rechazo.

Con la inocencia despreocupada del que cree saber todo lo de la vida ignorando todo lo de la muerte abrí el sobre y empecé a leer las cartas. ¡Qué iba a imaginar que unas simples hojas de papel pudieran traer tanta desdicha! Eran también las once y también una mañana pero muy lejos de mi niñez, de la felicidad, de Santa Anita, en Roma. Sin el llanto liberador, sin un sollozo, huyendo de la luz, del día ajeno, yendo y volviendo el dolor, replegándose, ahogándome en olas me fui alejando de la plaza para ir a hundirme en la oscuridad del apartamento.

De hoja en hoja se me ha ido pasando el libro sin darme cuenta y he llegado adonde tú estabas, abuelo, cuando te fuiste, a la vejez con la lenta prisa del tiempo. Y a menos que cambie de opinión cuando salga el sol y se aclare el día, una cosa sí te diré, que a juzgar por la tuya y por la mía la vida es un desastre. Esa tuya inútil y ciega, la mía inútil y clara. (*Los caminos a Roma*, 134-135).

La pérdida de los antepasados más queridos provoca que se mezclen continuamente los momentos de resignación con el dolor desproporcionado incapaz de asimilar la pérdida. En los momentos de dificultad surgirá, entonces, la angustia de la ausencia, las invocaciones a los abuelos ya fallecidos.

Ya era Colombia, me lo decía a tumbos el corazón. Colombia sí pero no la misma: sin el abuelo. Nunca debí marcharme. Mañana por la tarde cuando regrese, ya no estarás, abuelo, en el corredor de Santa Anita esperándome. Te me fuiste antes, dejándome infinitas cosas por preguntarte. Por ejemplo: cuando te caíste al charco y te estabas ahogando, ¿quién fue el que te sacó? Mucho se nos quedó en el tintero. Mira Bruja, te voy a decir la imagen más desolada que vi en la vida: en ese corredor de Santa Anita de los geranios y las azaleas, dos mecedoras: en una está la abuela y la otra vacía. (*Los caminos a Roma*, 181).

Progresivamente, en las últimas novelas de la pentalogía, con el anuncio de la muerte de la abuela, la narración queda marcada por una cosmovisión donde el humor va desde lo ingenuo hasta lo macabro, pasando por la lírica melancolía; para derivar en tragedia grotesca y esperpéntica a través de la deformación moral y física, del humor soez y de la apología de la violencia. La razón ya no tiene mucho que decir sobre la realidad; las actividades y propuestas humanas se desfiguran y sólo hay espacio para la voluntad. El texto nos transmite el continuo trastorno en el que queda entreverada la narración onírica de la realidad con las pesadillas y los fantasmas.

La mañana amaneció miserable, como ayer, como antier, y salió el sol y con el sol salió el periódico y silbó el cartero y me llegó una carta, de mi casa, con una noticia, de mi abuela: que se murió. Que se murió la abuela, me decían unos y otros. Aquí el “la” sí no es “la”, es “mi”, mi abuela, la que no me reemplazará nadie, por los siglos de los siglos de la hijueputa eternidad de Dios. Que no existe. Qué jamás ha existido ni tampoco la montaña de diamante, si bien ésta en principio sí pudiera existir porque no hay en contra nada para ello. Pero El no: no por imposibilidad moral, ética, lógica, oncológica, metafísica, póngale el chorizo que quiera de adjetivos.

Bueno, se murió mi abuela y no derramé por ella ni una lágrima. Me juré al instante olvidarla, jamás recordarla, romper sus fotos, romper sus cartas, y borrarla del fondo del fondo del alma. A veces, de soslayo, me traiciono, y so pretexto de cualquier brisa, montado en la brisa me voy, me “devuelvo” a la finca Santa Anita, al corredor delantero de los geranios y las azaleas donde nos estamos meciendo ella y yo, felices, en las mecedoras, y le digo:

—Abuela, seguí leyéndome a Heidegger que por eso lo compré en español, porque vos no sabes alemán, ni yo, ni querés aprender, ni yo.

Y ella:

—Ay, m'hijo, para qué me pones a leer esos viejos tan aburridos...

Y yo:

—No protestes y lee que mañana te toca Husserl. (*Entre fantasmas*, 76-78).

El recuerdo tierno de la abuela se torna en algo imborrable que el personaje Fernando se llevará hasta la tumba (así lo relata en una novela como *La Rambla Paralela*). Los momentos de compañía serán una huella indeleble durante el resto de la existencia. A lo largo de la vida del sujeto enunciativo, podrán desmoronarse los cimientos de la sociedad que lo vio crecer, podrán depauperarse las vidas del campo y la ciudad, podrán quedar demolidos los principios sobre los que se sostiene la especie humana, podrá degradarse fisiológica y mentalmente el narrador. Ella será la única seguridad inquebrantable dentro de un universo inasible de zozobra donde ya nada se entiende y donde todo se intenta sistematizar, legislar y ordenar a base de mentiras abyectas. Lo único que tendrá validez será la inmaterialidad del ilimitado querer de la voluntad, de la inteligencia y de la

sensibilidad. El amor por la abuela, por tanto, es lo único rescatable: una ingente potencia incorpórea que dinamiza la actividad fabuladora. Pero ese poderoso sentimiento afectivo no puede extinguirse con la voz del cuerpo que lo albergó; por eso el recuerdo de la abuela se reivindica en la escritura vallejana como testimonio que da sentido a toda una existencia.

La abuela es un personaje presente a lo largo de toda la pentalogía: rara vez encontraremos largos pasajes dedicados a Raquel Pizano, el narrador cuando se refiere a ella revive pequeños y sublimes destellos de felicidad en su particular retrospectiva. Se trata de una figura adorable, capaz de recordar e imaginar inolvidables historias “narraciones inflamadas para exorcizar el tedio de la niñez.” (Los días azules, 12). También es una irrevocable creyente cuyo ejercicio de la cristiandad va más allá de lo que es rezar todos los días el rosario. Y esto es así porque ella encarna la inocencia y la bondad: “La abuela de latín no sabía un carajo. Ni de nada de nada de nada, era un ángel. No sé cómo tuvo los hijos.” (Entre fantasmas, 194). Su generosidad abnegada, ciega y radical supera casi los límites de lo humano:

Cuanto tiene es para ellos: para los pobres. Los zapotes, las naranjas, los plátanos, las yucas, las arracachas de Santa Anita a ellos van a dar. Como tiene que hacer sus caridades a escondidas (a la luz del sol nos dejaría en la calle), los recibe en la cocina, pero su íntimo deseo es tenerlos en la sala, o sentarlos a la mesa del comedor. La abruman de cuentos y de penas, y en la noche tiene que saquearle al abuelo los bolsillos del chaleco o del pantalón: roba para dar.

(...) La fama de mujer caritativa de mi abuela se extiende: por el Norte hasta Envigado; por el Sur hasta Sabaneta; por el Oriente hasta el Ferrocarril; y por el Occidente hasta la ladera opuesta de la montaña. Como quien dice diez

millas a la redonda: el radio de acción de un arcángel. Si un niño de Las Casitas se descalabra y le sale un chichón, ahí está misiá Raquelita que tiene hielo en su nevera. Si tienen que hacer una llamada, doña Raquelita tiene teléfono. Si el marido no da para el gasto porque es borracho, el esposo de doña Raquelita es rico. Si hoy no hay plátano, en Santa Anita hay racimos de sobra. (*Los días azules*, 73-74).

Seguramente, cuando abordamos un personaje como este, podemos recorrer un camino ya transitado por toda una tradición local que no le es ajena a nuestro autor. En este sentido, Jorge Robledo Ortiz, el llamado “poeta de la raza paisa”, con un tono intimista y afablemente expresivo, retrata a la más representativa abuela antioqueña por medio de unos rasgos bastante coincidentes con los de la abuela del protagonista de *El río del tiempo*.

Fue una ancianita noble, con Dios en todo el cuerpo,

Toda llena de arrugas y de fechas lejanas.

Una mujer inédita que zurcía recuerdos.

Y con catorce hijos era tímida y casta.

Frente a este crucifijo la abuelita pedía

Por todos los que fueron cilicio en sus entrañas.

Y la abuela rezando se quedaba dormida

Sin soltar de los dedos su rosario de lágrimas.

Este viejo rosario de chaquiras silvestres,

Ya casi tiene un cielo florecido de canas.

Por sus cuentas pasaron el dolor y los meses

Llevando de la mano oraciones descalzas.

La abuelita fue casi un álbum de cenizas,

Con renunciaciones en casi todos los rincones del alma.

Orando por sus hijos se le apagó la vida

En silencios de aceite lo mismo que una lámpara. (Robledo Ortiz, 1984).

No obstante, en la narrativa vallejana, la abuela es un ser excepcional que nos remite al símbolo del amor eterno y duradero; a la infinita fuerza de la adhesión que traspasa el umbral del tiempo, de la muerte, del olvido y de cualquier ley regente del cosmos; una expresión de la inmortalidad que únicamente se afirma desde el vigor del afecto intensificado por la soledad.

Ya sé que no me está permitido recordarte, abuela, ni de soslayo, porque tu recuerdo para mí es la muerte. Que no está mal, por lo demás, pero me la prohibí ese día de esa carta, hace tantísimos años... Raquel Pizano, mi abuela, que cuando todo el mundo en Antioquia nacía en los pueblos nació en Medellín, en el barrio de San Benito. Tenía la propiedad más mágica que ningún psiquiatra de este mundo lograría ni siquiera imaginar: apretaba yo mi cabeza contra la suya y se me calmaba el corazón. (*Entre fantasmas*, 78).

En la soledad de la edad adulta, con la carga onerosa de los años, agotados muchos de los proyectos, agotadas muchas de las esperanzas, de vuelta de muchos lugares y de muchas ideas nuestro protagonista parece querer rescatar el último aliento de la memoria palpitando una presencia irrenunciable. No obstante, enseguida la desenvoltura radiante

pierde la contención en favor del desequilibrio y de la zozobra extraviada: el hilo discursivo se deforma y se retuerce sobre sí mismo siempre al servicio de la actitud agria y desengañada.

Poco a poco voy quedándome solo. Ya no vienen mis tíos. Ya no vienen mis primos. Ya no vienen mis hermanos. Y un desconocido terror me invade porque la noche se vuelve silencio, y he dejado en Santa Anita a la abuela esperándome. Ya no pasa camión por la carretera, no pasa carro. Ya no cantan las cigarras y ha callado el viento. En el momento privilegiado, irreplicable, único, comprendo de súbito que no camino hacia Sabaneta: avanzo, solo, hacia el fondo de la Noche, y me adentro en el Infierno. Me detengo. Si doy un paso más, sé que nunca podré regresar a Santa Anita. Adelante está la casa campesina de amplio corredor con barandal y la ilumina un foco. Doy el paso y voy hacia ella. Estoy parado ahora ante su ventana y mis manos agarran los barrotes, y mis ojos van hacia el interior, hacia el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo, acompañado por una perra negra, que escribe en un escritorio negro. (*Los días azules*, 76).

Ya en el ocaso de sus días, el narrador sabe que en su deseo de transgredir la muerte, una ley incontestable de la naturaleza, se verá derrotado fatalmente. Aun así, esa evocación de la abuela constituye una persistente negativa al fracaso como el último residuo de entre despojos de la memoria. El recuerdo de la abuela dinamiza la narración en contraste y oposición a la naturaleza abyecta del ser humano. Es una evocación floreciente como un brote fresco de un árbol seco: la única muestra de fe en la eternidad por parte de nuestro incorregible escéptico.

Las evocaciones de la abuela nos llegan desde fragmentos intercalados y parecen desarticular temáticamente un relato que "(...) avanza retrocediendo, según leyes más

compulsivas que la voluntad caprichosa de Dios.” (Entre fantasmas, 144). Las oposiciones y cambios temáticos en torno a la abuela se producen como desgarramientos vitales donde se destruye la regularidad y la simetría entre la glorificación y la profanación sacrílega.

Por la fuerza de las cosas volví a soñar con Roma, con la Plaza Navona y sus tres fontanas: que había vuelto, o mejor, que jamás me había ido; el mismo viejo sueño de siempre, doloroso. Y de dolor en dolor pasé a soñar con la abuela: "Abuelita: ¿hoy vamos a rezar novelas?". "Novelas no, niños bobos: novenas". "Las novenas las rezarás vos, pendeja, yo no, qué jartera". Sí, qué jartera. Casi tanta como una misa de tres curas en la iglesia salesiana, tres horas mirando al techo. Dicen que en la Francia clásica, que no conoció el inodoro, a las altas damas de la corte durante los interminables sermones de cuaresma de Bourdaloue (un Rossuetito desatado) les llevaban sus doncellas a la iglesia unas bacinicas o especies de patos que les metían por debajo de las faldas para que orinaran y demás, y que tomaron por nombre, en honor de tan ilustre orador sacro, el suyo, y se llamaron para la posteridad "bordelitos". (*Entre fantasmas*, 236).

En pasajes como este podemos observar cómo el protagonista a través de la abuela inicia una huida lírica de vasta inspiración que le permitirá recorrer trayectos inéditos y elevarse sin más ayuda que los movimientos producidos por las aglomeraciones de ocurrencias en el seno de su propia atmósfera narrativa. En ese momento, la irracionalidad cubre con un velo la realidad; introduce en su narrativa la penumbra acorralando las emociones. Es entonces cuando las novelas de *El río del tiempo* traslucen el ambiente contradictorio en el que vive la conciencia narrativa, de exaltación y depresión conjunta. El protagonista se elevará en fuga ascética e incorruptible y, después, descenderá al proceloso averno del presente narrativo en forma de desengaño lacerante hacia todo lo que le rodea: el dolor espiritual, la temporalidad y la ternura dejan paso entonces a lo inclemente, oscuro y

adusto; a los enérgicos relieves sarcásticos y jocosos. Se trata de la obsesión humana más allá de la razón, capaz de disipar la voluntad. En ese tiempo presente, bajo el símbolo de la vejez y del sentimiento de fracaso colectivo rezuma la acritud más honda y espontánea que se pueda concebir, solamente atemperada por la sensibilidad y la ternura hacia este personaje.

6.2.3. Elenita

La tía del narrador es vista por la familia como una presencia frustrada dentro de la comunidad del matrimonio, meta vital de la época y de la sociedad que vive. Por su pronta viudez, se ve truncada la maternidad en un lugar y comunidad que tenía como fin la reproducción ilimitada. Todo ello constituye una interferencia con los elementos biológicos, sociales y religiosos en los que se basa la comunidad. Es una rama muerta, la vieja viuda prematura sólo halla buena acogida cuando implica cierta vocación religiosa, o el cuidado de padres, hermanos y sobrinos quedando subyugada y abnegada al afecto filial y fraternal.

Les dejamos a Elenita porque es un encarte. Lo único que hace en todo el santo día es suspirar, llorar y regar macetas. Le echa una jarradita de agua a una azalea y suspira: “¡Ay!” Le echa otra a un geranio y en voz baja se queja: “Adonde irá el buey que no are”. Le echa unas gotas a un helechito colgante o a una melena, y se duele: “Qué desgracia es vivir arrimada”. Y al punto le preguntamos: “Elenita, ¿entonces usted por qué no se va?” Y ella: “Si tuviera pa dónde, hace mucho que mi hubiera largado de esta maldita casa”. Las tribulaciones de Elenita no tienen término: la circulación no le funciona, y si se le toca un brazo le duele. Está gorda como mi abuela, y teme morir de infarto. El dolor de la mano izquierda debe de

ser cáncer de la linfa, o leucemia. “Elenita, ¿y usted no tiene lepra?” Parece que no, pero el hígado no le trabaja bien, y elimina mal. El día menos pensado le dan cataratas y se queda ciega. Tiene una enfermedad terrible que se llama “diabetis”. “Siento un dolor tan terrible aquí, por esta costilla...” Y nosotros: “Elenita, ¿más bien por qué no se muere?” Y ella: “Qué más quisiera yo, pero Dios no me quiere llevar”. “Pero si usted le reza, de pronto sí”. (*Los días azules*, 78).

La mujer sin marido y sin hijos no es más que un peso muerto dentro de la familia, porque su formación siempre ha estado destinada al único fin de desposarse. Por tanto, no está preparada para otros fines como los económicos, tampoco está preparada para una vida independiente, no le llega a ser concedida una plena mayoría de edad. Está condenada a vivir con alguna de sus hermanas casadas.

Dicen que los pesebres de Elenita eran de un esplendor singular y ocupaban dos cuartos enteros. Yo no los conocí. Alfredo Escalante, su marido, liberal, le compraba muñecas las que quisiera, y casitas, pastores, santos y figuritas para su pesebre. La trataba como a una niña, o como a una muñeca. Como no tuvieron hijos... Se casaron ella de quince años y él de sesenta. Para Alfredo Elenita era su muñeca, y para Elenita Alfredo era su papá. Cuando Elenita enviudó de su papá, parece que tomó el vicio de llorar. Con Alfredo Escalante no coincidí sobre la tierra. Se había ido cuando yo llegué. Se le fue de sopetón a Elenita en un pueblo extraño, al que fueron juntos por asuntos de él: por uno de esos pleitos que llevaba Alfredo, que era rábula: abogado sin graduar. Desde su hotel en la plaza hasta el cementerio, fue siguiendo Elenita el ataúd, sola, por calles y calles, cubierta de un velo negro y llorando. “Pobrecita” comentaba la gente viendo pasar a la señora forastera, desamparada, con su ataúd, y les daba también ganas de llorar. Como Elenita era una mujer vieja, de treinta años, no se volvió a casar. Alfredo la dejó sola en el mundo, sin casa y sin un centavo: todo se lo había dado en casitas y santicos y figuritas de pesebre. Por eso Elenita vive arrimada. “¿Y usted, Elenita, qué hizo con su pesebre?” Lo

vendió: para pagar el entierro. Es una lástima, pues de no haberlo vendido se lo podríamos incorporar al nuestro. ¿Se imaginan ustedes un pesebre de tres cuartos? Sería el más grande del planeta Tierra. (*Los días azules*, 81-82).

Sublima sus potencialidades intactas como madre y como persona adulta en el fervor católico y en el voluntariado parroquial. Con ello palia y soluciona, en cierta medida, sus inseguridades personales, su afectividad sin proyección definida. Puede llegar a ser censor moral de su comunidad y de su familia.

No obstante, el narrador la ve como una suerte de maternidad diferida, de segunda abuela y progenitora. La mira con ternura y compasión porque intuye la amargura íntima de su frustración vital.

Quando sea grande y rico, Elenita, te voy a comprar una muñeca nueva". Elenita no quiere entender que no está sola en el mundo, que me tiene a mí. El recuerdo de esa muñeca calva con unos mechones blancos de pelo ajeno me tortura. (*Los días azules*, 83).

El narrador siente empatía por Elenita porque la vincula con la abuela, porque al igual que aquella la siente como una madre y porque es un ser solitario y triste.

Elenita a nadie quiso y nadie la quiso a ella. Salvo yo: ¡cómo no iba a quererla si era hermana de mi abuela! (*Los días azules*, 108).

6.3. El mundo de los homosexuales

El mundo de los homosexuales es el de los amigos del narrador. Se trata de un contexto que el narrador conoce muy bien pues él es también homosexual, es uno de ellos

y a través de su voz nos relata las vicisitudes de ese mundo, su soledad y en muchas casos, su frustración. En 6.3.1. vamos a hacer mención a los principales personajes homosexuales de la pentalogía y en 6.3.2. nos adentraremos en el mundo de la homosexualidad tal como nos la presenta el narrador, con él viviremos este universo sombrío pero a la vez lleno de voluptuosidad y de placer.

6.3.1. Los personajes homosexuales

El protagonista, cuando se sumerge en este mundo, rompe momentáneamente con los nexos familiares. Lleva una doble vida, la vida familiar está vinculada a la niñez, la vida social exterior está ligada a una incipiente edad adulta donde lo dionisiaco es una alternativa a la culpa judeo-cristiana. En el texto, podemos ver cómo las enfermedades venéreas son orgullosamente recibidas como una evidencia apetecible de la entrada en la edad madura; porque nos encontramos ante una cosmovisión que considera la castidad masculina no como una virtud, sino como una incapacidad. Los actos sexuales se erigen en actos rituales de reconocimiento de la potestad y son vistos como un esplendor de la salud espiritual tan opuesta a la salud corpórea impuesta por la vida racional y ordenada.

Y que Salvador sin respetar turnos abre la boca y dice y grita y ordena, con ese vozarrón suyo ronco, alto, bajo, profundo, delgado, timbrado, la voz del trueno:

—¡Un benzetacil de un millón doscientas mil unidades para éste, que le pegaron una gonorrea! (*El fuego secreto*, 141).

La ruptura con el hogar se ve marcada por el deambular por las calles con sus nuevos amigos. El protagonista va de un lugar a otro buscando aventuras con ellos como si se tratara de nómadas o vagabundos, figuras errantes al margen del pensamiento colectivo. Se adapta a nuevas normas sociales, a la homosexualidad, al alcohol, al uso de las drogas que constituye todo un ritual que congrega y proporciona un nuevo sentido de grupo. El aguardiente y la marihuana, con su poder enajenante, transgreden las normas porque conforman una receta contra el tedio y el aburrimiento, también contra el dolor y la miseria.

Por ellas, en la noche tibia, deambulan los marihuanos. Yo voy con ellos, dejando que fluya mi vida en paz por los fáciles cauces de sus destinos reprobos. En blanco papel de humo, tomado de una cajetilla vacía de cigarrillos Pielroja, forjan el cigarro de los hachidis, asesinos, herencia de las edades. Sellado con saliva, pasa el frágil cigarro del oprobio de mano en mano, de boca en boca, trazando secas rayas de luz en la oscuridad, como un cocuyo. A la zaga de los pensamientos, torpes, lentas se arrastran en el humo las palabras. No es el humo de la alucinación: es el humo de la santa paz que colma el gran silencio del alma. Vamos sin rumbo, sin fin, sin prisa, sin la última, íntima razón. Desde las sombras, demonios envidiosos nos ven pasar: el Amor, la Ambición, el Poder, la Riqueza, la Gloria. (*El fuego secreto*, 29).

La enajenación agudiza la conciencia de abandono, desengaño y anhelo de fuga; también permite ir más allá de lo formal, permite distintas formas y transformaciones, ir más allá de la verdad y de la mentira por medio de la alteración y de la ambigüedad.

También se recrea, por este camino, la emoción de misterio y desconfianza marcada por la pérdida de la inocencia. Todo ello deja a su paso un ambiente cultural receloso y desarraigado propio de una nueva forma de vida capaz de desvanecer las viejas formas de entender el mundo, capaz de enrarecer el espacio real y simbólico del hogar familiar.

¿Marihuanos? Fue el bulto de leña seca que enloqueció la hoguera. Prorrumpimos los dos en una carcajada convulsa, en un ataque largo, lívido, espasmódico, que nada podía contener, apretándonos la barriga para no reventar ante la Muerte atónita que se negaba a creer semejante ultraje: que dos se le murieran de risa en su mera cara.

—Se embobaron —decían por todo comentario los viejos, y más leña para la hoguera.

De toda evidencia, la palabra que desató la explosión la captó Elenita en algún jirón del pensamiento nuestro que le llegó en el viento. ¿Cómo, si no, pudo saberla esa pobre vieja enferma que vivía encerrada en esa finca, sin salir, lejos de toda nueva realidad? ¿Y cuando la palabra ni se conocía en Medellín, donde de los nombrados no había más que Santa Isabel, sus atracadores y yo? ¿Y cuando de mí nadie podía sospechar? ¿Y de Darío menos, pues esa noche, justamente, entraba a la hermandad del humo porque yo lo inicié? No, Elenita simplemente leyó en nuestro pensamiento, y sus labios, maquinales, repitieron lo que leyeron, esa palabra cuyo sentido profundo desconocía y habría de morir sin conocer. Una doiorosa barrera se alzó de súbito entre nosotros y ellos, entre mi hermano y yo que nos reíamos y los abuelos que nos observaban extrañados. Pese a mi inmenso amor por ellos los sentí infinitamente lejanos, perdiéndose en la bruma de su realidad, otra realidad, su ajena, muriente realidad. (*El fuego secreto*, 132-133).

En esta huida progresiva de la vida hogareña se reflejan algunos cambios en la sociedad como es el éxodo del campo y de los pueblos pequeños a la ciudad de Medellín que trae familias atraídas por el desarrollo industrial. Familias desintegradas que proceden de sectores carentes de todo recurso donde se ubican las comunidades más desprotegidas.

El texto nos lleva a una ruptura con la sociedad tradicional. El narrador declaradamente homosexual es ya un joven adolescente que interactúa con los medios de comunicación de masas (radio, televisión, cine, libros) y se integra, no sin fuertes reticencias, en el canal de la educación formal. Poco a poco, se ve sometido a entrar en la competencia social sin el respaldo del grupo consanguíneo, hacia nuevas amistades. La existencia del protagonista va abriéndose, gradualmente, desde el núcleo familiar hasta los primos, tíos, vecinos hasta un nuevo entorno social y urbano. En ese nuevo entorno será donde encontrará unos personajes con los que compartirá ese “fuego secreto” ese fuego del amor prohibido tan particular y opuesto a los ideales de la cultura paisa.

El narrador nos presentará a los personajes homosexuales por medio de un texto plagado de biografías en miniatura que provocan vibraciones de simpatía en el lector por su irreverencia; por la nitidez de la construcción, porque funde exitosamente lo pintoresco de las anécdotas y la elegancia refinada de la escritura en un solo plano de representación uniforme. La visión festiva, confesional y burlesca queda construida por medio de una extensa, abigarrada y caleidoscópica serie de personajes. Por medio de este recorrido, los lectores vamos experimentando una nueva ubicación personal en la sociedad y en la cultura del narrador que empieza a competir y valorarse en un nuevo medio donde la eficiencia prevalece sobre los lazos de sangre. El individualismo emerge, así, en la acción. Se proyecta en la libertad de la toma de decisiones; se acrecienta un deseo de privacidad espacial y psicológica del individuo.

La recreación de las andanzas y tragedias de estos sátiros nos lleva por un elenco variado de personajes. Rodrigo, el muchacho cartagenero, es un efebo platónico

contemplado melancólicamente, cuya belleza casi supera lo expresable. El narrador esculpe en la materia de las turbaciones poderosas y de los sentidos profundos la figura de este ser divino; cuya existencia depende de la imaginación pero que, sin embargo, es real. La seductora presencia de este ser inalcanzable conduce a quienes se acercan a él hacia la felicidad y el dolor, de manera simultánea. La emoción que suscita el cuerpo del joven por exigencias biológicas va más allá de la belleza; se incorpora al texto una intensa densidad de la inteligencia. En efecto, el personaje representa una figura que rememora cierta alegría, cierta claridad que parece anunciar una luz vespertina, cierta fresca ironía que recuerda los mitos clásicos. El esplendor del resto de los muchachos palidece ante la presencia de Rodrigo, los maricas sólo tienen ojos para él y el narrador huye por los caminos de la ensoñación.

Vagas imágenes de desolada infinitud aletearon en mi mente; pensé en las sucesivas olas del mar trayendo el nombre desde las oscuridades medievales hasta la luminosa Cartagena. De ola en ola, de abismo en abismo, venía a mí por la superficie ondulante. Me llegué a la playa y recogí la botella: indecisa entre las conocidas incertidumbres del mar y las inciertas firmezas de la tierra, se mecía, en un lecho de arenas blancas, con los últimos estertores del oleaje. Un tapón con sello arcano guardaba su encierro de eternidades. (*El fuego secreto*, 30).

De este modo, el narrador nos reconstruye con una fina ironía romántica el pensamiento de su mismo “yo” juvenil cuyo estado de ánimo oscila como un péndulo entre el fracaso y la esperanza. La adhesión sensorial del protagonista hacia la hermosura del joven fortalece y agranda el espíritu; trasluce toda una actividad que se desenvuelve en el recuerdo por medio de una experiencia dramática y desoladora.

En sus relaciones con “las bellezas” el narrador parece llevarnos por los caminos de la libertad, el desborde de las pasiones y la sensualidad. Nos lleva a una clara vertebración entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

¿No se dijo que en el hondo corazón de la vida late la embriaguez dionisiaca, aquella que mezcla el horror, el fervor y el amor en dosis apropiadas para sembrar en el oscuro pecho del hombre el amor a la vida, a la dulce vida dura?” (Arévalo Martínez, 1997: 146).

El mundo apolíneo, ideal, pulcro y proporcionado queda mimetizado por la belleza intrínseca del muchacho cartagenero; la narración inmoviliza su figura hasta convertirla en una especie de escultura clásica caracterizada por su aire de simplicidad antigua y de misticismo pagano. Por el contrario, el mundo dionisiaco queda plasmado a través de la mirada del narrador sombrío, inconsciente, animal; su vivencia queda caracterizada por la combinación entre belleza y sexo donde el cuerpo está destinado al placer pero también al suplicio por la imposibilidad del goce.

En el lado opuesto aparece *la marquesa*, un marica patético, viejo verde y escandaloso que se suicida. Este personaje representa un auténtico estado de conflagración contra los temores ancestrales que la sociedad y él mismo no han podido superar. Su vejez es deforme y grotesca porque se trata de un hombre desposeído de su dignidad y de sus más legítimas necesidades y deseos. Por medio de este personaje, se retrata y se abstrae también, en cierta medida, la esencia de la soledad humana: es una persona que lleva una doble vida y que solamente recobra la sensación de feminidad cuando está en compañía de los muchachos.

De día contador público, de noche la Marquesa estaba enamorado de un muchacho, Lucas, a quien yo conocí: de una insolente belleza que realizaba la más absoluta estupidez. Tiempo después de mi noche, otra noche, en un país muy lejano, oí contar una historia: que Lucas y la Marquesa se habían ido a San Andrés. La isla, por si usted no lo sabe, tiene corales y está bañada de luz, y el mar a ratos, cansado del azul se hace esmeralda, para recordarle a quien no lo quiera creer que el verde de Colombia llega hasta allí. En San Andrés, la isla, mientras Lucas soñaba en la arena a la deriva en la placidez de la tarde, abrumado por la belleza del amor y la fealdad de los números la Marquesa le puso fin a su cuento: se cortó las venas y se adentró en el mar. (*El fuego secreto*, 8).

Chucho Lopera, a pesar de sus escasas intervenciones, ocupa un lugar predominante en la memoria narrativa. Desde su irrupción en la escena se habla de su muerte causada por una cuchillada; en un continuo rescate del olvido, el relato discontinuo de su trayectoria vital parece una hagiografía inversa. Es un personaje que, al igual que el protagonista, también escribe y recuerda. En este caso, no se trata de novelas ni de crónicas sino de una libreta donde lleva un registro escandaloso y heroico de muchachos con los que se ha acostado. Sin embargo, la ferviente actividad escritora de Chucho viene motivada por el deseo de mantener la experiencia; Chucho Lopera no quiere desprenderse de lo vivido, no quiere dejar olvidar sus proezas de conquista y placer con los muchachos.

El protagonista y él forman una sociedad, socios y compañeros de aventuras. Transitan empáticamente por las calles de Junín, embarcan en viajes esplendorosos hacia el Gusano de Luz. Comparten y se disputan a los muchachos con rivalidad fraternal, también comparten el descaro y la irreverencia; porque Jesús Lopera, en definitiva, es un granuja

insolente y burlesco que persigue de forma obsesiva a los muchachos, como un fin irrenunciable que justifica a cualquier medio.

Y sin embargo, al final de cuentas Chucho Lopera no era más que un solemne granuja, falto de maneras, envanecido, insolente, que jugaba con usted, conmigo, con el señor rector, con el señor cura, y a todos nos ponía a trabajar para sus fines, que eran los nuestros. El cura le prestaba la casa cural, yo quería la moto y el rector el colegio. Sí, un solemne granuja. Pero no podía ser de otro modo; los caballeros están bien en los torneos donde se puedan sacar a gusto uno que otro ojo y romperse la espina dorsal o la crisma, en el Metropol y el Miami de Junín no. (*El fuego secreto*, 162-163).

Chucho Lopera es calculador, paciente, funcional, intrigante; disfruta inventariando, clasificando y jerarquizando las diferencias. Reflexiona, especula, analiza: su actividad posee intereses bien definidos y no duda en urdir todo tipo de mentiras para embaucar a los muchachos.

Don Juan al revés, Jesús Lopera sólo vivió para conseguir muchachos. Ni el alcohol, ni la fama, ni el saber, ni el poder, ni el dinero le tentaron. Tan sólo, simple y candorosamente, los muchachos: los de Medellín y la tierra. Era su mal el ansia del absoluto. ¿O de lo absoluto, padre Lorenzo? ¿Cómo prefiere usted? Porque las cifras de su paisano Don Juan frente a las de mi amigo las veo ridículas. Ya contaba Chucho en millares cuando le conocí, y no llegaba a los veinte años. Después muchos años pasaron y le perdí la pista y le perdí la cuenta. (*El fuego secreto*, 161).

Es algo que lo diferencia del personaje-protagonista. Mientras Chucho Lopera elabora impasibles taxonomías de muchachos y describe de forma meticulosa la manera de llegar hasta ellos; el narrador meditabundo imagina historias, trenza sueños en los que

abunda el paisaje interior y arbitrario, ensoñaciones donde la tribulación, el mito, el capricho, el arrebató y el azar privilegian lo imprevisible y disparatado. Nuestro protagonista busca por medio del recuerdo lo irrepitable, la caza de lo placentero, del momento huidizo y también de lo cruel de los padecimientos. El discurso se vuelve turbulento y conmovedor. El texto se ubica, de esta manera, en una dimensión sentimental y fabuladora porque se aferra a procesos íntimos y afectivos que no pueden ser corroborados por la fría razón calculadora.

La vocación de excelencia y portento de Chucho Lopera proviene de una sexualidad marginada que se reafirma y exterioriza por medio de la escritura de una libreta. Sus aventuras y peripecias lo llevan al extremo, orienta su existencia hacia la consecución de la totalidad. Héroe, santo, conquistador, pionero, apunta a lo prohibido y a lo desconocido, llega hasta donde nadie ha llegado. Quizás, desde otro punto de vista, lo hubiéramos podido ver como un personaje de lo más vulgar. Sin embargo, nos encontramos con una fuerza narrativa que presiona el núcleo de todos los objetos terrestres, que logra obtener de ellos no la rutina y banalidad de su superficie sino la presencia abrumadora de lo increíble.

Es un personaje ligado a un espacio identificable de la ciudad con un fuerte poder de atracción, con un fuerte poder de seducción.

De chisme en chisme, de calle en calle, de barrio en barrio, iba el nombre de Jesús Lopera como un incendio por la escandalizada Medellín. (*El fuego secreto*, 9).

Chucho Lopera se burló a su antojo de medio Medellín: con el otro medio se acostó. (*El fuego secreto*, 10).

Por otra parte, una presencia inolvidable que el narrador evoca cada vez que escucha la cumbia “Boquita salá” es Salvador. Un personaje adulto “ex administrador de hoteles, ex agente viajero, ex vendedor de drogas (remedios), ex capitán de corbeta” que nos remite al hedonismo placentero. Su vida está marcada por la vacuidad de las fiestas que realiza en su residencia, una “casa de suciedad”, “infierno de perversión”, “mansión de locura” según el narrador donde se agolpa toda una estampida de maricas “agentes de seguros, agentes de drogas, agentes viajeros, farmacéutas, tinterillos, negociantes, tenderos” (*El fuego secreto*, 129).

La vida de este personaje no es más que una sucesión rara y singular de actos que no tienen fin, ni objeto, que no se proponen sino su propia realización placentera por medio del sexo, el aguardiente o las drogas. Es un personaje que nos transmite la esencia del placer en su forma más comunicable e irreductible: algo que no podemos analizar, sino tan sólo percibir y probar. Es una presencia que nos conmueve por su humanidad misma y nos divierte, nos indigna sabrosamente o ayuda a justificarnos. Queda glorificado en la novela porque más allá de la vanidad, del orgullo y del evidente apetito sexual es un personaje desinhibido ante cualquier pose convencional.

Y él que jamás, que jamás se haría operar en Marruecos pero que si se operaba se iba a llamar Golda Meir. Y le quitaba el mantel a la mesa, de cuadrados blancos y negros, se lo chantaba en la cabeza como un rebozo, y decía que era la primera ministra en gira por un kibutz. Vivía obsesionado con esa señora, dándole declaraciones a la prensa: a nosotros, que le tomábamos fotos y lo entrevistábamos:

—¿Qué piensa hacer con los árabes, excelentísima señora?

—Les voy a dar por el Gólam.

Otras veces le daba por decir que era una cabra arrecha, o sea excitada. (*Entre fantasmas*, 104-105).

El narrador, cuando se mueve con sus amigos por la ciudad, no va de un punto geográfico a otro, deambula por la intimidad de la conciencia, dentro de un inescrutable mapa sensorial. Y es que ni la más audaz de las travesías por Medellín, ni el descubrimiento del más exótico de los paisajes de Junín, ni la más remota de las peregrinaciones al Gusano de Luz pueden proporcionar nada que no se salga del estado de ánimo del narrador. La lectura se convierte en un trance explorador, en sonda que penetra en el más oscuro y profundo de los orificios.

6.3.2. El viaje por el submundo de la homosexualidad

Este mundo marca la ruptura del cordón umbilical por medio del éxodo voluntario, es un rito de paso, un bautismo cultural. El protagonista escapa de la protección materna, se le abren las puertas de un nuevo universo con otras reglas en el que se incorporan nuevos ambientes, nuevas experiencias. Se trata de una verdadera escuela de vida que satura y supera su afán aventurero y la necesidad de probarse a sí mismo y a la colectividad que quedó atrás. El protagonista emprende un viaje iniciático en busca de salvación a la manera de un homosexual reprimido por la moralidad tradicional que necesita ir alejándose de sus círculos habituales para expresar libremente sus inclinaciones.

En obras como *El fuego secreto* o *Los caminos a Roma*, la aventura del viaje aleja al narrador del tedio de la vida burguesa y lo lleva a una escena que rinde culto a la

embriaguez y a los excesos dionisiacos de lo erótico; una escena de muchachos situados en un celestial mundo sagrado, donde hay que beber, bailar, fumar, reír y hacer el amor a pesar de que el horror, el sufrimiento y la destrucción azoten el mundo. Nos revela así las raíces profundas del deseo, del placer físico proporcionado por los amores prohibidos y castigados en la sociedad; también nos remite a la ausencia del placer, a la agonía frustrante propia del amor no correspondido y a la confusión por la tragedia íntima del abandono. El fuego de los impulsos primarios despierta pero sólo se puede ver realizado de forma secreta, en una muestra evidente de la enajenación afectiva. La actitud de autocontrol se vuelve ilusoria e hipócrita, por eso se asume la sexualidad como un símbolo de la necesidad de socavar lo irracional, de lo que escapa a nuestro control y determina nuestras andanzas en una realidad inasible y difícil de comprender. El protagonista es arrancado de la vida cotidiana y de la normalidad civilizada, y se precipita al vestíbulo de la muerte donde confluyen Eros y Tánatos.

Se trata de un éxodo, entonces, que agiganta la imagen del protagonista ante su propia comunidad; se desplaza por la ciudad, por el país e incluso trasciende las fronteras de la nación. En este nuevo mundo hará gala de su habilidad y de sus recursos para salir adelante, incluso en la situación más difícil. Ese nuevo mundo estará marcado definitivamente por la sexualidad. El joven adolescente crece atraído antagónicamente entre dos planos: el de la castidad y el de la sexualidad desenfrenada. La sexualidad introduce al individuo a un paraíso y refugio en el que puede ejecutar su osadía. Se percibe la presencia constante de un juego de seducciones discursivas en el que la primera persona reafirma y asume públicamente su condición homosexual. El narrador se expresa libremente, le gustan

los muchachos, hecho que nos transmite como algo extraordinario y, al mismo tiempo, bastante común.

La historia empieza a transitar fácilmente entre espacios públicos y privados; posee la capacidad de provocar la laxitud de barreras divisorias que facilitan el movimiento entre clases burguesas y marginales. Se circula por un ambiente minoritario en el que, a pesar del ostracismo social en el que se vive, los personajes homosexuales juegan un papel fundamental y decisivo en la integración de la vida familiar. De hecho, el funcionalismo de este mundo divergente radica en que se integra en el corpus cultural antioqueño por la vía de la complementariedad. El amante marica es muchas veces la figura complementaria de la esposa; es la cara de la prostitución, tan opuesta a la otra cara de la moneda de la familia canónica. De esta manera, el ego sexual masculino queda fragmentado en dos mitades.

Esta figura complementaria es necesaria en una sociedad que opera de forma ambivalente. Por un lado, controla y estigmatiza el sexo; pero por otro, exalta contradictoriamente el placer y la potencialidad vital del individuo masculino. Hace del hombre un ser que se realiza cuando tiene relaciones sexuales, pero a la vez lo inhibe y recorta en la posibilidad de la expresión sexual. Es decir, la sociedad exalta los placeres del sexo pero efectúa una división tajante entre matrimonio y placer. El primero significa obligación de procrear, el segundo implica la libertad y la plenitud vital.

Cuando dan las cinco dejo el Miami y tomo la calle, río de doble corriente que va y vuelve sobre sí mismo sin aparente razón. Agua revuelta por tramos, por tramos plácida, con charcos y remolinos, caimanes y tiburones, y las sardinas escurridizas de camisas de insidiosos colores y jeans azules que ha deslavado el

sol. Sepa usted que la sardina (entre la humana esencia y el ángel) es el ser máspreciado de la abigarrada fauna, fauna ambigua, fauna acuática, que puebla el denso río de Junín. El río, que no es ancho, cambia según los días y según las horas de profundidad. Los viernes a las cinco, vaya un ejemplo, se hace tan hondo que uno puede, tratando de tocar fondo, zambullirse más y más hasta ir a dar al infierno. El agua quema.

La sardina, ay, por desventura, y ésta es una suprema verdad teológica, sólo vive diecisiete años, tras de lo cual muda: cambia su armadura de magia, su ropaje de ensueño, y se transforma en un ser cotidiano, proyecto del hombre pedestre y bípedo, respetable señor de traje y corbata, trabajo en el banco, honorable señora, saludable barriga, cuatro o cinco o siete mocosos berrietas y un televisor. Es el proceso de metamorfosis de la oruga en mariposa al revés. La mariposa pierde sus alas, baja del cielo, y se arrastra por la prosaica realidad como pegajoso gusano. Pero que no espere quien tiene los oídos sordos, los ojos ciegos, comprender de qué estoy hablando. Le soplará la inmensidad en la cara, le susurrará el enigma, y nada entenderá. (*El fuego secreto*, 18).

En este sentido, las relaciones sexuales por vía de la prostitución masculina o femenina, se tornan una verdadera necesidad social ya que el varón debe tener relaciones sexuales poco controladas en alguna etapa de su vida. Las visitas a los prostíbulos son consideradas como medidas preventivas del desajuste conyugal; la cultura mantiene así, la institución familiar; previene a la esposa que se limita a sus deberes reproductores; preservando así la vida conyugal que puede ceñirse a las pautas religiosas más estrictas.

Coinciden en las zonas de tolerancia hombres casados y solteros en su plenitud vital con hombres seniles; también coinciden desde homosexuales con las características aceptadas que se les asimilan a los hombres capaces de moverse discretamente en las

distintas esferas hasta homosexuales marcadamente afeminados vistos por la comunidad como elementos irritantes y subversivos porque no guardan silencio, porque no esconden su sexualidad prohibida entre las cuatro paredes de su casa. Se trata, insistimos, de un proceso de complementación que opera a través de la doble moral: la homosexualidad se considera una patología monstruosa y maldita de parte de la comunidad; pero, en cierto modo, se tolera.

Ante el estrépito y el vocerío salí del cuarto a ver, a ver la estampida de maricas: agentes de seguros, agentes de drogas, agentes viajeros, farmaceutas, tinterillos, negociantes, tenderos se precipitaban atropellados hacia el murito de Adonáis para escapar por los techos vecinos. Caían unos, brincaban otros, y yo pensaba en el destino del pueblo elegido: en Moisés y los suyos cruzando por una faja estrecha de tierra el Mar Rojo. Entre los que alcancé a distinguir y alcanzo ahora a recordar, veo a un conocido mío agente viajero a quien llamaban La Parca, y no porque recordara a la pelona sino por su discreto obrar y callar. Veo también a los dos hermanos Child, de la alta sociedad bogotana (e! vicio nivela), jovencitos entonces, de cincuenta años. (*El fuego secreto*, 131).

Aparecen en el texto numerosos jóvenes que deambulan por la ciudad mezclándose en el ajetreo callejero, frecuentando los lugares más sórdidos de la urbe. Los encontramos en los lugares de mayor aglomeración: comercios, hoteles, teatros, cantinas. Son muchachos que descienden de los barrios periféricos desde las lomas que rodean la ciudad hacia sus zonas comerciales y residenciales. En muchas ocasiones ofrecen su prematura sexualidad al cliente habitual del lenocinio, al comprador callejero de sexo o simplemente se comprometen con relaciones sexuales precoces motivados por el deseo o limitados por las circunstancias económicas.

Entonces determiné venirme a Nueva York, no sin antes filmarles un documental subrepticio sobre gaminos, el tema que a todos se nos ocurrió porque lo teníamos enfrente, escupiéndonos a la cara. Los gaminos (ya lo dije y lo repito porque el lector es olvidadizo, huidizo, descontentadizo) son esos aprendices de asesino de cinco o seis o siete u ocho o nueve o diez u once o doce o trece o catorce o quince años que andan sueltos por las calles mugrosos, amándose unos con otros, durmiendo bajo los puentes, comiendo en las basuras, zigzagueando por entre los carros, arrancando relojes, copulando, hijueputiando. Como a mí hace años se me cayó la venda y puedo ver la verdad de frente, en pelota, aquí me tienen de noche con reflectores filmando a los angelitos, en el atrio de una iglesia o frente al Banco de la República dormiditos. Pasaban los transeúntes, se paraban, nos veían y seguían:

—¡Hijueputas, filmando gaminos pa desprestigiar a Colombia! (*Años de indulgencia*, 154).

El panorama humano que ofrece la visión del fluir del tiempo constituye toda una galería de personas e imágenes que contrastan con el mundo del hogar y de los abuelos. La disciplina interior del protagonista se tambalea, empieza a confraternizar en la escena con un complejo entramado de seres humanos en el que queda retratada una fauna variopinta: drogadictos, ladrones, alcohólicos, vividores, gaminos, sicarios, contadores, seminaristas, abogados, esas personalidades viles o envilecidas dejan a su paso una idea premoderna y pagana de la humanidad donde cobran gran protagonismo la imposibilidad, el castigo o la perversión de la inocencia, la guerra contra la pureza. Se conforma, entonces, toda una parafernalia rutinaria que gravita en torno al joven protagonista por medio de una prosa exuberante e irreverente afín al espíritu del libertinaje que se rige por sus propios códigos.

En estos ambientes, numerosos seductores de todas clases sociales forman una especie de secta o de cofradía minoritaria dentro de la ciudad que pacta sus itinerarios y sus intercambios sexuales y económicos; un grupo cuyas vidas oscilan, paradójicamente, entre la marginación del perseguido y el poder dominante del quintacolumnista. El narrador-protagonista saca a todos estos personajes a la luz del escenario, descubre la verdad de cada una de sus sepulturas porque es una tentación demasiado fuerte para él prescindir de ellos, de sus nombres y apellidos; todos los personajes de este ambiente forman una amalgama en acumulación y mezcla dentro de un marco. Dentro de este marco, sus voces de ultratumba quedan preservadas en el texto por medio de la primera persona que cuenta y escudriña, de forma comprometedora, todo tipo de detalles sobre su vida privada; de tal manera que estas personas quedan reubicadas históricamente en la memoria colectiva del imaginario popular.

La voz de la primera persona constituye toda una presencia erudita y hablante, una máquina narrativa voraz que se despliega rastreando los cuerpos de una memoria masiva, popular y desmesurada; una voz con la potestad de urdir el montaje secuencial de una historia íntima y próxima en la que intenta salvaguardar el deseo, en la que enmarca a sus amistades homosexuales en un retazo de lienzo que servirá también como empaque y mortaja. Sin remordimientos moralistas ni miradas complacientes, se nos presentan las revelaciones desde la crudeza de un estilo que hace imperar la realidad sobre la ficción.

La temática de la homosexualidad se basa en una realidad vulgar, problemática y nada idealizada, que relaciona con sentido del humor lo extremo y lo marginal; dentro de un marco que facilita un proceso de identificación del lector con la realidad más cercana. Esta temática también la utiliza el narrador para convertir su relato en una actividad

descarnada que queda desprovista de cualquier adoctrinamiento, de cualquier razón, de cualquier coerción reguladora; una escritura donde ya no hay refugio donde esconderse, donde se transmiten los secretos a voces de un mundo devastador e impudicamente irredento. De este modo, en una novela como *El fuego secreto* rebosa la hilaridad por el afectado mundo de apariencias, repleto de ridículas convenciones que determinan una existencia inauténtica, convencional e insignificante.

Lugares como el café Miami, la calle Junín, el Metropol, el Gusano de luz o el bar Arlequín constituyen espacios donde el narrador Vallejo se reafirma y se acepta sin reticencias, sin ningún tipo de vergüenza. El atrevimiento de sus confesiones constituye todo un panorama de su propia realidad que emplea para justificarse, alabarse y acariciarse; lozano, exuberante y vigoroso como una bestia en su recinto zoológico donde exhibe su fisiología ante los espectadores confusos, curiosos, sorprendidos e indignados.

Todo ello queda plasmado con sinceridad espontánea y naturalidad, como una especie de crónica tragicómica del submundo de Medellín; como la descripción satírica de ambientes y problemas cotidianos; como el retrato narrativo de un gran número de personajes secundarios que responden a las técnicas habituales del costumbrismo. No obstante, las acotaciones ideológicas y el panorama descrito tan contrarios a lo políticamente correcto quedan reverdecidos por un lenguaje fresco, creativo y espontáneo.

6.4. Los personajes públicos

A lo largo de las novelas que conforman el ciclo narrativo *El río del tiempo* quedan aludidos numerosísimos personajes de la vida pública. Generalmente se trata de personajes

nacionales¹⁰ del orden político (Laureano Gómez, Rojas Pinilla, Fidel Castro, César Gaviria, Andrés Pastrana, Turbay Ayala, Ernesto Samper, Belisario Betancourt, El perro López), histórico (Bolívar), religioso (el padre Lorenzo Hervás, el padre Tomasino) y literario (Octavio Paz). Todos ellos tienen una característica en común: ninguno de ellos interviene directamente porque el narrador-protagonista no los ha conocido personalmente, tan sólo los conoce por los distintos medios de comunicación o por los libros. Un claro ejemplo de ello lo encontramos cuando el narrador nos remite a la figura de Laureano Gómez:

Del mar de sombras que se entrechocan abajo, alto, y cada día más alto y luminoso y reluciente, se alza en mi memoria como un faro Laureano Gómez, jefe del partido conservador. Jamás sin embargo lo vi, jamás lo oí. Lo conocí de oídas y en una foto en que aparecía, ya al final de su vida, con mi padre. La foto tras su muerte, con el tiempo, se fue amarilleando, deslavando en un estante de la biblioteca de mi casa, al par que afuera se apagaba su recuerdo. Afuera, no en mí. No en vano había pasado como un vendaval sobre mi infancia su leyenda, la de su palabra de fuego. (*El fuego secreto*, 188.)

A continuación en 6.4.1. nos ocuparemos de las dos figuras de la política colombiana más importantes para el tiempo, el espacio y el protagonista de la narración. En 6.4.2. veremos la visión que nos deja el narrador de los personajes públicos.

¹⁰ Aparecen también personajes internacionales como Fidel Castro u Octavio Paz; pero centraremos la atención en los personajes colombianos.

6.4.1. Dos figuras emblemáticas: Laureano Gómez y Rojas Pinilla

A lo largo del grupo de novelas objeto de estudio aparecen dos figuras emblemáticas, cuyo esplendor político se entrecruza con la niñez del narrador antioqueño. Nos referimos a Laureano Gómez y al general Rojas Pinilla, dos políticos que se sucedieron en la jefatura del Estado; el primero entre 1951 y 1953 y el segundo entre 1953 y 1957. Son dos personajes históricos aludidos, pero que carecen de voz. Nunca oiremos nada en boca de estos dos personajes, solamente la apreciación personal del narrador. El narrador es un hereje y su voz surge para desplazar a la verdad por medio de una versión antológicamente parcial de la historia. Por eso nos presenta dos imágenes contrapuestas.

Parece que a nadie le importa comprender mejor una época turbia, plagada de masacres, desplazamientos colectivos y miserias de las que no está exenta la responsabilidad de Laureano Gómez. Parece que no importa resaltar los turbios andamiajes que desatan los conflictos: la poética de Vallejo canta a la divinidad y a la crueldad sin fin por igual desde la agitación beligerante.

Como si en Colombia alguien cambiara de partido: menos grave era cambiar de sexo. Se nace conservador o liberal como se nace hombre o mujer, y así se muere. (*Los días azules*, 23).

La prosa auto-biográfica que alude frecuentemente a la particular historia del país queda repleta de refracciones que apuntan a la reformulación, a re-pensar, a re-definir lo tangible. Sabedor de que las personas, los lectores, toleran todo tipo de mentiras indignas cuando estas se presentan bajo el disfraz de lo real. Descalifica cualquier propuesta teórica

cuando resalta el carácter simulado, fingido, elucubrado e ideal de los conceptos más fundamentales y los valores más seguros.

Por un lado, la imagen que se nos proporciona de Laureano Gómez es completamente positiva; se nos presenta como un político con una capacidad de palabra arrolladora y con una honestidad implacable. Posiblemente la escritura del autor objeto de estudio guarde ciertas deudas con los discursos del célebre político.

Laureano Gómez existió para removerle la mala conciencia a su país. Por ello nadie tan odiado en su historia. Quien nunca transigió donde se ha transigido siempre tenía que acaparar todos los odios. Le odiaban los liberales por demagogos, y los conservadores por tartufos. Los unos, buenos cortejadores de un pueblo vil con leyes de viento; los otros, muy dados a hacerles pasar carreteritas a sus terrenos y a sus fincas para valorizarlas desde el gobierno. Y unos y otros y todos por igual, de rodillas bajo la ubre seca de la vaca pública. El partido conservador, el suyo, tan escribano y ruin como el otro, iba a la zaga de su estela, remolcado a su pesar, avasallado. A la primera oportunidad le dio la espalda y corrió a posternarse, rebaño rezandero, ante el traidor del cuartelazo, el nuevo repartidor de puestos y prebendas: un policía. En fin, para contrarrestar tanto odio en la balanza y terminar el retrato, unos cuantos amores: los más fuertes y duraderos como el mío. (*El fuego secreto*, 188-189).

Por otro lado, la visión del general Rojas Pinilla (que derrocó a Laureano Gómez) es completamente negativa. Se hace alusión a él como “un policía”. Posteriormente, se referirá a él en términos de “generalote”, “tirano” y “usurpador”. Una imagen recurrente y repetitiva se producirá cada vez que se hable de la televisión:

Tras el golpe de Estado, los liberales corrieron a acogerse al nuevo gobierno como pollos mojados, y a ensalzarlo corrieron los tartufos conservadores, que resultaron ser casi todos. Laureano se fue a gozar del exilio, y los pocos que permanecieron fieles a él, como mi padre, pasaron a sufrir garrote en la semiclandestinidad. Para terminar esta historia digamos que el general del cuartelazo, el generalote traidor, apagó el incendio: trajo la televisión. Porque el televisor, capaz de callar a Teresa Pizano, calmó al país. (*Los días azules*, 58).

Lo encendimos: estaban pasando un noticiero filmado en la Finca del general del golpe de Estado, y se le veía chapoteando en el charco de una quebrada. La abuela miraba al general en cueros en el aparato, y nosotros la mirábamos a ella para sorprender su asombro. ¡Qué desilusión! Ante el general en el aparato sagrado, mi abuela se comportó con la misma indiferencia de un perro viendo a un congénere que le ladra desde un televisor: no le importó un Higo. “Yo no sé —comentó— qué le verá Teresita a esta idiotez”. Y se fue a dormir. (*Los días azules*, 60).

Ahora bien, cabe preguntarse qué es lo que simbolizan ambas figuras en la obra objeto de estudio. Para ello veamos un retrato más detallado de ambas figuras en otros escritos.

No existe ninguna expresión más fuerte del rechazo a la política moderna. Alberto Lleras Camargo esperaba salir de la Edad Media. En 1936, Laureano Gómez le da una respuesta sin equívocos: al invocar el ejemplo de España, que, “como en la Edad Media (...) ha sido designada por Dios para preservar la civilización divina de Cristo de las hordas furiosas de la barbarie”, muestra en qué términos se define desde ahora el conflicto entre conservadores y liberales. (Pécaut, 1987: 283).

Existen ciertamente muy buenos argumentos para hablar de dictadura. La ruptura con el estado de derecho no es solamente la manifestación de una crisis; constituye también el resultado de un proyecto político deliberado de ruptura con la democracia liberal. Tal es sobre todo la voluntad de Laureano Gómez, reiterada en el transcurso de su carrera política. La trayectoria de Gómez no ha sido aún lo suficientemente analizada, a pesar de haber ejercido una inmensa fascinación durante más de treinta años sobre una gran parte de las masas conservadoras. Sin embargo, no es difícil enumerar e identificar los elementos de su doctrina: exaltación de la “hispanidad”; nostalgia de un orden social cristiano, trastornado en el siglo XIX por la influencia en Colombia de la “filosofía depravada de Bentham” e invitación a una “revolución cristiana, conservadora y nacional”; rechazo del sufragio universal, que desde la Revolución Francesa, pretende erigir “la mitad más uno (...) como suprema norma de verdad y de justicia” y que por su carácter “inorgánico (...) contradice la naturaleza de la sociedad”; aspiración de un orden corporativo que permita al Estado, responsable del bien común, canalizar el poder ciego y destructivo del capitalismo: “sabemos –declara Laureano Gómez– que las fuerzas económicas deben ser encauzadas de suerte que no se desentiendan de las necesidades populares ni impongan la insufrible dominación de los más débiles sobre los más fuertes”. (Pécaut, 1987: 526-527).

Laureano Gómez, político conservador inspirado en Franco y Falange, (sobre él se ha dicho que es uno de los promotores de la violencia en Colombia debido a su fanatismo y fundamentalismo religioso) (cfr. Pécaut 528-529); tacha al vulgo inepto incapaz de asimilar la cultura occidental y promulga incondicionalmente el regreso a los valores hispanos de la Contrarreforma. Fue uno de los artífices del llamado Frente Nacional, pacto que unió a liberales y conservadores pero que excluyó cualquier otro tipo de alternativa ideológica del espectro político colombiano. En sus famosos discursos, sus diatribas se enfocan en

numerosas ocasiones contra el desprestigio y la abolición de la clase política a la cual llama “politicastros” (cfr. Pécaut 528).

Laureano Gómez no fue un dictador propiamente dicho. Sin embargo, ante la incapacidad de organizar la sociedad a su imagen y semejanza permitió la violencia colectiva vista como una disolución de todos los supuestos “males” que aquejaban al país. La figura de Laureano luchó en muchas ocasiones contra el transcurso de la historia, contra el propio devenir de los acontecimientos.

Por el contrario Rojas Pinilla es un dictador que llega con tres máximas que nos recuerdan, en cierta medida, a las de la Revolución Francesa “paz, justicia y libertad”:

El presidente Rojas adoptó una línea política reformista, en la cual, a la vez que mantenía una estrecha alianza con el Ejército y la Iglesia, estimulaba reformas sociales en beneficio de los sectores de bajos recursos. Este programa se planteó también como un “movimiento cristiano nacionalista” para el progreso social y económico del pueblo colombiano. Su gobierno se preocupó por fortalecer un binomio político en acción: Pueblo - Fuerzas Militares. Según sus ideas, ante el fracaso político-social de los partidos tradicionales, el binomio Pueblo - Fuerzas Militares sería el camino para realizar los cambios urgentes en el país. Así mismo, buscó el fortalecimiento del Estado colombiano basado en la doctrina social de la Iglesia católica y en el ideario del Libertador Simón Bolívar. (...) Según sus ideas, sin la justicia social sería muy difícil la paz y mucho más la libertad; no se puede hablar de paz sin justicia social y justa distribución y goce de las riquezas. Así mismo, para el logro de estas metas socio-económicas era indispensable estimular el trabajo y facilitar, por parte del gobierno, la asistencia social, la educación, la orientación técnica y los beneficios de una justa política social que defendiera al trabajador, no sólo como productor de riqueza, sino como elemento humano. Según

sus ideas, para garantizar el trabajo era necesario proteger el capital; por ello las relaciones entre capital y trabajo debían mantenerse y desarrollarse lejos de toda hostilidad y dentro del verdadero concepto de Patria. También era indispensable el fortalecimiento de la educación para las masas colombianas, en un pueblo con mayoría analfabeta. Por ello, Rojas fortaleció la educación popular práctica y tecnológica, la educación rural con nuevas tecnologías agrícolas y la cultura popular. Estimuló los programas de las Escuelas Radiofónicas de Sutatenza y la programación de la televisión educativa, que se inició en Colombia durante su administración. La cultura popular no debía estimularse con medios rudimentarios, sino aprovechando los medios tecnológicos más avanzados: la televisión, la radio, el teatro, la imprenta y todos los medios que llevan a la superación cultural. El gobierno militar del presidente Gustavo Rojas Pinilla auspició la construcción de numerosas obras, destacando entre ellas las siguientes: la terminación del ferrocarril del Atlántico; la pavimentación de la mayor parte de las carreteras troncales del país; la creación del SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), el Banco Popular, el Banco Ganadero; la construcción del aeropuerto Eldorado y 18 más; la construcción de acueductos, alcantarillados, avenidas, carreteras y numerosas obras de infraestructura en pueblos de distintas regiones colombianas. Introdujo la televisión en el país, y automatizó la telefonía urbana y rural para el fortalecimiento de las comunicaciones. Durante su administración se terminaron las obras de Acerías Paz de Río y el Hospital Militar. Como buen “maestro”, egresado de la Escuela Normal de Varones de Tunja, Rojas Pinilla se propuso la creación de numerosas escuelas, colegios y universidades; creó, organizó y dio especial apoyo a la Universidad Pedagógica de Colombia con sede en Tunja, elevando a esta categoría a la antigua Normal Superior Universitaria de Colombia. (www.presidencia.gov.co/prensa_new/historia/14.html, encontrado 8-02-2010).

El general Rojas Pinilla es un personaje que llega al poder por la fuerza de las armas. Es también un reformista que intenta llevar la modernidad al país, dándole las infraestructuras y las políticas sociales de igualdad necesarias. Sin embargo, en un periodo

breve de tiempo llega a la confrontación con las fuerzas políticas que en un comienzo le habían dado su apoyo, ya que comienzan a ver al dictador como un populista que intenta ejercer una vinculación muy estrecha entre el ejército y el pueblo.

El pueblo, que es una puta, después de lambisconearle cuatro años al dictador, para no trabajar lo tumbó: se le cruzaron de brazos una semana y el Teniente General Jefe Supremo: se tuvo que marchar. En el avión que lo llevaba al exilio, a España, refugio de tiranuelos, desayunó huevos con tocino, pan, jugo de naranja y café. Fue lo último que supimos de él. (*Los días azules*, 146).

Las élites civiles se sienten traicionadas por su intervencionismo en la economía y en la vida política. Las confrontaciones con viejos aliados y las crisis económicas por la caída de los precios del café acaban con su mandato. No obstante, el final de la dictadura se observa bajo otro prisma en *Los días azules*.

Vemos en Laureano Gómez y Gustavo Rojas Pinilla dos figuras con grandes similitudes, sobre todo, en lo que tiene que ver con los valores del mundo hispánico y católico.

Rojas se asemejaba mucho a Laureano Gómez en su reverencia por el legado hispánico y cristiano en Colombia, y en su antipatía ante la forma en que la moderna sociedad secular había menoscabado la sociedad tradicional. (Henderson, 2006: 542).

También vemos que en sus respectivos mandatos alternaron periodos de grandes pactos con periodos de enfrentamiento violento:

Una vez que asumió el poder, Rojas dio rienda suelta a su anticomunismo, con trágicas consecuencias para los campesinos que vivían en el oriente de Tolima y en la contigua región de Sumapaz, en Cundinamarca. (Henderson, 2006: 542).

No obstante, a través de la lectura de la obra vallejana podemos apreciar cómo encarnan valores contrapuestos. Laureano Gómez es la negación franca y directa de la historia y de la modernidad, el discurso aristocrático brillante y sofisticado que defiende a una minoría cultural y económica, y que rechaza los logros de la Revolución Francesa propugnando un regreso a un pasado seguro y próspero para una comunidad muy reducida. Para él la historia es una continua batalla entre las fuerzas del orden y de la disolución.

Procedente de un modelo de sociedad anclado en la Edad Media, sus antepasados inquisidores y feudales dejaron claros rastros en sus ideología. Esta ideología llevaba claros tintes rurales de una provincia como Ocaña que poseía la impronta de la sociedad feudal arraigada en los principios del mundo rural. Desde el punto de vista económico, en la época de Laureano, Colombia era dependiente del monocultivo del café. El jornal del campesino consistía en su manutención. El producto social de la economía cafetera era tan amargo y tan oscuro como el mismo café; la razón era meramente el desarrollo de un modelo agrícola colonial.

Por eso en las propuestas de Laureano Gómez, su idea de desarrollo era llevar a Colombia al futuro del “retrovisor”. Era mejor la Colombia del ayer cuando el país era el primer exportador mundial del café. Este personaje, visto por los conservadores, era el mármol de Carrara blanco levantado sobre el lodo y el fango de una sociedad putrefacta en

Colombia. No obstante, quienes aspiraban a la modernización del país, creían que la sociedad colombiana debía pasar por unos procesos de equidad y transformación.

El pesimismo es una constante de los discursos de Laureano Gómez: siempre apela a un mundo a la deriva en el que cualquier cambio lleva al cataclismo social y el desastre:

Apelando a una moral intransigente, conforme al espíritu de un pesimismo de secta, interpretando la historia como un combate incesante entre las fuerzas del orden y las de la disolución, obsesionado por la inminencia de un cataclismo social, desconfiado frente al fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán, pero solidario con un franquismo llamado a restaurar la cristiandad, Laureano Gómez adquiere un ascendiente extraordinario sobre las masas conservadoras de los departamentos del oriente. (Pécaut, 1987: 283).

Por el contrario, Rojas Pinilla encarna la modernidad crecientemente autoritaria y dogmática por la vía del populismo corrupto y demagogo. Defiende la religión contra la misma jerarquía de la Iglesia y también defiende medidas sociales radicales basadas en el intervencionismo del Estado, el pago de impuestos y la gratuidad de los servicios sociales.

Su formación se forjó en Europa. Curiosa y paradójicamente, muchas de las grandes reformas visionarias que emprendió en Colombia debieron de fraguarse en su etapa como agregado militar de la embajada en la Alemania expansionista (comienzos de los años treinta). Un ejemplo de su deuda intelectual con el expansionismo nazi es la idea de desarrollo de la industria militar localizada fuera de las grandes ciudades, y cercana a la explotación de las grandes siderurgias del país.

Se trata de un tirano con evidentes limitaciones que coarta las libertades de la burguesía más culta, letrada y cosmopolita. Pero no sólo coarta sus libertades, también sus privilegios. Un claro ejemplo de ello fue la creación de un batallón militar de ingenieros civiles destinado a la ejecución de las obras públicas. Los recursos de las obras públicas siempre habían estado en mano de las clases dominantes locales que, además, no estaban para nada interesadas en romper con un aislamiento regional que garantizaba su permanente estadía en el poder.

Una vez hechas estas aclaraciones contextuales respecto a estos dos personajes históricos, como lectores competentes debemos reconstruir un largo proceso de análisis y abstracción que el personaje-narrador ha recorrido hasta toparse con el nexo que permite asociar la inmensa cantidad de elementos que se reúnen en esta escritura. La constante comunión que mantiene la secuencia de la letra impresa entre forma y contenido no deja de invitarnos a inclinar la balanza hacia el lado del contenido: frente a muchas de las caricaturas de personajes públicos representadas se nos impone ante todo la tarea de decodificar los elementos entre los que se produce la mudanza conceptual con la que muchas de sus imágenes juegan. Cualquier lector que posea un buen entrenamiento en la praxis de este ejercicio se preguntará: ¿acaso difieren tanto dos personajes como Laureano Gómez y el General Rojas Pinilla como para presentarlos antagónicamente como héroe y villano? Enseguida el lector se percata de que se encuentra ante una racionalidad surreal, onírica y subjetiva, brillantemente explotada y administrada por el Fernando Vallejo autor-persona física.

6.4.2. El imaginario del narrador sobre los personajes públicos

Cuando el narrador afronta la descripción de personalidades insignes no se queda en lo jocoso y festivo, sino que trasciende la escena: el conjunto de personajes, paisajes y escenas dan en su conjunto un sentido de la realidad a la narración; ese conjunto se torna en una iconografía burlesca de celebridades que queda ligada al imaginario común de su momento histórico.

Los personajes aparecen aislados, entre las alucinaciones, por acción del inconsciente, bajo el cáustico y mustio humor del narrador. Se trata de caracteres creados para narrar el fracaso de la existencia humana: claro ejemplo es Bolívar que es un símbolo de la derrota humana a nivel individual y político. En este sentido, podemos trascender a los propios personajes ya que representan la confusa idea que poseemos de nosotros mismos y de nuestra relación con nuestros semejantes.

Una vieja forma burlesca de la literatura cobra visos y trazos contemporáneos de rabiosa actualidad cuando degrada el prestigio de los nombres públicos. El discurso procaz dinamita el discurso oficial de la historia y saca a la luz las miserias de las celebridades donde los recintos amurallados de sus vidas privadas se desmoronan: los lectores curiosos pueden asomarse y juzgar a los personajes que quedan expuestos como fantoches en un espectáculo carnavalesco, paródico y heteroglósico. La atmósfera narrativa se vuelve irrespirable porque es capaz de abofetear a quien se le ponga por delante: desde la sumadidad hasta el transeúnte más común, pasando por los próceres y los artistas.

Resalta el narrador el retrato de los personajes con trazos violentos repletos de pasión, de parcialidad subjetiva e irracional, de confrontación con la urbanidad. Nos encontramos ante una deformación emocional de la realidad extratextual, un auténtico aquelarre donde los personajes públicos son sometidos a un particular filtro de lo pernicioso, mefistofélico, fantástico y depravado. Ese filtro no hace sino realzar la visión trágica del ser humano, su angustia existencial en torno a muchos de los nombres propios que han liderado al mundo; ese proceloso averno donde la razón fracasa constantemente en su construcción de distintas propuestas sobre los mismos cimientos viciosos.

Pastas conjuratorias, brebajes para maleficios, extractos de venenos, ungüentos. De los Lopitos, Alfonsitos, Marianitos, Turbayitos, Lientas, Pastranitas, Barquitos saco un concentrado de presidente de Colombia o manteca degradante, que arruina lo que está bien y disuelve la materia. (*Años de indulgencia*, 15).

Los caracteres de los personajes son planos y marcadamente arbitrarios y participan en escenas de difícil clasificación a caballo entre la referencia extratextual y el mundo onírico. La aparición de los personajes también depende del estado de ánimo del narrador, de su mundo interior irracional. La deformación de los personajes nos plantea una nueva situación en el mundo marcada por un sentimiento subversivo de alienación como última llamarada de la libertad individual; una llamada a la algarada callejera, a la conducta desordenada y psicótica, al lenguaje de la conciencia narrativa donde ya no existe el orden ni la coherencia. En este sentido, la expresión subjetiva, la irracionalidad y las temáticas prohibidas cobran gran protagonismo.

Con una persistencia que ha sabido convertir en estilo inconfundible, el personaje Vallejo nos pone en contacto con otros mundos posibles que nos rodean, un universo contextual repleto de experiencias tan familiares como desconocidas, tan próximas como irreductiblemente extrañas. De la voz del narrador surge un logrado y astuto Hermes de los mundos paralelos, donde todo es y no es al mismo tiempo, donde toda experiencia rebosa de significados ocultos, donde las posibilidades ontológicas se multiplican; de este modo, nos hace entender que su obra posee la capacidad de conformar incansablemente una escritura repleta de referentes próximos en el espacio y a su vez, remotos en la imaginación. Desde este punto de vista, la obra literaria del antioqueño sólo resulta provechosa si estamos dispuestos a reconocer de entrada que aún no lo sabemos todo acerca de muchos de los conocimientos compartidos que rodean nuestra más inmediata cotidianidad e intelecto, los cuales tendremos que redefinir y reevaluar.

El autor Vallejo conoce la referencialidad y la lleva a la escritura artística, juega con ella, porque sabe que no es más que una representación ficticia de la que es responsable el poder de nuestra imaginación. En muchas ocasiones, caracteriza a los personajes públicos en forma de tropos visuales donde se vacía el significado prototípico que se atribuye al personaje, y donde se desplaza la referencia.

El segundo santo colombiano porque el primero es san Belisario, Belisario Betancur nuestro Nobel de la Paz, con-servador-libera-comunista, ecuménico, presidente y santo, santo con aureola, que se ha desgañifado su generosa garganta predicando ese apellido ajeno. "¡Paz, paz, paz!" ha dicho y tiene razón, zón, zón porque sin paz hay guerra. (*Años de indulgencia*, 148).

No obstante, a pesar de la mencionada trasfiguración de los personajes, estos no pierden del todo su rostro original; somos capaces de reconocerlos de un primer vistazo, aunque a ellos se les añadan propiedades pocas veces plasmadas en la lengua escrita. Por tanto, el imaginario que se nos presenta de los personajes sufre una traslación, puede quedar empobrecido pero también enriquecido si somos conocedores de su contexto a través de vínculos subjetivos e inesperados que salen a la luz de la escritura.

El narrador le quita cierto aire de ensimismamiento al arte de escribir. Vida y escritura aparecen consustancialmente unidas, aferradas al mundo empírico; y para ello es esencial la repetitiva y avasalladora aparición de humanidad, de seres humanos, de manifestaciones humanas. Las vidas de las personas ligadas a su destino, atravesadas por debilidades ligadas al organismo psíquico y físico: determinadas por la tensión desgarradora de alcanzar de algún modo su plenitud existencial. De ahí la infinita capacidad para despertar en los lectores o bien la antipatía e hilaridad o bien la solidaridad y comprensión hacia esos personajes. Unos personajes que quedan despojados de las vestiduras cotidianas por la pluma traviesa del escritor; unos personajes que salen a la luz formando parte de todo un festival carnalesco que altera en cierta medida la visión aburrida de la realidad.

Como una suerte de caricaturista, posee la capacidad de sintetizar, de representar de forma concisa algo particularmente complejo mediante una bien gestionada economía lingüística. La puesta en escena de personajes señeros de la vida pública, por medio de los cuales se resalta el humor político del narrador, nos proporciona una segunda transformación de la realidad para comunicarla. A través de personajes identitarios,

llegamos a una de las características más ridículas de la condición humana y de su existencia: la ambición de poder.

Y si no miren, saquen cuentas: los Alfonso López homónimos, padre e hijo: mascadores de coca, borrachines, ricos sin trabajar pero eso sí: mamadores de la teta pública, masturbadores del pueblo vil. Degenerados en sus ácidos nucleicos, con frenillo, de dudosa probidad, impunes ambos. Pasan por la historia de Colombia y dejan cantando un olor de algarrobas podridas.

Y los Lleras, los Lleritas... Dientudos, calvos, culibajitos. Y el más bajito y peloncito, rabioso y rencoroso; un hombrecillo enfurruscado que pela los dientes: filudos, verdes. Muerde y mata un conservador. Deja un olor de hormigas molidas, de ácido fórmico, un atrabancado, emberrinchado olor. Y los Turbay ¡ay ay ay! Del primero no me acuerdo pero el otro, Julio César, don fulano, don zutano, un fulanillo zutanillo surgido a la vida pública, la vía pública, por la magia de Aladino de una caneca, o sea de adonde usted tira la basura: los frijoles vinagrados, la carne podrida, los calzones rotos, El Espectador, El Tiempo, El Colombiano, papeles del sanitario. Con un coeficiente de inteligencia de menos doce grados bajo cero que me pone a tiritar. Deja un acre olor acerbo, irresponsable, de culo chamuscado de Lucifer. Y los Santos, ay carajo y el zoquete de Echandía... Dejan un olor trivial, pueril, de pañales meados. (*Años de indulgencia*, 143).

La burla abarca todo el panorama del mencionado poder: desde los presidentes hasta la guerrilla, pasando por papas, alcaldes, funcionarios, escritores, científicos y todo tipo de personalidades históricas. En una constante sistemática, encandila a los lectores con personajes sacados de la realidad extratextual y causa la hilaridad por su sentido de la exageración y por sus reducciones al absurdo incluso cuando es fácilmente reconocible el sentido trágico de lo que se representa. También hace brotar la hilaridad porque, en muchas

ocasiones, comparte un contexto implícito con el receptor de la obra; un conjunto de datos conocido por una comunidad que causa la risa incontenible porque se vierte sobre el papel aquello que se dice y se conoce pero que no se registra en la escritura.

Los trazos rápidos, simples, de la caricatura son asimilados rápidamente por el lector; provocan una reacción sensible aun mayor que una imagen “realista”. El narrador sabe que nuestro imaginario está sometido a una percepción que continuamente abstrae los datos. Se suprimen unos matices y se resaltan otros, sobre los cuales se concentra nuestra atención. De este modo, el “input” sensorial queda reducido a ideas y conceptos, a rasgos distintivos dentro de un universo de oposición y contraste donde todo pasa por un particular filtro cognitivo que adapta el mundo sensible a nuestra imagen y semejanza. Por ejemplo, en el caso de la descripción de Fidel Castro “un sargentón que fusilaba y una madre superiora (con barbas blancas) que impedía pecar.” (*Entre fantasmas*, 164-165). Los lectores nos sentimos obligados a rellenar unos caracteres icónicos y acabamos siendo partícipes de la construcción de estos personajes. La oculta ambigüedad y compleja representación de los personajes reside en que la enumeración de estos puede formar combinaciones donde palpita una poderosa voz enunciativa que surge a través de la continua abstracción de la realidad. Un texto salpicado de personajes retratados en clave paródica fomenta la construcción mental de un imaginario que constituye una realidad sentimental y conceptual continua y unificada.

De esta forma, el lector se erige en cómplice silencioso. El retrato icónico resalta unos pocos rasgos muy marcados, un conjunto incompleto que los sentidos percibe y que la práctica empírica del pensamiento tiende a reconstruir. Mediante su experiencia, el lector

percibe el mundo como una totalidad indivisible; a pesar de que su sentido y su intelecto sólo consiguen una visión parcial. Por tanto, la percepción de eso que llamamos “realidad” se convierte en genuino acto de fe; un acto de fe que incluso puede llegar a ser resaltado por la voz escritural:

A mí que no me juzguen por lo que digo sino por cómo lo digo, por lo que filmo sino por cómo lo filmo, por lo que hago sino por cómo lo hago. Me da lo mismo el amor que el odio. Y no me exijan verdad que la verdad es inestable, escurridiza, evasiva. (*Años de indulgencia*, 109).

Y no me exijan verdad que la verdad es inestable, escurridiza, evasiva. Una quimera con cola de humo. (*Años de indulgencia*, 111).

Los rasgos simples y a la vez abstractos de los personajes juegan un papel de identificación universal; son un vacío que absorbe la personalidad y la conciencia. Los rasgos distintivos dejan huecos vacíos que rellenamos con nuestra imaginación; de tal manera que las imágenes mentales forman parte del lector.

La práctica literaria queda sometida a un vaivén que mece al lector de un lado a otro; de la representación de lo real, con sus cavilaciones colectivas, a la exhibición estética, independiente y aislada. Se trata de un lugar de distensión tertuliana, un lugar común integrador donde se asimila la herencia discursiva. Es una buena forma de conciliar la tradición culta con la cultura popular de masas para elaborar sus productos.

A menudo, nos encontramos con que muchos de los conceptos y visiones que se nos presentan aparecen bajo una forma de oposición férrea. Es entonces cuando la tensión entre las fuerzas de lo histórico y lo ficticio, de la apariencia y de la realidad parecen plantear un

conflicto frontal e irresoluble en el cual se subrayan las posibilidades interpretativas acerca del texto objeto de estudio.

Como si se hubiera querido confabularse con el desorden de lo real, en la referencia a los personajes públicos de sus obras reina lo inarmónico. Precisamente por eso sabemos que nos hallamos ante una mímesis verosímil y creíble: los personajes públicos son tan humanos, impuros y corrompidos como la sucia realidad que nos rodea a los lectores.

Algunos confundirán la parcialidad y el apasionamiento ante estos personajes con la frivolidad. Pero ello es, tal vez, porque lo que se pretende con esas imágenes grotescas y distorsionadas no es solamente deleitar y embotar nuestros sentidos sino también estimular nuestra inteligencia que tendrá que disociar entre hechos posibles e imaginados.

Anoche, cuando los perros del parque le ladraban a la luna escuálida, velada de smog, rodeado de la consideración general, apabullado por las condecoraciones y los homenajes que en este país anuncian la llegada de la muerte, en paz la pluma y el pene murió Octavio Paz, Se nos fue Paz el transparente, el mallarmeano Paz, el honesto Paz, el incorruptible Paz, el ex embajador en la India donde contrajiste el tinnitus auris, razón de tu poesía, zumbar de abejas griegas, ronroneo de moscardones concertantes, algarabía de cigarras termo-fónicas en la noche tropical, te nos fuiste, ay. El articulado Paz, el conmisericordioso, el subterfúgico, el conspicuo, el inescrutable, el impertérrimo, el polirredento, ay, ay. Sólo le queda de consuelo a la grandeza del país azteca el pincel de Cuevas. (*Entre fantasmas*, 38-39).

De ahí que una de las características principales de la obra vallejiana sea la capacidad para dirigir su primera llamada a nuestro entendimiento y no a nuestra sensibilidad. Las personas, paisajes y objetos que pueblan la narración objeto de estudio

nos plantean, ante todo, un problema lógico que como lectores competentes tenemos que resolver. En ese sentido, las representaciones de personajes públicos en la escritura de Vallejo constituyen una suerte de abstracción conceptual que, sin embargo, acaba adquiriendo la apariencia de una insólita imprecisión de ideas.

Cómo la vencí yo, cómo la burló el antipapa, ya lo conté en otro libro que hay que leer y comprar pues no me pienso repetir como Cuevas pintando siempre las mismas caritas, ¡siempre los mismos monigotes que lleva adentro! ¿Por qué más bien no los vomita en el inodoro? (*Entre fantasmas*, 165).

La primera de las muchas paradojas con que nos asaltan ante personajes pintados escrituralmente de dos o tres brochazos tiene que ver con que los personajes muchas veces quedan como fantoches irreconocibles y esperpénticos; esas imágenes que se nos vienen al pensamiento nos reclaman una decodificación, una reconstrucción objetiva de su anomalía en clave lógica.

Nos encontramos ante una escritura aparentemente basada en un pensamiento repleto de rasgos concretos de personajes y de hechos puntuales que se repiten incesantemente; nos demuestra cómo esas descripciones chabacanas, esas anécdotas mundanas pueden erigirse en instrumentos de análisis conceptual. Para ello es necesario descomponer en partes los distintos elementos de la narración, también hace falta enfrentarlos (comparar y oponer un paisaje con otro, comparar y oponer un personaje con otro), reconstruir un contexto implícito y elidido. A partir de ese análisis encontraríamos una serie de átomos temáticos que nos permiten descubrir la relación esencial que vinculan

los múltiples elementos de la narración en su totalidad. De este modo el lector acaba viendo estrechas relaciones de ideas universales.

La enorme diversidad de personajes, escenas y paisajes tiende a subrayar lo que de asociativo hay en los elementos de la obra. De entrada, los objetos se hallan consustancialmente unidos a un entorno vernáculo y familiar. Como si sólo así, sumergidos en su contexto natural, cultural y nacional, existencialmente ligados al plexo de relaciones que mantienen con el resto de la realidad; revelaran su esencia más profunda, esa que habitualmente queda oculta. Esa unión queda incluso subrayada por la aparición de las diversas manifestaciones de la cultura, con su sonoridad y su colorido: quizás podríamos destacar como uno de los fundamentos estético-formales ligados a la poética del autor, el empleo de numerosos estímulos cognitivos que embotan la sensibilidad y que, en cierto modo, son camino y a la vez obstáculo de las energías que nos llevan las ideas y los nexos conceptuales.

6.5. Los personajes fallecidos: un monumento al olvido nacional

6.5.1. El diálogo eterno entre vida y muerte

En muchas ocasiones, el narrador de *El río del tiempo* llega a identificarse más que como un compilador de anécdotas, como una persona que hace inventario retrospectivo. En este inventario ya no hay intriga ni argumento, se nos presenta un mundo a caballo entre la realidad y la ficción. Pareciera que el arte narrativo del escritor antioqueño nos fuera llevando hacia la muerte de ciertos esquemas canónicos de la literatura.

El grupo de novelas objeto de estudio se mueve entre el testimonio y la mitomanía, entre las operaciones de la memoria y de la voluntad. Un claro ejemplo de la expresión de la voluntad y del deseo es la muerte de la madre.

Como resultado de estas operaciones de la imaginación, aparece un conjunto de datos, nombres propios y lugares comunes que permiten relacionar el argumento de la obra con la realidad extraliteraria; haciendo posible esa tercera dimensión de la historia que es la novela. El potencial significativo de la obra vincula lo narrado con una realidad política y social determinada, con toda una polisemia estructural que se presta a ser leída entre líneas con vistas a descodificar las claves de la decadencia de un imaginario. Nos adentramos a través de la lectura en toda una cosmovisión donde la polaridad nación-personajes nos revela una visión difusa, pero muy conectada a la realidad, de un conglomerado social en una etapa concreta de su desarrollo histórico.

El sujeto enunciativo no es el narrador-ventrílocuo tan denostado en la obra objeto de estudio, sino una voz que atraviesa el texto como la tempestad atraviesa la espesura de los bosques. En este sentido, la soberbia reina tiránicamente a través de la palabra por medio de comentarios que constituyen visiones cegadoras y difusas, por medio de retratos que iluminan y desvanecen los perfiles de los seres y de las cosas, por medio de generalizaciones que extienden su poder y empobrecen los espíritus.

La experiencia vital de la senectud expande la catástrofe decadente del cuerpo hacia los lugares más recónditos del pensamiento. Es una etapa en la cual la relación con la muerte cobra protagonismo y holgura cuando afronta el fatídico destino cara a cara,

trazando con firmeza el camino final. El diálogo eterno entre vida y muerte representa un periodo de tiempo camuflado en la conciencia entre la angustia y la esperanza. La soledad del viejo que escribe y recuerda con nostalgia resulta ser una fabulosa caja de resonancia, un amplificador inexorable para una verbalización de la podredumbre moral, de la insolidaridad, de la radical miseria de la condición humana, de la infidelidad a cualquier esperanza redentora en el planeta.

Sí. ¡Ay la vejez! La vejez es verbosa, parlanchina, gárrula. Incontinente, insomne, avara, flácida. Olvidadiza, memoriosa, arteriosclerótica, cegatona, artrítica, friolenta, arrugada, manchurrienta, necia, obstinada, cerril. Sorda, lenta, tarda, terca, lerda, edematosa, dispéptica, colagoga, ética, canosa, calva, horrible, constipada, flatulenta, pilosa, fétida. Senectus excretio est, diría ciceroniando: la vejez es mierda. Calzón sucio, calcetín roto, analgésicos, descongestivos, digestivos, antifatulentos, antipiréticos, y el Quinidín Durules que me aliviana el corazón. (*Entre fantasmas*, 12-13)

Alcanza a transmitir la sensación de ofuscamiento radical y subversivo a través de la musicalidad de una voz propia con la potestad de unificar forma y contenido; a través de una escritura que funciona como metáfora de la descomposición moral y del desvarío mortal porque, según el protagonista, la vida no es buena, la vida es un sida, un proceso de podredumbre que culmina en la vejez. La voz de la primera persona protagonista constituye toda una conciencia narrativa apasionada, burlona y desolada de la vida.

No obstante, para el protagonista la existencia también presenta fugaces y luminosas ráfagas de encanto, de sosiego e incluso de amor. Esos momentos volátiles los irá reviviendo, recordando, repitiendo...

El relato se convierte en un continuo alarde de ingenio, osadía y sarcasmo capaz de dismantelar, demoler y minar los presupuestos afianzados en el siglo pasado. La insolencia que arroja de sus espaldas los sedimentos depositados a lo largo de los años se vuelve espectáculo, propiciando la admiración de un público lector multitudinario que más que escandalizarse es sabedor de que lo que aparece en los textos es menos grave que lo que la sociedad tolera; un público lector que aprueba la actitud de coraje del narrador pero que no comprende muchas de las ideas expuestas.

A su vez, el narrador, desde su ironía, puede que diga cosas sin creerlas; pero desconfía de que lo contrario sea cierto. Desde su particular sentido del humor, llega a ser un intérprete del poder: la válvula de escape necesaria para que la sociedad se mire a sí misma de una manera risible. La risa y la no comprensión de lo dicho permiten la ambigüedad de un texto que no agrede.

A Roberto Pineda Duque ya se lo presenté al lector páginas y libros atrás, pero el lector es voluble, caprichoso, olvidadizo, y hay que estarle recordando constantemente las cosas. No registra, y lo poco que registra lo olvida al instante. Más de tres o cuatro personajes se le enredan y apuesto a que no sabe latín. El lector es simplista, incompetente, morbosos; quiere que le cuenten cómo entra detalladamente el pene en la vagina. Y traicionero además, cambia de autor. No me merece el menor respeto. (*Entre fantasmas*, 219).

Sabe perfectamente que el masivo público lector no ama a quien lo reforma sino a quien lo droga; sabe que el masivo público lector ama y admira a quien lo insulta a través de la atrocidad del lenguaje imberbe y vehemente; también sabe que ese masivo público lector se identifica fácilmente con un personaje que representa, en muchas ocasiones, la

región más abyecta de nuestra conciencia intelectual: la soberbia, el dogmatismo, la falsedad, la pretenciosidad, la insolidaridad, el deshonor. Quizás quien lee la obra intuye que negarse a meditar sobre lo que nos ofende es la más grave limitación que nos amenaza.

Nuestro narrador no es portavoz de una época, sino una voz cautiva en la noche de los tiempos. Liberado de responsabilidades por la madurez, ya no se siente encargado del mundo y sólo encuentra el placer en el instante irrisorio del contacto entre el deseo y la nostalgia: los momentos del pasado eran, en su momento, monótonos pero vistos desde el presente resultan apasionantes. Expulsado del Paraíso por el Arcángel del tiempo, el infierno de la ciudad ya sólo es identificable desde el paraíso de la sociedad tradicional. Por eso reedifica, por medio del recuerdo fabuloso, la casa de los abuelos, apuntalando el sueño nostálgico idealizado a partir de la memoria. De este modo, despierta el anhelo de otros lugares, de otros tiempos desde su propia escritura.

El discurso vallejiano reconstruye el diálogo eterno entre vida y muerte. Afronta este hecho fatídico cara a cara, lo representa en una época en la cual la necesidad de existir parece enmascarar ante la conciencia la finitud del ser humano. El narrador descubre una temática habitualmente marginada por ser algo aparentemente sucio y vergonzoso; se trata de una temática marginada porque no vemos en ella más que el horror, el absurdo, el sufrimiento inútil y penoso, el hecho escandaloso e insoportable que nos impulsa a preguntarnos por las cuestiones esenciales y a no quedarnos en la superficie de los seres humanos.

La lectura de los grandes iracundos de nuestro siglo, como Céline, Thomas Bernhard, Fernando Vallejo o –más a lo lejos– Pío Baroja, siempre me ha resultado más tonificante que la de los optimistas bien equilibrados, con la destacada excepción de Jorge Guillén. (...) Pero lo que sin duda Cioran no advertía era su propio optimismo, es decir: su vitalismo contrariado. Como Bernhard, como Fernando Vallejo, sus diatribas contra los inconscientes que buscan prótesis de inmortalidad en instituciones y rutinas o sus elaboradas blasfemias contra el Cosmos que tienen previsto descartarnos reciben su energía convincente de la fuerza estilística, desde luego, pero sobre todo de su escándalo ante la necesidad de la muerte. Denuncian la más fundamental de las hipocresías humanas, que es también la más imprescindible: la voluntaria ceguera que nos permite vivir como si no hubiera muerte. (Savater, 2003: 243-244).

En el tiempo de la narración, en el tiempo de la soledad, con el cuerpo marchito y enfermo al borde del infinito, se establece una percepción del tiempo que escapa a los parámetros de la linealidad. Con la ayuda de la presencia íntima del lector a quien expresa el dolor y la desesperación, el narrador alcanza a abrazar su vida entera, a apropiarse de ella, a discernir la sinceridad que entraña proporcionando un intenso deleite por la vida y el placer. De esta manera, descubre la libertad de aferrarse a sí mismo y nos invita constantemente a avanzar y retroceder. No dilucida el misterio de la vida y la muerte, sino que lo vive plenamente. Parece como si ante la ausencia de una deidad redentora la única percepción intacta capaz de trascender a cotas más duraderas fuera la del recuerdo, la de las vivencias en un mundo sutil e interior.

Sobre su atalaya paradisíaca, el narrador avizora un presente y un porvenir de caminos destruidos, de puentes derrumbados, de hipertrofia urbana que desintegra la ciudad; asimismo, avizora una nación y un mundo donde las personas quedan petrificadas

en un cementerio de imágenes. Un mundo donde es más interesante observar las conductas que oír las opiniones de quienes las llevan a cabo. Por eso saca a la luz la ignominia de los conflictos sociales, familiares y sexuales de la aristocracia muerta, del pueblo desaparecido. Se llega a un colapso de lo visible a través de los acontecimientos, las anécdotas triviales, los vecinos, los parajes. Lugares comunes que agitan la sensibilidad y la inteligencia del lector y que propician el abandono de una actitud impasible.

Desde una empecinada abyección, el narrador cuestiona todas las propuestas sociales; revistiéndolas de fracaso. Como animal acorralado que bufa en su cubil sin ningún asomo de luz, el sujeto enunciativo parece el reverso diabólico de Cristo; porque reconoce abiertamente que el fatalismo tremendista ha vencido, porque se cierra en banda a los grandes ideales, a toda empresa colectiva; porque se nos presenta desencantado y toda iniciativa filantrópica no es más que un eco agonizante; porque sólo adivina un futuro de escombros donde mora, en cubículos intactos, la vileza.

Por donde mire veo la obra infame de Dios: arriba en el ciclo de los buitres, abajo en el mar de los tiburones. En el cielo claro, en el abismo tenebroso. Los socavones por donde se van, hacia la muerte, mis hermanas las ratas. Un día de éstos salgo a comulgar (si es que queda iglesia abierta), y les voy a echar la tal hostia por las alcantarillas para que se aumenten, al menos espiritualmente. A mí el dolor de los animales es el que me duele; los costados sangrantes de Cristo me dejan como si tal, como a Roberto Pineda el sordo oyendo a Verdi. Por donde mire veo la obra chambona del Creador: sus criaturas comiéndose unas a otras. A eso se reduce la Divina Providencia. Al lado del Monstruo, Satanás es un Santo. Y estas ansias irredentas de irme al cielo para no encontrarme con Pío Doce en los infiernos... No sé por qué, pero le tengo pavor a ese señor. (*Entre fantasmas*, 218).

Lo único que queda es la clarividente lucidez de quien considera el recuerdo como un paliativo tramposo. Profeta desconcertante que pone siempre en duda los principios de sus lectores, que derriba la delicada situación de dignidad moral de estos; nos presenta una dura expiación que culmina con el entierro definitivo de quienes le rodean y con la abdicación de toda esperanza.

Sin contar el llamado “perro” presidente, ya hay demasiados perros en este mundo y no se pueden sacar a la calle ni a orinar porque se pelean. Como los hombres, pues. Y como los hombres son susceptibles de epidemias. Es el amontonamiento. Menos mal que nos tocó vivir, Brujita, en tiempos más despejados, con menos gente. Murámonos tranquilos que no dejamos nada atrás que añorar: una nube de smog arriba pesando sobre las cabezas de una multitud abajo matándose y oyendo noticias. ¿Qué tanto oirán, si nada les importa? ¡Qué especie rara esa del homo sapiens con la manía de enterarse! Y esas ansias inextinguibles, inexplicables de perdurar, aunque sea en otros, por interpósita persona, en hijos, libros o películas. O en una estatua. El hombre, Brujita, es una pobre bestia efímera, enferma de eternidad. Tú no. Ni yo. (*Entre fantasmas*, 79).

6.5.2. El monumento al olvido

Narrador subjetivo, testimonial, que siempre comenta lo narrado; nos escenifica la Violencia (1946-1952) como una represión anárquica y espontánea a partir de la polarización política, también como un registro de asesinados. Cuando aborda las raíces de este mal, los motivos y las consecuencias para los sobrevivientes; el narrador lo hace de una forma cerrada, taxativa e impactante: “la muerte natural en Colombia es por homicidio”. Lo particular de la escritura se convierte en expresión de un fenómeno general y universal, como es la violencia, cargada de emociones consustancialmente humanas.

La grandilocuencia del narrador crece a través de la decadencia de la patria, por medio de una soberbia desafiante y radical. La crueldad se hace leyenda cuando la narración hace insistencia en la ignominia de los episodios sangrientos repletos de inutilidad. Una vez perdidos los sentimientos delicados y nobles, los gustos voluptuosos y elegantes, las ideas profundas y discretas; habrá que refugiarse bajo el antifaz de la vulgaridad superficial como un pasajero que naufraga con dignidad entre la catástrofe. De este modo, el sujeto enunciativo nos sitúa entre el conflicto social y la realidad existencial, por eso exprime el pasado de una nación empavorecida que entierra a sus muertos en una fosa común, una nación que entierra el hedor moral que despiden los cadáveres como quien lleva la ropa interior sucia e intenta ocultar el hecho a pesar de la evidencia olfativa.

Narra y cuenta la historia oculta pero también el mismo acto de ocultamiento de los hechos en que se asienta el poder hegemónico, parodia la voz de quien ejerce la autoridad: su instrumental retórico. La obra nos presenta una nueva manera de plantear la dificultad que entraña la representación y simbolismo de un conjunto de hechos pertenecientes a la historia contemporánea del país: cómo nombrar lo innombrable y volver a experimentarlo. El narrador imposibilitado para recibir el efecto sanador del olvido se ve obligado a ver una y otra vez las mismas escenas. Representar decenas de miles de muertos no como una simple cifra sino como un conjunto de vidas concluidas de forma violenta. La capacidad para simbolizar y representar lo que cada uno de ellos y su conjunto puede significar. Se trata de una narrativa que intenta aprehender las verdaderas dimensiones humanas.

El hecho de recordar a los desaparecidos puede ser visto como una manera de reencontrarse con el pasado y los ausentes; también con nosotros mismos. El suceso no se

revive, se toman fragmentos, extensiones ilimitadas de vidas que se desvanecen en la memoria. En imágenes expresionistas y alegóricas del olvido, la memoria es un deber fácilmente eludible.

El destierro físico y metafórico de la memoria atraviesa la historia contemporánea de Colombia. La escritura construye un espacio sórdido donde cohabitan los vivos y los ya fallecidos. La muerte funciona como mecanismo democráticamente nivelador de todos los seres vivos, es la sustituta feroz y salvaje del orden. Las meditaciones del narrador no son más que un diálogo onírico con la muerte y con los muertos. En esta escritura, nuestro narrador es un secretario de la muerte, es la muerte quien le proporciona los datos para su trabajo archivístico. A partir de este archivo se construye una historia, una visión del mundo para sus lectores que oscila entre lo público y lo privado; entre la crónica que rememora una historia colectiva latente y la novela que desvela los secretos de una colección de individualidades.

Para ayudar a una memoria desfalleciente que tiembla con el mal de Alzheimer al escribir, llevo una libreta de los muertos. Ahí anoto: padres, madres, abuelos, tíos, hermanos, primos, amigos y enemigos en primero, segundo y tercer grado. Voy por los ochocientos cincuenta y he asistido a cien entierros. Ya a la Muerte le perdí el respeto y le doy palmaditas en el trasero. ¡Pero qué son estas cifras en las cifras del mundo! Chichiguas. La Muerte solita, justiciera, compitiendo contra todo un enjambre de madres paridoras: millones y millones y millones mas les acabará ganando; a todas se las llevará con sus hijos. A veces, claro, se ayuda la condenada de un terremoto, un alud, una hambruna, un ciclón, un, tornado, y se zampa de un bocado medio millón. Yo gozo leyendo sus hazañas en los grandes titulares del periódico. Pa eso lo compro y p'al obituario y que se acabó la ayuda

para los damnificados que dejó, habida cuenta de la “fatiga de los donantes”. Pero eso sí, que no me digan que se murió un perro porque maldigo de las injusticias de Dios. No las resisto. (*Entre fantasmas*, 39-40).

El narrador se sitúa en un lugar jerárquico superior por encima de los muertos, a veces se refiere a muchos de los fallecidos en secuencias breves, trazadas con pinceladas humorísticas y deformadoras que se amalgaman en una confusa oleada humana.

Es entonces cuando la huella del recuerdo, con su impreciso esplendor de los seres remotos, acaba desterrando a estos personajes hacia el anonimato definitivo. La narración gira y gira, sepultando sin resolver y con impúdico deleite, los problemas que plantea. Gira como piedra de molino que tritura los huesos de los cadáveres por medio de una escritura que entierra a sus muertos en una fosa común y que se nos presenta como testimonio turbulento y perturbador; como discurso colérico carente de remilgos y contemplaciones tan opuesto al discurso solemne de la moderación; como discurso en el que la distorsión de la realidad envejecida y anormal convive con la rotundidad física de los cuerpos. Va reuniendo, poco a poco, a los muertos en asamblea.

A los cincuenta años de edad, en plena dicha, Óscar Echeverri murió en Risaralda: de muerte natural, como se muere en Colombia: asesinado. Le aplicaron el control de la población por cuestiones de política. A quién se le ocurre ser conservador o liberal, rico o pobre, bruto o inteligente, culto o ignorante... Por una o por otra, hay que apresurarse a morir. A Fabio Moreno, por rojo liberal, lo ahorcaron colgándolo del tubo del baño; a Jesús Restrepo, por azul conservador, le abrieron la cabeza con una pica: en su pecera de pececitos de colores se lavaron las manos manchadas de sangre: sangre roja conservadora, lo cual es una contradicción. A Ernesto Isaza, por pobre, lo despacharon con una cruceta para quitar llantas de

carro; a Jaime Monsalve, por rico, de cuatro tiros disparados desde una moto. A Luis Cortés le dieron una cuchillada en el pecho: seguido del asesino, con el cuchillo enterrado, bajó la escalera y salió a la calle gritando:

— ¡Me mataron! ¡Me mataron! ¡Este hijueputa me mató!

Cayó de bruces sobre el pavimento y se despeñó en lo infinito.

Jesús Lopera, Jesús Restrepo, Ernesto Isaza, Luis Cortés, Jaime Monsalve, Jaime Ocampo, Fabio Moreno, mis amigos, los mataron... Colombia asesina los mató. Yo estoy vivo, ahora sí que por una convención literaria que quiere que el autor viva por lo menos hasta que acabe su relato. En tanto, pues, me despido de Alcides Gómez, dejo el Miami y salgo a la calle, al matadero, para irme al parque, hacia la estatua. (*El fuego secreto*, 26-27).

Los comentarios fugaces sobre los fallecidos ya no son más que un rumor de fondo continuo que elimina la comunicación. La narración es una suerte de espectáculo en el que los individuos son productos destinados a ser consumidos y olvidados.

Ya desde la primera novela que conforma *El río del tiempo*, la muerte se refracta en la gran Violencia que azotó Colombia en los años cincuenta, a partir de los enfrentamientos partidistas entre conservadores y liberales. Estos enfrentamientos iniciaron las migraciones del campo a la ciudad y el sectarismo criminal patrocinado de parte y parte. En novelas como *Entre fantasmas* y *El fuego secreto* el narrador reúne listas de muertos, incluso llega a apuntarlos en una libreta. De este modo va enumerando unos personajes que carecen de voz en un relato que más que garantizar la memoria y el recuerdo de las personas, hace duelo por ellas y las sepulta en todo un imaginario espectral y fantasmagórico.

No voy a referir aquí en sus pormenores una historia que me niego a hacer mía. Está en los periódicos. Es harta conocida. El encono se había vuelto odio, y el odio muerte. En primera plana aparecían las fotos de los genocidios: veinte, treinta, cincuenta, cien cadáveres de campesinos descalzos tendidos sobre el suelo, decapitados, y frente a los cadáveres decapitados sus correspondientes cabezas: cabezas confundidas, asignadas por manos piadosas a cuerpos extraños... Fue surgiendo entonces en el barrio de Guayaquil, de tango y cuchillo, en las esquinas donde paran los camiones de escalera (esos que se van a cabalgar montañas), una literatura fúnebre escrita en papel amarillo-muerte, que iba a desplazar los Ibis de Vargas Vila y sus sierpes voluptuosas: la nueva literatura de la Violencia, con cruces sobre el túmulo de las tumbas de las portadas, y gallinazos volando sobre su cielo siniestro. Luego los genocidios pasaron a segunda plana y después ni eso, desaparecieron de los periódicos. Eran obviedad de todos los días, como titular que dijera: “Nos morimos de calor”. (*Los días azules*, 57).

Los espíritus evanescentes circulan por una memoria sin sepultura, los cuerpos no son pasto de las aves de rapiña ni de los perros; sino de la indiferencia. El narrador transgrede la prohibición tácita del rito fúnebre, saca a la luz los cadáveres y rescata por breves momentos su memoria. Sin embargo, el espectáculo de cadáveres silenciosos está, en definitiva, al servicio del olvido. El delirio implica la clausura del rumor insurgente. La voz narrativa se asoma al abismo, al caos y a las fuerzas incontrolables que lo alientan.

El monumento al olvido de cientos de miles de muertos recordados únicamente en la intimidad de la memoria familiar refleja un imaginario nacional claramente marcado por la actitud de indiferencia social, refleja a un país caracterizado por la carencia de homenajes y conmemoraciones fúnebres colectivos, refleja la baja autoestima de una nación que se avergüenza de su historia infame, de ser un teatro donde se presenta, bajo el disfraz de la

amnesia, la impunidad. Lo que ocurrió tenía que ocurrir porque había que respetar a las instituciones por encima de la vida, por eso se suceden los crímenes contra la humanidad mientras la sociedad no reacciona:

Colombia es un país con escasas necrologías. En los periódicos –que al parecer no toman ningún cuidado especial en este tipo de trabajo-, los únicos muertos que gozan de garantía necrológica son los ex presidentes. No son frecuentes sus muertes. Calculo, en los años que seguí sus vidas que, en promedio, muere un ex presidente más o menos cada siete años. Entretanto, el resto de la población muere sin resumen ni comentario. Cualquier periódico inglés serio, nacional o local, publica necrologías de los muertos destacados, aun de esos que no van a pasar a mejor vida. La falta de esta costumbre en Colombia contribuye, tal vez, a la baja autoestima nacional. (Deas, 2006: 351-352).

La cuestión de la memoria histórica y la reconstrucción de sus escenarios ponen de manifiesto que muchos de los episodios de la historia nacional aún no se han cerrado, y aún sigue doliendo su evocación. También se pone de manifiesto el recuerdo de acontecimientos o de personas que los conflictos no declarados y la violencia del día a día no legitiman. Inferimos una carga emocional: los recuerdos autobiográficos movilizan sensaciones intensas, generalmente de tipo negativo, como dolor, impotencia, humillación o aflicción, entremezclados con el conocimiento histórico.

¿Y vive alguno? ¿De esos dieciocho primos? Ninguna, ninguno, todas, todos muertos, dieciocho que anoté en la libreta. Entonces Colombia es peor moridero que esto. Mucho peor, y allá te vas sin homenajes. Si eres un líder o candidato tinterillo, y caíste asesinado, va una multitud a tu entierro a llorar. Y al día siguiente al fútbol a olvidar. No conozco país con más mala memoria ni más hipócrita que ése. Si

recuerda al muertico de ayer no recuerda al de antier. Colombia, país desmemoriado, no lleva libreta. (*Entre fantasmas*, 48).

En Colombia, son contados los eventos donde se hacen homenajes a las víctimas de muertes violentas. El relato nos recuerda a las Comisiones de la Verdad (tan sospechosamente ligadas al perdón y al olvido) porque no pasan de ser registros históricos, puros inventarios a partir de los cuales nunca se va a juzgar, sancionar o condenar a los responsables de las tragedias; porque ya se han borrado las pruebas ante los oídos sordos de la justicia. Ya sólo queda una huella alterada y espectral, cuya reconstrucción clara y precisa se vuelve imposible.

Buscó el afilador, fue a la cocina, cogió el cuchillo, le sacó filo, se lo guardó en la chaqueta, salió a la calle, tomó el camión, bajó en el parque, caminó la avenida, dobló en el callejón, entró al edificio, subió la escalera, metió la llave, abrió el apartamento, cruzó el pasillo, llegó al último cuarto, vio al hombre azorado, extrajo el arma y se la enterró en el pecho, del lado del corazón. Seguido por el asesino, con el cuchillo aún enterrado y brotándole a chorros la sangre, el hombre alcanzó a bajar la escalera y salir a la calle gritando, bendiciéndolo:

– ¡Este hijueputa me mató!

Se desplomó sobre el asfalto y la muerte compasiva lo acogió en su inconmensurable imperio.

Lo anterior lo estableció el sumario. Y los nombres de los implicados: Luis Cortés la víctima, y Carlos Álvaro Isaza el victimario. Lo que nunca se pudo establecer fue: por qué lo mató. Si Luis era un hombre bueno y el muchacho también. Al muchacho ustedes lo conocieron, se lo presenté una noche en La Quinta Porra: el muchacho de Manrique, espléndido, que venía conmigo en el Studebaker,

en el asiento de atrás, por esa montaña de Santa Elena cuando en la peor hora nos desbarrancamos, dejando lo empezado empezado.

A la mañana siguiente, ni un día más ni un día menos, ocurrió lo dicho. Nada explicó el muchacho, nada alegó en su defensa, se hundió en su mutismo. Treinta años le chantaron y lo nuestro se quedó en el aire. (*El fuego secreto*, 113-114).

Lo único que permanece es un dolor latente, un dolor sin más salida que la agresividad, la violencia y la pérdida de la razón. Quizás los días nefastos, incompatibles con la buena fortuna, aconsejan no actuar porque jamás algo va a salir bien. El narrador se atreve a divulgar lo que, tal vez, todos saben pero que nadie se atreve a decir; se atreve a contar historias que no existen en los textos oficiales ni en los textos judiciales.

El traumático pasado colectivo parece exorcizar el mal enterrando unos cadáveres que son su reflejo y su desgracia. Se trata de una historia que funciona como confesión de violencia corrupta; que apunta implícitamente a la decadencia fatalista de unos valores con oscuros remanentes feudales. En esta confesión se hace memoria y monumento de los muertos, pero se hace memoria de ellos para olvidarlos.

Complicado me parece el tema de cómo manejar la memoria de la muerte; de cómo recordar a los muertos, en un país que ha tenido ante todo conflictos internos, muchos de ellos no resueltos todavía, como es el caso de Colombia. (...) No me parece, entonces, que la inhibición que rige en Colombia de no conmemorar a los muertos de las luchas internas, obedezca a una índole peculiar nacional. Es el resultado de sus circunstancias. (Deas, 2006: 350).

El imaginario de nación se nos presenta repleto de ciudades y campos atropellados por bárbaros armados, ansiosos por satisfacer sus ansias de venganza. Se contemplan la

muerte y el asesinato como un único signo trágico y fatalista; el crimen no es un hecho meramente patrimonial del pasado sino que, además, constituye todo un futuro inevitable. En este sentido, se utiliza la narración pretérita como demostración palpable de los despropósitos humanos. Aparece, entonces, una nación convertida en campo de batalla donde reina el clima de confusión política e ideológica; una nación en la cual el extremismo, el recrudecimiento de la reacción, el vandalismo subversivo, la inclemencia del delito común, los excesos de la fuerza pública, el terrorismo y la coacción no son más que recursos cotidianos. La nación representada es una nación caótica, dionisiaca, en perpetuo estado de ebullición; una nación propensa a ser el reflejo del discurso literario que nos facilita las vías de acceso hacia su comprensión.

La atmósfera visceral del homicidio se erige en apoteosis carnavalesca y espectáculo al que asisten de forma pasiva los lectores. Parece auspiciar una degradación complaciente de la moralidad en vez de la apertura a horizontes más amplios: el sentido de la existencia queda enclaustrado en el fango de la estupidez y del absurdo. La nación colombiana siempre es el mejor referente para explicar esta idea: queda degradada en público por su situación violenta y opresiva convirtiéndose en el espacio prototípico para la injusticia humana.

La historia del mundo ya no es más que un episodio de la historia de Colombia. Esa nación donde la sumisión intelectual, la tradición mezquina, el progreso ilusorio, y la imitación forzosa y negligente campean a sus anchas; Colombia, esa nación arruinada por la muerte que sólo escucha al letrado hablando desde el púlpito, ese territorio donde la escena fusiona cultura y violencia; ese lugar donde la eficacia homicida acecha, persigue y

reprime al transeúnte; ese país donde el asesinato frío, mecánico e impersonal se diluye entre sus propios habitantes en forma de tolerancia e indiferencia, esa nación tendrá que madurar aceptando su propio fracaso, aceptando la ironía que le depara el transcurso de su propia historia; porque ha obtenido lo que nunca ha querido y porque ha rechazado lo que ella misma siempre se ha buscado.

He notado que quienes utilizan la expresión “cultura de la muerte”, son muchas veces las mismas personas que confiesan que “somos violentos”, “somos corruptos”, y enfatizan como causa de tantos males el derrumbe de los valores. Los que hablan así, por lo general, no se están refiriendo a sus propios valores, a su propia corrupción, ni tampoco al derrumbe interno de su propio sentido ético. Sus preocupaciones y angustias son genuinas, pero más que ofrecernos un diagnóstico, lo que expresan, más allá de una fachada de autocomplacencia moral, es mera retórica, por lo demás, una retórica fatalista. Es fatalista porque nadie sabe cómo mejorar los valores de la gente. (Deas, 1996: 345-346).

El recurso a la descripción barroca, ebria y directa del crimen, repleta de lujo verbal nos conduce a través de una galería de personajes dotados de nombres y apellidos, de particularidades y de intereses. Sin embargo, la sangre derramada por estos no es más que el cemento pastoso que compacta a las individualidades en su fosa común. La enumeración incansable de seres humanos los convierte a todos ellos en un puñado de títeres descabezados e insignificantes, fantoches cuyo espíritu decrece a medida que se agrupan, apresados como insectos en las redes de la existencia más absurda y vulgar.

Somos unos payasitos de cuerda, peleles al arbitrio de Dios el Monstruo. Esta vez salí a la calle a maldecir, a maldecir de los árboles, a maldecir de los carros, a maldecir de la gente, a maldecir de los pájaros, a sentir como nunca

más desde entonces lo he sentido, con tan desmesurada intensidad, el vértigo de la vomitiva existencia. (*Entre fantasmas*, 144).

Por tanto, nos encontramos ante un relato que nos deja una visión de los seres convertidos en cuerpos amontonados: una transmutación sobre el papel del caos del pensamiento y del recuerdo. Se trata de una utilización de los personajes muy alejada de la orientación del realismo positivista donde cada personaje es un útil elemento conductor que ayuda a construir una historia estructurada.

En *El río del tiempo* aparecen tantos personajes que la obra parece un catálogo enciclopédico y multitudinario. Esto provoca que comencemos a ver a las personas ya no como nuestros prójimos sino como organismos parasitarios capaces de vivir a expensas del paisaje, como células purulentas de estupidez y desdicha que se constituyen en huéspedes de las ciudades y veredas convirtiendo estos lugares en focos infecciosos movidos por voluntades siniestras; muchedumbres de larvas que eclosionan sus huevos y salen a poblar y devastar el mundo convirtiéndolo en Apocalipsis infernal, en hartazgo de masas tediosas. Los seres humanos, entonces, están condenados a no ser más que criaturas adscritas al informe estadístico de la demografía; criaturas obsesionadas en erigir y demoler incesantemente templos, edificios, monumentos y cobertizos industriales sobre los mismos cimientos viciosos.

Por eso yo digo aquí tantas palabrotas, porque están devaluadas, porque ya nada vale nada, hay demasiada gente, todo perdió su erecto, la palabra se ha vaciado de sentido y explota como una pompa de jabón. (*Entre fantasmas*, 57).

II. ESTUDIO DIACRÓNICO

1. VALLEJO: TRADICIÓN O INNOVACIÓN

1.1. La visión señorial de los hechos o de cómo escribir una historia que parezca verdadera

El nacimiento de la nación colombiana está ligado a las visiones del mundo americano que dejaron los colonizadores españoles: la lengua, la religión católica, la infravaloración de toda etnia que no fuera blanca. No obstante, nos llama la atención otro importante legado: la visión “vertical” y “señorial” de los hechos narrados.

El sujeto cultural que ya en tiempos coloniales escribía los textos de mayor difusión social era el letrado-cronista. Este sujeto llevaba a cabo la tarea de narrar-inventar-construir a través de la lengua escrita –el género “Crónica de Indias”– la sociedad y una versión prestigiosa de los hechos acaecidos durante la conquista.

En las narraciones de los cronistas podemos observar cómo la primera persona de singular permanece en la conciencia escrituraria y cómo se erige en centro generador de sentido; de tal manera que gran cantidad de estos textos encierran versiones muy tamizadas por la memoria personal. Esta memoria personal queda basada en la experiencia y va rompiendo los moldes de lo maravilloso. La mayoría de los cronistas (Bernal, Cieza, Alvar Núñez, Gracilaso, etc.) no pintaron el nuevo mundo dominados por lo suprarreal sino que se sorprendieron ante el hecho de percibir la realidad perceptible como extraordinaria. (vid. Rodríguez-Vecchini: 1982).

La percepción de América como un nuevo mundo extraño, semejante al universo maravilloso narrado en las novelas de caballería, sitúa al conquistador en el papel de caballero andante. Así lo hace ver Álvaro Félix Bolaños acerca de las estrategias retóricas utilizadas por fray Pedro Simón para caracterizar a los conquistadores:

La retórica utilizada por Simón en la narración de los sucesos de Bocanegra corresponden, como indiqué antes, a una lógica de universo caballeresco al unir el conjunto de sus virtudes individuales y la fortaleza del guerrero al bien de la comunidad. Al presentar el conjunto de virtudes del justo guerrero Bocanegra (fortaleza, heroísmo, generosidad, amor por la justicia, etc.), Simón recurre al arquetipo literario del caballero andante quien tiene un ansia de absoluto y una multifacética proyección de su persona justiciera. Esta imagen, según Amescua, reúne “el anhelo de heroísmo, la vocación de santidad, la pretensión del amor absoluto, la protección del bien, y, sobre todo, las ambiciones, la más grande de reunir en el arquetipo caballeresco la suma de cualidades que harían al hombre perfecto. (Bolaños, 1994: 99).

Nos encontramos, entonces, ante una tradición narrativa de la historia en la cual se transmite la convicción de estar contando la “verdad”; se propagan unas pautas culturales que difuminan la complejidad de lo real y, asimismo, se adoctrina a los lectores:

Este autor [Fray Pedro Simón] traza un cuidadoso diseño narrativo en su discurso histórico muy coherente con tres propósitos: el registro de sucesos notables de los españoles en el Nuevo Reino de Granada dignos de recordarse, la escritura de un texto de edificación ético-moral para las generaciones futuras (españolas y criollas), y la legitimación de la conquista española y la evangelización franciscana. (Bolaños, 1994: 109).

De este modo, la lengua se apropia de la realidad y altera o “performa” el mundo exterior que estará supeditado a los intereses de un proyecto colectivo:

La función primera que se encarga al documento escrito, en efecto, no es la de constatar la toma de posesión, sino, para adoptar un concepto del lingüista J. L. Austin... la de “performarla”. Ahora, la capacidad performativa depende menos de sus características propias que de la existencia de una suerte de ceremonial social que atribuye a tal fórmula, empleada por tal persona en tales circunstancias, un valor particular [...] Sancionado efectivamente por una puesta en escena determinada, el acto escritural deriva aquí su eficacia del prestigio que aureola su origen. (Lienhard, 1990: 29).

Aunque la originalidad de América estuvo presente en las narraciones de los cronistas, no debemos olvidar que fue a europeos a quienes estaban destinadas; por tanto, estas narraciones apenas pudieron salir de un determinado marco cultural subjetivo. Para el caso de la Nueva Granada un ejemplo de esta recurrencia a lo europeo que ha terminado desdibujando el universo de lo americano ha podido ser *El carnero*:

A Rodríguez Freyle le interesa no solamente narrar sino también mostrarse hombre de cultura, esto es, ostentar aquella cultura suya de tipo escolástico y medieval [...] que le enseñaba a insertar cada relato en una armadura compleja de ideas y motivos ético religiosos [...] La tendencia a atribuir todos los males a la debilidad y fragilidad de la primera mujer creada, se revela en otros pasajes de la crónica, convirtiéndose en uno de los tópicos, y ni siquiera de los más originales, pues es prestado a la más constante y ordinaria temática ascético-religiosa. (Martinengo, 1944: 276-279).

Por tanto, una gran parte de los cronistas, aquellos que pertenecen a lo que se conoce como cultura letrada, se preocuparon más por reflejar los valores culturales propios que por referir la realidad del mundo americano.

Aunque no debe confundirse a los autores de las crónicas de Indias con otros “cronistas” modernos, sí es un hecho interesante para este estudio resaltar que la figura del cronista y su función cultural siguieron presentes, con gran longevidad, tras la independencia de la nación colombiana por un motivo fundamental: la capacidad del discurso narrativo para devenir en instrumento de apoyo a las decisiones de las clases dirigentes. De esta manera, nos encontramos ante una ficcionalización de los hechos referenciales al servicio de una oligarquía de origen europeo.

La historia de una nación contada primordialmente a través de las hazañas particulares de líderes excelsos es una tendencia bien establecida desde la Edad Media en la que los cronistas recurrían a la biografía de reyes, prominentes cortesanos, esforzados militares, etc., en los trabajos historiográficos que escribían. (...) El historiador tendía, entonces, hacia la biografía del rey como base para contar los hechos de su nación. El resultado era la presentación de los hechos políticos nacionales como si hubieran sido todos realizados o propiciados por el monarca.

Los retratos, o “semblanzas” constituyen así un dispositivo retórico fundamental en la escritura de la historia del naciente imperio español. La escritura de esa historia requiere de la exposición de una especie de panteón de “padres de la patria” que por su labor constructora del naciente *status quo* sirvan de modelos de una conducta cuya repetición en las generaciones venideras garantice la reproducción de ese estado político y social de cosas. (Bolaños, 1994: 44-45).

De hecho, los “grandes hombres” toman en la historiografía nacional-republicana el lugar que había ocupado el caballero en la novela de caballerías y el conquistador en las Crónicas de Indias. Asistimos entonces a una monumentalización de la figura narrativa en la cual la creación de símbolos que identifican a la nación perpetúa la visión del mundo de una clase social. A propósito del himno nacional compuesto por Rafael Núñez, Nelson González Ortega señala:

El análisis textual de este fragmento del Himno Nacional de Colombia [donde se menciona a Bolívar, Nariño y Ricaurte], revela que el poeta emplea ciertas imágenes (“centauros”, “cíclopes”, “epopeya”, “Termópilas”) provenientes de la mitología, la épica y la historia griega para convertir en héroes clásicos a Bolívar y a Ricaurte, cuyas empresas militares son equiparadas con las hazañas épicas consignadas en la *Odisea* y en los textos históricos de la Grecia antigua [...] Al vincular en el himno nacional la cultura Griega con la formación de la patria colombiana y la épica europea con el periodo de la independencia, el presidente-poeta Núñez no hace sino reforzar a través del texto musical la ideología nacional oficial prevaleciente. (González Ortega, 1996: 20).

Estas creaciones están fuertemente vinculadas a los procesos post-independentistas. La burguesía criolla se vio en la tarea de comenzar a construir no solamente una idea de futuro de la comunidad sino también una idea de pasado, útil a su proyecto, frente a los intereses de otros grupos sociales como los indígenas.

La concreción de esta política, recogida en textos legales y en disposiciones administrativas, habría consistido en la deseada promoción de la inmigración norteamericana y europea. Obviamente, gente de raza blanca, con el fin de difundir valores republicanos y de impulsar la modernización, considerada ésta como clave para la consolidación de la estructura de poder interna, restablecida en función del

proyecto nacional. La concepción de esta política precedió en algo la formulación de las tesis sobre “civilización y barbarie”. Se tradujo en un pensamiento antipopular que estuvo abierto durante el siglo XIX a la influencia de las teorías deterministas, geográficas y raciales, producidas en Europa. El criollo latinoamericano refugió su eurocentrismo en esas doctrinas e hizo recaer sobre mestizos, negros e “indios” toda la responsabilidad del que lucía como insuperable fracaso de la experiencia republicana. (Carrera Damas, 1993: 77).

De esta manera, se le dio mayor preponderancia a la tradición occidental hispanoamericana que a la tradición americana vernácula:

El destino de los indios, la imagen de la india, lo “indiano” en general, representaban elementos ideales de un pasado nacional, aun cuando construido, que hacían clara referencia al dominio extranjero y al mismo tiempo contenían la justificación, las pretensiones y las metas del movimiento nacional. En efecto, la evocación del “pasado nacional” fue sólo selectivo y distinguió concientemente entre pasado útil y no útil. Útil fue la existencia de la población autóctona conquistada y oprimida por los españoles, con la cual cabía identificarse y solidarizarse por el status de oprimidos; por el contrario, otras tradiciones indígenas no resultaban útiles como, por ejemplo, la tradición de la propiedad común, la cual podía significar un estorbo para los proyectos del futuro desarrollo nacional. (König, 1994:265).

Una mirada aparentemente inclusiva respecto al indio facilitará así mismo contrarrestarlo y a la vez posicionar a la burguesía. Ejemplo de la trama narrativa que captura el destino del indio es un informe de 1823 del entonces Secretario del Interior de la República Gran Colombiana, y a la postre historiador, José Manuel Restrepo:

Así, poco a poco los indígenas serán otros hombres bajo el imperio de la libertad y de las instituciones republicanas [...]

No hay leyes algunas que puedan tener tan vasta influencia sobre los futuros destinos de Colombia, como la que declaró libres a los partos de las esclavas, y la del 4 de octubre del año 21 que hizo iguales á los indígenas con el resto de los ciudadanos. Dentro de cincuenta á sesenta años á lo más tarde, Colombia será habitada solamente por hombres libres, los indios se habrán mezclado con la raza europea y con la africana, resultando una tercera, que según la experiencia no tiene los defectos de los indígenas; finalmente las castas irán desapareciendo poco á poco de nuestro suelo. Esta perspectiva sin duda es halagüeña y muy consoladora [...] (König, 1994: 351).

Esta visión de la sociedad y de la historia termina también siendo una propuesta civilizadora que José Manuel Restrepo no abandonará en sus trabajos históricos. Autor de “La historia de la revolución de Colombia” (1827), a pesar de que su propuesta de “mezclarse” resulta bastante interesante y avanzada para su tiempo, su perspectiva no dejará de ser una visión desde lo alto de la sociedad que ignora al otro de la vida social baja. Según Jorge Orlando Melo:

...desde las primeras páginas resulta claro que su visión política y social sesga la presentación factual y que sus prejuicios influyen en la valoración de los acontecimientos y procesos históricos. Para un hombre que valora una forma de autoridad que refleje la opinión de las gentes acomodadas y de bien –“las gentes de orden”-, resulta inevitable mirar con desconfianza y censura las acciones políticas que conducían a agitar y movilizar “el pueblo” o que reforzaban el poder de los militares [...] Este sistema casi judicial, aferrado implícitamente a la moralidad privada, hace que el autor atribuya frecuentemente los actos que desaprueba al estímulo de las “pasiones”, mientras que aquellos que coinciden con su opinión

proviene de los más puros ideales del bien público. Esto se acentúa cuando advierte que los políticos que rechaza se apoyan en movimientos más o menos desordenados del “pueblo” que irritan su adhesión al orden. Las peores censuras van a los dirigentes que tratan de apoyarse en grupos sociales o étnicos “inferiores” como los negros y pardos: son los demagogos que se apoyan en “la hez del pueblo” y en “la gente de color”. (Melo, 1988: 596-598).

Como consecuencia de todo este proceso, el fenómeno de la exclusión en los textos por parte de los intelectuales más consagrados llega hasta el siglo XX, como podemos apreciar en este fragmento acerca de los muiscas escrito por el entonces Ministro de Asuntos Exteriores, Luis López de Mesa:

Pueblo de tipo mongoloide, probablemente originario del norte asiático, de baja estatura, feo de fisonomía, de musculatura recia para la marcha y la respiración en la altiplanicie de dos mil a tres mil metros (...) tuvo grandes defectos como su inclinación al hurto, a la crueldad, a la cobardía, al embuste, a la bebida embriagante, a la promiscuidad sexual y, probablemente, a la mugre. (López de Mesa, 1939: 244).

En este contexto, resulta peculiar e interesante el hecho de que los textos de Fernando Vallejo, con un fuerte componente interdiscursivo con los escritos previamente mencionados, como veremos a continuación, se hayan convertido en un fenómeno de ventas del mercado editorial de principios del nuevo milenio.

1.2. Tradición y actualidad

Podemos apreciar en los textos de Fernando Vallejo una serie de constantes, temáticas y sobre todo formales, que se han repetido en la literatura colombiana hasta el día de hoy. Cada día es mayor el número de críticos de la obra vallejana que se suma a la idea de las fuertes coincidencias estilísticas y escriturarias entre las novelas del autor objeto de estudio y algunos cronistas de Indias, especialmente en el caso de Rodríguez Freyle. En este sentido, parece ser que quienes han “cartografiado” la producción narrativa vallejana ya han aceptado este hecho de forma unánime:

Fernando Vallejo (1942) escritor de raza, duro, provocador y controvertido, que parece inspirarse en la todopoderosa figura del cronista virreinal Juan Rodríguez Freyle para arremeter contra toda forma de ortodoxia social, modelo religioso o canon literario, convirtiendo la confrontación y la diatriba en verdaderos motores de su experiencia literaria. (Camacho Delgado, 2006: 228).

Podemos ver cómo, a través de los textos de la crítica, ha quedado implícita la idea de que Vallejo se “inspira” en la obra *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle como si se tratase de un libro matriz cuyas crónicas satíricas y novelescas sirvieran como patrones para empezar a escribir novelas autobiográficas (autoficciones) en época contemporánea. Parecería como si el autor objeto de estudio hubiera conectado el abismo temporal y literario que separa las narraciones de los cronistas que, en la época de la Contrarreforma, tenían prohibida cualquier forma de ficción pura; con el saturado mercado artístico-literario del fin de milenio.

Las claras coincidencias en la escritura se corresponden al hecho de que existen unas marcas, una serie de rasgos estilísticos y enunciativos en la narrativa colombiana e hispanoamericana que arrancan desde los tiempos de la colonia y que han perdurado, con gran longevidad, hasta nuestros días. De este modo, encontramos una serie de constantes desde los siglos XVII y XVIII que, además, se reafirman en el siglo XIX, cuando los novelistas e historiadores adaptan y retoman el discurso de los cronistas coloniales con el fin de satisfacer sus propias necesidades de representación. Por tanto, este hecho está estrechamente relacionado con la necesidad imperiosa por parte de las élites criollas de construir, por la vía del discurso, toda una uniformidad nacional. En este sentido, Vallejo no parece cercano a las élites capitalistas y recién adineradas sino a las élites intelectuales, a las élites de tradición, de familia.

La novela histórica participó de la tradición ya consolidada en la Colonia a través de la crónica y reafirmada en la historiografía posterior a la Independencia, en la cual el discurso emitido hizo parte de una constante evaluación acerca de los discursos anteriores sobre el pasado. Es por esta razón que las obras se escribieron a partir de las obras ya escritas. (...)

La novela histórica liberal sirvió, entonces, para dar su propio sentido a los textos del pasado y así evocar para el lector una versión propia sobre el presente, en el cual estuvo fuertemente cuestionada la tradición española y en el que se buscó, aunque no de manera explícita, otorgar un papel político a la literatura. (Acosta, 2002: 68).

Encontramos, entonces, una serie de constantes propias del discurso narrativo ya sea de la novela; ya sea de otros discursos narrativos como los ensayos científicos o los manuales de urbanidad. Nos ubicamos así en una redacción contemporánea de candente

actualidad que funciona como un palimpsesto donde el escrito antiguo brota a la superficie del manuscrito en forma de huellas que pueden ser borrosas o discutibles pero que, en un estudio exhaustivo, conviene mencionar.

No obstante, consideramos que el testimonio cultural, histórico e imaginativo de las crónicas sí incide en la obra del escritor antioqueño, pero no lo hace directamente sino que responde a toda una consolidación progresiva de una tradición escrituraria en Hispanoamérica y más concretamente, en Colombia.

La narración vallejana se nos aparece entonces como un complejo lenguaje capaz de contener en su interior vetas subterráneas de las numerosas enunciaciones conocidas y analizadas en el entorno vital del autor y del personaje-protagonista; nos encontramos así con un diálogo de escrituras y fuerzas expresivas que conforman todo un soporte imaginario, que convergen en un producto cultural, artístico, mercadotécnico y, por qué no, político; un producto donde convergen experiencia y representación.

A nuestro entender, lo que Vallejo lleva a cabo en sus novelas, es una caracterización hiperbólica de una serie de rasgos de los que nos ocuparemos a continuación.

1.2.1. La primera persona

En el discurso monofónico todo lo dicho está mediado por la intervención de la primera persona; el “yo” de la conciencia escrita nunca deja de ser el centro generador de sentido. El testimonio verbal de la experiencia propia no aparece circunscrito a la simple narración de los hechos sino que aparece implícita la presentación de una problemática individual y colectiva que profundiza en la expresión de los complejos vínculos relacionantes del ser humano con la historia. En este sentido, la narrativa autobiográfica favorece con claridad un sistema de expresión que difícilmente puede deslindarse de la ficción como tal.

Mandinga es el diablo y también un baileadero que está en Veracruz: a la orilla de un lago o charco quieto, pero quieto quieto y yo necesito que se mueva, que fluya, corra, atropelle como río enfurecido, endiablado de Colombia, salido de madre, arrastrando cadáveres: de liberales y conservadores por igual, sin distinguos de colores ni ideologías, por parejo, decapitados, despanzurrados, viajando hacia la eternidad río abajo con gallinazos encima picoteándoles las tripas. Gallinazos, o sea zopilotes, buitres. Negros, negros, negros como la puta muerte negra y roja de sangre. Tocan “Boquita salá”, la cumbia, en el baileadero, y la bailan veinte o treinta parejas y a mí me palpita el corazón porque a pesar de estar en México, en Mandinga, todo pasa como si fuera en Colombia. (*Entre fantasmas*, 25).

El uso de la primera persona presenta unos actos de habla que se apropian del lenguaje y los somete al dominio de la subjetividad. Desde la primera persona se establecerá un vínculo inquebrantable entre la narración y un pensamiento ordenador, compacto y absoluto del cosmos cultural. Desde esta razón uniforme y a partir de la voz del testigo autorizado y cercano se asumirán y valorarán los acontecimientos constituyentes de

la intriga narrativa. Por tanto, la actividad verbal brotará de una conciencia narrativa con la potestad de cristalizar y configurar desde su particular perspectiva el mundo que le rodea.

El lector ingenuo asumirá el dictado de la voz cambiante del narrador y se sumergirá en un mundo oscilante entre la construcción y la deconstrucción del pasado. La mirada crítica-constructora del receptor quedará, entonces, anulada y menoscabada. El sujeto empírico, casi totalmente superpuesto al sujeto enunciador, distribuirá conforme a sus propias fobias, pasiones oníricas y egos dispersos los distintos papeles de los personajes; orquestándolos de la manera más arbitraria posible. El autor se apropia de un narrador-protagonista que siempre dispondrá del orden ritual en que debe consumarse la escena y que encarnará su afán de dominio absoluto. La visión del mundo por parte del narrador-protagonista llega a tener tal relevancia que el relato no encuentra un punto de apoyo válido y estable externo al “yo” protagonista.

En el caso del lector en tercera persona, este se encuentra demasiado pendiente del mensajero como para apropiarse e identificarse con su mensaje. Diciéndolo de otra manera; cuando el receptor lee a un narrador omnisciente el contexto inmediato se amplía. La memoria situacional que se encuentra disponible en su mesa de trabajo se acrecienta, empieza a tomar un número mayor de datos del contexto universal y, por tanto, este lector realiza inferencias más remotas. Su procesador interno incrementa sensiblemente el número de revoluciones y se desvía fácilmente del cauce labrado por la voz narrativa.

En cambio, la primera persona facilita el camino, el contexto situacional se reduce. Cuando el lector aborda el texto en primera persona empieza a observar con los ojos del

artista, y no sólo con sus ojos. El lector alcanza a asimilar como suyos cada uno de los movimientos del personaje narrativo, incorpora cada uno de los saltos en la memoria escrita, es una presa fácil que se deja arrastrar por el torrente discursivo de una conciencia narrativa capaz de conducirlo hacia el borde de una catarata. Y esto es porque este lector puede sentir en su propia piel los estados emocionales de la voz narrativa; casi le parece percibir incluso la tensión de los músculos faciales de quien habla. Se coloca la propia máscara del narrador y a través de ella mira hacia fuera confiándose a cualquier reacción y sobresalto. La voz narrativa acaba siendo una extensión de su propio cuerpo; se transforma en ella. La conciencia lectora fluye hacia fuera, se exterioriza, como una identidad dilatada que absorbe la voz narrativa.

La palabra posee una significación performativa, asedia los hemisferios cerebrales de la irracionalidad. La palabra se emplea como un conjuro para evocar una determinada contestación, para producir un determinado estado de ánimo; por eso la repetición de las mismas ideas y de las mismas frases. El lector encuentra en ellas el preciso estímulo y revulsivo para ciertas regiones de la sensibilidad. El discurso se convierte así en una ceremonia litúrgica que conmemora los acontecimientos significativos de un culto, un aquelarre para infundir nuevo vigor a los fieles.

En la tempestad de las pasiones, bajo la incesante actividad del ser humano, ante la furiosa agitación de los movimientos sociales, en el sordo rumor de las ideas comunes; en todo ese vivir siente una serenidad y un reposo ilimitado que nace de la segura posesión de la palabra. El yo, símbolo de la dignidad individual irreductible, se expande a la exterioridad en capas concéntricas. Se expande hacia la imprecisión, hacia lo

aparentemente contradictorio en donde naufragan numerosos sentidos de la existencia, donde el raciocinio pierde su jurisdicción ilimitada. El ser, el yo, se expande, se esparce, se derrama y se vierte; se siente autolegitimado para gastarse y consumirse en un ciego derroche que se redirecciona hacia infinitas formas de magnificencia divergentes.

Gutiérrez Girardot, en un breve pero certero análisis de la obra de González, dice: “Fernando González sólo tenía un punto de referencia, el Yo, a cuyo predominio llamó *egoencia*”. Vallejo cultiva un mecanismo similar pero, distante de la terminología filosófica a la que se inclina tanto González, lo llama egoísmo feroz o síndrome del ego. Lo suyo, como lo expresa en *El fuego secreto*, es “una colcha deshilvanada de retazos (...) pedazos unidos por el débil hilo del yo”. En realidad, si González trata de edificar desde ese yo una conciencia liberadora, Vallejo aniquila todas las conciencias, pues es un yo que en tanto que edifica un mundo pasado lo niega a partir de sus continuos derrumbamientos verbales. Un yo que, incluso, en la medida en que va trazando su autobiografía, desbarata las fronteras de los géneros literarios. Porque la obra de Vallejo no es ni novela, ni historia, ni poesía, ni biografía. Sólo un deseo logrado de oponer a la devastadora muerte la efímera existencia de la palabra. (Montoya, 1997: 23).

Con este artificio la palabra nunca se liberará, siempre estará en boca del narrador-protagonista. Si bien este narrador protagonista, en algunas ocasiones, mediante la aparición del diálogo y de hablantes figurados, añadirá distintas voces de otros personajes, el quehacer monocorde de la fantasía propiciará que estas voces siempre estén supeditadas y en un claro rango inferior a la interpretación de los hechos por parte del narrador. Es lo que ocurre por ejemplo cuando el narrador introduce la voz del pueblo, tal como señala Rama:

En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada plebe, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos de serrato. (Rama, 1984: 44).

Cada aserción llevada a cabo fuera de la conciencia escrituraria, fuera del pensamiento del sujeto de la enunciación puede ser utilizada con intención satírica, humorística, de ridiculización. El narrador-protagonista se convertirá, de esta manera, en una especie de “trujamán” que rememoraré un pasado imaginado, con la potestad de explicar y aconsejar a sus semejantes, en un idioma que entiendan, acerca de la interpretación de los hechos y acerca de la manera de actuar ante ellos. Este rasgo mediador ha sido mencionado por Carmen Elisa Acosta en su estudio sobre la novela histórica del siglo XIX en Colombia:

Felipe Pérez compartió esta propuesta ya que su relato estuvo construido en toda su dimensión a partir de una voz que fue consciente de adueñarse y transformar los hechos. Fue quizá por esto tan importante la construcción de los personajes, que si bien no estaban estructurados de manera definitiva en su presentación inicial, se dieron en el desarrollo del texto como tipos humanos.

Es necesario, entonces, determinar la manera como el narrador estableció una posición ante las voces desarrolladas por los personajes en el intercambio de discursos que conformaron las novelas. Por una parte, el narrador-autor participó en la elaboración de los prólogos, epílogos de las novelas y citas a pie de página explicativas sobre algún término americano. Por otra parte, se ubicó ante los diálogos directos de los personajes como el observador que necesita explicar la

actitud “real” de dichos personajes y no cree que es suficiente con lo que han expresado sus palabras y sus acciones. Esto ocurrió, por ejemplo, en la primera novela cuando afirmó: “Ya es tiempo de que el lector se haya formado una idea exacta de los personajes de esta historia”, para a continuación ratificarlo en el resumen y descripción de dichos personajes, introduciendo al lector con un “ya habrá visto...”. (Acosta, 2002: 45-46).

A través del recurso de la primera persona, las obras se nos presentan como verdades absolutas que intentan anular la capacidad crítica del receptor. El sujeto de la enunciación se erige en juez y parte de los hechos narrados y el mismo hecho de narrar llega a convertirse en el centro sobre el cual gravita el relato. Por medio de ese carácter lúdico auto-referencial, el narrador se ve reflejado en su propia obra en un juego irónico entre ficción y realidad. El esquema rígido temporal que presupone un orden de los tiempos pasado-presente-futuro quedará eliminado *ipso facto* mediante la reproducción de un monólogo interior constantemente acechado por el pasado que desfigura y atenúa el presente y que, probablemente apunta al futuro.

Híbridos de testimonio directo del narrador con secuencias apoyadas en fuentes poco fiables y matizadas con ingredientes diversos en los que destaca un declarado aporte imaginativo del autor, son en resumen los elementos que tipifican no sólo a un texto como *El Carnero* sino también a esa curiosa gama de documentos que, desde el mismísimo diario de Cristóbal Colón hasta las extenuantes relaciones de seglares y frailes, inundaron sin medida alguna la discutible bibliografía de la entonces naciente historia americana. En el periodo comprendido entre los iniciales años de la Conquista y la mitad de la Colonia, el nuevo continente experimenta un lento proceso de sedimentación cultural en virtud del cual se concilian algunos elementos de la tradición vernácula con los valores que imperaban en la metrópoli. (Moreno-Durán, 1988: 61).

En este sentido, se nos permite saber qué es lo que se omitió en el texto, cómo se escogieron unos hechos en detrimento de otros e incluso se nos hace partícipe como lectores de algunas declaraciones intencionales respecto al mismo hecho de la escritura. Se trata de un rasgo metaliterario muy presente en la comunicación artística literaria más actual pero que ya se da en las Crónicas de Indias.

No por nada ni por nada pero no me gusta hablar de Bogotá. Tal vez por reparos literarios, por quisquilloso. Qué más quisiera yo que el libro mío fuera sólido, compacto, cual piedra para descalabrar y que sólo pasara en Medellín con su unidad de tema, tono, tiempo y espacio, en el curso de un año. Pero el destino, mal novelista, tira por la borda las unidades clásicas y nos dispersa, por aquí, por allá... Y hace que se cruce por el camino de uno el mismo Sartre, y que sea un personaje accesorio, una comparsa. ¿Lo ven? De un pelotazo nos manda hasta París y Roma, y de otro nos regresa a Bogotá: a la Calle Veintiuno entre carreras Cuarta y Quinta, arribita del Arlequín justamente, a mitad de la cuadra, donde vive Salvador Bustamante, pero no en casa propia pues la casa es ajena y no se sabe de quién, pues tampoco son dueños los que viven con él: otros u otras. (*El fuego secreto*, 120).

Si nos centramos en nuestro autor, vemos como el recurso de la primera persona sigue siendo de máxima actualidad. Su escritura ha calado hondo en una sociedad marcada, en muchas ocasiones, por la profunda crisis de objetivos morales y de identidad. A través del “yo” el sujeto enunciativo se revela contra los férreos imperativos instrumentales que marcan la vida contemporánea. Ya en un mundo tecnificado caracterizado por la avalancha inabarcable de imágenes que embotan el imaginario colectivo, en un mundo donde el colapso de las certezas morales y científicas se lleva a un extremo en el cual toda realidad inteligible está bajo sospecha; lo único que queda es el discurso testimonial en primera

persona. Sin embargo, a medida que vamos leyendo y re-leyendo la obra objeto de estudio nos vamos percatando que la misma naturaleza, identidad e integridad de ese “yo” empieza a ponerse en duda. Entonces es cuando empezamos a ver datos propios de la autoficción, datos que no concuerdan entre unas lecturas y otras (cfr. Joset). Por tanto, más allá del simple “pacto autobiográfico” (cfr. Lejeune), nos encontramos ante una visión del mundo reformulada por una primera persona constituida por una constelación de símbolos, estímulos sensoriales y de personalidades múltiples descentradas de toda responsabilidad por un personaje construido de deseos, extravagancias, fobias, afectos y pasiones.

1.2.2. Preceptos morales y dogmatismo sectario

Un rasgo muy típico de la literatura colombiana es la utilización por parte del narrador de constantes aseveraciones desde el plano axiológico-moral para decirnos lo que está bien y lo que está mal. El discurso se explaya en el consejo y la máxima, se convierte así en un pretexto doctrinal para indicarles a los lectores cómo deben actuar y pensar. Unas veces se aludirá a las buenas costumbres y la educación; otras veces estas aseveraciones apuntarán a los modos de organización social y a la política o, simplemente, a la defensa de la verdad de los hechos sucedidos. Este plano axiológico lo encontramos ya en la historiografía de Indias que hereda las fórmulas ejemplarizantes de la historiografía medieval. Este rasgo se perpetuará, con el paso del tiempo, en las distintas disciplinas narrativas. De este modo, podemos verlo, por ejemplo, en las novelas históricas:

La novela histórica del siglo XIX colombiano tuvo la función de construir los escenarios que desde la ficción reelaboran el pasado, sustentados bajo tres intenciones que en el presente se fusionaron muchas veces en el mismo discurso: la

moral, las costumbres y lo nacional. En la selección de un pasado más próximo, el de la Independencia, o más distante, el de la Conquista o quizá un remoto pasado europeo, se vio la necesidad de apropiación de realidades a las cuales se les dio una significación útil para el presente. (Acosta, 2002: 71).

Pero también lo encontramos en los libros de aforismos:

Quienes gimen sobre la estrechez del medio en que viven pretenden que los acontecimientos, los vecinos, los paisajes, les den la sensibilidad y la inteligencia que la naturaleza les negó. (Gómez Dávila, 2001: 25).

en los textos constitucionales y, sobre todo, en los manuales de urbanidad.

La educación de las niñas exige hoy, más que en otro tiempo, una atención especialísima. En el embate de los vicios y de los malos instintos que amagan tornar el país a la barbarie, la providencia nos presenta, en nuestras esposas y en nuestros hijos salvándose de la corrupción general, una esperanza, un medio de salud para el porvenir.” (Cuervo, 1895: 3).

Tanto las novelas como los ensayos científicos no serán ajenos a este rasgo. En muchas ocasiones, el modelo de protagonista-héroe, de polemista trascendental erige al narrador en una suerte de caballero andante dispuesto a defender las causas más justas, a esgrimir la pluma contra el cetro y el talento contra la iniquidad. La escritura se convierte en una especie de confrontación lúdica en la que el sujeto de la enunciación exorciza los demonios de este mundo, sin más arma ni brazo que el discurso desnudo: transmutando la violencia en signo y trocándola en motivo de proeza verbal, tal cual avisó, a mediados del siglo XIX, Felipe Pérez en *Los Pizarro o continuación de Atahualpa*:

No, desgraciadamente los reyes no aciertan a morir en ocasión en que se lo agradezcan sus súbditos; ni aun eso, los reyes todo lo hacen al revés, y viven cuando debían morir, y mueren cuando debían vivir, si es que alguna vez deben vivir los reyes. Sin embargo, en el larguísimo periodo que mide la distancia que hay entre su cuna y su sepulcro sacrifican al pueblo desangrándolo traidora y cruelmente. Cierto que yo no sé nada de eso que llaman historia, pero he vivido bastante para ver y escandalizarme¹¹... (Acosta, 2002: 229).

Esta pauta seguirá repitiéndose en obras que retratan descarnadamente la actualidad como *La virgen de los sicarios*.

Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol. Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más. (Vallejo, 1994: 15).

El escritor se convierte así en caudillo y mártir al servicio de cualquier causa y en forjador de destinos y vidas según las pulsiones de su voluntad. La imagen de demoledor solitario, con acceso cuasi-místico a una sabiduría superior se repetirá en obras de la época colonial como *El carnero*, de Rodríguez Freyle o *Noticias históricas* de Fray Pedro Simón; y se perpetuará con el paso del tiempo en las obras de Rufino José Cuervo, Marroquín o Felipe Pérez (XIX) llegando a hacerse más patentes, incluso, en la escritura de autores

¹¹ La cita fue tomada de Acosta pero es de la novela de Felipe Pérez, "Los Pizarros o continuación de Atahualpa". Imprenta de Echevarría Hermanos, Bogotá, 1857.

como Vargas Vila (XIX-XX). Los valores y la reformulación de estos o la educación del pueblo como una estrategia de higiene llegan a ocupar un nuevo espacio de represión bajo el dictamen de la palabra escrita: el maniqueísmo, la vanagloria, la arrogancia, los juicios superficiales, la pereza como distinción, la falta siempre ajena, serán rasgos presentes a lo largo de la narrativa colombiana e hispanoamericana. Vemos, entonces, ese papel moralizante de la literatura como una manera de fabricar “alteridades” antagónicas que al ser aplanadas-aplastadas fortalece y legitima el poder de quien se adueña de la palabra escrita:

El escritor y el gramático, no menos que el príncipe, descargan la lengua al igual que se hace con la ciudad tanto tiempo mantenida llena de lodos, basuras, escombros y otras inmundicias: descienden a la letrina para limpiarla... De la mierda nace un tesoro: el tesoro de la lengua; el rey, el Estado. (Laporte, 1980: 15).

Por lo tanto, vemos cómo se convierte esta tradición narrativa moralizante en toda una tradición retórica, en toda una función ideologizante y doctrinal llevada a cabo por los intelectuales. Unos intelectuales que poco a poco, ante el descreimiento en los dogmas de fe por parte de la población van a ir apoderándose de papeles que le correspondían a la jerarquía de la Iglesia Católica. De este modo, los nuevos letrados se apropian de unas formas enunciativas muy características de quien quiere adoctrinar y guiar a las voluntades populares pero, como explica Rama, paradójicamente lograron sus propósitos con las clases altas pero no con las clases bajas:

En su afán de reemplazar al sacerdocio, habrían de recurrir incluso a algunos de sus instrumentos estilísticos, como la oratoria mayestática que ya había hecho su recorrido en el ceremonial universitario, y cumplirían además una perseverante tarea

para dignificar y sacralizar al intelectual (“¡Torres de Dios, poetas!”) en un tiempo destemplado y una sociedad materialista masiva que prescindía del viejo sistema de valores espirituales. Efectivamente lo consiguieron, aunque sólo para el público culto mayoritariamente modelado por la educación y los medios letrados que en ese tiempo estaba perdiendo la Iglesia. Paradójicamente, esta pérdida fortaleció la conducción por parte de la Iglesia de la masa inculta, muchas veces castigada por la modernización que pregonaban ardientemente los letrados al servicio del Estado modernizador, atendiendo más a la educación de los cuadros que a las necesidades sociales de la comunidad. La masa inculta (los campesinos, los marginales, los indios) vio en los sacerdotes a sus auténticos defensores y guías espirituales, como se percibió desde la insurrección del sertao de Canudos, en Brasil, hasta la guerra de los cristeros en México. (Rama, 1984: 111-112).

Toda esta tradición moralizante de los discursos desembocará, en el caso concreto de Colombia, en la violencia política.

También la política: el vocabulario, el discurso político en Colombia a lo largo de su historia republicana recurre con frecuencia a la retórica antioligárquica, a la denuncia de la dominación “señorial”. Ésta es, en la bien conocida frase del historiador francés, un asunto de *longue durée*, una característica que ha perdurado en Colombia. Ambos partidos han utilizado esta retórica. Los conservadores colombianos a veces han sido tan virulentos en sus ataques contra el *status quo* y tan antioligárquicos como los liberales. Pero no se debe confundir la retórica con el análisis objetivo. (...)

Esta tradición de retórica bien puede contribuir a la continua propensión colombiana a la violencia política: sataniza al enemigo, polariza las fuerzas y puede ser utilizada por cualquiera de los dos lados de la división partidista o los tres, si se incluye, como debería hacerse, la izquierda marxista en todas sus formas. El liberal Jorge Eliécer Gaitán fue uno de sus más ilustres practicantes, pero no el único: el

conservador Laureano Gómez también distinguía una oligarquía liberal. La retórica tiene vida propia. No tiene que encajar con la realidad y con frecuencia no se examina a la luz de ésta. (Deas, 1999: 52-53).

Para Malcolm Deas (1999: 45) la violencia política tan característica y “patrimonial” de Colombia no proviene de las desigualdades sociales o de la exclusión racial que, obviamente, han existido hasta nuestros días. De hecho, este autor con datos objetivos expone el hecho de que en otros países del área andina también ha habido exclusión y pobreza y, sin embargo, no se ha producido tanta violencia. El dato revelador que nos proporciona Deas es que el origen de las interminables contiendas en Colombia proviene del sectarismo propio de los discursos. En estos discursos no importará el contenido de las afirmaciones sino el maniqueísmo que envuelve las propuestas de quienes tienen el uso de la palabra.

Centrando este rasgo en torno a Fernando Vallejo, podemos ver como las invectivas contra lo que él llama “el monstruo bicéfalo” (la nación colombiana gobernada por liberales y conservadores), resultan bastante parecidas a lo que Laureano Gómez llamó “el basilisco” (el liberalismo) bajo la visión paranoica y guerrera de dicho prócer. Sigue siendo un procedimiento incendiario por parte de la cultura letrada para convencer al populacho y así demonizar la vida política; una vida política transformada en adefesio maligno destructor de un idealizado paraíso rural colombiano.

En lo que respecta a las invectivas contra la Iglesia Católica por parte de nuestro personaje-protagonista, estas se convierten en auténticos “motivos” para situar al autor como un luchador solitario ante una poderosa jerarquía que se ha erigido como un crucial

agente social a lo largo de dos milenios. Y es que, a estas alturas, cuando el poder de la Iglesia Católica ha ido mermándose progresivamente en Hispanoamérica (en detrimento de otras creencias de índole cristiana que se han posicionado en las clases populares y han permeado a cotas sociales más altas) creemos que los ataques contra el declinante catolicismo no dejan de ser un pretexto doctrinal de cara a la auto-representación favorable del sujeto empírico. En este sentido, el autor se nos presentará como un hombre que ya en la edad madura, antes de su muerte inevitable, buscará expandir a los cuatro vientos la voz de una particular clarividencia que lo convertirá en héroe, en una suerte de “caballero andante” dispuesto a luchar contra la injusticia y el mal.

Pero la mencionada confrontación nunca se llevará a cabo, no sólo por la indiferencia de la Iglesia Católica ante los ataques dialécticos, sino por el hecho de que las alabanzas más incondicionales por parte de la crítica literaria hacia la obra vallejiana vendrán de académicos ligados profesionalmente a entidades confesionales con una clara inspiración jesuítica (Luz Mary Giraldo, William Ospina o Javier Murillo). Dichas entidades ya no estarían tan interesadas en propagar sus valores desde los templos, sino desde prestigiosos productos culturales capaces de proyectarse internacionalmente. Llegados a este punto, pensar en la posible independencia de esta crítica literaria frente a sus dirigentes es creer en la benevolencia de las organizaciones humanas más prósperas.

En este sentido, Ángel Rama nos proporciona un interesante punto de vista acerca del nuevo papel de muchos intelectuales en la Hispanoamérica de los siglos XIX y XX: ya en el auge de la alfabetización propio de la época contemporánea, como ocupantes de un

asiento junto al poder les corresponde un papel relevante y poco inocente en la conducción de una sociedad cada vez más crítica:

La adquirida conciencia crítica del periodo les impuso una tarea de justificación bien ardua. No bastaba con servir al poder desde su corona letrada, ya que la conciencia crítica había engendrado el pensamiento opositor, y por lo tanto, so riesgo de desaparecer en tanto intelectuales, debían proporcionar el discurso fundado de su intervención, aun más que para los poderosos a quienes rodeaban, para los opositores que los atacaban. (Rama, 1984: 118).

Nuestro punto de vista al respecto nos hace ver que existen más vínculos que desencuentros entre cierto tipo de escritos aparentemente progresistas y otros escritos de transfondo claramente reaccionario. De este modo, vemos como esa nación tan ajena al “lejano país de Rufino José Cuervo”¹² no es más que un “eterno país del sagrado corazón de Jesús”¹³ en el cual cada relato se convertirá en una armadura compleja de ideas y motivos: el ateísmo-antiteísmo, la homosexualidad, la compasión por los animales, la indignación ante el desmoronamiento y depauperación de la cultura o el ataque contra algunas dictaduras se convertirán, entonces, en meros soportes con el fin de perpetuar y revitalizar los artificios de una escritura aristocrática y excluyente donde tanto emisores como receptores seguirán perteneciendo a una misma élite socialmente sectaria.

¹² En el artículo “El lejano país de Rufino José Cuervo”, Fernando Vallejo expone sus impresiones acerca del discurrir del país a lo largo de los siglos XIX y XX, un país en el que los únicos que se salvan para él son prestigiosos gramáticos como Rufino José Cuervo o Miguel Antonio Caro. Este artículo es el texto de una conferencia suya en el colegio Gimnasio Moderno de Bogotá.

¹³ Actualmente, los llamados “Estudios culturales” están evaluando el papel de la intelectualidad como responsable de una construcción discursiva uniforme en las distintas naciones hispanoamericanas. Esta uniformidad atiende a valores claramente religiosos, raciales y sexuales promovidos por las clases dirigentes.

1.2.3. Erudición y gramática

La erudición, en forma de apelaciones a la historia, la filosofía, la ética, la gramática y las distintas ciencias dota a los discursos de una pretendida autoridad. Una implícita autoridad que, además, se despliega e invade los lugares más diversos de la sociedad y provee de fuertes dosis de credibilidad a las nociones más abstractas y teóricas, eliminando la distancia entre el signo y su referente. Debemos examinar, por tanto, la erudición y la autoridad de las fuentes con el fin de evaluarlas en el ámbito de la experiencia imaginativa. Esta característica quedará exhibida en los numerosos ensayos científicos, filosóficos y políticos de los letrados.

En el caso de nuestro narrador, vemos cómo con cierta frecuencia transgrede el discurso literario para introducir todo tipo de valoraciones, preceptos y también símiles y guiños intertextuales que denotan ostensiblemente su erudición. Tampoco duda en introducir fragmentos en francés, italiano, latín clásico e incluso expresiones en castellano medieval. En este sentido, en el transcurso episódico de las novelas, vemos cómo la lengua erudita más culta va quedando disuelta por expresiones que muestran la emotividad del narrador.

Me extendí en la arena a pensar en nada, en todo, en la vida, el mar y sus vaivenes, en la epopeya, en Polifemo y Galatea, Ulises, el Etna, la montaña de fuego. La luminosidad del aire avivaba los colores, los encendía, enloquecía volviéndolo todo aéreo, etéreo, de espejismo. Y de súbito, milagro de espejismo, la cabecita lejana se convirtió en un torso espléndido, bronceado de sol, chorreando agua: salía ante mí del hondo mar salido el dios del mar, Neptuno, quiero decir el hijo de Neptuno, o Marte mismo o Antínoo, qué sé yo, lo más hermoso que

hubieran visto mis ojos, que hubiera esculpido el hombre y pescado los pescadores y parido la puta tierra y soñado la leyenda. (*Los Caminos a Roma*, 37-38).

En esta cita textual de *Los Caminos a Roma*, la referencia a la glosa gongorina constituye todo un convencionalismo heredado de la historiografía renacentista y barroca que admite tácitamente otros textos como referentes de su narración, pero sin mencionarlos como tales. A través de distintas operaciones lingüísticas se transmite un amplio inventario de factores provenientes de códigos y actividades muy diversas; códigos que remiten, por ejemplo, a la tradición oral o al saber letrado.

El discurso barroco no se limita a las palabras, sino que las integra con los emblemas, jeroglíficos, empresas, apólogos, cifras, e inserta este enunciado complejo dentro de un despliegue teatral que apela a la pintura, la escultura, la música, los bailes, los colores, proporcionándoles el hilo rojo que para Goethe fijaba la significación de la diversidad. De esta manera compone un coruscante discurso cuyas lanzaderas son las operaciones de la tropología que se suceden unas a otras animando y volatilizandando la materia. (Rama, 1984: 34).

Un claro ejemplo del papel del autor como intelectual es la atención, por parte de los letrados, a las correctas formas de la gramática y del buen decir que se convertirán en una constante dentro de la escritura más “aristocrática”.

En el caso de Fernando Vallejo (o la representación de su personaje), utiliza la gramática para reivindicarse frente a sus pares o, más bien, para enfatizar el sarcasmo de su propio personaje autoficticio que se auto-representa como un letrado similar a aquellos que con sus escritos construyeron discursivamente la nación. De este modo, la escritura pasa de ser un ejercicio aristocrático a una sana e inusual mofa de la actualidad. El narrador

encuentra en la prescripción gramática un gran filón temático desde el cual parodiar el discurso del poder tradicional. Por eso encuentra un particular punto de mira en novelistas que escriben “mal” examinados por un lector-narrador que rompe relaciones de forma momentánea con la novela.

Voy a comentar sólo las primeras frases de algunos de ellos: “No creo que sea tan sólo por el pan y por el agua que yo quiero a Francia” (Adolfo Bioy Casares). ¡Cómo así que “por el pan y por el agua que yo quiero”! Ése es un “que” galicado, le falta el “por lo”. Debe ser, don Adolfo, con perdón: “No creo que sea tan sólo por el pan y por el agua por lo que yo quiero a Francia”. ¡Cómo! ¿Nunca leyó usted, con todo lo que vivió, 85 años, a don Rufino José Cuervo? ¿No le alcanzó el tiempito?

Y oigan esta perla de entrada: “Pasaron ya quince años desde que dejé París” (Alfredo Bryce Echenique). ¡Cómo así, Alfredo, que dejé París! Debe ser: “dejé a París”. Con la preposición “a”, que no cuesta, y que se usa en español castizo con países y ciudades cuando son complemento directo. ¿Tampoco vos leíste a Cuervo, viviendo aquí al lado, en el Perú? ¡Claro, como te fuiste a París! Y oigan a Ricardo Piglia, otro que se fue a París: “La primera vez que vi París me pareció que ya la conocía” ¡Y dele con “ver París”! ¡Carajo! Es “ver a París”. Y oigan a Claribel Alegría, una escritora costarricense: “Conocí París antes de haberlo visitado”. Todas éstas son primeras frases, el aperitivo. Cómprense el libro para que disfruten del plato fuerte. Todos conocen a París pero no respetan su idioma. En cambio, la primera frase de Jonuel Brigue dice: “Para conocer a París yo cerraba los ojos”. Así debe ser. Éste sí es un señor. Te felicito, Jonuel, pseudónimo de José Manuel Briceño, venezolano. Vos sos de los míos, del país de Andrés Bello. ¡Viva Venezuela! (Vallejo, 2007: 43).

La gramática que representó durante mucho tiempo al Estado, las leyes y lo normativo no fue más que el barniz de la modernidad; la capa protectora, preservadora de un mundo desmesurado, supersticioso, inescrutable e irracionalmente apasionado. De hecho, la atención a las formas morfosintácticas constituye un claro elemento de exclusión porque sólo quienes dominen la gramática podrán llegar a formar parte de un linaje de escritores que manifiesten el sentir de la nación. Por tanto, la unidad pura e inviolable de la lengua sirve también a una serie de intereses; constituye toda una herramienta de segregación.

Es el bien hablar una de las más claras señales de la gente culta y bien nacida, y condición indispensable de cuantos aspiren a utilizar en pro de sus semejantes, por medio de la palabra o de la escritura, los talentos con que la naturaleza los ha favorecido: de ahí el empeño con que se recomienda el estudio de la gramática. (Cuervo, [1867] (1954):1).

La preocupación por la gramática y por el estudio del idioma en sus formas más “puras” ha llegado a convertirse, de hecho, en requisito fundamental para alcanzar altas cotas de poder hasta bien entrado el siglo XX en Colombia. La prescripción idiomática nos remite a un transfondo que vincula la pureza de la gramática con la preservación de comunidades puras, unánimes, caracterizadas por la lengua que hablan. En el caso que nos ocupa, estaríamos hablando de una nación imaginariamente homogénea, portadora de valores colectivos, impermeable a contagios exteriores. En este contexto, la lengua no debe ser alterada porque se presenta como un elemento clave de integrismo nacional.

Por ejemplo, uno de los mecanismos para ejercer el poder, diseñado a la perfección ideológica de la clase dominante, era la institución de la gramática y la

retórica clásica como modelos inquebrantables para el ejercicio de las letras. Esta forma represiva de delimitar el campo de acción de los intelectuales contaba con el decisivo apoyo no sólo de las fuerzas gubernamentales sino de la Iglesia, para la cual una desobediencia o incumplimiento de las normas gramaticales se convertía en señal de herejía o pecado. Piénsese dentro de esto que al controlar la educación la Iglesia tenía todos los elementos para hacer cumplir sus leyes de fuego. Pero no sólo se contentaban con censurar a los intelectuales o los que estaban en prospecto de serlo, sino que se creaba, a través del cartel del buen castellano y de la siempre muy famosa Atenas Suramericana, un muro de contención para las clases bajas, frustrando así sus aspiraciones de poder mediante este freno a sus voces e ideas en el plano nacional. (Romero, 2009: 399).

En este sentido, el escritor no estará interesado únicamente en narrar, también querrá ostentar una intelectualidad ajena a las costumbres populares que enarbolará la bandera de la inteligencia como un bien supremo a través de las “correctas” formas de la gramática procedentes de la Península Ibérica.

De hecho, la élite intelectual, en una sociedad con bajos índices de alfabetismo, se adueñó de la palabra escrita y la sacralizó. El buen uso de una norma culta y prestigiosa era un gran baluarte frente a una colectividad inculta porque depuraba dentro del escalafón nacional a una clase destinada a acaparar el ejercicio del poder. (Rama, 1984: 167).

No obstante, en Vallejo se produce una reformulación de estos propósitos ya que sus escritos están claramente teñidos por la incertidumbre que nace de lo ajeno a la razón y a la moral impuesta desde el exterior; su expresión en nada se muestra sumisa a formas “correctas” y normas peninsulares.

Llega a darse tanta importancia al estudio de la lengua que, en numerosas ocasiones, no faltarán las alusiones metalingüísticas a través de las cuales el narrador traduce la norma lingüística más plebeya a la norma lingüística más culta y viceversa. De tal modo que la predilección por la gramática correctora ha ido perdiendo, poco a poco, terreno a favor de la convivencia entre códigos: el letrado ha pasado de la prescripción a la traducción, donde, como lo señala Rama, uno de los códigos sigue teniendo más valor.

Aun más significativo que el purismo, que entró a declinar desde la modernización de fines del XIX, sin que ni aún hoy se haya extinguido, es otro mecanismo que tiene similar procedencia: la utilización de dos códigos lexicales paralelos y diferentes que origina un sistema de equivalencias semánticas, de uso constante entre los intelectuales, el cual puede ser incluido entre las plurales formas de supervivencia colonial. Este mecanismo hace del letrado un traductor, obligándolo a apelar a un metalenguaje para reconvertir el término de un código a otro, entendiendo que están colocados en un orden jerárquico de tal modo que uno es superior y otro inferior. (Rama, 1984: 50).

Esta labor de traducción la ejercita constantemente el protagonista de *la Virgen de los sicarios* y el protagonista del *Río del tiempo*. Traduce y sopesa las costumbres y el lenguaje del pasado a su propio tiempo.

O será que por los tortuosos caminos del inconsciente me estaba acordando de Salvador Bustamante que un día de infinita pobreza en Nueva York nos dijo:

—Les prepararía un café si tuviera café, pero como nos cortaran el agua y se acabó la azúcar...

—No se dice "la" azúcar, Salvador, suena mal; se dice "el" azúcar.

Y él que no, que la azúcar es "la" porque es de sexo femenino y en prueba que empieza por "a".

—Entonces ¿por qué dijiste "el" agua? Además el sexo de una palabra, como tú llamas al género, no lo determina en español la letra con que empieza sino, y esto a veces, la letra con que acaba. Por ejemplo: cuando te hagas operar en Marruecos y sacar vagina te vamos a llamar Salvadora. (*Entre fantasmas*, 104).

De todos modos, un gran mérito de la narrativa vallejana es que a pesar de la mencionada erudición se resiste al naufragio entre la enorme cantidad de referentes culturales y datos extratextuales que maneja: encuentra el equilibrio perfecto entre conocimiento, reflexión estética y entretenimiento. De esta manera, es capaz de alojar lo espontáneo y doméstico de la cultura popular e insertarlo en una escritura erudita por medio del juego y la ironía: somete cualquier campo epistemológico a las irrestrictas leyes del carnaval con sus ritmos, su carrusel de imágenes, sus frases ingeniosas y sus sorpresas hilarantes.

1.2.4. Lugar común entre escritura y oralidad

El lugar común entre escritura y oralidad que intenta simular un efecto de realidad dota a la letra impresa de un carácter aparentemente heteróclito que la aparta de toda convención o estereotipo. Parecería como si los sustantivos, verbos, adjetivos, conjunciones y pronombres se liberasen de una sintaxis única para integrarse en un orden cambiante y abierto; en una clara actitud de radicalización en la que el autor opusiera una resistencia independiente a la tradición escrita mediante todo un ritual de destrucción del lenguaje. La escritura aparenta convertirse en una expresión de lo contestatario, en una tribuna desde la

que cualquier persona puede manifestar en voz alta lo que piensa, desde la cual discutir, oponerse, dar rienda suelta a la ira, el odio y a la risa incontenible.

Desde este punto de vista, la estética formal se supedita a la verdad del narrador de tal modo que la linealidad sucesiva de la letra impresa se doblga ante la simultaneidad entre los dos planos temporales de quien escribe y recuerda. El flujo de la conciencia, ese “pensar en voz alta” nos lleva a la idea de que pensamiento y lenguaje están estrechamente relacionados. Esto se hace patente en las licencias, las digresiones, las interpelaciones al lector, la lengua escrita-formal desfigurada por frases incompletas, pausas, vacilaciones, arranques en falso, repeticiones.

Parece que nos encontramos ante un inconformista que busca incansablemente nuevos caminos narrativos y nuevas formas de contar. Se opone al encadenamiento argumental, a la sucesión espacio-tiempo o a la relación causa-efecto. Explora las relaciones entre escritura y experiencia, intenta salir de las pautas trazadas por los lineamientos más extendidos de la prosa, convirtiendo el texto en una forma desarticulada, abierta y representativa del sinsentido propio de la actividad humana. De este modo, la escritura se torna en monólogo ebrio, ampuloso y descarnado caracterizado por la truculencia lúdica, la frase brutal, la risotada amarga, la velada ternura, la reflexión acongojada y el lirismo.

Sin embargo, en contra de lo que se pueda pensar, toda esta relación de procedimientos ha sido muy recurrente desde la colonización del territorio americano y se ha perpetuado hasta nuestros días. Como podemos comprobar en las dos siguientes citas,

ese fenómeno metaliterario tan aparentemente actual que consiste en interpelar al lector como si quien escribe estuviera sumergido en una conversación frente a frente es una forma retórica que ya se daba en los tiempos de la colonización.

Y porque ya estoy harto de escribir batallas... y a los lectores les parecerá prolijidad recitarlas tantas veces, ya he dicho que no puede ser menos, porque en noventa y tres días siempre batallábamos a la continua. Mas desde aquí adelante, si lo pudiese excusar, no lo traería tanto a la memoria en esta relación. (Bernal Díaz del Castillo, 1999: 158).

¡Válgame Dios! ¿Quién al cabo de setenta y dos años y más, me ha revuelto con mujeres? ¿No bastará lo pasado? Dios me oiga y el pecado sea sordo: no quiera que llueva sobre mí algún aguacero de chapines y chinelillas que me haga ir a buscar quien me concierte los huesos; pero yo no sé por qué... Yo no las he ofendido, antes bien las he dado la jurisdicción del mundo. Ellas lo mandan todo, no tienen de qué agraviarse. (Freyle, [1858] 1985: XVIII).

El narrador se aproxima a la esfera de la conversación, también al flujo de la conciencia, pero lo hace de un modo bastante voluntario: el texto se nos presenta con una aparente carencia de premeditación, con una aparente falta de revisión y selección de datos expresados casi instantáneamente. Nos encontramos ante un soliloquio que se torna en una arrolladora cadena verbal que oscila entre la musicalidad del lenguaje artístico y los procesos mentales asociativos de la lengua coloquial. Por medio de un brillante dominio de la técnica del monólogo interior por parte del escritor, la experiencia lectora se encuentra con una aleación de lo que el personaje observa y los propios pensamientos de este. El texto es un resultado de la naturaleza interna del protagonista y de las impresiones que en él genera el mundo que le rodea.

La simulación de estos procesos mentales a través de la escritura dotará a esta de grandes dosis de credibilidad. Por tanto, el lector se implicará fácilmente en un texto que presenta unas experiencias no disfrazadas; un texto que además requerirá especial colaboración y connivencia cuando toma una gama de significados estrechamente relacionados con la naturaleza interpersonal del texto dialógico caracterizado por la entropía y los saltos de unas ideas a otras en asociaciones ilógicas.

Con este artificio, el narrador se deja llevar por los acontecimientos e infiere su participación en ellos, o al menos deja entrever su cercanía como testigo fiel y privilegiado. A esta posición corresponde, en muchas ocasiones, un desorden aparente dentro del cual el hilo discursivo se perderá en las numerosas digresiones e interpelaciones al lector. Bajo esta mirada, la escritura ampliará sus códigos apuntando hacia una constante toma de contacto con el receptor. En este sentido, el uso de la digresión, la interpolación de relatos cobrará gran importancia de tal modo que el flujo narrativo tenderá a disolverse en ramificaciones episódicas que se convertirán en los subtemas del texto como ocurre en *El Carnero*:

El autor, incluso, se permite una serie de curiosas interpolaciones que, a lo largo del libro, van creando una especie de relación directa con el lector. Rodríguez Freyle reclama su atención, solicita su ayuda, lo increpa y, en fin, lo compromete a través de una curiosa gama de ardidés que lo único que ponen de presente es su insospechada destreza narrativa.

Cuando describe la situación de los chibchas poco antes de la llegada de los conquistadores, el autor pide permiso al lector para abandonarlo, ya que los personajes exigen su atención, pues los dejó rezagados páginas atrás “en las lomas de Vélez”. En la mitad del capítulo V, y para señalar una interpolación en su tema,

el cronista escribe: “Ponga aquí el dedo el lector y espéreme adelante, porque quiero acabar esta guerra”. Una vez acabada esa guerra y cuando han transcurrido muchas páginas, Rodríguez Freyle vuelve a fustigar el proceso de lectura al señalar: “con lo cual podrá el lector quitar el dedo de donde lo puso, pues está entendida la ceremonia”. Otras veces aduce razones de cansancio para no seguir escribiendo, o se interrumpe para pedir ayuda al presunto lector: “Concertadme, por vida vuestra unos adjetivos... (Moreno Durán, 1988: 71).

Las interpolaciones, digresiones y los procesos meta-literarios que aluden al lector son muy recurrentes en Fernando Vallejo:

Parte el Studebaker como una flecha, como una bala de cañón y en él nos vamos, montados en la impunidad. ¿Que anotaron la placa? Está falseada: con tiritas de esparadrapo. Y mientras subimos y bajamos, subimos y bajamos, jubilosos, cabalgando las montañas, yo me pregunto lo de siempre: ¿Qué hará sobre un caballo un cerdo?

Descalabrada la Ley, heme pues huyendo como un cabrón, como un rufián, como un granuja. Como narrador de primera persona, vaya, respetuoso del lector y de quien le favorezca. Al atardecer, instalado en el Miami, oigo a Iván Saldarriaga perorar, pontificar. Nos está exponiendo su vindicación del incesto. Cuando menos en los años que nos quedan registrados en el papiro y la piedra, dice, la humanidad ha vivido bajo su oscuro terror. Tétrico y sombrío terror que la genética hoy día, rompiendo la bruma del tabú con su cruda linterna, nos explica con decepcionante claridad. (*El fuego secreto*, 242).

No obstante, podríamos adicionar otra significación. El uso de un lenguaje llano, cercano a la lengua oral, dota al sujeto de la enunciación de una gran seguridad propia de quien no se siente amenazado. Esto está relacionado con la soberbia de quien se cree sabedor de una verdad incorruptible y heroica, con la arrogancia de quien utiliza el lenguaje

como un lugar apartado desde el cual dominar la realidad, auto-legitimar su papel de intelectual y asentar el poder sobre un pasado seguro y servicial.

En esos momentos, la narración alcanza un poder catártico porque el lector sometido a las exigencias de medida y contención impuestas por la vida en comunidad puede encontrar desahogo, sosiego y purga en medio del párrafo más proceloso e intempestivo. El lector puede jalearse la expresión agria, impetuosa y desmesurada; libre de convencionalismos pacatos sin tener que enfrentarse a las consecuencias desastrosas que implicaría llevarlas a cabo él mismo en la relación con sus semejantes.

¡Campesinos! Lobos con pieles de cordero. El campesino colombiano, por lo demás, es lo más malo que parió la tierra. “El monte parió un ratón”, dice Virgilio. Aquí parió una rata, que se reproduce con la bendición del Papa. Porque esta plaga del campesino colombiano, que lo que no se roba lo daña, y al que no se deja lo mata, pare, pare, pare. Es un cáncer metastático. Pero no más generalidades y a lo que vamos. A lo que truje, truje. (*Entre fantasmas*, 26).

1.2.5. Sabor de la comunicación frente a frente

La narración posee relieves que la sacan de la dimensión escrita y le agregan características de la oralidad que nos hacen pensar que a veces no leemos sino que oímos la voz que nos narra: “Digo esto para que nos vayamos entendiendo” (*Los días azules*, 9).

A veces, la voz reproduce diálogos: “¿Cómo es eso de collar rojo de perlas, las perlas no son rojas”. “Ay doctor, así las recuerdo” (*Los días azules*, 9), pero, en este caso, se trata de un diálogo terapéutico que da volumen a la dimensión temporal pues ya hay dos pasados, el del niño y el del que recuerda lo que hacía cuando era niño “Cierro los ojos y te

veo, abuela, matando culebras en el corredor con tu garrote” (*Los días azules*, 23); en otras ocasiones es la inscripción de la acción *yo me cuento* del presente en el discurso o la referencia al acto de imaginar “Cierro los ojos y vuelvo, con la imaginación del recuerdo, a esa calle del Ricaurte” (*Los días azules*, 14) o de escribir “Esa noche tocaban tangos. Diez años después, tocaban tangos. Veinte años después, tocaban tangos. Hoy en día, en que escribo, tocan tangos.” (*Los días azules*, 18-19).

De esta manera, interrumpe el flujo de la memoria para apelar a la secretaria, la abuela (Raquel Pizano), Peñaranda, Darío, la perra Bruja, el padre Lorenzo Hervás o el mismo lector: entes incorpóreos creados por la materialidad de la letra impresa. Todos ellos son oyentes vigilantes, correctores, interlocutores silenciosos y solitarios que guían, que continuamente son utilizados para informar del buen o mal rumbo del intercambio; actores o personajes en una situación más o menos institucionalizada. Estos personajes no hablan sino que levantan el acta de una existencia sumida en la soledad. De tal modo que la voz narrativa deja entrever unas actitudes que no se salen del contexto escénico esperado en tales situaciones. Estos interlocutores tácitos devienen en figuras retóricas, sombras activas que mantienen cierta tensión dramática; Cumplen por tanto no sólo una función informativa sino también discursiva, como bien lo señala Joset a propósito de la Bruja

Las irrupciones de Bruja en las autoficciones de Fernando Vallejo cumplen otras funciones que las meramente informativas o afectivas. También son propiamente literarias, o sea que están estrechamente vinculadas a la escritura, a la estructuración, a la cronotopía, a la retórica, a la inserción narrativa del personaje, en pocas palabras, a las formas del discurso. (Joset, 2010: 158).

Estas funciones reguladoras de contacto (fundamentalmente conativa y fática) que apuntan a la forma del discurso sirven para dinamizar un sistema de la comunicación monofónico, unidireccional y jakobsoniano que de otra manera adolecería de cierto estatismo. No obstante, el personaje y su “rol actancial” no se confunden aunque parezca que nos encontramos ante un continuo sistema de retroalimentación, aunque pueda existir una aparente aglutinación de los roles de emisor y receptor hacia las aserciones imaginarias. La causa de todo ello es que si no existieran las continuas interpelaciones al lector o al narratario, este no se involucraría y quedaría aburrido por el excesivo protagonismo hermético del narrador.

te voy a contar ... O mejor dicho ya te conté. ¿Y repitiéndome yo? ¿Tu servidor convertido en un viejo anecdotero dale que dale con las mismas historias? ¡dios libre y guarde! ¡Jamás! No me repito. Si alguna vez vuelvo atrás es p’afinar. (*Años de indulgencia*, 61).

El poder de la metacomunicación fija, confirma y modifica el tipo de relación que se mantiene con los interlocutores. Por medio del vocativo, asedia, sitia, saquea el canal de la comunicación y dilata su empleo. De esta manera, los diferentes parámetros de atención y comprensión se mantienen estables y no se ven afectados ni por alteraciones repentinas en el estado de ánimo de quien habla ni por los continuos saltos temáticos y temporales.

Las interrupciones no abusan de la paciencia del lector, y simultáneamente permiten que lo que se enuncia quede concluido antes de que la conciencia crítica detenga la lectura. Es una manera de fijar, confirmar, modificar la relación que el narrador mantiene con sus

lectores; constituye todo un rictus y una compostura de tal manera que lo dicho puede quedar distorsionado por la influencia, de ordinario inadvertida, del meta-mensaje de naturaleza relacional y a la vez hacerse más creíble.

También resulta de interés el contexto comunicativo, aparentemente no parte de conocimientos enciclopédicos compartidos con sus inmediatos receptores. Ello implica dos hechos fundamentales: que realmente no existan esos conocimientos, con lo cual nos dará su particular visión de los hechos; que realmente sí existan y esté elaborando una redefinición irónica de lo ya conocido, lo cual provoca muchas veces la hilaridad.

1.2.6. Los inventarios y la enumeración

La enumeración, relación y recuento de hechos, acciones o lugares constituye una de las finalidades más básicas y primarias de la escritura. El ser humano siempre se ha visto en la necesidad de dar cuenta de sus pertenencias y de registrar lo sucedido, de suerte que ha favorecido la aparición de toda una prosa notarial que ha llegado hasta nuestros días. Centrándonos ya en Hispanoamérica, encontramos los vestigios más representativos de enormes inventarios en la crónica:

la crónica (...) es el vocablo para denominar el informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal. Más que relato o descripción la crónica, en su sentido medieval, es una “lista” organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desean conservar en la memoria. (Mignolo, 1982: 75).

Aunque no todos los cronistas estuvieron sometidos a un mandato civil o religioso, muchos de ellos tuvieron que dar cuenta de un amplio territorio desconocido y para ello debieron informar con rigurosidad acerca de los datos requeridos por la Corona de Castilla. En este pasaje del padre Las Casas, citado por Pupo-Walker, observamos cómo estos registros tampoco estarían exentos de leyenda y fantasía acerca de lo visto y experimentado en el Nuevo Mundo; pero la capacidad inventiva únicamente actuaría en el plano más emotivo.

Todas aquellas regiones por la mayor parte son tierras enjutas, descubiertas, altas, rasas, alegres, graciosas, muy bien asentadas. Los collados, los valles, las sierras y las cuestas muy limpias y libres de charcos hediondos, cubiertas de yerbas odoríferas y de infinitas medicinales y de otras comunes muy graciosas de que están cubiertas y adornadas, y riéndose todos los campos... Los montes o bosques de todas ellas... son altísimos... Las especies dellos son pinos, de los cuales hay a cada oasis infinita cantidad... Los aires locales son claros, delgados, sotiles y clementes... Las aguas que riegan toda aquella Tierra firme y sustentan las gentes infinita Della... sotiles, dulcísimos, movilísimas y claras... Y así diremos con toda verdad que todas estas Indias son las más templadas, las más sanas, las más fértiles, las más felices, alegres y graciosas y más conforme su habitación a nuestra naturaleza humana de las del mundo. (Pupo-Walker, 1982: 36).

Todo esto desembocará en una escritura notarial, en toda una retórica oficial destinada a la obtención y conservación de bienes y posición social.

El corpus de leyes, edictos, códigos, acrecentado aún más desde la Independencia, concedió un puesto destacado al conjunto de abogados, escribanos, escribientes y burócratas de la administración. Por sus manos pasaron los documentos que instauraban el poder, desde las prebendas y concesiones virreinales

que constituyeron fortunas privadas hasta las emisiones de la deuda pública durante la República y las desamortizaciones de bienes que contribuyeron a nuevas fortunas ya en el XIX. (Rama, 1984: 42-43).

Una muestra de chanza y deconstrucción de esta retórica oficial la encontramos ya en la segunda mitad del siglo XX en *Los funerales de la Mamá Grande* de Gabriel García Márquez:

Dictó al notario la lista de su patrimonio invisible:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión. (García Márquez, 1991: 137).

No obstante, a pesar del carácter primigenio y vernáculo de esta prosa notarial, a través del ejercicio de la literatura pronto llegará a un grado de sofisticación por medio del cual la enumeración y la adición repetitiva producirán un efecto retórico-discursivo que guiará las sensaciones y el ritmo de la lectura, además de crear un efecto de realidad. De este modo, podrán alistarse gran cantidad de realidades fragmentarias que quedarán

desvirtuadas en cuanto a su contenido individual ya que se incorporarán a un registro, a un catálogo que agrupará a los individuos, las acciones o las cosas en virtud de su pertenencia a una misma condición. Esta condición estará dictaminada, obviamente, por la autoridad de quien escribe.

Y Hermelina, la antipapisa, en sus devaneos la piojosa, la pustulosa, la coquetona, la desdentada, la excoriada, con las greñas al aire y las tetas caídas desgarrándose sus harapos, la bata de estameña negra ya de por sí en jirones, y quedando tan sólo vestida la vieja impúdica de unos calzones cardenalicios que no sé de dónde madres sacó. Y con mi señor don Belcebú están Alcuino, Calcabrino, Cañazo, Dragonazo, Ciriato, Libicoco, Rubicente, Barbarrecia, Graficán y Farfarel, su escolta, sus vicarios: beben como energúmenos de un gran cáliz galicado rebosando orines. (*Años de indulgencia*, 18).

El narrador realizará un rápido bosquejo de la experiencia mediante la concatenación de palabras homocategoriales: agrupaciones de sustantivos, de adjetivos, de verbos; con ello se logrará una gran capacidad de síntesis: se podrán inferir ideas elevadas a partir de palabras fragmentadas.

En el caso de la enumeración de personajes, estos no tendrán voz en un relato que más que garantizar la memoria y el recuerdo de las personas, hará duelo por ellas y las sepultará en todo un imaginario espectral y fantasmagórico.

Como resultado, el narrador ejercerá un completo dominio de la letra impresa y podrá pasar fácilmente de la erudición y la ampulosidad retórica a la elocución de las formas más espontáneas del disparate. De esta forma, la violación reiterada de la máxima de cantidad de la conversación de Grice, que afirma que el emisor no ha de ser más

informativo de lo necesario, permitirá acercar los conceptos y cosas más dispares, lo material y lo abstracto, de tal modo que confluyan en una totalidad con la potestad de guiar las inferencias imaginativas del lector hacia toda la plenitud de un cosmos.

¿Dónde íbamos? ¿En qué estábamos? Girando en redondo con su planeta Tierra y su país Colombia, Colombia la católica, apostólica y romana: venal, tramposa, envidiosa, secuestradora, traidora, mezquina, asesina, dañina, corrupta, impune, pirómana, ladrona, loca. En lo cual era injusto pues no fue Colombia la que decidió por él sino el destino. Colombia es corpórea, una tierra, un país; el destino, un viento fatuo. (Vallejo, 2002d: 146).

Con este procedimiento, la enumeración adviene en estrategia retórica apolínea con la potestad de enunciar lo “indecible”. La inefabilidad de la experiencia, el carácter elevado de la escritura es lo que hace que mediante el camino de la enumeración se intente llegar a toda una trascendencia inaprensible por otros medios. El narrador, entonces, llega a apoderarse del mundo por medio de la escritura que se convierte en todo un ritual creativo, en una operación litúrgica. A través de estos procedimientos, incluso los conceptos más disparatados que se llegan a evocar quedan sometidos y doblegados a una unidad. Las palabras, una vez fragmentadas de sus habituales estructuras sintácticas, denotan un sentido trascendental: un gusto por lo incoherente que se deleita en multiplicar los personajes y sus ademanes y que sacrifica toda disposición ordenada. Un claro ejemplo de ello es este pasaje de *La rambla paralela* en el que podemos apreciar cómo el narrador nos presenta toda una multiformidad de ensoñaciones lindantes con las alucinaciones más macabras.

No siendo el redentor de nadie ni el hombre redimible, de fallarle el santo de Ébola abogaba por la solución dinamitera. Su sueño era volar el Vaticano y la

Kaaba. Más todos los pueblos bestiales y semibestiales de la tierra, como son los aborígenes de Australia y de la Amazonia, los irlandeses, los italianos, los polacos, los arménidos, los mongólicos, los indomelánidos, los súnidos, los pareidos, los túngidos, los védicos, los negrítidos, los negrídillos, los sudánidos, los bosquimánidos, los ístmidos, los lánguidos, los pámpidos, los plánidos, los paleosibíridos, los aplácidos... En suma, los blancos leptorrinos, los amarillos mesorrinos y los negros platirinos, que entre cruces, degeneraciones e hibridajes han producido esta simiamenta bípeda y omnívora, excretora y destructora, simuladora y corrupta. Su sueño era quemar el Vaticano y la Kaaba bajo las barbas mismas de Dios o Alá. (Vallejo, 2002d: 144).

La enumeración, entonces, se erige en el eco de una existencia desencajada que se precipita por el barranco del final inexorable. El orden divino ha abandonado este mundo y sólo reina lejos de las cosas. Para poner un orden artificial en esas acumulaciones se necesitará una personalidad autoritaria que imponga y dicte su voluntad al grupo, que lo modele a su capricho y lo saque de su estado amorfo. Un rechazo del desorden del mundo, a partir del artificio de lo absoluto. El desorden enumerativo es manifestación del disgusto que siente el narrador frente a la experiencia vital, radicalmente desordenada. Parece que trata de llegar a un orden nuevo, a una nueva visión de la realidad.

1.2.7. Cuadros costumbristas

El retablo costumbrista constituye un complemento indispensable dentro de la representación de la realidad pretérita. El narrador dará a conocer los pormenores e intimidad de la sociedad a la que pertenece; esto se correspondería con lo que Miguel de Unamuno denominó la “intrahistoria” de los pueblos, tan apartada de los grandes acontecimientos de la historia. La nueva sensibilidad romántica del siglo XIX, interesada en

el encanto y en el valor testimonial de la leyenda, intenta captar los sucesos locales de la vida americana donde quedan plasmados los quehaceres y vivencias de la gente del común. Se apartaron los asuntos oficiales para dar paso a los sucesos que protagonizaron frailes, viajeros y otra gente de vida azarosa; y de ese modo se reunió en libros costumbristas todo este acervo anecdótico. (Pupo-Walker, 1982: 191).

El narrador abstrae e imagina deliberadamente un universo propio de manera fragmentada pero también nos proporciona un valor del texto como documento. Un documento literario que refleja, en ocasiones, detalles aparentemente insignificantes que, no obstante, fijan el palpitar de una nación: ideales, miserias, conflictos y cuestiones idiosincrásicas de distinta índole se entremezclan, entonces, con la ensoñación lírica y la diatriba. El mundo de lo cotidiano, de lo fácilmente accesible y múltiplemente transitado sufre una transformación, se reformula y queda reinventado por la escritura artística contemporánea.

La novela se convierte en una exploración caleidoscópica que conlleva desplazamientos e itinerarios a nivel temporal, espacial, moral e incluso anímico. En este contexto, la nostalgia por lo más “auténtico” y tradicional cobrará gran relevancia, de tal modo que algunos valores y espacios en los que se mueve la burguesía más provinciana llegarán a quedar idealizados y reivindicados por la literatura. De hecho, la incorporación del mundo rural al discurso artístico propiciará la consolidación del imaginario nacional. No obstante, este discurso literario escrito no es más que una prueba fehaciente de la desintegración progresiva de las culturas rurales a favor de las pautas culturales más urbanas.

Rama afirma que algo similar ocurre a propósito del discurso científico que en su afán por ser objetivo se aparta considerablemente de la cultura rural:

... la aplicación de un instrumental que aspira a ser realista, probo y científico, cuya sola existencia denota la distancia que existe entre el investigador y el objeto observado, entre dos diferentes mundos a los cuales pertenecen, respectivamente, y que aun siguen siendo los de la civilización y la barbarie, aunque ya no sea ésta la palabra que se usa para describir a los rurales; la complementaria comprobación de que el estudio se refiere a una especie que ya está en vías de extinción, a la manera de las investigaciones antropológicas sobre remanentes de pueblos primitivos. La investigación civilizada se aplica a un universo cultural que está desintegrándose y que se perderá definitivamente pues carece de posibilidad evolutiva propia. (Rama, 1984: 86).

La exposición directa del material anecdótico, la imagen unidimensional de los personajes se remonta a los esquemas elementales del artículo de costumbres decimonónico y también a otras codificaciones del discurso propias de la novela picaresca y de los relatos salpicados de digresiones de los cronistas.

Los cien años que abarca *El Carnero* son pródigos en la evocación de los más sórdidos y sonados escándalos (aunque no faltan los incidentes divertidos que el autor eleva a una dimensión única gracias a su extraordinaria ironía y acendrado humor) que conmovieron la joven pero flamante sociedad del nuevo mundo: secuencias de hechicería de impresionantes alcances; hazañas picarescas de no siempre amables desenlaces; levantamientos de indios y sometimientos no muy ortodoxos ni clementes; tercerías celestinescas con o sin el habitual cónyuge burlado; emplazamientos de difuntos; robos y extorsiones sin límites ni monto establecidos; torturas y ajusticiamientos a granel; lluvia de pasquines y querellas infames; fratricidios y venganzas por motivos de honor; fugas, raptos y

conciliábulo nocturnos; fastos y solemnidades de difícil ponderación y, en lugar preponderante y con sordina barroca, la lenta y callada instauración de un estilo: el de la ciudad que crece afianzándose e imponiéndose a través de esa arquitectura mestiza que poco a poco se hace con el escenario en el que como cumpliendo un pacto, coincidieron en su día tres de los más adustos conquistadores de ultramar. (Moreno-Durán, 1988: 67-68).

En los distintos pasajes, la aparente monotonía y sencillez de la vida cotidiana se verá enseguida alterada por los diálogos atropellados entre los distintos personajes, la picardía e incluso el dramatismo. En la mayor parte de los casos se nos presentarán estos acontecimientos a los lectores bajo el prisma del humor más festivo y disparatado. Este aspecto está muy relacionado con aquel de la simulación de la lengua oral.

—¿Y en las querellas del idioma, quién es la última instancia?

Pregunta necia, Peñaranda. Evidentísimamente yo. *Arbiter eíegantiae sum linguae Castellae.* (*Años de indulgencia*, 131).

Se reproducirán intervenciones y diálogos de los personajes que intensificarán la expresividad del texto y que, la mayoría de las veces, coadyuvarán hacia la simultaneidad de la narración.

A ello también contribuye la toponimia que da un retrato realista del entorno del hogar como podemos leer en *Los días azules* (la montaña, la ciudad, el barrio, la casa... “Camino de herradura de Santo Domingo a San Roque” (8); “Antioquia”, “Medellín” (9); “...y por el río Magdalena, se iba rumbo al mar, hacia la Costa Atlántica” (12).

La vida rural cobra protagonismo; los personajes transitan entre los distintos emplazamientos rurales y la iglesia donde los avatares familiares, los tópicos folclóricos, la comprensión del mundo político tan particular de la época nos dejan un contexto implícito que hay que desentrañar. Muchos de los pasajes describen costumbres: novenas navideñas, comidas, rondas infantiles, juegos, ceremonias religiosas y fiestas patrias... estas costumbres las vemos en el día a día en la finca de Santa Anita por medio de actos verbales que oscilan entre el pudor y el decoro, entre el chismorreo doméstico y la cantina. De todos modos, el narrador nos rescata del sopor y el tedio que invade ese mundo con su particular musicalidad y desparpajo: la confrontación entre el mundo narrado y el hombre que recuerda y juzga ya desde la propia mirada infantil; una persona con otra mirada que se abrirá a un mundo más cosmopolita. El narrador va intercalando en ese tradicional discurso costumbrista unos paréntesis, una serie de intersticios donde va cobrando protagonismo el humor, la parodia y la desacralización. Nuestro protagonista establece un elemento diferencial en forma de juego con lo narrado cuando dialoga frente a la propia tradición y la renueva con acierto y brillantez: la escritura se convierte en palimpsesto cargado de elementos del pasado y de estereotipos folclóricos que son cuestionados una y otra vez. De hecho, nuestro protagonista cuestiona las raíces tradicionales de una casta que ha querido ver en sí misma la expresión de las más altas categorías de la honradez y del decoro siempre que ha sumergido sus extremidades en los cenagales de lo dudoso. De esta manera, traduce las costumbres y el lenguaje del pasado a su propio tiempo narrativo dotando a la imaginación de un matiz que transita entre lo tradicional y lo novedoso.

La exaltación simplista de lo añejo fue por muchos años pose predilecta del narrador costumbrista, que insistía (...) en echarse encima los años que no tenía para fortalecer de alguna manera el registro informativo del texto. A esta actitud ligera, y a veces histriónica, pueden atribuirse muchas de las inconsistencias que padece el flujo de la escritura. Como consecuencia de ello, resaltan habitualmente las rupturas del hilo narrativo y el contrapunto sobresaltado de anécdotas inconclusas y matizaciones conceptuales un tanto disparatadas. (Pupo-Walker, 1982: 197).

Sale Medellín de noche en procesión llevando al Santo Sepulcro en andas. Las calles de mi infancia serpentean como ríos de velas. Sobre la superficie de luz se bambolea el cajón. Yo voy con mi velíta hipócrita quemándole el trasero a una vieja. La vieja va de negro, de riguroso luto sema-nasantero. Yo de pantalón corto, descubriendo mi vocación de escarmentar: soy una vela que quema viejas. (Años de Indulgencia, 90).

1.2.8. Escepticismo

Debemos tener en cuenta que la visión escéptica del mundo está circunscrita a una cosmovisión de claras reminiscencias feudales. Nuestros escépticos son personas con altísimos niveles de educación; poseen los gustos clásicos de los terratenientes hispanoamericanos del S. XIX y comienzos del XX: sus grandes referentes culturales son claramente europeos y su credo religioso se define por la práctica de un catolicismo laico. Nos encontramos ante la visión del intelectual que contempla y posterga al mundo urbano con desdén bajo la consideración de que, fuera del campo, las vidas de los seres humanos están marcadas por la vulgaridad, la molicie y degeneración de las costumbres y, sobre todo, por una soberbia civilizadora fastidiosa e inoportuna.

De todos modos, en ningún caso debemos menoscabar la brillantez de unos intelectuales que vislumbran una elaborada cosmovisión en medio de una sociedad que menosprecia a los sabios. Su escepticismo va más allá del rancio conservadurismo y de las valoraciones más tradicionales y populares. Sin embargo, el matiz igualador que anula el roce ideológico entre ciencia y religión y entre la Ilustración y el Escolasticismo interfiere sobre cualquier proceso de cambio en una sociedad refractaria a la modernidad. De hecho, esta escritura acentúa determinadas creencias propias de las clases dirigentes por su autoritarismo, su violencia atávica y su completo descrédito hacia la democracia.

No obstante, el producto escrito se constituye como un palimpsesto intelectual que recoge la cosmovisión de un país en su transcurso histórico. En este sentido, el escepticismo no deja de ser un argumento de unidad nacional y una llamada a la reflexión. Pareciera que estos autores no estén llevando a cabo una construcción ideológica sino la reconstrucción reflexiva de una tragedia colectiva motivada en buena medida por el poder performativo de la lengua. De esta manera, nos encontramos ante un linaje de autorías que recogen cínica y paradójicamente un pensamiento anti-ilustrado: una visión totalizadora de la identidad americana reflejada en las pretensiones culturales de los criollos hispanoamericanos. La escritura de estos autores se convierte en lugar para la interrogación, una interrogación que puede llegar a burla del mundo y de la cultura. Esta escritura también denuncia la actividad de un pensamiento que en lugar de aclarar pierde al individuo en las tinieblas, embrutecido ante una pléyade de mesías salvadores, popes científicos y falseadores oficiales.

El cuestionamiento a la razón positivista no es algo nuevo en la literatura colombiana. Esta línea de pensamiento la encontramos en Nicolás Gómez Dávila, Fernando González, Hernando Téllez y Jorge Robledo Ortiz, entre otros.

Hemos sido colocados en una dimensión del tiempo, en que toda la potencia humana se ha crucificado sobre el vértigo de la velocidad. Nuestro sistema nervioso ha tenido que adaptarse al torbellino de la hora. Todas nuestras facultades físicas e intelectuales, se hallan esclavizadas a la rotación de un volante, a las fases barridas por un péndulo, al sincronismo de un sistema, a las calorías que generan los electrones al romper el equilibrio nuclear. Nos hemos familiarizado con los guarismos astronómicos, con la escala infinitesimal, con las ecuaciones del mago de Ulm, con las velocidades supersónicas, con las guerras bacteriológicas, con los proyectos interplanetarios, y, lo que es peor, con la muerte fría y científicamente calculada. En nombre de un progreso que más parece una regresión a la caverna, estamos asesinando la belleza y la placidez de la vida, para que se cumpla en toda su salvaje realidad la patinada sentencia de que “el hombre es un lobo para el hombre”. (Robledo Ortiz, 1994: 15).

En Nicolás Gómez Dávila el poder metafórico del escepticismo invita hiperbólica y elegantemente al homicidio: “Despoblar y reforestar – primera pauta civilizadora” (Gómez Dávila, 2001: 99).

“La definición de densidad demográfica óptima debe darla la estética” (Gómez Dávila, 2001: 219).

Los autores escépticos se constituyen en legos armados ya no de espadas sino de plumas a la manera de estiletes gráficos, prolongan la estela de tinta con la que se fortifica una frontera desesperada y muchas veces inútil ante una supuesta decadencia inexorable del

género humano. El exponente de una mirada crítica, pesimista y punzante se ha erigido en una constante por medio de la cual se reconstruye y reformula un mundo aparentemente esplendoroso delineado por el discurso tradicional de la historia.

El tono satírico de la letra impresa, en estos casos, cuestiona profundamente las razones de la transformación descomunal de un viejo orden, una transformación que desemboca en la extravagante decadencia caótica de los nuevos tiempos: la carcajada ante la inercia de miseria aplastante y confusión colectiva conducente a utópicas epidemias de fanatismo. Frente al irrisorio enfrentamiento entre discursos ideológicos, frente a las homilias de los fundamentalistas y de los revolucionarios, frente a la frivolidad tediosa de las modas y el mercado, frente a una sociedad que se cree constructora de un paraíso y que lo que está perpetrando es un refinamiento sofisticado y tecnológico de la barbarie, la escritura conforma una coyuntura derrotista desde la cual profesar el magisterio del escepticismo.

En el caso de Fernando Vallejo, está claro que se ha inventado un personaje que se auto-representa incluso más allá de la propia escritura de las novelas, lo encontramos en la escritura de artículos, en entrevistas, y en conferencias¹⁴. Tras la creación de este personaje existe todo un dispositivo estratégico en el cual se entrecruza el carácter verosímil de la narración y su socavamiento irónico. Se trata de un personaje alegórico y ficcional que representa un pensamiento complejo, una experiencia real de una comunidad histórica. Se

¹⁴ Un ejemplo claro de performance e hipercharacterización del personaje fue su conferencia “El lejano país de Rufino José Cuervo” en el Gimnasio Moderno de Bogotá donde apareció con una gran cantidad de perros y dio todo un espectáculo.

convierte así la narración en un auténtico palimpsesto político que acoge múltiples ecos de la situación del país; donde se entremezclan el pasado y cuestiones de candente actualidad.

La escritura artística vallejana presenta, de esta manera, su compleja capacidad de constituirse al mismo tiempo en actividad identitaria y mimética, signo o representación de la misma. La escritura narrativa se alimenta de una serie de textos previos porque está situada entre la memoria de la discursividad escrita y oral de la tradición propia, entre la resistencia, la apropiación y la asimilación con todas las connotaciones culturales que ello implica, así como su situación en la sociedad y cultura del país. La del autor de *Los días azules* es una idea de la literatura que lleva hasta sus últimas consecuencias el argumento sentimental, generoso y onírico a favor de lo individual y de la contingente transvaloración de la historia.

Ese personaje-protagonista tiene muy poco que ver con el director y guionista de *Crónica Roja*. Está claro que en cierto momento el autor tuvo que reinventarse, tuvo que reflexionar sobre el poder de convicción de la obra artística; tuvo que ponerse en la tarea de sorprender al lector, de retener su atención, de frustrar sus predicciones sobre la obra, de conseguir cierto grado de complicidad. Y todo ello debía seguir una unidad coherente, una línea de pensamiento que jamás se desmintiera pero que, a su vez, fuera difícil de reducir inmediatamente a un frío juego de abstracciones por parte del receptor.

Esa línea de coherencia, recubierta en su superficie de anti-didactismo y de irrisión ante toda propuesta ecuménica, debería también ser capaz de abrirle los ojos al lector, a través de la reflexión, para mostrarle el salto al vacío y la abismal cantidad de zarandajas

que embotan su intelecto. Había que darle a cada nueva obra un toque enigmático, como artesano culinario que agrega un ingrediente secreto a sabiendas de que este va a darle a su producto una tonalidad sensiblemente distinta respecto a lo que su público degustador suele consumir. Había que proyectar sobre el firmamento intelectual la sombra de un estilo inconfundible y propio.

Está claro que en Vallejo resuenan constantemente los ecos de las voces de un viejo canon escritural atestado de discursos pedagógicos, de una salmodia propia de canónigos agudos y sutiles, de la ampulosidad de teólogos verbosos, de las composiciones de versificadores ingeniosos y vanos, de la emotividad asociada a los maestros de la retórica política más demagoga. No obstante, ese modelo de escritura todavía es arcaico, todavía desprende olor a terruño y a pueblo: nos encontramos ante un discurso afín a la grosería burlesca, a la risa socarrona, a los denuestos indecentes y a la burda familiaridad callejera. De este modo, se yergue una voz narrativa sobre el terreno literario nacional ricamente preparado por dos siglos de labranza. La metamorfosis de la tradición escritural satírico-burlesca, mundana y obscena tan propia del barroquismo colonial español se proyecta en la obra artística del antioqueño. Parece como si la prosa vallejana constituyera los estertores crepitantes de una musicalidad ronca y agónica que se aproxima al final de sus días.

Esa tradición escritural está, paradójicamente, repleta de grandes y elocuentes oradores, pero carece apenas de pensadores. La caza de las palabras, los esquemas sintácticos, las tonalidades que unifican forma y contenido son los tejidos visibles y palpables del cuerpo narrativo. Pero dentro de esos tejidos, el andamiaje que los sostiene y hace posible su despliegue y articulación es la estructura ósea de las ideas. Incluso la idea

más tenue y subsidiaria debe estar expresada por ese tejido del lenguaje. Pero la estructura ósea, las ideas, no pueden encontrarse ordenadas y expuestas en series discretas. Al encontrarse en la textura de la meditación, las ideas no presentan un orden necesario, presentan un desorden necesario. El deseo de meditar con severidad proviene precisamente de la intensidad con que se percibe un desorden demasiado evidente. Sin duda ese desorden de las ideas no es un mero hacinamiento de causalidades. Ni los recuerdos, ni siquiera la colección completa de nuestras percepciones, son puros amontonamientos casuales, nuestra memoria es un sistema y nuestra percepción elabora un repertorio sistemático de sus posibilidades y de sus imposibilidades.

En efecto, nos encontramos con la presencia aun ignorada, de un pensamiento vivo, fuerte y apasionado, donde la idea mantiene la tensión, la unidad de la prosa que ejerce una fuerza catalítica sobre la prosa más exclusivamente literaria. Por tanto, vemos cómo la conciencia narrativa necesita un aparato ideológico, una línea de pensamiento que funcione como estructura ósea del cuerpo narrativo. Sólo así ese palimpsesto, esa escritura reinventada podrá surcar exitosamente la travesía sin estrellarse contra los acantilados de la crítica, la academia y el mercado.

El rescate del pasado sólo puede argumentarse como invención y jamás como un recurso histórico de digna veracidad. Un gran mérito de la narrativa vallejana es su resistencia al naufragio entre la enorme cantidad de referentes culturales y datos extratextuales que maneja: encuentra el equilibrio perfecto entre conocimiento, reflexión estética y entretenimiento.

En Fernando Vallejo encontramos también una gran cantidad de aforismos; si subrayásemos todas sus máximas asertivas con un rotulador fluorescente e ignorásemos la gran cantidad de hechos históricos, recuerdos y claroscuros tenebrosos que se precipitan arrolladoramente en sus obras. En esos escolios, en esos aforismos, detectamos un pensamiento, una forma de ver el mundo que nunca se desmiente; que es consecuente hasta el final.

Para mí el amor se basta solo. (*Los días azules*, 108).

La vida es el orden pernicioso del caos. (*Entre fantasmas*, 189).

¿No ves, Elenita niña, que en este mundo vivimos todos arrimados? ¿Sobre el borde a punto tic caer? ¿Que al final de cuentas nada es de nadie, ni siquiera la fría tumba pues al cabo de pocos años nos sacan del ataúd y nos pasan a un osario? (*Los días azules*, 109).

¿Qué significan?, ¿qué representan?, ¿estamos ante nuevas formas de ver la nación y el mundo?, ¿representan una línea de continuidad en el pensamiento de sus antepasados? El planteamiento que manejamos nos lleva a verlos como una reinención, como una brillante reformulación de una escritura tradicional que ha ido sucediéndose casi desde los tiempos de la colonia. Aquellos escritos negaban la historia, estos nuevos escritos la exponen descarnadamente y la condenan. Ponen la visión de los hechos al servicio de un pensamiento aristocrático que ve cómo su mundo se desmorona; de ello deriva una actitud reiteradamente tildada como “reaccionaria” que desde aquí preferiríamos llamar “filosofía de la anti-ilustración”, siempre dispuesta a cuestionar todo lo que implica eso que se llama

“progreso”: la ciencia, la democracia, los grandes inventos, la cultura ciudadana y, en general, cualquier expresión colectiva de la especie humana.

A través de la obra objeto de estudio vemos al hombre desde sus imposibilidades y limitaciones. El fracaso de la raza humana reside en su incapacidad para decidir, ya que su propia libertad es malograda. Nos encontramos ante un ser que no puede controlar su vida: hay cierta arbitrariedad que le es ajena. La incomprensión de las leyes, teorías y principios nos lleva a una visión mística y enigmática. Esta incomprensión es susceptible de transformarse en dogmas de fe, un sistema absoluto donde dimite el espíritu humano. El realismo de la autobiografía deja paso a enfoques alegóricos y simbólicos. Las escenas y los personajes trascienden el paisaje y nos vemos obligados a descifrarlos como si se trataran de auténticas parábolas.

Esa temática de la incapacidad humana para comprender la realidad es una constante en la obra vallejiana, que considera la disciplina histórica como un conjunto de novelas con citas bibliográficas, que dedica obras completas para desmentir los grandes postulados de la física, la biología y la política, que asedia constantemente a la realidad desde la ficción, donde los personajes quedan muchas veces difuminados en la fragilidad etérea de lo espectral porque sólo queda la realidad ilusoria de la ensoñación.

La de Vallejo es una narrativa que se recrea en el disturbio intelectual a partir de la demolición de las teorías conclusas y de las aseveraciones controvertidas; una narrativa que constituye un descomunal intento de deconstrucción de la sustancialidad de lo real; que desenmascara la pretendida y fingida objetividad, que acaba con las leyes universales que

campean a sus anchas como dogmas de fe aunque se tambaleen en sus cimientos; una narrativa que nos muestra, con persistencia, la ineludible incomprensión de la verdad inaccesible. Realmente, lo que hace el narrador de *El río del tiempo* es aprovecharse de la debilidad ante la incapacidad de enfrentamiento, lucha y decisión intelectual de una voluntad supuestamente libre. Parte de su capacidad de seducción reside en las hendiduras ideológicas patentes en la sociedad actual.

Pero en el caso de Vallejo, la máscara del letrado es parcialmente distinta a sus estereotipos tradicionales: no existe ni tentación ni culpa, el nuevo letrado es decididamente amoral (si se entiende la moral desde el punto de vista más cartesiano). La escritura se torna brutal e inapelable porque aprovecha las fisuras de un ánimo débil que hace tambalearse cualquier tipo de principio sólido, austero y acorazado propio del fanático; la escritura Vallejiana se deleita revolcándose en cualquier lodazal fétido y adoptando formas dionisiacas y horripilantes.

En el caso del autor objeto de estudio, más que formular preguntas, parece como si forzara a una radical demolición de estereotipos morales buscando la intrusión brutal en un tipo de presa fácil: el lector inocente mitigado por la comodidad de la vida moderna. Fernando Vallejo transfigura su rostro en un personaje que representa el delirio y la necesidad, que se entrega a la seducción de la decadencia del cuerpo. De este modo lleva a los extremos cierta tendencia reprimida y materializa los monstruos engendrados *contra natura* por la fantasía del entendimiento a través de la historia.

Es por eso que Vallejo rinde culto a los excesos, algo muy diferente al resto de autores mencionados en este epígrafe. Su personaje destroza enseres, da rienda suelta al instinto criminal, hace conjuros e invocaciones, brama con procacidad en varias lenguas, derrocha el dinero, se entrega a los placeres sexuales más prohibidos, dilapida el aliento de los pulmones en favor de la marihuana, ingiere sin medida el alcohol, torna la bohemia en distinción y virtud; disfruta sorprendiendo, alardeando y escandalizando con una clara vocación extrovertida: su actividad es portentosa y a la vez improductiva. Nada detiene el indomable querer de su voluntad. Representa, en definitiva, la confrontación del hombre contra sus trances más esenciales: las aprensiones, las fobias, los deseos y las obsesiones que finalmente se imponen.

Asistimos a una especie de glorificación de una extraña receta que ha hecho del escepticismo un material inflamable, la destrucción implacable conjugada con la escritura artística. Una narración arriesgada, febril y tensa donde más que un autorretrato al uso nos sumergimos en la disertación furiosa y ruidosa del sujeto enunciativo. Lo que los lectores hacemos es escanear visualmente (negro sobre blanco) una visión devastadora del mundo marcada por la imposibilidad, por la risa que causa la reconocida ceguera ante la realidad, por el recelo y la aprensión ante la fiebre de la utopía y de lo ulterior. La perfecta y cuidadosa descripción evolutiva de un estado anímico y moral, desde las primeras escaramuzas infantiles, pasando por las andanzas del joven hasta acabar consumido por la sandez, el tedio y las proclamas más rancias en la soledad de su apartamento ubicado en la inmensidad de la urbe.

Mientras el protagonista formula su rosario encadenado de frases hechas, aspavientos ilustrados y ritos iluminados, el mundo gira a su alrededor. Desde la mala conciencia del imaginario nacional se autoproclama como un héroe tan molesto como necesario. El ideario antihumano que rechaza cualquier propuesta colectiva sirve igual para desear poner bombas en El Vaticano, en la Caaba, o en cualquier aglomeración humana. De esta manera emerge la imagen de una especie enferma en su capacidad de entender que la sangre es sangre y un cuerpo mutilado un cuerpo mutilado. Un mundo en el que ya no se entiende nada, donde cualquier propuesta se tambalea en su propósito de dar sentido a la barbarie. La conciencia narrativa no permite el reposo, las secuencias lineales de la letra impresa desplazan la actividad lectora al ritmo frenético de una particular musicalidad entre los acordes de la desesperación, de la nostalgia, del poder, del sexo y de la distorsión de la realidad. El protagonista se esfuerza en mantener con su narratario un contacto moral, una empatía por la que se cuele la mirada del lector; un lector que, de alguna manera, es convidado a reevaluar y cuestionar cada uno de los narcóticos y sedantes lugares comunes que habitan su descorazonada mala conciencia.

El ciclo empieza y acaba con la efervescencia del protagonista, alterado, estrellándose contra el mundo o mejor dicho estrellando una pequeña cabecita de cuatro años contra la inmensidad de la corteza terrestre, como si se propusiera desviar el mundo de su órbita. Todo se resume a una triste pelea perdida de antemano por parte de una existencia acomplejada y motivada por la vanidad, la insumisión y el sufrimiento; quizás ese recuerdo no sea gratuito en medio de una edad vital marcada por la nada, por la frustración y por la soledad. Al final es como si al volver a ese recuerdo todo lo que hemos

leído entre medias se antojara dolorosamente innecesario, como si la vida misma también fuera innecesaria: transmutando la experiencia artística en una práctica atormentada y punzante:

Encerrado entre paredes abullonadas, libre del ruido exterior, me acuesto sobre un colchón de silencio a oír los ruidos internos, el yo que niega al mundo, el yo zumbando: las ondas alfa, beta, gamma, delta, voces polifónicas de la estorbosa conciencia, y me doy a ejercitar la indostánica penitencia del autosilenciamiento, a acallar las voces una a una hasta sumarle al silencio de afuera el silencio de adentro en el ideal de la nada. (*Entre fantasmas*, 44).

1.2.8. Literatura teleológica

El carácter teleológico en las propuestas de representación del personaje protagonista de *El río del tiempo* desembocará en una disposición caprichosa de las secuencias narrativas mediante la cual el narrador transforma los episodios ficticios en sucesos históricos y biográficos. La prosa se transmuta en creación autosuficiente y supera la contingencia de los hechos reales que le sirve como marco y contexto en un esfuerzo primario de intelección creativa sobre el que se fundamentó gran parte de la narrativa colombiana e hispanoamericana hasta la entrada del siglo XX. Esta es una característica que se relaciona bastante con las anteriores porque está basada en la auto-representación del sujeto empírico y en el predominio del narrador-protagonista sobre el relato. Los datos fidedignos, el rigor de las fuentes y la linealidad cronológica se van sometiendo a un carácter lúdico en el cual el texto bascula sobre una diversidad de tonos que van de lo más elevado hasta lo más humorístico entreverado siempre por la violencia verbal, el sarcasmo o las evocaciones líricas. En dicha diversidad de tonos, el narrador hace y deshace a su

antojo, está dotado con la potestad de cambiar la realidad y también de conservar el orden establecido. De tal modo que nos encontramos ante una escritura que, a pesar de su inevitable función referencial, remite sólo a sí misma. Lo que es propio de la novela, como señala Acosta:

En la novela era posible el campo de la invención a partir de dicha verdad. Los lectores leían novela, no historia, aunque lo pareciera. El lector asumía ser víctima del engaño. Por esta razón, aunque se presentaba con claridad la novela dentro de su marco, muchas veces enunciando de manera explícita su género, se indujo al lector a la creencia en lo verosímil. (Acosta, 2002: 70).

Se producirá una puesta en escena en la que el sujeto de la enunciación podrá degradar los lugares y las personas que los habitan o podrá elevarlos a una suerte de arcadia soñada, idealizada y legendaria. Este aspecto está fuertemente vinculado al carácter teleológico de la novela por medio del cual, en el escenario de la narración, cobrará gran pertinencia la reconstrucción y deconstrucción de la realidad pretérita:

Al ser dicha, la experiencia concreta e histórica –lo visto y oído- es elevada a una narración que ejecuta, en su propio acto de narrar, un primer nivel de interpretación. La fusión entre experiencia y narración produce el cortocircuito del sentido con el acontecimiento. Este cortocircuito pide ser interpretado. Lo visto y oído, lo narrado y confesado, se entrelazan dialécticamente. Ellos mantienen su propia tensión, y ambos se apoyan sobre la creencia. Lo visto y oído –por los apóstoles- concluye en lo confesado al modo de narración –”Cristo es el mesías” – y testimoniado. (Begué, 2002: 330).

De esta forma, la realidad pretérita servirá a un fin, a un proyecto. La escritura servirá a la ficción, entonces, como un mecanismo dinamizador de la sociedad, de tal modo

que la seducción del discurso artístico performará la realidad más tangible y llegará a sentirse en la vida cotidiana. Paradójicamente, el papel de la lengua escrita, en muchos casos, contribuirá al desconocimiento, instrumentalización y destrucción de los hechos referenciales. Esto se llevará a cabo mediante todo un ejercicio de simulación, que no de reconstrucción, de la realidad:

La tiranía impuesta por las conceptualizaciones empíricas –sobre todo a partir del siglo XIX– desvirtúa la importancia del discurso como expresión cultural, al convertirlo en una presencia ilusoria, que existe exclusivamente como función referencial. Es claro que desde esa postura se desconoce que el discurso histórico es ante todo la simulación, codificada por normas retóricas, de una realidad objetiva. Y en ello la narración histórica –según he señalado– no difiere sustancialmente de los procedimientos literarios que empleó el realismo literario decimonónico y posterior. (Pupo-Walker, 1982: 20).

La presunta reconstrucción de fragmentos del pasado que irremediamente se hubieran perdido será la justificación y “función pública” de muchas de las obras basadas en hechos reales:

Incluso si pensáramos en el esfuerzo de buena parte de los cronistas de Indias por arrebatar el discurso histórico a los estudiosos y eruditos para convertirlo en el relato del testigo, convencidos de que la verdad de la experiencia personal desmontaba la preceptiva histórica, la norma de la escritura y uniéramos esta característica a lo declarado por algunos, como Bernal Díaz del Castillo que escribió, entre otras cosas, “para que quede memoria de mi”, receloso de que si la cosa dependía de otros, prueba tenía de ello en los escritos de Cortés o en los de López de Gómara, no ocupara su existencia ni una línea y persuadido de que el detalle de lo vivido sólo podría rescatarlo él —”¿habíanlo de hablar los pájaros...?”

se preguntaba—, no resultaría un pariente tan lejano Fernando Vallejo sabedor, no sin ironía, de que la reconstrucción verbal de su existencia no la puede dejar en mano de nadie:

¿Escribirán mis hermanos un libro tierno para recordarme? Ahora sé que no. El libro lo escribo yo o me tiran al bote del olvido (*El fuego secreto*, 254). (Gil Amate, 2006: 500).

La palabra impresa se convertirá así en un camino para la búsqueda de una identidad tanto social como individual; en todo un discurso que se opondrá a otros y que tratará de apropiarse tanto del pasado como del presente.

Llegamos a un punto en el cual los hechos referenciales aludidos, el contenido proposicional, es decir, “lo dicho” en la escritura carece de relevancia; ya que la pretensión del autor es la construcción narrativa de un pasado que legitime sus más firmes posiciones ante sus lectores. De tal manera que su obra literaria puede llegar a modificar *a posteriori* la visión del mundo y, en definitiva, la realidad del presente. Por tanto, vemos al novelista como un agente que rememora su pasado con un fin determinado, que es la autolegitimación de sus puntos de vista.

La lectura del pasado es siempre una lectura interesada, guiada por las preguntas del presente y las expectativas del futuro. En otras palabras, la memoria colectiva no es un registro acumulado de los hechos ocurridos, sino una interpretación de las experiencias a la luz del presente. Tanto la memoria individual como las memorias colectivas son reconstrucciones. (Lechner, 2002: 83).

La cosmovisión presente de quien narra se aleja entonces de la neutralidad y del hecho histórico preciso por medio de una práctica que intentará asir la perceptibilidad del

pasado de forma compacta y densa. Todo esto nos lleva a pensar que el autor ya no intenta simplemente reflejar la realidad o encarnar sobre el papel sus actitudes e intenciones; ahora es capaz de crear nuevas realidades, utilizando como materias primas el lenguaje y sus propias experiencias. No obstante, el reflejo de la realidad oscilará entre la descripción objetiva y la mirada hiperbólica y poética de lo propio.

Podría decirse sin exageración alguna que, desde los descubrimientos, hemos sentido la necesidad apremiante de explicarnos ante el resto del mundo, como si América tuviera que justificar a cada paso su propia existencia. En parte ha sido así porque el pensamiento europeo –que siempre nos ha proporcionado la medida de lo válido– por lo general ha contemplado la cultura americana como un hecho multiforme, marginal y a veces incoherente. Acaso para contrarrestar esa perspectiva fragmentaria de nuestra historia, hemos oscilado entre la imitación europeizante y nociones desorbitadas de la originalidad. (Pupo-Walker, 1982: 93).

Centrando este rasgo en Fernando Vallejo, vemos cómo ese juego oscilante entre lo objetivo y lo descomunal constituye un ardid para atrapar a los lectores en las redes de la imaginación.

Estábamos en el corredor delantero de Santa Anita una mañana cuando empezó a incendiarse Colombia: habían matado a Gaitán. Dicen que lo mataron los conservadores. Dicen que lo mataron los comunistas. No se supo entonces ni nunca se sabrá. Papi regresó de improviso de Medellín con la noticia. La abuela al punto empezó a entonar el "Magníficat", que sólo rezaba cuando había temblor de tierra fuerte o terremoto. Y hacía bien: la muerte de Gaitán partió la historia de Colombia envíos, con un tajo de machete. Después el machete se siguió cortando cabezas. Y los ríos se fueron llenando de decapitados: por un cadáver de conservador que bajaba

sin cabeza, bajaba un liberal descabezado. Los gallinazos, apolíticos, gozaban el banquete de la neutralidad instalados sobre unos y otros.

Humilde labrador de los campos, siervo de la gleba, cortador de caña, desbrozador de montes, limpiador de maleza, el machete se levantó enfurecido porque le había llegado su hora. En el corazón del monte, en la ceguedad del odio, en el rugir del viento, Amo de los Caminos, Dueño de la Encrucijada, Violador de la Noche, deja oír tu timbre metálico que ya la noche enmudece. Deja ver tu brillo partiendo la luna. Machete de filo y sangre, machete de sangre y muerte, Alma Negra, Sangre Negra, Capitán Veneno, Cortador de Cabezas, Rey del Reino de Thánatos, Señor de Colombia, ¡álzate! ¡Levanta mi brazo que voy a matar! "Glorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo al contemplar la bondad de mi Dios y Salvador, porque ha puesto la mirada en la humilde sierva suya..." Así rezaba la abuela, y nosotros en coro, como loros, con ella: "en la humilde sierva suya", en femenino, como si fuéramos mujeres. (*Los días azules*, 57).

Recapitulación

La exposición de estas características no implica que la literatura colombiana no haya estado sujeta a cambios con el paso del tiempo, ni que haya sido inmune a las distintas corrientes literarias. Tampoco implica un examen exhaustivo de todos los textos que integran el discurso narrativo colombiano e hispanoamericano, sino el análisis de una problemática descrita a través de una selección amplia de textos claves que parecen ser los más representativos de las flexiones fundamentales de cierto tipo de discurso predominante en las élites. Dentro de este contexto, el cruce entre la política (entendida como modo de organización social que presupone unas relaciones de poder), la técnica de la escritura y el discurso artístico nos aleja de considerar la literatura académica como un campo epistemológico aislado.

Por tanto, vemos la escritura como una técnica constructora del discurso artístico habitado por la ficción que servirá a un fin determinado marcado por la cabeza visible de la política. A lo largo del análisis de la pentalogía se descubre la sorprendente proximidad de los rasgos característicos de determinadas escrituras con aquellos rasgos que componen la parte esencial de las agencias socio-políticas en movimiento. El análisis del discurso nos sirve como hilo conductor para seguir de cerca los conflictos, las contradicciones, las irracionalidades más delirantes, las idas y venidas y los vínculos profundos de un discurso narrativo con múltiples resonancias.

Encontramos que la praxis literaria encubre un pensamiento y unos valores que constituyen los estratos más básicos del contexto histórico en el que se enmarcan las obras. Por tanto, la narrativa de ficción desvela una compleja realidad histórica y social, que permanece vigente en muchos órdenes. A través del estudio de ciertas marcas lingüísticas, que sirven a fines socio-políticos, nos embarcamos en toda una aventura crítica en la que se han repetido una serie de constantes en la producción narrativa de las élites intelectuales. Dichas constantes han podido estar en mayor o menor medida atenuadas o intensificadas según los distintos autores. En la obra de Fernando Vallejo podemos observar una caracterización hiperbólica de estas marcas; una reformulación, un tanto ambigua, que reinterpreta y revitaliza una serie de aspectos fundamentales en la tradición narrativa colombiana.

CONCLUSIÓN: LITERATURA E IMAGINARIO NACIONAL

En sus narraciones autobiográficas, Fernando Vallejo se ve en la tarea de inventar-significar el único lapso de vida que conoce: su propia trayectoria vital. Aunque se trata de su vida, sus narraciones tienen repercusiones para el cuestionamiento del discurso histórico y por lo tanto la “pureza de la literatura” queda en entredicho. Incluso se ha dado a la tarea de explicar que sus narraciones no contienden con la verdad de los hechos porque se hallan en un plano diferente “la vida cuando se lleva al papel se vuelve novela”. Y es que, a partir de la tradición narrativa proveniente del periodo colonizador ya no podemos ver la literatura “histórica”, “biográfica” y “autobiográfica” como una “recolección de testimonios” o como un mero “registro de acontecimientos”. De este modo, difícilmente hubiéramos de aceptar la existencia de unos hechos referenciales objetivos cuyas temáticas pudieran ser vistas como “verdades” de la nación colombiana. Fernando Vallejo, aunque se toma a sí mismo como personaje principal, lo que hace es narrar una intriga no privativa de una experiencia histórica particular sino propia de una experiencia “universal”.

Dentro de esta experiencia representada el narrador-protagonista evoca el transcurso de su vida desde un auto-exilio melancólico y crepuscular en el cual hace memoria y reflexión de la nación colombiana. Se trata de un discurrir, de un auténtico viaje con visiones contrapuestas de la realidad que invitan al lector a cierta inquietud ideológica. Por un lado, el receptor de la obra se encuentra ante un cuestionamiento de la tradición más nacionalista y republicana, en la que Simón Bolívar es un “gran huevón” que ha parido un “monstruo bicéfalo” con “dos cabezas mongólicas”. El rechazo a la religión católica también ocupa un lugar central en el texto: “Dios no existe y si existe es el gran hijueputa”;

lo mismo ocurre en cuanto a la lengua española “ese idioma cerril que no sirve para comprender la filosofía”. ¿Qué ha ocurrido con los postulados de los gramáticos? ¿Acaso estamos ante un rechazo de todo lo que han representado? Quizás nos encontremos en una línea de continuidad en la cual, ciertos lineamientos tienen que reinventarse. De hecho, sólo una reformulación de la realidad actual puede salvar un canon longevo que ha pervivido desde los tiempos de la colonia. En este sentido, cobra vigencia el papel del intelectual como agente dinamizador y conformador de las nuevas perspectivas sociales:

Con demasiada frecuencia, en los análisis marxistas, se ha visto a los intelectuales como meros ejecutantes de los mandatos de las Instituciones (cuando no de las clases) que los emplean, perdiendo de vista su particular función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes, y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas. (Rama, 1984: 30).

El imaginario de la nación colombiana no se presenta como un fenómeno histórico y social, capaz de ser evaluado y orientado, sino como el cumplimiento de un destino. Una nación dionisiaca donde se celebra la abdicación individual de la persona. Una nación que no es más que un fundamento donde apoyarse, un territorio vital en el cual hundir sus raíces y relatarnos una experiencia de desazón superlativa.

De esta manera, las visiones presuntamente transgresoras de la realidad pretérita ignoran por completo las lecturas contemporáneas ajenas a la historiografía tradicional. En la narración vallejana, Bolívar sigue siendo el padre de la patria. Aunque eso sí, es padre de una nación fracasada por las luchas de dos bandos políticos. En ningún caso se trata de un reproche por encarnar un proyecto político racista, excluyente y colonizador, sino que es

una figura, un símbolo de la derrota política, pero sobre todo, la inexorable derrota humana de un personaje histórico cuyos últimos días quedan sumergidos, al igual que los del narrador, en un discurso repleto de frustración y soledad.

El narrador efectúa un juicio sumario a esa conciencia criolla moderna basada en el triunfo de la libertad y la razón sobre el despotismo de la metrópoli. Ese juicio sumario es consecuente con el discurso constante de aniquilación de los buenos sentimientos que ejemplifican la religión, la ciencia y el progreso. Todos estos discursos los dinamita el narrador por medio de un ritual carnavalesco, paródico y heteroglósico que pulula a través de los tiempos a través del constante anacronismo. Sin embargo, el discurso de las obras objeto de estudio todavía mantiene lo que, en su estudio sobre los criollos, Germán Carrera Damas llama una “proeza ideológica” caracterizada por la potestad de invertir la dicotomía dominante-dominado de los discursos en beneficio propio:

Consistió en que criollos e “indios” fueron convertidos, por igual, en oprimidos por los peninsulares. Este fue el mayor logro del alegato por la independencia: el criollo ha sido el actor principal en gran parte de la exploración y en lo fundamental de la inconclusa empresa de colonización del territorio. En ese proceso ha sido un constante y eficaz destructor de las sociedades autóctonas. Ha aplicado consecuentemente, enriqueciéndolos, los procedimientos de relacionamiento con la base indígena establecidos desde los primeros contactos por el peninsular, tanto en lo que ellos tenían de depredadores como en lo que tenían de formadores de nuevas sociedades. Pero al enfrentar el poder político colonial el criollo se presentó a sí mismo trocado de opresor en oprimido, y esto último a igual título que el aborigen. (Carrera Damas, 1993: 75).

En este sentido, resulta revelador que una obra como *Los días azules* constituya toda una evocación de una época ya pasada y perdida, de la cual no sólo se ha ido la niñez y la inocencia. También se ha ido toda una organización social y jerárquica con una serie de valores religiosos, raciales y políticos. Para el caso de Vallejo se trata, por una parte, de los valores antioqueños caracterizados por la antigüedad de familia, tradición, educación, y por otra, los valores propios de la clase social a la que él y su familia pertenecen: riqueza, tono social y poder político.

Dentro del marco de los estudios literarios, es preciso señalar que gran parte de la producción artística-cultural en los países de Hispanoamérica es originaria de una élite social. Desde esta élite privilegiada se planeó y configuró un proyecto político excluyente: una “comunidad imaginada”, defendida por Anderson (2007: 23-25) de la siguiente manera:

Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. (Anderson, 2007: 23).

Se trata también, de acuerdo con las propuestas de Anderson, de una nación limitada y soberana:

La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. (Anderson, 2007: 24).

Se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. (Anderson, 2007: 24).

Finalmente, es una nación, pues se mantiene entre sus miembros relaciones estrechas:

se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. (Anderson, 2007: 25).

Esta comunidad política imaginada se expresó en primera persona y codificó el discurso artístico y cultural desde una perspectiva afín a la masculinidad, al poder económico y a la religión católica. Con estas premisas se construirá una imagen de nación ajena y contrapuesta con otras realidades culturales en función de su raza, cultura o religión. En este sentido, la escritura se convertirá en instrumento de legitimidad:

Este encubrimiento de la escritura consolidó la diglosia característica de la sociedad latinoamericana, formada durante la colonia y mantenida tesoneramente desde la independencia. En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato que resultó fuertemente impulsada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la *ciudad letrada* y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro de lo escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy pocos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a la diatriba de los letrados. (Rama, 1984: 43-44).

Esta “diglosia” instaurada bajo los dictámenes de la Ilustración se verá perpetuada después de la independencia. Esto dará como resultado la continuidad de una estructura social vertical que llegará, incluso, a la actualidad. De este modo, la siguiente descripción del fenómeno que hace Martin Lienhard sigue siendo válida al día de hoy:

Pese a su predominio en términos de la comunicación oral, los idiomas amerindios orales y los diferentes sociolectos populares –de ascendencia hispánica o surgidos a través de los procesos de interacción idiomática– se ven relegados, en cambio, a la esfera de lo marginal, lo clandestino, lo “inexistente”. (Lienhard, 1993: 308).

Aunque las lenguas amerindias, durante el periodo colonial, gozaron de ciertas prebendas e incluso su dominio llegó a ser requisito para el sacerdocio; lo cierto es que en los procesos independentistas pierden toda relevancia. A partir del siglo XIX, el legado escrito de la nación se llevará a cabo siempre desde un único lugar de enunciación, que estará constituido por la producción de los letrados. El tiempo de la narración, entonces, será unitario y central:

La línea imaginaria que juntaba, a través del tiempo y del espacio, dos figuras universales, el hombre-niño y el hombre-adulto, la sociedad primitiva y la sociedad civilizada, se ha quebrado dentro de lo inasible y dentro de lo singular: el Estado-nación dejó de ser la imagen de una promoción colectiva de la humanidad para convertirse en el lugar por excelencia del antagonismo y la diferencia. Por otro lado, la historia ya no se halla solamente bajo la tensión de un marco de referencia que sitúa las etapas del desarrollo humano sino que está desgarrada entre relaciones de fuerza en perpetuo cambio y entre justificaciones antagonistas. (Furet, 1973: 228).

Si bien en las últimas décadas del siglo XX, a partir de la creación de *Cien años de soledad*, afloran las tematizaciones que apuntan a la plural historia de Colombia en sus realidades sociales más subalternas y olvidadas (véase también *Changó El gran putas* de Zapata Olivella), lo cierto es que estas obras todavía presentan un gran contraste con otras escrituras respetuosas con la tradición escrita de la memoria. Esto es debido a la consolidación de una tradición narrativa de larga duración canonizadora circunscrita en el dogma, la jerarquía de los discursos, la autoridad de las fuentes y el uso de la primera persona.

En *El río del tiempo*, combinada con la lengua más culta y erudita, se practica una lengua más cercana a la de los universos de oralidad de las sociedades subalternas; se sitúa entonces en un lugar de enunciación cuya construcción de mundos acontece, en ocasiones, en emplazamientos sociales y culturales no repertoriados por la “alta cultura” de la llamada “Atenas Sudamericana”. Para algunos, podría tratarse de un grupo de relatos que desbarata la unicidad del tiempo republicano y “nacional”, destruyendo y desmitificando todas las tradiciones oficiales por medio de una aparente destrucción de la escritura en la cual la sintaxis se integra en un orden cambiante y abierto.

Sin embargo, en esta obra sigue la puesta en marcha de la maquinaria cultural señorial debido a que se hace desde una narración auto-referencial que, si bien ya no está ciega y sorda ante la confluencia de culturas, historias y memorias reunidas en la nación colombiana, todavía se sitúa en un plano jerárquico superior. Aunque utiliza una diglosia que parece reivindicar y legitimar ciertas expresiones coloquiales del español hablado en

Colombia, lo cierto es que al explicar estas expresiones de un modo metalingüístico se erige en traductor, intérprete y juez a un nivel intelectual y social más elevado que el resto.

Perdón por los regionalismos de Antioquia, sus arcaísmos que algún día, hacia atrás, hacia atrás, estuvieron vivos, ¡como yo! "Tapada en la plata" quiere decir en mi español internacional o volapuk "con mucho dinero". (*Entre fantasmas*, 145).

¿Sabes qué quiere decir en Colombia "ponerse la vida de ruana"? Pues quiere decir hacer lo que hizo siempre Esteban: hacer de la vida una fiesta y de su culo un garaje y chantarse encima, para que se revienten de risa, un vestido de mujer. (*El fuego secreto*, 65).

Mira Bruja: ¿Ves ese perro lanoso, pulgoso, achacoso, como de veinte años, zarrapastroso, que llaman Güero (que aquí quiere decir rubio)... (*Los caminos a Roma*, 44).

Y esto es debido a que en la narración vallejana la palabra aún no se ha liberado, sigue en manos del narrador-cronista que hace y deshace a capricho; que ensalza y desmitifica con la mayor arbitrariedad posible. Por medio de una controlada musicalidad mono-instrumental enfatiza la expresión de la intimidad y la subjetividad y con una gran diversidad de tonos, consigue una voz con la potestad intelectual de apoderarse del mundo.

(...) el único compromiso que yo aceptaba era el del hombre consigo mismo, que la única verdad era la mía, la de un egoísmo feroz. (Vallejo, 2001: 337).

De este modo, en la prosa de Fernando Vallejo el mito de la centralidad de la cultura de la "ciudad letrada" sigue en pie: ubica su escritura y vivencia en un plano jerárquico superior respecto a otras vivencias y manifestaciones culturales que aunque vienen a

convertir sus novelas en una caja de resonancia de la pluralidad nacional, lo cierto es que en estas obras la memoria histórica sigue circunscrita a los límites de la literatura-patrimonio. A pesar de su expresión irreverente, la narración del autor objeto de estudio reformula el tiempo canonizado sin salirse de él.

No obstante, si centrásemos el imaginario de nación propio de la obra vallejiana en determinadas estrategias retóricas de exclusión e invisibilización de sectores marginales no estaríamos haciendo justicia a la complejidad y contemporaneidad de la obra objeto de estudio. Fernando Vallejo, escritor, persona física, conoce perfectamente los meandros secretos de los discursos hegemónicos propios de los “letrados” y de todo un linaje de escritores que han pensado, imaginado y configurado a toda una nación. El escritor crea una voz repleta de ironía que lleva su propio nombre y que arremete de forma intempestiva contra la sensatez y el orden. El lector pasa a ser cómplice de la causticidad de la voz narrativa; una voz narrativa que lo incrimina de forma gradual al hacerlo partícipe de la delación de sus propios crímenes.

Se trata de una voz que constituye el eco relumbrante, astuto e ilustrado de un imaginario infame donde se alcanza un estado de confusión absoluto; donde el discurso subversivo logra la inversión de valores e ideales. La sustancia expresiva de esa voz es una cantaleta desquiciada de la cual se abstrae y se percibe una interpretación de los hechos un tanto inmoral y abyecta; sin embargo, los lectores pueden disfrutarla pacientemente, con risa y contento, y a la vez medio horrorizados.

Por consiguiente, en la narrativa del antioqueño queda plasmado un auto-retrato ficticio que nos adentra en la ironía del observador fino, atento a la corrupción cotidiana y perpetua de una nación sumida, hasta el día de hoy, en la más absoluta oscuridad. A ello hay que añadirle el ingrediente necesario de la deformación caricaturesca como si en el rastro de lo esperpéntico encontrase el creador objeto de estudio las claves que decodifican el panorama contemporáneo.

Por lo tanto, nos encontramos, en la actualidad, ante una metamorfosis del viejo “canon” literario, en la cual la imagen de nación ya no viene determinada únicamente por un territorio, una raza, una religión o una lengua. La emergencia de nuevos fenómenos socioculturales transnacionales ha cambiado la visión y la comprensión del mundo. Para Giraldo y López también los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en esta transformación:

La escuela, la radio, luego la televisión, la prensa nacional, la migración acelerada, las empresas, los consumos y la publicidad, todo va creando por primera vez una unidad vivida y simbólica colombiana para toda la población, no sólo para sectores más o menos elitistas. Por supuesto la cultura “colombiana” incluye ya de todo: rancheras y tangos y hasta patos donald (...) Esta cultura de masas es problemática en la medida en que los mensajes que transmite alteran radicalmente las culturas populares y en la medida en que aparecen nuevos problemas para la definición de lo nacional. (Giraldo y López, 1991: 264).

Como consecuencia de este proceso, la cultura de la élite más occidental y la cultura popular tradicional más folclórica se han convertido en los extremos de un continuo cultural que atraviesa los distintos estratos sociales y reformulan el imaginario de la nación.

Es de este modo como se da una convivencia entre una ciudad real que se expande anárquicamente y otra ciudad añorada, inventada e idealizada que persigue infructuosamente un orden inalcanzable.

No quieras volver a Medellín porque no encontrarás nada de lo que dejaste. Muertos y muertos y muertos. (*Entre fantasmas*, 212).

Por otra parte, como señala Rama, la ciudad aparece como un ente homogenizador, un *locus* donde se pretende generalizar la idea de nación:

Pues la ciudad que era además la capital por lo general, ya no consistía en el bastión amurallado en medio de soledades hostiles, sino que había derribado en la fecha sus ya arcaicas protecciones y se expandía confiadamente. Se había vuelto el centro de dominación del territorio nacional y sus problemas fingían engañosamente ser los de la nación íntegra, por lo mismo que dentro de ella se reproducían los conflictos nacionales por la incorporación de la inmigración interna, en algunos puntos duplicados por la externa. (Rama, 1984: 115).

En este sentido, a lo largo de la obra vallejana constatamos cómo la generalidad de la población ha experimentado mezclas e hibridaciones culturales que desafían tanto las categorías como los vocabularios que permiten pensar y nombrar lo nacional. La experiencia relatada en *El río del tiempo* y en otras obras posteriores crean un anclaje por parte de una persona que ha vivido entre varias generaciones: la de sus abuelos y sus padres, personas que asumieron los valores más ancestrales; la suya propia, marcada por los referentes de sus progenitores pero también por las influencias externas de la radio, la música, el cine, los viajes, una generación que introduce cambios sustanciales en el

comportamiento respecto al de sus progenitores; las generaciones posteriores marcadas, en muchos casos, por la ausencia de referentes.

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, ¿o no? Corrijame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor: tenía los ojos verdes, hondos, puros, de un verde que valía por todos los de la sabana. (Vallejo, 1994: 10).

Nuestro narrador-protagonista es un letrado que hasta cierto punto acata los cánones y paradigmas de la cultura europea; pero que no imita directamente estos lineamientos. Se trata de una identidad cultural que se agita subversivamente pero que, no obstante, sigue atrapada dentro de la guarida conformada por la estructura de poder interna heredera del pasado colonial y de la independencia bajo el patrocinio legitimador del concepto de nación.

En este sentido, cobra una gran importancia el discurso vallejiano porque conforma la asunción plena de una conciencia histórica cargada de infortunio; una conciencia histórica lastrada por un imaginario repleto de rezagos ideológicos. Nos encontramos, entonces, ante una prosa capaz de fascinar a los lectores bajo la ilusión de haber penetrado

en el santuario incólume de una mala conciencia colectiva repleta de angustia existencial-cultural.

Se trata de una lucha por recuperar una identidad propia que se encontraba perdida y que busca lo más genuino, la afirmación a ultranza de lo más americano, la toma de conciencia y reflexión acerca del resultado final del crisol de culturas y fuerzas divergentes que constituyen la nación colombiana. Y esa marca de autenticidad bajo el filtro del personaje-protagonista es quizás el acto de destrucción imprudente del orden. La perturbación profunda e incontrolada del orden cultural, social y político encuentra refugio en una prosa que representa la racionalidad perdida y quizás nunca alcanzada. De este modo, la cosmovisión entrópica es imaginada en el arte narrativo del antioqueño; pero en este caso, el discurso no sólo imagina esta perturbación sino que también la reconstruye y simula por medio de una prosa que acomete la tarea de erigirse como una manifestación intrínseca de la nación; una nación abrumada por el prototipo de sociedad primitiva y violenta cuyos ansiados avances siempre quedan frustrados por frecuentes realidades adversas.

El lugar adecuado para representar todo este complejo de ideas y motivos es la urbe hispanoamericana porque representa el ámbito idóneo de la incomunicación y la soledad en la era contemporánea. La ciudad en crecimiento, desde los ojos del ya forastero, aparece con una intensidad abrupta, agobiante y arrolladora. Quizás conozcamos los lectores sus nexos con los hechos económicos en que se engendra, pero su presencia tiene un peso de riqueza mítica, de disponibilidad total. El narrador-personaje nos presenta esta ciudad desde la enunciación, como un caos decadente ya que sus moradores actuales pertenecen a un

espacio social distinto de aquel al que pertenecieron los que lo crearon. Había una clase dominante, pero al cambiar el predominio de esta clase se produce la decadencia. Se presenta una visión inmisericorde de un mundo degradado, la faz siniestra de la modernidad, la alienación del ser humano aislado entre la masificación urbana.

Yo crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder. La llamaban "la ciudad de la eterna primavera", y a mí 'el niño Jesús': el niño Jesús resultó, un demonio, y su Medellín —con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando— un infierno en verano. (*Los días azules*, 130).

Los nuevos valores, sean los que sean, serán entonces decadentes. Sobre la tensión, oposición y armonía de sus distintos elementos, la ciudad se fundó y ordenó. La ciudad creció al compás de dos fuerzas sociales demográficas que se necesitaban recíprocamente, comenzó a agostarse cuando una sola subsiste. Pero esta unidad no es gratuita porque se pierden ciertos restos de placidez e hidalguía cuya pérdida hiere a las sensibilidades más longevas.

En la ciudad contemporánea, el día y la noche se confunden; es el lugar donde las razas se mezclan y las particularidades se difuminan. Nada resiste a la voluntad humana en el nuevo ambiente cósmico en que la inteligencia técnica instala al hombre; ese nuevo ambiente se revela como un paraje yermo donde la especie se ve privada de cualquier fin. Los suburbios y arrabales invaden el corazón de la urbe y una nueva especie social endémica, tenebrosa e insignificante surgida de la anomia, ocupa las calles, avenidas e

iglesias. En ese ambiente, el protagonista vive de su pasado, como descendiente de hombres ilustres; vive de la pensión de un pasado generoso con su especie.

Un claro ejemplo es el primer gramático de Colombia en *La virgen de los sicarios*; ese letrado que se enfada cuando oye el vallenato por todos los rincones de la ciudad, diluido con otras músicas y entre los ruidos de la ciudad masificada. Lo que un día fue un dispositivo contestatario y burlesco contra el poder, ahora resuena en la urbe vulgarizada e invade de forma grotesca la intimidad. Ese primer gramático de Colombia tiene que odiar el vallenato porque representa también a la cultura de comunidades marginadas, a esa mano de obra descendiente de africanos y amerindios que sólo han podido mantener sus tradiciones por el camino de la oralidad.

La primera carretera que hubo en la Jagua del Pilar fue construida a finales de los años cincuenta. En aquel tiempo, nadie había visto por allí un periódico ni escuchado un programa de radio. No había ni escuelas ni hospitales. Las noticias de la vida y de la muerte andaban a lomo de burro. (Salcedo, 2002: 29).

El gramático fija también su atención en la letra violenta del vallenato y queda hundido a su vez en ese ambiente impetuoso donde coadyuvan las irrefrenables pulsiones individuales y sociales. Se trata, entonces, de una violencia que empieza y acaba en este sujeto antisocial que rechaza a su colectividad, fuera de lo gremial y de las convenciones.

En *La virgen de los sicarios*, la música de los territorios alejados en las costas invade la ciudad. Esa música es un producto de una creación folclórica de la memoria social y de la concepción del mundo tangible por parte de amplios sectores de población excluidos y alejados de la ciudad letrada. La música que un día fue despreciada en urbes de

su mismo entorno como Santa Marta, porque no era considerada como una manifestación cultural propia de la civilización, ahora invade el altiplano y deja su huella en la epidermis de lo que algún día constituyó el norte cultural de la nación. El letrado va contra el reconocimiento a la pluralidad y diversidad del territorio y, aunque no lo parezca, a favor de una identidad idiomática, religiosa y cultural unitaria. Por eso, desde su particular filtro intelectual, nuestro letrado protagonista retrata a los jóvenes de finales del siglo pasado en un contexto en el cual la imagen, la sonoridad y la velocidad han sustituido a las secuencias lineales de la letra impresa.

Desconecté la casetera, la tomé, fui a un balcón y la tiré por el balcón: al pavimento fue a dar cinco pisos abajo a estrellarse, a callarse. A Alexis le pareció tan inmenso el crimen que se rió y dijo que yo estaba loco. Que no se podía vivir sin música, y yo que sí, y que además eso no era música. Para él era música “romántica”, y yo pensé: a este paso, si eso es romántico, nos va a resultar romántico Schönberg. “No es música ni es nada, niño. Aprende a ver la pared en blanco y a oír el silencio”. Pero él no podía vivir sin ruido, “música”, ni yo sin él. Así que al día siguiente le compré otra casetera y aguanté otra hora el estrépito antes de explotar y de ir a desconectarle el monstruo para tirarlo por el balcón. (Vallejo, 1994: 20).

Se pasa ahora el día entero mi muchachito ante el televisor cambiando de canal cada minuto. Y girando, girando la antena parabólica al son de su capricho y de la rosa de los vientos a ver qué agarra para dejarlo ir. Sólo se detiene en los dibujos animados ¡Plas! Caía un gato malo sobre el otro y lo aplastaba: lo dejaba como una hojita finita de papel que entra suave por el rodillo de esta máquina. Sin saber inglés, ni francés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe. (Vallejo, 1994: 26).

Frente a los postulados del protagonista, nada más y nada menos que un insigne gramático, se refleja un panorama donde se hacen audibles las percepciones de la ciudad: el ruido, la violencia y el profundo desarraigo; en medio de un escenario de catarsis, de desahogo individual y colectivo en el cual se vincula la dimensión de lo real a la imaginación. Y es en este escenario que conviven distintas tonalidades de la misma voz: así, la melancolía, el sentimentalismo y la evasión quedan entreveradas con la soberbia, el resentimiento y el fatalismo. El narrador lleva a cabo toda una generalización explicativa de la sociedad colombiana de tal suerte que genera un imaginario, una consciencia colectiva que en muchas ocasiones bloquea las posibilidades para concebir un cambio positivo en el rumbo de la historia y que precipita al lector a la visión fatalista. Esto es debido a que queda instaurada la creencia de que la historia es una reedición perpetua de los mismos hechos, de los mismos fracasos.

Algunas manifestaciones como la televisión, la música rock, el rap, o el culto a las drogas se convierten en vehículo de una conciencia dura de la descomposición del país, de la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la falta de expectativas laborales y la desazón moral de los jóvenes, de la exasperación de la agresividad y lo macabro:

El marginado que habita en los grandes centros urbanos, y que en algunas ciudades ha asumido la figura del sicario, no es sólo la expresión del atraso, la pobreza o el desempleo, la ausencia del Estado y de una cultura que hunde sus raíces en la religión católica y en la violencia política. También es el reflejo, acaso de manera más protuberante, del hedonismo y el consumo, de la cultura de la imagen y la drogadicción, en una palabra de la colonización del mundo de la vida por la modernidad. (Giraldo y López, 1991: 261).

Un ingrediente que el escritor Vallejo maneja en su particular receta es su propia proyección referencial e iconoclasta “Fernando” y un espacio desmesurado, emblemático y novelesco como Colombia. Esa proyección de la persona representa a un intelectual; representa a una personalidad pública susceptible de ser objeto de culto, de ir por delante de la escena narrativa. En este caso, la capacidad inventiva lo que hace es alimentar una maquinaria voraz e insaciable propensa a consumir temáticas escabrosas y ardientes donde presuntamente se transgreden las ideas comunes, la moral establecida y las convenciones sociales.

De este modo, la intelectualidad y la experimentación estética no renuncian, en ningún caso, al papel de diversión y deleite que debería tener la escritura artística en la cultura de masas. Jean Franco, en su estudio sobre los narradores del “boom”, nos ilustra acerca de cómo algunos autores hispanoamericanos como Vargas Llosa solucionan dicha problemática produciendo una novela a la vez crítica y popular. Su interesante punto de vista radica en que los nuevos autores intentan acomodar formas y estrategias tradicionales de la novela a la destitución del autor por la estrella:

En *La tía Julia y el escribidor* combina a un escritor joven, Mario — proyección del propio novelista— con un “Balzac” de la telenovela, un escritor que pone el mapa de Lima sobre la pared para guiarle en su *Comédie humaine* contemporáneo. Pero en la telenovela no es el autor quien es idolizado por las masas, sino la estrella que encarna el papel principal; así la concepción de *La tía Julia* suena falsa desde el comienzo. La capacidad inventiva del “escribidor” es eventualmente derrotada por un sistema que es insaciable en su deseo por más y más material violento, necesario para dar nueva vida a la situación formulada y para producir un enigma melodramático lo suficientemente excitante como para asegurar

que los oyentes sintonicen el próximo episodio. Para cumplir con esta necesidad, el “escribidor” abarca temas más y más peligrosos, desde el incesto al canibalismo; al fin reta el tabú supremo al confundir voluntariamente los personajes. Pero a pesar de esta transgresión constante de la moral establecida en la radionovela, el deseo de Mario de casarse con su tía encuentra las dificultades tradicionales. El melodrama de la radionovela no tiene efecto directo en la moral social. La parodia de *La tía Julia* cae fuera del blanco. En realidad, la integración del código de la narrativa tradicional en la radionovela serial, y especialmente el enigma (al final de un capítulo o episodio), le permite precisamente tratar temas “tabúes” y a la vez diluir, contener y regularizar éstas. Lo que está en juego en la novela de Vargas Llosa es el problema de la creatividad en una época de cultura de masas; pero es una creatividad todavía concebida en términos de una profesión de autor balzaciano, ahora reproducida en forma paródica para las “masas”. (Franco, 2002: 747-748).

Se trata de una literatura que se resiste a ser una “vía muerta”, se resiste a una escasa incidencia fuera del círculo de las letras y quiere permear en amplios sectores sociales. En el caso de la obra artística vallejiense, esta parece querer ir un paso más allá. Es por eso que en ella experimentamos la particular anomia de las sociedades maltratadas por una precaria convivencia entre lo local y lo global, entre formas de vida rural y urbana donde aparecen nuevas tensiones y nuevas iconografías. Todo ello servirá para marcar un trayecto a través de lo irracional y sentimental, donde nos hará partícipes de un cambio de piel incesante en el cual nuestro presente seguirá dominado por nuestro pasado. En la confrontación entre campo y ciudad, entre pasado y presente nos iremos desprendiendo de recuerdos y vivencias para dar cabida a otros en un largo proceso forzado y a la vez voluntario donde se conjugan el malestar, la melancolía y la resignación estoica.

El narrador-polemista y “escribidor” encuentra todo un filón imaginativo en la idea de la decadencia, la degradación social y el escepticismo: un basurero repleto de objetos, de mitos de usar y tirar, de aspiraciones absurdas. Toda esta nueva realidad facilitará una obra representada por el personaje, con todo su ruido, su parafernalia y su mercadotecnia; una obra con la potestad de constituirse en todo un procedimiento integrado de respuesta en forma de mercancía intelectual.

En este sentido, la pretensión de incorporar ciertas manifestaciones populares a la “alta” literatura es ciertamente provocadora, tanto para una parte de la élite ilustrada que ve en ello una amenaza de confusión y emborronamiento de las reglas que certifican las distancias y las formas, como para una buena parte de la opinión pública para la cual todo cambio es deformación de una autenticidad de lo nacional y una simple estrategia de mercado. Desde este último punto de vista, las obras más conocidas del antioqueño atraen al gran público por unas imágenes que no hacen sino congelar, esterilizar y exhibir ciertos estereotipos, llegando a un colapso de lo visible. No es así para buena parte de la crítica y para un gran número de lectores que ven a Vallejo como una poderosísima voz poética capaz de elevar a un estatus legendario tanto un espacio, las comunas de Medellín; como unos personajes, los sicarios.

Y, sin embargo, entre todas estas consideraciones, lo cierto es que el verdadero mérito de Vallejo ha sido la devolución definitiva a un primer plano editorial internacional de un viejo canon literario eclipsado, del cual sólo quedaban los retazos más localistas. Un canon que sigue siendo dogmático y jerárquico, pero que refleja una tradición ambigua y reinterpretable, alterada por los cambios sociales y en conflicto permanente con cada época.

En efecto, Fernando Vallejo logra darle otro rostro al viejo canon escritural para ofrecerlo al mercado y la crítica, porque posee la suficiente lucidez para rellenar los odres huecos de un nacionalismo literario romántico y obsoleto. La conjunción y selección de elementos que han formado parte de la literatura colombiana desde la colonia hasta nuestros días de forma apropiada confiere a su escritura un singular estilo, una riqueza rítmica y armónica que rescata de la indiferencia al lector contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Faciolince, H. (1997): “El infierno es esta tierra” *Cromos*, N. 41-48, pp. 39-42.

_____ (2001): “El odiador amable”, *El malpensante*, n. 30, pp. 87-92.

Acosta, C. (1997): “Crimen colonial: un oidor literario en el siglo XIX” *Literatura, Historia, Crítica*, n. 1, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 182-209.

_____ (1998): “Literatura del pasado sobre la literatura del pasado: la novela histórica, vicisitudes de un género”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n. 25, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 135-145.

_____ (2002): *El imaginario de la conquista: Felipe Pérez y la novela histórica*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Adorno, R. (1987): “La ciudad letrada y los discursos coloniales”, *Hispanamérica* 16, 48, pp. 3-24.

Aínsa, F. (2003): “El desbarrancadero de Fernando Vallejo, Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2003. ¿Una alegoría premonitoria?” *Quimera*, n. 235, pp. 51-59.

Álvarez, J. (2006): “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo” *Número*, n. 49, pp. 41-45.

Anderson Imbert, E. (1997): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México.

Anderson, B. (2007): *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

Arévalo Martínez, R. (1997): *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Editorial Universidad de Costa Rica.

Austin, J. L. (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.

Bachelard, G. (2004): *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México.

Bajtín, M. (1985): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.

Barrera Linares, L. (2007): “Aplicación del análisis del discurso al estudio de textos literarios narrativos” en A. Bolívar (Comp.) *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, Editorial CEC, Caracas, pp. 145-172.

Becerra, M. (1998): “Furia y compasión de Fernando Vallejo”. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 22 de noviembre, Bogotá.

Bello, A. [1847] (1981): “Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos”, en *Obras completas*, 26 vols., vol. 4, La Casa de Bello, Caracas.

Beltrán, M. (1995): *Revolución científica, renacimiento e historia de la ciencia*. Siglo XXI Editores, Madrid.

Bibard, M. (1998): “La realidad ya no es maravillosa ni mágica” en *Gaceta*, n. 42-43, pp. 40-41.

- Bourdieu, P. (1999): *Intelectuales, Política y Poder*, Eudeba, Buenos Aires.
- Braustein, N. (2008): *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. Editorial S. XXI. México.
- Caldas y Tenorio, F. J. (1966): *Obras completas*, Imprenta Nacional, Bogotá.
- Calsamiglia, H. y A. Tusón (2001): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel Lingüística, Barcelona.
- Camacho Delgado, J. M. (2006): “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en La virgen de los sicarios” *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXXII, Nos. 63-64. Lima-Hanover, 1.º-2.º Semestres de 2006, pp. 227-248.
- Carrasquilla, T. (1984): *La marquesa de Yolombó*, Círculo de Lectores, Bogotá.
- Caro, M. A. (1920): *Obras completas*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá.
- Carreño, M. A. [1854] (1927): *Manual de urbanidad y buenas maneras, edición corregida y aumentada*, Casa Editorial Garnier Hermanos, París.
- Carrera Damas, G. (1993): *De la dificultad de ser criollo*, Grijalbo, Bogotá.
- Cassany, D. (2008): *Conectar el aula con lo cotidiano*.
http://www.upf.edu/pdi/daniel_cassany/_pdf/b08/Jerez08.pdf).

Castro-Gómez, S. (2000): “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro” en E. Lander (Ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (Perspectivas latinoamericanas), UNESCO y Clacso, Buenos Aires.

_____ (2005): *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Chao, R.; Cluny, C. y Soublin, J. (1998): “Opiniones francesas sobre Fernando Vallejo” *Gaceta*, n. 42-43, pp. 43-48.

Cioran, E. M. (1991): “Demiurgia verbal” en *Magazín Dominical de El Espectador*, n. 443, Bogotá, p. 20.

Collazos, O. (2006): “El espectáculo Vallejo” en *El Tiempo*, 2 de noviembre, p. 23.

Cueva Lobelle, A. (2010): “Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio en la nación imaginada por el personaje Fernando Vallejo” *Folios*, n. 32, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, pp. 159-169.

Curcio Altamar, A. [1957] (1975): *Evolución de la novela en Colombia*, Biblioteca Básica Colombiana, vol. 8, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

Cuervo, R. J. [1895] (1946): *Catecismo de Urbanidad*. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

_____ [1867] (1954): “Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano”, en *Obras*, vol. 1, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

- De Certeau, M. (1988): *The Writing of History*, Columbia University Press, New York.
- Dean, M. (1994): *Critical and Effective Histories: Foucault's Methods and Historical Sociology*, Routledge, London.
- Deas, M. (1999): *Intercambios violentos*, Taurus, Bogotá.
- _____ (2006): *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombiana*, Taurus, Bogotá.
- De Man, P. (1991): "La autobiografía como desfiguración", en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, n. 29, pp. 113-118.
- Díaz del Castillo, B. [1495-1584] (1999): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (selección)*. Alberto Rivas Yanes (Ed.), Editorial Castalia, Madrid.
- Eagleton, T. (1988): *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de cultura económica, México.
- Escandell, M. V. (1999): *Introducción a la pragmática*. Ariel Lingüística, Barcelona.
- Fairclough, N. y R. Wodak (1997): "Critical Discourse Analysis", en T. A. Van Dijk (ed.), *Discourse Studies. A multidisciplinary Introduction*, vol. 2: *Discourse as interaction*, Sage, Londres, pp. 258-284.
- Franco, J. (2002): "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas" *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre, 737-752.

Fonseca, A. (2004): *Against the world against the life: The Use and Abuse of the Autobiographical genre in the works of Fernando Vallejo*, Virginia Polytechnic Institute, Virginia.

García del Río, R. [1829] (1945): *Meditaciones Colombianas*, Imprenta Nacional, Bogotá.

García Márquez, G. (1991): *Los funerales de la mamá grande*, Mondadori, Bogotá.

Genette, G. (1989): “Discurso del relato” en *Figuras III*, Lumen, Barcelona.

Giraldo, L. M. (2006): “Fernando Vallejo: piensa mal y acertarás”. *Cuadernos de Literatura*. Pontificia Universidad Javeriana, vol. n. 21, pp.115-130.

Giraldo, F. y López, H. F. (1991): “La metamorfosis de la modernidad” en *Colombia, el despertar de la modernidad*, Foro por Colombia, Bogotá.

Gil Amate, V. (2008): “Vida, escritura e itinerario en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo”, *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la AEELH*. Iberoamericana, Madrid/Frankfurt., pp. 499-507.

Gómez, B. I. (2007). *Viajes, migraciones y desplazamientos: (ensayos de crítica cultural)*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

González Ortega, N. (1998-1999): “Canon y canonización en la obra literaria, periodística y cinematográfica de García Márquez” *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y*

literatura comparada. n.º 9-10, pp. 237-253. Universidad de Zaragoza: Departamento de Lingüística General e Hispánica, Zaragoza.

González Santos, F. (2006): *Pensar la muerte. Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

González Stephan, B. (1995): “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y Maria Julia Daroqui (comps.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Monte Ávila Editores, Caracas. **FALTAN PÁGINAS**

González Zafra, G. (1998): “La buena distancia”: en *Gaceta*, n. 42-43, Bogotá, pp. 34-39.

Guerra, F. J. (1992): *Modernidad e independencia: ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Editorial Mapfre, Madrid.

Guzmán Mesa, E. (2005): *Fernando Vallejo: condición y figura*, Taller El Ángel Editor, Medellín.

Gómez Dávila, N. (2001): *Escolios a un texto implícito*. Tomo II. Procultura, Bogotá.

González Ortega, N. “Formación de la iconografía nacional en Colombia: una lectura semiótico-social”, *Revista de Estudios Colombianos*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1996, pp. 16-23.

Henderson, J. D. (2006): *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889 – 1965*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.

Henríquez Ureña, P. (1974): *Las corrientes literarias de la América Hispana*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Isaacs, J. (1984): *María*. Editorial Norma, Bogotá.

Jaramillo, M. M. (1991): “Rodríguez Freyle, insigne maestro” en *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos*, n. 11, pp. 12-19.

_____ (1998): “Fernando Vallejo: memorias insólitas”: en *Gaceta*, n.º 42-43, Bogotá, pp. 8-25.

Jaramillo, J. (1982): *Manual de Historia de Colombia*, 3 vols., Procultura S.A., Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

Jaramillo-Zuluaga, J. E. (1994): “Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80” en *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. L. M. Giraldo (comp.). Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Bogotá, pp. 43-70.

Joset, J. (2010): *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Taurus, Bogotá.

Jurado, F. (1994): “La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo” en *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. L. M. Giraldo (Comp.). Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Bogotá, pp. 341-356.

- König, Hans (1994): *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750-1856*. Colección Bibliográfica-Banco de la República, Bogotá, p. 265
- Lander, E. (2000): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales (Perspectivas latinoamericanas)*, UNESCO, Clacso, Buenos Aires.
- Laporte, D. (1999): *Historia de la mierda*. Pre-textos, Valencia.
- Lechner, N. (2002): *Las sombras del mañana: la dimensión subjetiva de la política*. Lom, Santiago de Chile.
- Lizcano, E. (1992): “El tiempo en el imaginario social chino” en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 1992 SEP-OCT; (10-11), Barcelona, pp. 59-67.
- López, Á. (1998): “El gusto de perseguir lo real” *Gaceta*, n. 42-43, Bogotá. pp. 26-33.
- López de Mesa, L. (1939): *Disertación sociológica*, El gráfico, Bogotá.
- Loveluck, J. (1951): *La novela hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- Lukács, G. (1976): *La novela histórica*, Grijalbo, Barcelona.
- Luke, J., A. Gaviria y E. Lora (2003): *América Latina: ¿condenada por su geografía?* Banco Interamericano de Desarrollo y Alfaomega, Washington D. C.

Mahecha, O. (2001): *Espacio y territorios, razón, pasión e imaginarios*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Manzoni, C. (2004): “Fernando Vallejo y el arte de la traducción” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 651-652, pp. 44-66.

Martín Barbero, J. (2000): “El futuro que habita la memoria” en *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, G. Sánchez Gómez & M.E. Wills Obregón, (Comps.), ICANH, IEPRI, Bogotá. ICANH, IEPRI, Bogotá.

Martín Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990, p. 29.

Martinengo, A. “La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XIX, 1944, pp. 276-279.

Martínez, F. (1988): “Fernando Vallejo: El ángel del Apocalipsis” *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 25, n.º 14, pp. 35-41.

McGrady, D. (1962): *La novela histórica en Colombia (1844-1959)*, Kelly, Bogotá.

Melo, J. O. (1988): “La literatura histórica de la República”, *Manual de literatura colombiana*, T. II, Procultura/Planeta, Bogotá, pp. 596-598.

Mignolo, W. (1982): “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I, Cátedra, Madrid.

_____ (2007): *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona.

Montoya, P. (2007): “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario” en *Número*, n. 54, pp. 18-27.

Moreno-Durán, R. H. (1988): “El carnero: de las crónicas de la conquista al escándalo social de la colonia” en *Manual de Literatura Colombiana*, Tomo I, Planeta & Procultura, Bogotá, pp. 53-76.

_____ (2001): “Hasta en las mejores familias”, en *El Tiempo*. 31 de marzo, Bogotá.

Múnera, A. (1998): “El ilustrado Francisco José de Caldas y la creación de una imagen de la nación”. *Cuadernos de Literatura*, vol. IV, n. 7-8, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 32-45.

Murillo, J. H. (1998): “Un huapití para Fernando Vallejo”, en *Número*, n. 16, pp. 32-45.

_____ (2002): “Prólogo” a *El río del tiempo* de Fernando Vallejo, Alfaguara, Bogotá, pp. 7-18.

Núñez Ramos, R. y E. Teso Martín (1996): *Semántica y pragmática del texto común. Análisis y producción de textos*. Cátedra, Barcelona.

Olmos, A. (2006): “Fernando Vallejo, premio Nobel por favor”, *Revistateína. Revista electrónica de cultura y sociedad*, n. 11, <http://www.revistateina.com/teina/web/teina11/lit5.htm>

Ospina, W. (2006): *Ursúa*, Alfaguara, Bogotá.

_____ (2007): “Una carta para Fernando Vallejo”, en *Cromos*, n. 46-48, pp. 66-67.

Palacios, M. (1986): *Estado y clases sociales*, Procultura, Bogotá.

Pécaut, D. (1987): *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. Vol. 1. Siglo XXI editores, Bogotá.

Portolés Lázaro, J. (2004): *Pragmática para hispanistas*, Síntesis, Madrid.

Presidencia de la República de Colombia: *Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957)*
(www.presidencia.gov.co/prensa_new/historia/14.html, encontrado 8-02-2010).

Pupo-Walker, E. (1982): *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid.

Rama, A. (1982): “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá, Procultura S.A. / Instituto Colombiano de Cultura.

_____ (1984): *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hannover.

Reig, R. (2008): *Visto para sentencia*, Caballo de Troya, Random House Mondadori, Barcelona.

Ricoeur, P. (2006): *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México.

- Rivera, J. E. (1993): *La vorágine*, Ayacucho, Caracas.
- Robledo Ortiz, J. (1984). *Mi antología*, v. I. Ed. Letras, Medellín.
- Rodríguez-Vecchini, H. (1982): “Don Quijote y La Florida del Inca” en *Revista Iberoamericana*, n. 120-121. Ed. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, pp. 587-620.
- Rodríguez Freyle, J. [1858] (1985): *El carnero*, Biblioteca de Literatura Colombiana, n. 95, Oveja Negra, Bogotá.
- Rojas, C. (2001): *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- Rojas, D. (2003): “Fernando Vallejo ha muerto” en *Número*, n. 38, pp. 86-89.
- Romero, A. (2009): *De los mil días a la violencia: la novela colombiana de entreguerras. Manual de literatura colombiana*. Vol. 1, Procultura, Bogotá, pp. 397-432.
- Salcedo Ramos, A. (2002): “El testamento del viejo Mile”, *El Malpensante*, N.º 36, Bogotá.
- Sarlo, B. (1997): “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, *Crítica cultural*, n. 15, Santiago de Chile, pp. 32-38.
- Sarmiento, D. F. [1845] (1970): *Facundo: civilización y barbarie*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- Savater, F. (2003): *Mira por dónde: autobiografía razonada*. Taurus, Madrid.

Soler, S. y N. G. Pardo (2007): “Discurso y racismo en Colombia: cinco siglos de invisibilidad y exclusión”, en *Racismo y discurso en América Latina*, T. Van Dijk (coord.), Barcelona, pp. 181-228.

Suescún, N. (1987): “El fuego secreto de Fernando Vallejo” en *Revista Diners*, XIII, n. 205, Bogotá, p. 92.

Teso Martín, E. (2004): “El discurso en el análisis lingüístico” en *Revista Española de Lingüística*, 32,3, Madrid.

Tirado Mejía, A. (1989): “El gobierno de Laureano Gómez, de la dictadura civil a la dictadura militar” en *Nueva historia de Colombia*, Planeta, Bogotá, pp. 81-104.

Todorov, T. (2000): *Los abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona.

Tovar, B. (1982): “El pensamiento historiador colombiano sobre la época colonial”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 10, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 5-118.

Vallejo, F. (1983): *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. Fondo de cultura económica, México.

_____ (1984): *Barba Jacob, el mensajero*. Séptimo Círculo, México.

_____ (1994): *La Virgen de los sicarios*. Alfaguara, Bogotá.

_____ (1997): *Barba Jacob, el mensajero*, Planeta, Bogotá.

- _____ (1998): “El monstruo bicéfalo” en *Número*, n. 20, pp. 14-17.
- _____ (2001): *El desbarrancadero*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2002d): *La rambla paralela*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2002c): *La tautología darwinista y otros ensayos de biología*. Taurus, Madrid.
- _____ (2002b): *Almas en pena, chapolas negras*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2002a): *El río del tiempo*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2003): *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2003a): *Los días azules*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2003): *El fuego secreto*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2004): *Los caminos a Roma*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2004): *Años de indulgencia*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2004): *Mi hermano el alcalde*. Alfaguara, Bogotá.
- _____ (2005): *Manualito de imposturología física*. Taurus, Madrid.
- _____ (2005): *Entre fantasmas*. Alfaguara, Bogotá.

_____ (2005): “El gran diálogo del Quijote”, en *Babelia*, Suplemento cultural de *El País*, 10 de septiembre.

_____ (2007): “El lejano país de Rufino José Cuervo” en *El malpensante*, n. 66, pp. 36-38.

_____ (2007): *La puta de Babilonia*. Planeta, Bogotá.

_____ (2010): *El don de la vida*. Alfaguara, Bogotá.

Van Dijk, T. A. (1986): *Racism in the press*. Londres, Arnold.

_____ (1987): “La pragmática de la comunicación literaria”. En J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, , Arco/Libros, Madrid, pp. 183-184.

_____ (1999): *Ideología*. Gedisa, Barcelona.

_____ (2001): “Algunos principios de una teoría del contexto” en *ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso*, n. 1, Bogotá, pp. 69-81.

_____ (2003): *Élite, discurso y racismo*. Gedisa, Barcelona.

_____ (2003b): *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*, Ariel, Barcelona.

_____ (2004): “Discurso y dominación” en Actas Congreso Internacional de Lingüística conmemorativo del XX Aniversario del Departamento de Lingüística. Facultad de Ciencias

Humanas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

<http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso%20y%20dominaci%F3n.pdf>

Vignolo, P. (2009): “Metamorfosis de una pasión”. En Vignolo, P. (Ed.) *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 94-102.

Villena, F. (2006): “Tres artículos sobre Fernando Vallejo” en *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango*, Bogotá. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/indice.htm>

Von der Walde, E. (1997): “Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del siglo XIX” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n. 178-179, pp. 71-83.

Williams, R. (1989): “Manuela: la primera novela de la Violencia” en *Violencia y Literatura en Colombia*, Jonathan Tittler. Madrid, pp. 19-29.

Wodak, R. y M. Meyer (2003): *Métodos de análisis crítico del discurso*, ed. Gedisa. Barcelona.

Yules, R. y R. Brown (1993): *Análisis del discurso*, Visor, Barcelona.

Yunis, E. (2003): *¿Por qué somos así?* Ed. Temis, Bogotá.

_____ (2006): *¿Somos así!* Bogotá. Bruna, Bogotá.

Zapata Olivella, M. (1983): *Changó el gran putas*, Oveja Negra. Bogotá.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA	18
I. ESTUDIO SINCRÓNICO	23
1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA OBRA <i>EL RÍO DEL TIEMPO</i>	24
1.1. El discurso literario como texto	24
1.2. El texto literario como ente histórico y cultural	34
1.3. Realidad y ficción en Vallejo	40
1.4. Entre la narración histórica y la narración literaria	45
1.5. La disolución de los límites entre vida e intelectualidad	49
2. EVOLUCIÓN DE LA OBRA LITERARIA DE FERNANDO VALLEJO	53
2.1. Precedentes. Teatro y cine	55
2.2. Reflexión acerca de la escritura	68
2.3. Biografía, realidad y ficción	73
2.4. La ciencia como discurso	84
2.5. Novela autobiográfica: auto-representación y ficción	92
3. ESTRUCTURA DE <i>EL RÍO DEL TIEMPO</i>	113
3.1. Entropía narrativa	113

3.2. Unidad y cohesión	127
3.2.1. El “yo” como presencia articuladora	127
3.2.2. El tiempo y el espacio como unificadores	127
3.2.3. Reiteraciones del texto, paráfrasis y pausas	128
3.2.4. El relato como discurso	129
3.2.5. Los diálogos	130
4. EL ESPACIO EN LA PENTALOGÍA	133
4.1. Determinismo y fatalismo geográfico	135
4.2. Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio	145
5. EL TIEMPO: LA ENTROPÍA NARRATIVA DEL RECUERDO	165
5.1. El tiempo del recuerdo	165
5.2. La degradación del tiempo	174
5.3. El lenguaje del tiempo	178
5.4. El espacio temporal	186
6. LOS PERSONAJES DE LA PENTALOGÍA: EN TORNO A LA VIDA HUMANA	195
6.1. El personaje, protagonista	195
6.1.1. Auto-representación del sujeto enunciativo: el caballero andante	195
6.1.2. Interacción entre narrador y otros personajes	210
6.1.3. Las contradicciones del narrador-protagonista	215
6.1.4. El narrador y la decadencia del mundo	220

6.1.5. La moral del personaje protagonista: la razón y el infinito	236
6.2. Personajes del ámbito familiar	241
6.2.1. Los padres: Aníbal Vallejo y Lía Rendón	241
6.2.2. Abuelos	257
6.2.3. Elenita	274
6.3. El mundo de los homosexuales	276
6.3.1. Los personajes homosexuales	277
6.3.2. El viaje por el submundo de la homosexualidad	287
6.4. Los personajes públicos	294
6.4.1. Dos figuras emblemáticas: Laureano Gómez y Rojas Pinilla	296
6.4.2. El imaginario del narrador sobre los personajes públicos	306
6.5. Los personajes fallecidos: un monumento al olvido nacional	315
6.5.1. El diálogo eterno entre vida y muerte	315
6.5.2. El monumento al olvido	322
II. ESTUDIO DIACRÓNICO	334
1. VALLEJO: TRADICIÓN O INNOVACIÓN	335
1.1. La visión señorial de los hechos o de cómo escribir una historia que parezca verdadera	335
1.2. Tradición y actualidad	343
1.2.1. La primera persona	346
1.2.2. Preceptos morales y dogmatismo sectario	353

1.2.3. Erudición y gramática	361
1.2.4. Lugar común entre escritura y oralidad	367
1.2.5. Sabor de la comunicación frente a frente	372
1.2.6. Los inventarios y la enumeración	375
1.2.7. Cuadros costumbristas	380
1.2.8. Escepticismo	385
1.2.8. Literatura teleológica	397
Recapitulación	402
CONCLUSIÓN: LITERATURA E IMAGINARIO NACIONAL	406
BIBLIOGRAFÍA	425