Iowa Research Online
The University of Iowa's Institutional Repository

University of Iowa
Iowa Research Online

Theses and Dissertations

2011

Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad.

Andres Fernando Forero Gomez
University of Iowa

Copyright 2011 Andres Fernando Forero Gomez

This dissertation is available at Iowa Research Online: http://ir.uiowa.edu/etd/964

Recommended Citation
Forero Gomez, Andres Fernando. "Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad.." PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2011.
http://ir.uiowa.edu/etd/964.

Follow this and additional works at: http://ir.uiowa.edu/etd

Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons

CRÍTICA Y NOSTALGIA EN LA NARRATIVA DE FERNANDO VALLEJO: UNA FORMA DE AFRONTAR LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.

by

Andrés Fernando Forero Gómez

An Abstract

Of a thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the Doctor of Philosophy degree in Spanish in
the Graduate College of
The University of Iowa

May 2011

Thesis Supervisor: Associate Professor Brian Gollnick

ABSTRACT

My dissertation examines three novels by Colombian author Fernando Vallejo: *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), and *La rambla paralela* (2002). Vallejo is considered by many to be the most controversial Latin American novelist of our time. His literary work is filled with harsh criticism towards key pillars of civilization, from religion and democracy to motherhood, making him a symbol of the "politically incorrect" in contemporary Latin American narrative.

This dissertation proves that there is much more to Vallejo's work than the controversy it generates, which has been the focus of much of the literary criticism on him. I show that the discourse of Vallejo's narrator focuses on criticism and nostalgia as a way of dealing with the crisis of modernity in contemporary Colombia. This allows me to establish the origin of the author's critical view of the world in his narrative work: a deep sense of nostalgia for the values of modernity in the midst of the chaos of contemporary life in Colombia, as well as a profound feeling of frustration upon the discovery that they might have actually existed only in the realm of discourse. My research also explores the reasons behind the radical turn in the narrator's view of the world that is evidenced in Vallejo's latter works, as his disillusionment eradicates his belief in criticism and replaces it with a state of nihilism that can only lead to death. Ultimately, my dissertation establishes how Vallejo's narrative reaches its limits by destroying the very arguments on which it once relied.

Abstract Approved: _____

Thesis Supervisor

_____

Title and Department

_____

Date

CRÍTICA Y NOSTALGIA EN LA NARRATIVA DE FERNANDO VALLEJO: UNA FORMA DE AFRONTAR LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.

by

Andrés Fernando Forero Gómez

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the Doctor of
Philosophy degree in Spanish
in the Graduate College of
The University of Iowa

May 2011

Thesis Supervisor: Associate Professor Brian Gollnick

Graduate College
The University of Iowa
Iowa City, Iowa

CERTIFICATE OF APPROVAL

_____

PH.D. THESIS

_____

This is to certify that the Ph.D. thesis of

Andrés Fernando Forero Gómez

has been approved by the Examining Committee
for the thesis requirement for the Doctor of Philosophy
degree in Spanish at the May 2011 graduation.

Thesis Committee: _____
Brian Gollnick, Thesis Supervisor

_____
Denise Filios

_____
Claire Fox

_____
Luis Martín-Estudillo

_____
Santiago Vaquera Vásquez

To my parents Fernando and María de Jesús, for their unrelenting support and their teachings

To my fiancée Dewi, for her constant love and her patience

To my friend Carlos Jaime, who left too soon

Cerró los ojos y empezó a renegar del cambio. Según él,
esto se tenía que quedar quieto, inmóvil, siempre igual a sí mismo.
Y no... Todo cambia...

Fernando Vallejo, *La rambla paralela*

ACKNOWLEDGMENTS

There are several people that I want to acknowledge for helping me in the process of completing my doctoral dissertation. First of all I wish to thank my thesis supervisor, Professor Brian Gollnick, for providing me with insightful feedback that allowed this work to achieve a higher level of quality, and for helping me understand the particular aspects of American academia throughout my time as a graduate student. I also wish to thank him for his support in my nomination for the Ballard-Seashore Dissertation Year Fellowship. I am also grateful for the support given to me in this matter by my academic advisor, Professor Denise Filios, who also provided me with incisive comments as one of the readers of my dissertation. In addition, I wish to acknowledge the help that I received from the other reader of my dissertation, Professor Claire Fox, who played a key role in shaping this project from its inception.

Completing this project wouldn't have been possible without the love and support of my parents, Fernando and María de Jesús, and my fiancée Dewi. They gave me advice when I needed it the most and provided me with constant support, which allowed me to finish this dissertation. My love and gratitude to them can't be expressed in words.

I also want to thank the following professors in the Department of Spanish and Portuguese for the support they provided me during my doctoral studies at Iowa: Judith Liskin-Gasparro, Elizabeth Guzmán, Óscar Hahn, Maria Duarte, and Santiago Vaquera Vásquez. I'm grateful as well to the Department of Spanish and Portuguese and to the Graduate College of the University of Iowa for awarding me a Ballard-Seashore Fellowship, which allowed me to concentrate my efforts on finishing this dissertation during my last year of doctoral studies. In addition, I wish to thank Professor Daniel Balderston, who provided me with information regarding secondary texts on Vallejo while doing my comprehensive examination on his work, and who also gave me advice regarding this project in its early stages. Finally, I want to thank the subject of this work:

Fernando Vallejo, who willingly allowed me to interview him as part of my research for this project.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 1

Resumen del proyecto 1
Temas a tratar en los capítulos 9

CAPÍTULO 1: EL YO Y EL TIEMPO EN EL DISCURSO Y LA NARRACIÓN 11

Particularidades del narrador 11
El discurso como intento de catarsis 30
La función del tiempo en el discurso 35

CAPÍTULO 2: EL RELATO COMO POSTURA ANTE LA REALIDAD Y LA IDEALIZACIÓN 43

Los entornos de la violencia 44
El mito del ideal 57
La crítica como reacción ante la crisis de la modernidad 63

CAPÍTULO 3: EL PROBLEMA DEL OTRO Y LA MUERTE COMO FINALIDAD .. 72

El problema del otro 72
La muerte como finalidad 93

CAPÍTULO 4: LA IDENTIDAD, BÚSQUEDA Y FRACASO 103

La conciencia en tercera persona 103
La actitud en el exilio 116
La disolución del ser 127

CONCLUSIONES 135

Definición de una poética 136
Síntesis de la poética de Fernando Vallejo 141
Particularidades de la poética en *La virgen de los sicarios* 142
Particularidades de la poética en *El desbarrancadero* 145
Particularidades de la poética en *La rambla paralela* 147
Ramificaciones del estudio sobre Fernando Vallejo 148

BIBLIOGRAFÍA 150

Obras primarias 150
Fuentes secundarias 150

INTRODUCCIÓN

Resumen del proyecto

Fernando Vallejo es probablemente el escritor colombiano más importante de los últimos veinte años, tanto por su obra que rompe con la visión conservadora que ha caracterizado a la literatura colombiana, como por la agudeza de la crítica que de manera insistente hace a los políticos, la Iglesia y las instancias del poder en la vida cotidiana, factores que han colocado sus textos en el campo de lo políticamente incorrecto. Su diatriba a las tradiciones y vicios de la vida local y nacional trasciende las fronteras de Colombia llegando a adquirir un estatus universal, en medio de la crisis que caracteriza a la sociedad contemporánea, resultado de factores tales como la falta de identidad, la violencia, la pérdida de los valores promovidos por la modernidad y la presencia de un nihilismo soterrado que se manifiesta en múltiples formas.

Vallejo nació en Medellín, Colombia, el 24 de octubre de 1942. En Colombia realizó estudios universitarios en filosofía y letras y biología, antes de viajar a Europa, donde estudió cine en los estudios de Cinecittà en Roma. Posteriormente vivió un año en Nueva York y, desde 1971, reside en México, a donde se trasladó originalmente para hacer cine, ante las dificultades que encontraba en el medio cinematográfico colombiano. En México realizó tres películas: *Crónica roja* (1977), *En la tormenta* (1980) y *Barrio de campeones* (1981), de las cuales las dos primeras se desarrollan en Colombia y reflejan la situación violenta que ha caracterizado la historia de este país. Algunas experiencias de esta época las ficcionalizó en las novelas agrupadas en el conjunto denominado *El río del tiempo*, formado por cinco títulos. La primera, *Los días azules* (1985), rememora diversas experiencias de la infancia, en la finca Santa Anita, propiedad de sus abuelos, y en el tradicional barrio de Boston en Medellín. *El fuego secreto* (1987) narra la rebeldía de un

joven homosexual que descubre el amor, la marihuana y la violencia en los cafés y las calles de Medellín y Bogotá. Las novelas siguientes, *Los caminos a Roma* (1988) y *Años de indulgencia* (1989), relatan eventos ocurridos en Europa, especialmente en Roma cuando Vallejo estudió cine, y en Nueva York, ciudad donde vivió con su hermano Darío desempeñando trabajos mal remunerados. La última novela de *El río del tiempo* es *Entre fantasmas* (1993), cuya narración se ubica en la ciudad de México, donde Vallejo ha vivido las últimas tres décadas.

Terminado *El río del tiempo*, Vallejo publicó *La virgen de los sicarios* (1994), su novela más reconocida a nivel internacional, en parte porque fue adaptada al cine por el realizador franco-suizo Barbet Schroeder en el año 2000, basándose en un guión del propio Vallejo. Posteriormente publicó *El desbarrancadero* (2001), novela con la que ganó el premio "Rómulo Gallegos" en 2003, *La rambla paralela* (2002) y *Mi hermano el alcalde* (2004). En esta última obra, escrita varios años antes de su publicación, no hay propiamente una trama novelesca ni un conflicto de caracteres, y, más importante aún, ésta no hace parte del ciclo autobiográfico de Vallejo. Este texto se centra en una descripción del lugar y las prácticas electorales en un pueblo colombiano tradicional, en el que Carlos, uno de los hermanos de Vallejo, se desempeña como alcalde. Vallejo ya había anunciado que *La rambla paralela* sería su última novela, pues pensaba abandonar la literatura para dedicarse a la música, o a la escritura de ensayos científicos. Sin embargo, en el 2010 publicó otra novela que sigue las convenciones del ciclo autobiográfico, *El don de la vida*.

Además de estas novelas Vallejo es autor de ensayos científicos como *La tautología darwinista* (1998), donde plantea críticas a la teoría de la selección natural de Darwin, o *Manualito de imposturología física* (2005), donde cuestiona la originalidad y validez de las ideas sobre las teorías de la luz y la gravedad propuestas en las obras de Newton, Maxwell y Einstein, entre otros. En 1983 publicó *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, un estudio sobre la escritura literaria y el lenguaje. En el género

biográfico publicó *Barba Jacob: El mensajero* (1984 y luego re-escrita en 1991), sobre el poeta antioqueño[1] Porfirio Barba-Jacob, y *Almas en pena, chapolas negras* (1995), biografía del poeta bogotano José Asunción Silva. Su última publicación no-ficcional, *La puta de Babilonia* (2007), es un ensayo que se centra en la historia negra del papado y de la Iglesia Católica en general, donde documenta su desconfianza de la jerarquía católica.

La obra de Fernando Vallejo se centra en la dialéctica de un pasado idealizado y un presente que no puede aceptar. Quizá el aspecto más notable de sus novelas sea la crítica generalizada, extendida a todos los estamentos de la sociedad colombiana y en particular a los de su región natal, Antioquia: la jerarquía eclesiástica, los gobernantes, los personajes destacados, el imaginario colectivo, la mentalidad de los pobres, las creencias religiosas, la maternidad, la reproducción, todo aquello que relaciona con la maldad, el engaño o la mentira: el statu quo**,** la corrupción y el caos. Su crítica vehemente abarca desde la literatura (autores paradigmáticos como Balzac, Flaubert o García Márquez) hasta las tradiciones regionales, nacionales y occidentales. No han escapado a ella científicos como Darwin, Newton, Maxwell y Einstein, a quienes considera personajes de una leyenda construida mediante la apropiación de ideas de otros, y sus teorías una impostura de la realidad sobre la evolución de las especies, la luz y la gravedad[2].

Esta investigación propone una aproximación interpretativa con respecto a tres de las últimas novelas de Vallejo: *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, donde los temas de la violencia y la muerte se hacen más patentes y sintetizan su producción novelística anterior. *La virgen de los sicarios* trata la problemática de los jóvenes asesinos contratados por los narcotraficantes de Medellín desde la óptica de Fernando, el narrador en primera persona característico de la obra

---

[1] Natural de Antioquia, departamento de Colombia cuya capital es Medellín.

[2] Ver *La tautología darwinista* y *Manualito de imposturología física*.

narrativa de Vallejo, quien experimenta de primera mano la violencia y el caos propios de la Medellín de principios de los noventa. *El desbarrancadero* narra el regreso de Fernando a Medellín desde su autoexilio en México, con el propósito de cuidar a su hermano Darío en sus últimos días de agonía tras sufrir una penosa enfermedad, aspecto que le permite al narrador hacer una reflexión profunda sobre la muerte y las relaciones familiares. Por último, *La rambla paralela* transcurre en Barcelona, a donde viaja Fernando para participar en una feria literaria. La novela narra la muerte del narrador en medio de un estado autocrítico al que éste ha llegado tras constatar la invalidez de la diatriba para lidiar con el mundo a su alrededor.

Vale la pena señalar que estas tres novelas forman una secuencia narrativa, donde se manifiesta de manera ficcional la fusión entre eventos provenientes de la realidad del entorno social y de la propia biografía del autor, en una visión que trasciende lo local y lo circunstancial. El material narrativo de estas novelas refleja una crisis cuyas raíces se ubican en los fundamentos mismos de la cultura colombiana contemporánea: una identidad nacional aún en formación que descree de la tradición pero que no puede superarla; la modernización de algunos sectores de la economía y la sociedad junto a la exclusión del resto; la práctica de hábitos heredados de la tradición española como el cabildeo o el caudillismo; y la convivencia de discursos heterogéneos: la demagogia junto a la rebelión, el poder eclesiástico y la secularización, la idealización de lo foráneo y el patriotismo. Todos los fenómenos enunciados anteriormente desembocan en un desacuerdo entre la modernidad y la modernización.

Estas tres obras representan el momento cumbre de su ficción y manifiestan un cambio en la voz narrativa. El discurso de la violencia extrema presente en *La virgen de los sicarios* se transforma hasta llegar a una monotonía de la voz narrativa que ya no cree en nada ni le encuentra sentido a la crítica en *La rambla paralela*, en la que Fernando se ve reemplazado por un narrador en tercera persona que critica su visión de mundo. Uno de los aspectos que se establece en esta tesis es la trayectoria de este cambio radical en la

voz narrativa en la obra de Vallejo, para lo cual se hace imprescindible considerar la novela que se encuentra en medio de las dos mencionadas anteriormente: *El desbarrancadero*, en la que Vallejo hace un primer intento por romper la tradición de la primera persona. Esta obra funciona como puente entre las dos actitudes opuestas presentadas en *La virgen de los sicarios* y en *La rambla paralela*, ya que en *El desbarrancadero* se evidencian rezagos de la primera ("Hay que creer en algo, aunque sea en la fuerza de la gravedad. Sin fe no se puede vivir"(14)) y gérmenes de la segunda ("Yo volví a mi discurso interior, a esta interminable perorata que me estoy pronunciando desde siempre y que no acaba: que lo uno, que lo otro, que por qué sí, que por qué no, que quién soy. Nada, nadie. Una barquita al garete en un mar sin fondo"(97)).

A pesar de la intensa subjetividad del narrador, estas tres novelas representan de manera evidente algunos de los conflictos de la vida colombiana a finales del siglo XX. Su temática, actitud crítica y estilo narrativo se constituyen en elementos propios de una poética ubicada en la confluencia de la modernidad y su crisis, donde aspectos como el absurdo, la angustia y la muerte constituyen sus ejes interpretativos. Estos aspectos no han sido tratados a fondo por buena parte de la crítica existente sobre la obra de Vallejo (la cual se ha centrado en destacar o criticar el tono irreverente de Vallejo[3], o en analizar las posibles conexiones entre la vida del autor y su obra, sin ahondar en los elementos que generan o explican la actitud crítica del narrador[4]). Por lo tanto, su estudio detallado proporciona nuevas perspectivas de sentido a las tres novelas mencionadas (*La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*), partiendo de una lectura focalizada en la crisis de la modernidad.

---

[3] Juan Gabriel Vásquez resalta la posible reacción que la obra de Vallejo puede tener en el lector colombiano al afirmar en su artículo "La mierda y la gramática" que "la mejor prueba de que en Colombia no se lee es que Vallejo no haya sido abaleado todavía".

[4] Como se ve, por ejemplo, en la comparación entre la vida y la obra narrativa de Vallejo hecha por Jacques Joset en su texto *La muerte y la gramática*, o en el efecto que la violencia de la obra de Vallejo genera en el lector, aspecto que examina Ana Yolanda Contreras en su artículo "El lenguaje irreverente como representación de la violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo".

Al consultar la crítica sobre la obra de Fernando Vallejo se hace notorio el hecho de que la novela más comentada es *La virgen de los sicarios*, quizá por su temática relacionada con la violencia en Colombia y el problema del sicariato, que va de la mano con los carteles de la droga. Por otro lado, son verdaderamente escasos los estudios académicos sobre *El desbarrancadero* y, especialmente, sobre *La rambla paralela*, exceptuando los comentarios publicados en revistas dirigidas a llamar la atención del lector común. Hasta finales de la década anterior, realmente sólo existía un libro que hiciera un estudio cuidadoso de la obra de Vallejo: *Fernando Vallejo, Condición y Figura* de Eufrasio Guzmán Mesa, profesor de la Universidad de Antioquia en Colombia, el cual recopila una serie de textos que primordialmente se centran en *La virgen de los sicarios*. Uno de los análisis más acertados de esta obra lo hace Margarita Jácome, quien logra hacer una descripción clara de los elementos narrativos, culturales y lingüísticos (incluyendo el sociolecto utilizado por los sicarios: *el parlache*) de la novela, relacionados en particular con el tema de la impunidad ante la violencia[5]. Ahora bien, la mayoría de los críticos de la obra de Vallejo coinciden en los aspectos que, según ellos, la caracterizan, como la irreverencia, la abundancia de referencias del contexto social y político, la crítica al poder[6] y la presencia de la oralidad[7], así como la manifestación de elementos narrativos que se mueven entre la ficción, el testimonio[8] y la autobiografía, a pesar de que cada texto en particular se dedica a tratar sólo alguno de los aspectos

---

[5] Ver su artículo "El lenguaje de la impunidad en *La virgen de los sicarios*".

[6] Héctor Fernández L'Hoeste señala en su artículo "*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo" cómo Vallejo iguala a través de su irreverencia a personajes de orígenes disimiles que han ejercido el poder de manera legal o ilegal en Colombia (los ex presidentes Virgilio Barco y Cesar Gaviria, el cardenal López Trujillo y el narcotraficante Pablo Escobar) (761).

[7] Aspecto que trata Eufrasio Guzmán Mesa en su artículo "Condición y naturaleza humana en la obra de Fernando Vallejo", comparando el discurso del narrador de Vallejo con una especie de confesión (63-64).

[8] Héctor Abad Faciolince, en su artículo "El odiador amable", defiende la idea de que la narrativa de Vallejo está más cerca del testimonio, pues el autor repugna la mentira y se aleja del concepto de novela como mera ficción (88).

mencionados. A comienzos del 2010 aparecieron dos textos críticos en forma de libro sobre la obra de Vallejo: *La muerte y la gramática: los derroteros de Fernando Vallejo*, del hispanista belga Jacques Joset, y *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* del crítico español Francisco Villena Garrido. El primer texto se enfoca en aspectos que no son relevantes para esta investigación, como por ejemplo la relación entre la obra y la vida de Vallejo (para lo cual Joset compara lo que éste dice en las novelas con los datos conocidos sobre la biografía del autor), los comentarios de Vallejo sobre el Quijote, o la relación entre el controversial autor colombiano y el escritor francés Louis Ferdinand Celine. Por otra parte, el texto de Villena Garrido, adaptado de su tesis doctoral *Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo*, ofrece nuevos elementos de análisis acerca de la obra narrativa de Vallejo en sí, particularmente sobre el lugar que ocupa este escritor dentro de la narrativa hispanoamericana y los rasgos posmodernos en su novelística, aspectos beneficiosos para el estudio que se pretende llevar a cabo en esta investigación.

El título de la tesis propuesta es "Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad". La tesis que se plantea es que las novelas *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, de Fernando Vallejo, son la expresión literaria de una actitud asumida ante la crisis de la modernidad, que se manifiesta a través de la nostalgia de sus valores y la crítica generalizada por su fracaso, las cuales están condicionadas por una situación dada en un lugar y tiempo concretos: el ámbito conflictivo de Medellín durante las últimas décadas del siglo XX.

El objetivo de este trabajo es proponer una poética[9] de Fernando Vallejo, aplicable a las novelas mencionadas, que explore la generación del discurso, así como su

[9] Al hablar de "poética" aquí me refiero a la segunda acepción dada por Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*: "la elección hecha por un autor

actitud ante la crisis de la modernidad, y que sea útil -ante todo- para establecer una interpretación diferente a la que comúnmente se le ha dado a la obra de Vallejo, dando cuenta de su significación en la confluencia entre modernidad y posmodernidad que caracteriza la situación colombiana. La poética propuesta se estructura a partir de las relaciones entre un conjunto de códigos semióticos, ejes temáticos y núcleos narrativos que las constituyen, y su respectivo análisis a partir de los textos de las tres novelas.

Uno de los aspectos novedosos de este trabajo, respecto a la crítica existente sobre la obra de Vallejo, es el posicionamiento del análisis de las novelas en el contexto de la crisis de la modernidad -que da lugar a la confrontación de ésta frente a los valores promovidos por la modernidad- y en la dialéctica entre discurso y realidad, esto es: el análisis de los elementos discursivos a través de los cuales la realidad socio-cultural que percibe (y dice sentir) el autor se materializa en los textos de Vallejo y los condiciona, lo cual es posible dado el alto grado de referencialidad y el carácter semiautobiográfico de los asuntos tratados en las novelas.

La poética propuesta en esta tesis puede ofrecer una explicación clara -una argumentación- a preguntas tales como: ¿Por qué en los textos de Fernando Vallejo el protagonista y narrador hace una crítica contra todo (la totalidad)? ¿Cuál es el motor de su escepticismo y anarquismo? ¿Qué elementos o estructuras vinculan la crisis de la modernidad en el contexto de las novelas con el texto mismo? ¿Qué ideología, ética y estética se expresa en las tres novelas objeto del estudio? ¿Qué incidencia tiene la situación concreta del entorno (en sus diferentes aspectos) en *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*?

---

entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias" (324-325).

Temas a tratar en los capítulos

De antemano vale la pena aclarar que, aunque los capítulos 2, 3 y 4 se concentran en el estudio de una novela de Vallejo (*La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, respectivamente), el análisis aquí planteado requiere de unas referencias esporádicas a las demás obras, pues –como se señaló anteriormente– los tres textos conforman una secuencia narrativa, por lo cual es necesario en ocasiones referirse a una de las novelas del autor colombiano para comprender el sentido de otra de sus obras.

El capítulo 1: "El yo y el tiempo en el discurso y la narración", introduce al lector a las particularidades de la narrativa de Vallejo, especialmente en cuanto a los dos rasgos esenciales que caracterizan su obra desde el punto de vista formal: el narrador y el manejo del tiempo. En este capítulo se hace un análisis narratológico de las novelas, que incluye elementos tales como el cronotopo de las novelas, el tiempo y el recuerdo, el tratamiento del narrador y el narratario, la relación de los personajes con el yo enunciativo, la polifonía y la apropiación del discurso, el discurso como intento de catarsis, la presencia del humor negro y la ironía y algunos elementos neobarrocos[10] utilizados por Vallejo como el exceso y la reiteración.

El capítulo 2: "El relato como postura ante la realidad y la idealización", estudia los orígenes de la crítica y de la nostalgia en el discurso del narrador utilizado por Vallejo, enfocándose especialmente en *La virgen de los sicarios*. Para esto, se analiza el manejo que Vallejo le da a la historia de la violencia en Colombia en su obra –hasta llegar al fenómeno del sicariato–, la presencia del mito del ideal en el discurso del narrador a través de la idealización de la infancia y de la verdad, y los puntos de contacto

[10] Con respecto a éstos, este estudio se centra en las nociones sobre "neobarroco" propuestas por Omar Calabrese en *La era neobarroca*.

existentes entre la visión de mundo de Fernando y el fenómeno de la crisis de la modernidad.

El capítulo 3: "El problema del otro y la muerte como finalidad", se centra en *El desbarrancadero* y analiza en primera instancia la relación conflictiva entre el narrador y los personajes por medio de una comparación entre sus axiologías, reflejando así el choque entre sus visiones de mundo que da lugar a una incomunicación. La segunda parte del capítulo se centra en las consecuencias del aislamiento del narrador, y en el surgimiento de la muerte como única finalidad de su existencia a medida que sus vínculos afectivos con el mundo desaparecen progresivamente.

El capítulo 4: "La identidad: búsqueda y fracaso", rastrea el proceso de deterioro –físico e ideológico– que sufre el personaje de Fernando en *La rambla paralela* hasta llevarlo a la muerte, y cómo esto coincide con el surgimiento de un nuevo narrador en tercera persona que funciona como conciencia autocrítica del narrador anterior. A partir de estos argumentos, este capítulo señala la presencia del nihilismo en la narración de *La rambla paralela*, así como la posibilidad de que el discurso utilizado por Vallejo en sus novelas haya llegado a un punto de extinción.

En las conclusiones se explicita una poética evidente en la obra de Vallejo a partir de los elementos estudiados en los cuatro capítulos, y se analizan sus particularidades en cada una de las novelas que son objeto del estudio: *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*. Así mismo, se coteja el análisis textual efectuado a lo largo de la tesis con la poética desarrollada en la misma, con el fin de comprobar su capacidad interpretativa y mostrar cómo da cuenta de nuevos sentidos o lecturas que van más allá de los marcos conceptuales y métodos usados por la crítica existente en lo que a estas tres obras atañe.

CAPÍTULO 1: EL YO Y EL TIEMPO EN EL DISCURSO Y LA NARRACIÓN

La obra de Fernando Vallejo es más conocida por el gran público debido al escándalo provocado por su crítica mordaz a todos los estamentos de la sociedad. No obstante, dentro del contexto de la crítica literaria se le reconoce a Vallejo primordialmente por el uso que hace de la narración y por el manejo que le da al tiempo en sus novelas. Este capítulo estudia estos dos aspectos, destacando cómo la forma en que el narrador utilizado por Vallejo expresa sus ideas le permite al autor colombiano establecer un estilo único y una voz propia, los cuales, a su vez, funcionan como espacio ideal para la manifestación de su actitud crítica. El análisis de estos dos elementos es fundamental al momento de establecer el sentido en estas novelas, pues la narración y la estructura temporal son la expresión formal de los dos ejes narrativos de la obra de Vallejo: la crítica y la nostalgia. Además, el tinte crítico que Vallejo le ha imprimido a su narrador a lo largo de su obra se ha convertido en el rasgo más conocido y controversial de sus novelas, hasta tal punto que los críticos suelen enfocar sus ataques al autor colombiano en las diatribas que el narrador suele hacer con respecto al mundo que lo rodea.

Particularidades del narrador

Los rasgos que hacen peculiar al narrador de las novelas de Fernando Vallejo se desprenden de una idea simple pero fundamental para el análisis de la narración en la obra del autor colombiano: Se trata de un narrador en primera persona y homodiegético –

de acuerdo a la clasificación de Gérard Genette[11]–, puesto que está inmerso en el mundo que relata. Vallejo resalta constantemente su uso de la primera persona en sus novelas, mientras critica la narración en tercera persona y el narrador omnisciente de uso común en la novela realista del siglo XIX, ironizando sobre el manejo del narrador utilizado por Balzac o Flaubert. Esta crítica hacia la tercera persona le permite incluso abarcar a un autor más próximo a su contexto, como el caso de Gabriel García Márquez. Para Vallejo, este tipo de narración no tiene sentido desde el punto de vista de la realidad, pues es imposible que alguien pueda introducirse en los pensamientos de otro, como lo señala en varias entrevistas[12].

Ahora bien, algunos críticos, como Francisco Villena Garrido, han señalado el uso de la primera persona por parte de Vallejo como uno de los rasgos que ubican al autor colombiano dentro de un grupo literario opuesto al de los autores reconocidos del Boom latinoamericano, como García Márquez, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa. En su texto *Las máscaras del muerto*, Villena Garrido retoma la idea de la escritora colombiana Laura Restrepo, clasificando a estos autores dentro del grupo de los "Adanes", mientras que escritores posteriores como Vallejo estarían en el grupo de los "Caínes", que desafían las obras canónicas del Boom: "La literatura de la desviación de los Caínes comprende un corpus que se caracteriza por su tendencia memorialista, esencialmente violenta y, con frecuencia, narrada en primera persona. Se trata de discursos de autorrepresentación que muestran las aporías de las sociedades latinoamericanas en las que se insertan" (*Las máscaras del muerto* 15). La primera persona del narrador de Vallejo no sólo encuadra

[11] Ver *Figures III* (256).

[12] Ver, por ejemplo, los comentarios hechos por Vallejo en L*iteratura y infierno*, entrevista realizada por Juan Villoro: "Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarlo de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme. A chisme en prosa cocinera".

con esta definición, sino que también le sirve para ejercer la función principal de los "Caínes", como lo señala Villena Garrido al rescatar el punto de vista expresado por Raymond L. Williams en su obra *The Colombian Novel, 1884-1987*: "Williams señala, además, que uno de los rasgos de la literatura del Boom fue la búsqueda de una voz de la verdad como proyecto de emancipación social. Por el contrario, tanto los textos de Vallejo como los de la literatura de los Caínes, dichos rasgos serían, en este sentido, un contradiscurso cultural al articular una confrontación con estas verdades colectivas y la misma noción de verdad" (*Las máscaras del muerto* 16). El narrador en primera persona de Vallejo se dedica a desarticular verdades, aunque a la vez anhela la existencia de la verdad, aspecto que se desarrolla a fondo en el siguiente capítulo.

La clasificación señalada por Villena Garrido ubica a Vallejo junto a otros autores latinoamericanos contemporáneos, como el salvadoreño Horacio Castellanos y los colombianos Laura Restrepo y Jorge Franco, también pertenecientes al grupo de los "Caínes". Los dos últimos comparten con Vallejo una preocupación por los efectos de la violencia en la sociedad colombiana, ya sea en la salud mental de sus habitantes (como se ve en la novela más reconocida de Restrepo: *Delirio*) o en la repetición sin fin del ciclo de la violencia (aspecto que trata Franco en su obra más famosa: *Rosario Tijeras*). Sin embargo, la vena crítica de Vallejo no sólo responde a un momento histórico dentro del contexto de la literatura latinoamericana y colombiana contemporánea, sino que también se relaciona con la tradición de la literatura de la región antioqueña en Colombia. Como lo indica María Mercedes Jaramillo en su artículo "Fernando Vallejo, memorias insólitas", la actitud iconoclasta de Vallejo no es nueva en el mundo de las letras colombianas, sino que continúa con la tradición de otros autores antioqueños como el escritor y periodista Juan de Dios Uribe (1859-1900) el poeta Porfirio Barba Jacob (1883-1942) (cuya admiración llevó a Vallejo a escribir su biografía *Barba Jacob: El*

mensajero), el filósofo y escritor Fernando González[13] (1895-1964), o los poetas del movimiento Nadaista de los años sesenta, cuyo lema era "No dejar una fe intacta ni un ídolo en su sitio". A esta lista habría que agregar el nombre de otro autor colombiano no antioqueño, José María Vargas Vila (1860-1933), a quien Efraín Guzmán Mesa destaca por "la imprecación, el insulto y el libelo provocador llevado al extremo" (38), rasgos que comparte con Vallejo. Así, el autor de *La virgen de los sicarios* se establece como el más reciente y reconocido exponente de una vena crítica en la literatura colombiana (principalmente de Antioquia), la cual, aunque no ha tenido el reconocimiento internacional de autores como García Márquez o Álvaro Mutis, si ha ejercido una influencia en las letras nacionales del último siglo, hasta llegar a la primera persona "vallejiana", que se dedica a criticar todos los entes de la sociedad.

Por otra parte, ese narrador en primera persona utilizado por Vallejo es muy conveniente desde el punto de vista narrativo, pues le permite tener un control más directo sobre la forma en que se interpretan los acontecimientos narrados, dado que el lector recibe directamente su visión crítica, sin mediaciones ni vacilaciones. En parte, Vallejo usa un narrador en primera persona (más cercano a la realidad, de acuerdo a la perspectiva del autor) porque quiere hacer una mezcla entre crónica y ficción, la cual empieza por el hecho de que el narrador y protagonista de sus novelas se llama Fernando y comparte muchos de los aspectos conocidos acerca de la vida del autor. Esto tiende a generar en la mente del lector una identificación entre el escritor y el narrador, de manera que éste puede llegar a pensar que está leyendo las opiniones y sentimientos del propio Vallejo. Así mismo, las referencias que utiliza Vallejo, los nombres de sitios y personajes, los datos históricos y las circunstancias y temas que trata corresponden a la realidad, la cual está focalizada por Fernando y, por tanto, está mediatizada por su

[13] A quien Pablo Montoya, en su artículo "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario", señala como una de las posibles influencias que tuvo Vallejo al momento de adoptar la primera persona en su narrativa, pues la obra de González (siguiendo el análisis hecho sobre la misma por parte de Rafael Gutierrez Girardot) "sólo tenía un punto de referencia: el yo".

conciencia, sus experiencias, su visión de mundo y su sensibilidad. Esto genera en el lector una sensación de desequilibrio, pues Fernando parece querer imponer su punto de vista por encima de los demás, incluso del propio lector.

La objetividad que las novelas de Vallejo pretenden no se refiere solamente a lo externo, sino al pensamiento de la voz narrativa en el momento en que la escritura se produce. Por esto, las novelas se acercan a una especie de confesión, relacionada con la autobiografía y el testimonio[14]. No obstante, esa escritura "transparente", que busca reflejar la realidad, está sujeta a una simbiosis con la ficción. Es en este punto donde aparece el juego de Vallejo con el lector, pues el narrador establece un contexto tan aparentemente real que la irrupción de la ficción adquiere un impacto mucho mayor. Las numerosas referencias de Vallejo tanto al contexto general de la historia colombiana como a su propia vida familiar generan en el lector una sensación de que lo que se le está diciendo es real. Esta sensación se ve intensificada a través del uso de paratextos como la fotografía de Fernando Vallejo y su hermano Darío cuando niños, que ilustra la portada de la edición de Alfaguara de *El desbarrancadero*. Además, el lenguaje y las ideas que Fernando –el álter ego narrativo de Vallejo– utiliza en las novelas tienen muchas similitudes con el que Fernando Vallejo utiliza en sus entrevistas y declaraciones públicas. Todos estos rasgos influyen en la "suspensión de la incredulidad" tácita del lector, que se siente comprometido de alguna manera con los contenidos que allí se presentan, lo cual explica en gran medida las simpatías y odios que han suscitado estas novelas (y su autor) en muchos de sus lectores.

No obstante, Vallejo logra romper de manera radical esta ilusión al insertarle un tono de irrealidad a la trama, como sucede cuando su "álter ego narrativo" muere al final

[14] La deformación del testimonio como género se evidencia principalmente en *La virgen de los sicarios*, como lo señala Ana Serra en su artículo "La escritura de la violencia. *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano". Dicha deformación se evidencia en el juego que hace el narrador al mezclar la realidad violenta de Medellín con su propia imaginación, aspecto que se desarrolla en el capítulo 2 de esta investigación.

de *El desbarrancadero*, para luego revivir y volver a morir de nuevo en la siguiente novela: *La rambla paralela*. Con relación a la mezcla entre realidad y ficción con la que juega Vallejo en su obra narrativa, Francisco Villena Garrido ha señalado en su estudio doctoral sobre el autor colombiano la presencia del concepto de "autoficción", originalmente establecido por el escritor francés Serge Doubrovsky en su novela *Fils*. La autoficción se ubica a medio camino entre la ficción novelesca y la autobiografía, siendo una especie de recreación creativa de la vida del autor, una autorrepresentación en la ficción. Villena Garrido señala a esta mezcla de géneros como producto de la postmodernidad, y resalta que en la autoficción se logra superar la división entre realidad y ficción, siendo el acto de escritura el único fundamento verdadero de dicha autorrepresentación. El problema que observo con el concepto de "autoficción", al momento de aplicarlo a la obra de Vallejo, es que este término hace referencia a que la ficción cumple con la función de llenar aquellos aspectos que el autor no puede recobrar a través de su memoria. No obstante, en el caso de Vallejo, su motivación al momento de mezclar la ficción con la realidad no es tan simple como para resumir que la primera se limita a cubrir los vacios de la segunda. Más bien, la ficción le permite al álter ego narrativo de Vallejo experimentar cosas que no vivió (como la violencia de primera mano en *La virgen de los sicarios*) o que dice anhelar (su muerte en *La rambla paralela*).

La transgresión de géneros presente en la obra de Vallejo –entre la ficción novelesca y la autobiografía– es uno de los rasgos esenciales que ésta presenta al momento de ubicarla dentro de la producción literaria postmoderna. Ahora bien, desde el punto de vista del contenido, Villena Garrido afirma que en la obra de Vallejo se desarrolla una visión postmoderna que se refleja en la actitud postnacional del narrador frente a Colombia, pues éste "se enfrenta al proyecto civilizador que creó la nación emancipada" (*Las máscaras del muerto* 115). Sin embargo, hay que especificar que la crítica del narrador de Vallejo está dirigida especialmente a la incapacidad del estado colombiano, y que, aunque Fernando reclama en varias ocasiones la destrucción de

Colombia, su discurso siempre gira alrededor de Colombia y la relación amor/odio que lo une a su patria. De esta forma, a pesar de las afirmaciones que lo ubican dentro de una fase postnacional, la narración en la obra de Vallejo nunca puede desprenderse de Colombia, girando siempre alrededor de este tema.

Ahora bien, para lograr un mayor entendimiento de la forma en que funciona la narración en las novelas de Fernando Vallejo, hay que tener en cuenta que éstas son textos de ficción que se aproximan a una descripción fenomenológica, pues lo que narran y describen obedece a la "intención" en el sentido fenomenológico del término. En este caso, su objetivo es mostrar el contenido de la conciencia de la voz narrativa, alimentada por la memoria y las sensaciones del momento, referidas a experiencias del mundo interpretadas por la voz narrativa desde un punto de vista muy personal.

Desde el punto de vista de las funciones del lenguaje definidas por Roman Jakobson, en su conferencia "Lingüística y poética" (4), la función predominante en el narrador utilizado por Vallejo es la emotiva, aquella que se concentra en el emisor, seguida por la función conativa, dirigida al receptor. La función emotiva privilegia la expresión de la subjetividad del hablante, su estado emocional y la valoración del mensaje. La función conativa está dirigida, en este caso, a un narratario ocasional, un psiquiatra, un oyente extranjero, o al narrador mismo, como ocurre en *La rambla paralela*. Las enunciaciones del narrador parten más del recuerdo que de las acciones de la trama, y, como tal, éste habla del mundo en cuanto le atañe a sí mismo, así como de lo que sabe acerca de la vida. Esa visión particular se presenta en ocasiones condicionada a la función poética, especialmente cuando el narrador manifiesta nostalgia con respecto a un pasado mejor. Sin embargo, todos estos elementos que caracterizan a Fernando limitan las posibilidades de las novelas de Vallejo, su alcance como representación del mundo que existe más allá de los intereses del narrador, a pesar de que éste intente frecuentemente hacer un retrato fiel y verosímil para el lector, introduciéndolo en el

mundo del crimen en Medellín (en *La virgen de los sicarios*) o en la vida íntima de su familia (en *El desbarrancadero*).

Esta intención se rompe en *La rambla paralela*, puesto que la trama de la novela así lo exige, como lo sugiere el propio Vallejo: "En *La rambla paralela* tenía que encontrar la forma de decir en primera persona (que es en la que he escrito todas mis novelas) "Ya me morí"”[15]. La narración aquí se vuelve más compleja dado que la voz narrativa se desdobla en dos: Fernando, quien viaja a Barcelona invitado a hablar en una feria literaria y muere durante su estadía allí; y un narrador en tercera persona que actúa como la conciencia de Fernando, mirándolo desde fuera, comentando de manera crítica sus acciones y pensamientos, y, en algunos casos, interactuando con él a través de preguntas. Aquí Vallejo rompe deliberadamente su regla de escribir en primera persona (y, por lo tanto, su esfuerzo por hacer una narración más objetiva y cercana a la realidad), utilizando el tipo de narración que él tanto critica. La utilización de este narrador le permite criticar y burlarse de su "álter ego narrativo", quien en esta novela ya no es aquel que comanda la narración para dar rienda suelta a su visión crítica sobre el mundo –como sucede en las novelas anteriores–, sino que es simplemente un viejo que, de acuerdo a lo expresado por el narrador, se repite constantemente al intentar criticar de manera absurda todo aquello que lo rodea. De esta forma, Vallejo se adelanta a las posibles críticas que su obra puede recibir, dejándolas sin piso al él mismo incorporarlas a su proyecto narrativo.

En *La rambla paralela* se puede hablar de una especie de narrador "flotante", puesto que la novela comienza con la narración de Fernando en primera persona y luego, tras las primeras páginas, surge el narrador en tercera persona que transmite los sucesos que le ocurren a Fernando durante el resto de la obra. Hacia el final de la novela, el narrador en tercera persona se convierte momentáneamente en un narrador en primera persona plural –"Estábamos con él en el Café de la Ópera cuando oscureció" (*La rambla*

[15] Entrevista realizada por vía electrónica con el autor el 16 de octubre del 2008.

paralela 148)– y luego en primera persona –"Mi último recuerdo de él es alejándose por las Ramblas en la noche entre el gentío" (*La rambla paralela* 149) – con la intención de sugerir una cercanía física con Fernando; sin embargo, el narrador vuelve a la tercera persona poco después y mantiene durante todo el momento su rol como la conciencia del protagonista. Con este juego de voces narrativas, Vallejo logra hacer más difusa o diluida la presencia del yo de Fernando, puesto que éste –por medio del narrador en tercera persona– reconoce que se repite, que no tiene más que decir, y que su existencia está indefectiblemente atada a su decir. En este sentido, Fernando sabe que ya ha llegado al punto en el que está muerto como personaje.

El narratario en las novelas de Vallejo es indirectamente el lector, pero el carácter de confesión de las acotaciones de la voz narrativa requiere de un personaje, por lo general anónimo, que haga las funciones de narratario directo: "Vivir, amigo, es irnos muriendo de a poquito, con aguardiente o sin él" (*El desbarrancadero* 175). Cuando la voz narrativa reflexiona sobre sí misma, el narrador se convierte en narratario, como se evidencia en un fragmento de *El desbarrancadero* y, más ampliamente, en *La rambla paralela*: "Y volvió a su tema, su consabido tema, insultar a ese pobre país bobalicón y estúpido" (*El desbarrancadero* 128). En general Vallejo usa, como recurso retórico, un narratario variable, alguien que le sea útil en el momento. Puede simular que el narrador está dictando su relato: "Y aquí me tienen, viendo a ver cómo le atino a la combinación mágica de palabras que produzca el cortocircuito final, el fin del mundo. Punto y aparte, señorita" (*El desbarrancadero* 176), o referirse a interlocutores genéricos: "Muchachitas: aquí me tienen, en otro país y en otro tiempo, negando el tiempo" (*El desbarrancadero* 180), a personajes determinados: "Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario" (*La virgen*[16] 9), o, simplemente, al lector. Lo

[16] En adelante usaré esta abreviatura para referirme a aquellas citas provenientes de *La virgen de los sicarios*.

más importante para Fernando es que el narratario le sirve como pretexto para expresar su opinión sobre diversos temas.

El narratario también cumple otra función importante para el narrador: permitirle a éste explicarle a los lectores aquellos términos que pueden resultar desconocidos para quienes no están familiarizados con el contexto colombiano. A través de su obra narrativa, Vallejo muestra una preocupación constante por no perder a su público internacional, a pesar de que sus libros estén tan enfocados en Colombia, como se ve tanto en los temas que en ellos se discuten como en el léxico utilizado por el narrador. Esto se evidencia desde la primera página de *La virgen de los sicarios*: "El tamaño no me lo van a creer, ¡pero qué saben ustedes de globos! ¿Saben qué son? Son rombos o cruces o esferas hechos de papel de china deleznable, y por dentro llevan una candileja encendida que los llena de humo para que suban" (*La virgen* 7). El narrador en la obra de Vallejo hace estas pausas explicatorias constantemente, interrumpiendo el flujo de la narración para evitar que los lectores se pierdan en el discurso.

Estas explicaciones también permiten evidenciar otro de los rasgos característicos del narrador en Vallejo: el crear la ilusión de oralidad mediante el supuesto diálogo con un narratario. Margarita Jácome señala la forma en que Vallejo utiliza este recurso en dicha novela: "para ir acercando al narratario a los acontecimientos, la voz narrativa configura sus alocuciones como si se dirigieran a un 'oyente', más que a un lector" (149). Aunque este rasgo se hace más evidente en *La virgen de los sicarios*, este énfasis en lo oral va a ser común en el discurso de Fernando a lo largo de la obra narrativa del autor colombiano, como también se ve en el uso que hace el narrador de palabras coloquiales o vulgares, que refuerzan en el lector la impresión de que está "escuchando" un discurso espontaneo y no un escrito preparado y revisado.

Por otra parte, más allá de que Vallejo sea conocido por la controversia que generan sus críticas vehementes, su narrador también hace uso del humor negro y de la ironía para expresar sus desavenencias. Si la vida se contempla con cinismo, es posible

expresarla con humor, no obstante la ausencia total de risa, pues el humor negro que ocasionalmente usa Fernando siempre está matizado por la inquietud o la frustración, por lo cual no produce descarga afectiva o catarsis. El humor negro aparece en las novelas de Vallejo en los juegos de palabras, en el sarcasmo y la paradoja, en la crítica corrosiva de los valores tradicionales. El narrador utiliza el juego de palabras en el que sugiere lo paradójico: "Yo digo que la voluntad es como el derecho, que se ejerce con la fuerza: por eso se llama 'fuerza de voluntad', pero uno tiene que ejercitarla desde chiquito" (*El desbarrancadero* 47). También utiliza la sátira de los lugares comunes en la escritura y el diálogo: "Y como el segundo año el tercero y como el tercero el cuarto: en un inmenso fulgor in crescendo. ¿Se diría el último resplandor de la llama? Sí, pero lo diría usted porque yo no hablo con lugares comunes tan pendejos" (*El desbarrancadero* 45), o en la crítica de los valores tradicionales: "mientras se nos llega el día de la apoteosis de los justos, propongo eliminar el día de la madre y establecer el día del hijo. Otra cosa sería seguir pisoteando a las víctimas para ensalzar a los victimarios" (*El desbarrancadero* 62). El uso del humor negro hace que el lector tenga una actitud más tolerante y abierta ante las críticas de Vallejo, puesto que el receptor no siente que se le está imponiendo una idea abiertamente (algo que sí sucede con la diatriba), y, a la vez, le permite al autor matizar sus comentarios críticos para que éstos no parezcan tan repetitivos, pues la ironía le permite expresar la misma idea de diversas formas.

Así mismo, Vallejo toma conceptos como los del cielo y el infierno, tan significativos en la ideología cristiana, y los ironiza: "La palabra 'cielo' va a desaparecer del idioma por falta de materia agente –pontificó el viejo–. Otra que está en proceso de extinción" (*La rambla paralela* 90). De esta forma, el narrador elimina de estos conceptos cualquier vestigio de trascendencia: "Hoy yo concibo al infierno como una dieta monocorde de ese cítrico infame (jugo de naranja) (...) y el cielo me lo imagino como unos chicharrones de manteca de cerdo, fritos en sí mismos, crepitando de rabia y cargados de colesterol que me forme un trombo que me obstruya las arterias y me

paralice el corazón" (*El desbarrancadero* 76). El humor de Vallejo no sólo está en contra de la religión sino también de la ciencia. De ahí que afirme que la evolución del hombre, paradigma de la modernidad, ha sido un proyecto fallido, por lo cual debería revertirse: "De vuelta a los tetrápodos y caminando en cuatro patas, los humanos deberían regresar al agua" (*La rambla paralela* 79). El autor también recurre regularmente a los juegos de palabras para expresar su particular visión del mundo: "¿Odio luego existo? No. El odio a mí me lo borra el amor. Amo a los animales: a los perros, a los caballos, a las vacas, a las ratas, y el brillo helado de las serpientes cuando las toco me calienta el alma" (*El desbarrancadero* 181). De esta forma, Vallejo deconstruye los sentidos que la tradición ha asignado a significantes y filosofemas.

Lo anterior demuestra que Vallejo no se conforma solamente con la descripción "fenomenológica" de lo que sucede, sino que involucra en su poética recursos como la ironía y el humor negro. Sus novelas expresan el desplazamiento desde la ira hasta la frustración ante el mundo que enfoca. El narrador va evolucionando desde la denuncia y la diatriba, la crítica social, política y cultural, al cuestionamiento de la verdad, el cambio y la solución. El narrador pasa de la fe en la palabra a dudar de ella, en un movimiento dialéctico entre la realidad y la ficción. Si los significantes han perdido su sentido, quedan sólo el sarcasmo y, posteriormente, el nihilismo, al que también debe enfrentar.

Además de la visión crítica de todo lo que rodea, otro aspecto omnipresente en el narrador que utiliza Vallejo en su obra es la presencia constante de la discontinuidad, la repetición y el exceso dentro de su discurso. Desde el punto de vista del lector, esto crea la sensación de que estuviera leyendo un texto escrito sin ninguna revisión por parte del autor, o que éste pusiera en la boca de su narrador lo primero que se le viene a la mente, lo que imposibilita la linealidad en la narración y –salvo en *La virgen de los sicarios*– la presencia clara de un argumento. Esto también dificulta la división del texto por capítulos, rasgo ausente en las novelas de Vallejo. El mismo Fernando reconoce estas características en *El fuego secreto*, la segunda novela del ciclo de *El río del tiempo*:

> 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... De un pelotazo nos manda hasta París y Roma, y de otro nos regresa a Bogotá. (*El río del tiempo* 242)

Así, la narración en las novelas de Vallejo puede saltar en el tiempo o de un espacio a otro sin ningún aviso, o simplemente repetir lo que se dijo apenas unas páginas atrás. En *La era neobarroca*, Omar Calabrese ofrece una explicación acertada de lo que puede estar detrás de una estética como la de Vallejo: "La estética de la repetición encuentra también una posible explicación filosófica. El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden si no producir disgregación" (79). Esta saturación explicaría el porqué se rompe con la idea de unidad y de secuencia para acentuar la disgregación y la discontinuidad en la presentación de los sucesos en la trama novelística. Ahora bien, además la repetición y el exceso son elementos característicos de la retórica del narrador utilizado por Vallejo, más exactamente: "el exceso de lo ya dicho". Vallejo satura su discurso con la crítica reiterativa que hace de los representantes del poder y de lo popular. Esa saturación inocula aburrimiento en el mismo narrador, y en los personajes. De ahí que hasta el mismo narrador se haga una autocrítica con respecto a la constante repetición que éste hace de la enunciación de su visión crítica sobre el mundo: "Iba diciéndose lo de siempre, tocando su viejo disco rayado" (*La rambla paralela* 59).

Calabrese agrega que "representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la desmesura, la excedencia. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masa" (79). Con respecto a esto se puede señalar que el narrador de las obras de Vallejo quiere abarcar todo en su crítica. El asunto que trata en las novelas no es un grupo de problemas de su entorno social, sino que el problema es uno: el mundo está mal hecho y

el mundo que él quisiera no puede existir; es decir, el problema del nihilista. La propia definición que Fernando da de sí mismo en *La rambla paralela* refleja su desmesura, tanto en lo que dice como en la manera en que lo dice:

> Era un irreligioso, un anticlerical, un ateo, un incrédulo, un impío, un matacuras, un escupehostias, un irreverente, un indiferente, un impenitente, un reincidente, un laico, un jacobino, un volteriano, un anticatólico, un antiapostólico, un antirromano, un librepensador, un enciclopedista, un relapso, un teófobo, un clerófobo, un blasfemador, un indevoto, un tibio, un descreído, un nefrítico, ¡un nefario! (*La rambla paralela* 79)

En la diatriba, el léxico de Vallejo es desmesurado, las imágenes de la estulticia, el absurdo y el desorden son excesivas, y la crítica se destaca por su reiteración. Todo ello, como anota Calabrese, afecta la estructura de las novelas, su significado, su recepción. Esta "afección" no es de tipo valorativo respecto al texto, sino un atributo más de una estructura narrativa que se sale de las convenciones clásicas del realismo, para involucrarse en las "deformaciones" afines a lo barroco.

Ese desequilibrio se evidencia también en la relación particular que establece el narrador con los personajes a su alrededor. Aunque no se pueda decir que las novelas de Vallejo sean de un solo personaje, la narración siempre está centrada en el protagonista. Los demás personajes presentes en estas novelas, como su hermano Darío, su madre (a quien Fernando denomina "la Loca"), su padre, sus abuelos maternos, sus hermanos o los sicarios Alexis y Wílmar, son construidos a partir de los recuerdos de Vallejo, a partir de anécdotas y comentarios de ellos que hace el narrador. Esto sucede por la forma misma de las novelas, una confesión, una descripción fenomenológica, donde los otros personajes acompañan las divagaciones del narrador, pero su dimensión se ve restringida a eso. No hay diálogos suficientes entre los personajes, sus respuestas son concisas, limitadas al tema impuesto por el narrador: "Cuando empezó a entrar el sol por la ventana entreabrió los ojos y entonces le pregunté: '¿Por qué mataste a Alexis?' 'Porque mató a mi hermano', me contestó, restregándose los ojos, despertando" (*La virgen* 115). Ahora bien, esto no implica que, a partir de la escasa participación de los personajes, el lector no

pueda construir la visión de mundo, la fisonomía y la importancia de estas figuras en la narración.

La virgen de los sicarios se desarrolla alrededor de la relación de Fernando con los sicarios Alexis y –en menor grado– Wílmar. Los demás personajes son puntuales y sirven para la ambientación de la representación. Sin embargo, la novela muestra la relación de Fernando con Alexis o Wílmar, no la de éstos con Fernando. Ello se debe a que la focalización, en general, está hecha desde el punto de vista del protagonista: "Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos" (*La virgen* 76). Además, el narrador en las obras de Vallejo tiene la costumbre de hablar tanto por sí mismo como por los demás: "De él fue entonces la idea de que fuéramos a Sabaneta adonde María Auxiliadora. '¿A qué vas? –le pregunté–. ¿A dar gracias, o a pedir?' Que a ambas cosas. Los pobres son así: agradecen para poder seguir pidiendo" (*La virgen* 95). Sin embargo, esto no disminuye la importancia de Alexis o Wílmar en la trama, ni su contribución a la novela, la cual se centra en la atracción que Fernando siente por ellos, pues Alexis es joven, atrevido y bello, mientras Wílmar es una versión similar pero disminuida de Alexis. En esta novela también se aprecia cómo la descripción de los personajes hecha por Vallejo no es impresionista, sino expresionista: "Impulsado por su vacío esencial Alexis agarra en el televisor cualquier cosa: telenovelas, partidos de fútbol, conjuntos de rock, una puta declarando, el presidente" (*La virgen* 33). La escritura, hecha de frases y párrafos breves y contundentes, resalta ese estilo.

En el caso de *El desbarrancadero*, fuera del protagonista son claves su hermano Darío, su madre y su padre, así como la abuela. Darío es caracterizado como un ser irresponsable e indiferente, mientras que Fernando es sensible, iconoclasta y cínico. Su madre, "la Loca", es egoísta, dominante e insensata, mientras que su padre es un hombre manso, pasivo y tradicional, que se destaca por su responsabilidad a la hora de intentar

mantener económicamente a su familia. La abuela, por su parte, representa la imagen de la mujer afectuosa, honesta, generosa y buena, que no conoce mucho el mundo exterior pero que le sirve a Fernando como símbolo de todo lo bueno que ha quedado atrás en el pasado.

Otro personaje importante en *El desbarrancadero* es la muerte. El mismo título de la novela hace alusión a ella: "al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar" (*El desbarrancadero* 7). Posteriormente, ésta es personificada por Fernando: "Descargué la maleta en el piso y entonces vi a la Muerte en la escalera, instalada allí la puta perra con su sonrisita inefable, en el primer escalón. Había vuelto. Si por lo menos fuera por mí...¡Qué va! A este su servidor (suyo de usted, no de ella) le tiene respeto. Me ve y se aparta" (*El desbarrancadero* 10). El narrador anhela la muerte y por eso no le demuestra ningún temor, llegando incluso a ridiculizarla.

En lo concerniente a *La rambla paralela*, sólo se puede hablar propiamente de Fernando (apodado en esta novela "el viejo") y de su "conciencia", pues las demás figuras no alcanzan el estatuto de personajes, siendo más piezas de la escenografía, como sucede con la recepcionista de la Feria, los otros conferencistas o el chulo al que el viejo recuerda de un viaje a Barcelona en su juventud. Este tratamiento contribuye a la atmósfera de irrealidad que abunda en la novela, con su repetición de rituales –la habitación del hotel, el insomnio, la visita a la Feria, la charla con los conocidos, el licor, el vagabundeo con los ojos cerrados y la autocrítica–, como si el tiempo no transcurriera.

Vallejo no desarrolla la psicología de los personajes, simplemente hace un boceto de ellos. El narrador no está "interesado" en elevar al nivel de personajes a quienes no sirvan para iluminar su discurso, por ello la mayoría de personas que se nombran en las novelas sólo aparecen de manera episódica. La aparición de los personajes en la trama se justifica como prolongación del yo enunciativo de Fernando. Éstos le ayudan a construir una historia, cuya importancia va más allá de lo contado, pues lo que verdaderamente le interesa a Fernando es ser protagonista, manejar a su antojo los hilos de la trama. Las

figuras del padre, la madre, la abuela, el hermano, o el sicario Alexis, son utilizados por Vallejo como arquetipos de la tradición, la dominación, la bondad, la fraternidad y la belleza, respectivamente, sin mayor profundización ni caracterización. Estos arquetipos son fuerzas necesarias para el agón, medios de representar los valores en pugna. Esa lucha no es dialéctica, porque no es capaz de sintetizarse o evolucionar. Son las fuerzas primarias, de las que el mismo Fernando participa, aunque lo que a él lo domina es la voluntad de contar la verdad, su versión de los hechos.

Un aspecto relevante al tema de la interacción entre el narrador y los personajes es el análisis del grado de dialogismo que se presenta en las obras de Vallejo. El dialogismo, concepto bajtiniano, es el cruzamiento de dos discursos que se confrontan, un intercambio verbal que manifiesta la ideología de los dialogantes[17]. El dialogismo supone la necesidad del otro y la insuficiencia del sujeto. La aparición de otro suscita el autoreconocimiento y una respuesta afectiva, se buscan los puntos de contacto y los vacíos. El lenguaje es social, intersubjetivo. El discurso tiene intencionalidad, contenidos, condicionados por el otro y dirigidos a él. El yo no es unitario, sino polifónico, variable. Esa variabilidad propicia el diálogo. El dialogismo de la vida cotidiana se proyecta en los textos, en particular en la novela. Cuando el lugar de la enunciación en la novela está circunscrito al del narrador, el dialogismo se reduce, hasta el punto de caer en el monologismo, que tiene un fin totalizante y unificador de conciencias.

La aparición de la heteroglosia[18] (la presencia de diversos estratos dentro de una lengua), y la narración de situaciones que obedecen a una axiología distinta a la del narrador son manifestaciones del dialogismo. En el caso de la obra de Vallejo, *La virgen de los sicarios* es la única novela que funciona como un ejemplo de la presencia del dialogismo, manifiesto específicamente a través de la existencia de fronteras comunes

---

[17] Ver Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 88.

[18] ---. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981: 272.

entre espacios sociolingüísticos distintos. En esta novela, el personaje de Fernando simboliza la voz letrada, dada su condición de gramático[19]. Sin embargo, Margarita Jácome señala que en esta obra se presenta una especie de contrapunto entre la voz letrada y la voz popular, que equivale en este caso a la oposición "escritura – oralidad", en el cual la primera se ve disminuida tanto en el estilo del texto como en su participación en la trama:

> El discurso que atraviesa *La virgen de los sicarios* desarticula intencionalmente la expresión de la voz letrada que se ha atribuido las meras funciones de amanuense o transcriptor/traductor, volviendo a poner sobre el tapete la relación conflictiva entre oralidad y escritura, entre voz marginal y texto escrito, que el discurso testimonial ha pretendido señalar como armoniosa, si no resuelta. (139)

El contacto del narrador con el bajo mundo de Medellín hace que incorpore a su discurso el "parlache", sociolecto propio de los jóvenes de las comunas de Medellín[20] (de donde provienen los sicarios), el cual refleja la violencia y los valores propios de su entorno. Esto lleva a que el narrador involucre al lector en el uso del "parlache" mediante la traducción de las expresiones de los sicarios y el uso creciente que de éste hace Fernando (la "voz letrada") a lo largo de la novela. Jácome describe al "parlache" como una "jerga del crimen", pues éste utiliza ciertos vocablos relacionados con la muerte que son usados por el narrador para establecer el tono violento que rodea la trama.

Por su parte, Elsy Rosas Crespo enfatiza en su artículo "*La virgen de los sicarios* como extensión de la narrativa de la transculturación" que el contacto del narrador con el mundo de los sicarios no sólo invade su discurso sino también su axiología:

> Los valores del narrador experimentan transformaciones graduales a medida que avanza el relato debido a que se ha involucrado en las experiencias de los demás personajes. Al comienzo puede llegar a alterarse debido a algunas actitudes de los sicarios, y más adelante los cuestiona un poco, pero, al final, termina justificándolos y hasta celebrando su comportamiento.

---

[19] No hay que olvidar que Vallejo considera la gramática como una de sus pasiones, a tal punto que su primer libro, *Logoi*, es un estudio novedoso acerca de la gramática del lenguaje literario.

[20] Barrios marginales en las colinas de la ciudad.

Esta asimilación de valores por parte del narrador tiene una repercusión mucho mayor de lo que puede parecer en un principio. De acuerdo con Jácome, la transformación paulatina de Fernando le permite a Vallejo simbolizar la intrusión totalitaria de los valores del presente sobre los del pasado: "De este modo, en *La virgen de los sicarios* la inserción del parlache en el habla cotidiana, y la de ésta en la narrativa de ficción, simboliza una ruptura irremediable entre un pasado tradicional y un presente caótico imposible de controlar, aún al nivel de la enunciación misma" (141). La caracterización del parlache hecha por Jácome en su artículo establece la relación entre lenguaje y axiología en *La virgen de los sicarios*, pues a través de la inserción de este sociolecto en el discurso del narrador se evidencia la intromisión tanto de los valores propios de ese mundo moderno y marginal que constituyen las comunas de Medellín. La inclusión del parlache en la voz letrada del narrador atestigua su transformación psicológica y su contaminación por la violencia del entorno. Como señala María Mercedes Jaramillo en su artículo "Fernando Vallejo, memorias insólitas", en *La virgen de los sicarios* se presenta una inversión del *bildungsroman*, pues en esta obra es el viejo (Fernando) quien aprende de los jóvenes (los sicarios Alexis o Wilmar), y en lugar de haber un crecimiento hay un proceso de degradación, que se evidencia en el lenguaje y la axiología del narrador (19). De esta forma, la presencia de la heteroglosia –esto es, de diversas voces en disputa– en *La virgen de los sicarios* manifiesta que detrás de la supuesta autoridad en el discurso utilizado por el narrador se esconde la presencia de un dialogismo que, a su vez, refleja una axiología distinta a la de Fernando, aunque son las creencias de éste las que, en últimas, terminan por imponerse.

El discurso como intento de catarsis

Como se ha mencionado anteriormente, el narrador utilizado por Vallejo hace una descripción fenomenológica del mundo que le rodea y sus recuerdos. A través de ésta, el protagonista señala el tono verosímil de su discurso y la incidencia de lo que percibe y juzga en su palabra, pero también el hecho de que la realidad es una construcción: "Nada tiene realidad propia, todo es delirio, quimera: el viento que sopla, la lluvia que cae, el hombre que piensa. Esa mañana en el jardín mojado que secaba el sol, sentí con la más absoluta claridad, en su más vívida verdad, el engaño" (*El desbarrancadero* 167). Las sensaciones y las vivencias son incapaces de brindar certeza al sujeto. El lenguaje mismo no puede operar como fundamento porque, de acuerdo a Fernando "el idioma no es una roca inconmovible, es terrón que se desmorona, arenisca que se lleva el viento" (*La rambla paralela* 127). Toda palabra está sujeta a la interpretación, a códigos que mutan y desaparecen, a nuevas interpretaciones. La posibilidad de comunicar una situación, de narrar el drama o la penuria, está sujeta no sólo al interés del receptor y a su memoria, sino al desgaste de los significantes. Este proceso de pérdida y olvido es inevitable, y además resta importancia a lo proferido.

De esta manera, el sujeto debe conformarse con el orden que él le pueda dar a su experiencia, con lo que sea capaz de descubrir para sí: "Yo volví a mi discurso interior, a esta interminable perorata que me estoy pronunciando desde siempre y que no acaba: que lo uno, que lo otro, que por qué sí, que por qué no, que quién soy. Nada, nadie. Una barquita al garete en un mar sin fondo" (*El desbarrancadero* 97). Por ello, si no es posible tener certeza de lo que se vive, no hay ninguna razón que justifique construir un texto usando los pensamientos no relatados de los demás, que es lo que cuestiona Fernando: "¿Había adquirido acaso esta demente la capacidad de leer los pensamientos ajenos como Balzac? ¿Como Balzac el loco?" (*El desbarrancadero* 188). Aunque la novela no requiere de la verdad, ni siquiera de lo verosímil, las novelas de Vallejo

quieren reflejar la realidad con un realismo superior al de Balzac. El texto cumple, entonces, esa función comunicativa –además de la estética–, pues pretender transmitir con un lenguaje claro y directo la crítica del narrador. Sin embargo, éste también usa la escritura como catarsis, considerando este concepto desde el punto de vista de la expulsión o la liberación del peso que la realidad nos impone. El narrador quiere deshacerse de recuerdos que le incomodan y de un silencio que no puede resistir ante la realidad que interpreta; éste quiere expresar sus ideas por escrito para olvidar, para descansar. Es por ello que Fernando describe a la escritura como un "borrador de recuerdos":

> Su otro gran invento fue el borrador de recuerdos: recuerdo que pasaba al papel, recuerdo que se le borraba de la cabeza. Había vivido mucho, visto mucho, oído mucho, tenía demasiada información almacenada en la memoria: libros, museos, películas, ríos, puertos, ciudades, y muertos y más muertos y más muertos. Había que abrir campo en la computadora, aligerarle el disco duro. (*La rambla paralela* 96)

Fernando cree en la escritura como medio de escape para los recuerdos. No obstante, la reflexión del narrador es una forma de escritura que está en el papel, pero también en la mente. Una vez que se detiene la "intencionalidad", es posible mirar otra vez alrededor: "Entonces el tiempo volvió a ponerse en marcha y oí afuera lo que los ilusos llaman "realidad": los carros pasando por la calle, los pájaros cantando en el jardín... Un instante más de "realidad" e iba a llegar la Muerte" (*El desbarrancadero* 97). El peso de la realidad resulta demasiado grande para la tolerancia del narrador.

De este modo, el protagonista de las obras de Vallejo es un hombre sin "proyecto" existencial, que sólo espera la muerte. El presente en el tiempo de la narración de las novelas sólo contiene actos insignificantes: ir los martes con el sicario Alexis a la iglesia, intentar un diálogo infructuoso con su hermano Darío, ver a la gente con asco, oír el ruido que le molesta. Por ello, el protagonista tiene que apoyarse en el pasado, acudiendo a la memoria. No obstante, el recuerdo no puede esconder la toma de conciencia del narrador al aceptar que los males que aquejan al hombre no son nuevos, que él no ha descubierto

nada, que más allá de la desigualdad y la injusticia que la modernidad no fue capaz de resolver hay quizá una falla ontológica en el hombre, o un divorcio irreconciliable entre la idea y su realización: "Se pasó la vida el pobre redescubriendo verdades viejas (…) El viejo nada descubrió" (*La rambla paralela* 57). La dominación, la corrupción, la desidia, la abyección, son quizá ramas del mismo árbol. Hablar de una implica mencionar a la otra.

A través de las tres novelas aquí estudiadas, el personaje de Fernando evoluciona de una necesidad de creer en algo a un nihilismo carente de principio fundamental. En un principio, el narrador evidencia la necesidad de creer en algo, sea lo que sea. Perdido Dios como fundamento de la verdad y la ley, para el protagonista lo único cierto es la fuerza de la gravedad que sostiene y ordena el mundo material: "–La fuerza de gravedad es Dios –dijo el viejo–, y no reconozco a ningún otro. Es ella la que nos mantiene unidos en su Infinita Misericordia haciendo de esto un paraíso, un edén, un nirvana, un Olimpo, un empíreo, un Eliseo, un walhalla donde no se conoce el dolor. Bendita seas, ¡aleluya!" (*La rambla paralela* 119). Para el narrador, la fe resulta esencial para fundamentar la existencia: "Sin fe no se puede vivir" (*El desbarrancadero* 14), y este proceso lo lleva a afirmarse a sí mismo como sujeto de su propia experiencia, y a utilizar su crítica como asidero.

Ahora bien, la crítica exhaustiva lleva al discurso al límite del sentido. Por eso Fernando, en *La rambla paralela*, reniega de la crítica que con tanto entusiasmo hizo. El narrador ya no critica, la virulencia de sus palabras ha perdido poder, se ha convertido en un lugar común: "Iba diciéndose lo de siempre (…) que lo uno, que lo otro, que lo otro. Que los pobres reproduciéndose como conejos, los políticos robando como enajenados y el papa mintiendo como político" (*La rambla paralela* 59). Aunque lo que diga el narrador sea verdadero, la verdad ya no importa, pues el carácter repetitivo de su discurso ha agotado dicho concepto. En un mundo sin verdades, la polémica no tiene sentido. Por

eso su discurrir se ve reducido a ruido: “era un disco rayado, tocando siempre la misma, la misma, la misma canción” (*La rambla paralela* 91).

Por esta razón, la psicología del narrador en *La rambla paralela* es otra y su ideología es el escepticismo, renegando de la crítica y de su vicio de sustentar tesis a partir de la realidad. Esto evidencia las limitaciones del intelecto, pues la escritura y el escepticismo se muestran insuficientes como medios para lograr una verdadera catarsis. Fernando no puede dejar de ser sincero, por ello se autocritica y se muestra tan contradictorio como verdaderamente es, adoptando como ética su propia contradicción interna. Cuando éste critica, no puede evitar las generalizaciones, pero quiere referirse a lo concreto, que tiene para él más sentido de realidad. Fernando sabe que la autoconciencia es un proceso irreversible, tiene que creer en él, porque no hay nadie más en quien creer, aunque Fernando sepa que en últimas ésta carece de un verdadero fundamento.

Aunque el narrador resalta constantemente la importancia del pasado como punto de apoyo para su existencia, como cuando afirma que “uno sin recuerdos no es nadie, los recuerdos son los pilares del edificio, los que apuntalan el yo” (*La rambla paralela* 123), también es consciente de que el mundo y la conciencia son cambiantes, por lo cual es poca la utilidad práctica de la experiencia. En este caso, el pasado se convierte en carga y en síntoma de fracaso: “Los recuerdos son una carga necia, doctor, un fardo estúpido. Y el pasado un cadáver que hay que enterrar prontico o se pudre uno en vida con él” (*El desbarrancadero* 98). La realidad muestra su resistencia a la conciencia y a la voluntad, pues Fernando no puede cambiar a nadie, ni siquiera a sí mismo. Es más, durante el transcurso de las novelas el narrador no propone ningún proyecto para mejorar la situación social de Colombia en la que él está envuelto, más allá de señalar a la muerte como única vía de escape y de utilizar la crítica para ilustrar los problemas sin solución que él percibe en la sociedad. El no concebir la posibilidad de un cambio hace que, finalmente, Fernando prefiera dejar de luchar contra la corriente. La lucha de la

conciencia con el mundo no tiene sentido, el absurdo surge de ella, porque el mundo es todo, es el ser, y la conciencia es la nada, la nada que posibilita el cambio, la libertad, pero también cualquier cosa, cualquier valor. Para Fernando esa libertad existencialista no ha sido otra cosa que lo que ha venido decidiendo en su vida, muchas veces sin darse cuenta. En esa situación sólo queda la palabra o el diálogo interior, como último recurso, hasta que las palabras pierdan su sentido y llegue el alivio del silencio.

Fernando se siente estafado por la vida, por eso quiere la quietud budista de la mente, borrar sus recuerdos, no interesarse por sus muertos ni tampoco por los vivos, porque está incomunicado y solo. Como no puede eliminar completamente el apego, lo único que le queda es morir, por eso el protagonista muere en *La rambla paralela*, porque no tiene otra opción real. El discurso se ha extinguido sin lograr una verdadera catarsis.

Si bien el discurso no le alcanza a la larga a Fernando para lidiar con el mundo que lo rodea, quizás este intento sirva para encontrarle una justificación a la narrativa de Vallejo. Siendo interrogado acerca de la finalidad de la novela en el mundo contemporáneo, el autor colombiano responde que ésta tiene como propósito "tratar de llenar el incolmable vacío del hombre"[21]. En el caso de Fernando Vallejo, el intento de novelar el caos del mundo que lo rodea refleja una creencia en el rol catártico que este proceso puede tener. Sin embargo, el hecho de que Vallejo haya anunciado en el momento de la publicación de *La rambla paralela* que ésta iba a ser su última novela señala que, quizás, el autor –en concordancia con Fernando, su álter ego narrativo– también sentía que este proyecto en últimas había fracasado, y que lo única opción viable era el fin del discurso, el dejar de escribir y permanecer en el silencio.

[21] Entrevista realizada por vía electrónica con el autor el 16 de octubre del 2008.

La función del tiempo en el discurso

Lo temporal en la obra narrativa de Vallejo está inexorablemente ligado al espacio. Los lugares que aparecen en sus novelas están siempre relacionados con los recuerdos que evocan en la memoria del narrador, así como también con las huellas que el paso del tiempo ha dejado sobre ellos. Éstas usualmente tienden a poseer una connotación negativa, actuando como signos de deterioro. El motivo que une el tiempo y el espacio en estas obras es usualmente el tema del "retorno". Las novelas giran constantemente alrededor de la idea del regreso (real o imaginario) de Fernando a un lugar que despierta en él su memoria y sus recuerdos. De esta forma, el motivo del "retorno" como punto de contacto entre lo espacial y lo temporal en Vallejo funcionaría –en palabras de Bajtín– como una especie de cronotopo temático[22], pues es precisamente esa "vuelta al punto de partida" la que configura la narración en estas novelas. Las tres novelas ubican a Fernando regresando desde México (lugar de exilio de Vallejo durante las últimas cuatro décadas) a un lugar conocido, ya sea Medellín –su ciudad natal– en *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* o Barcelona –uno de sus refugios de juventud– en *La rambla paralela*. Esta vuelta al lugar de origen se presenta después de una larga ausencia, lo que hace de él una especie de "outsider", pues no logra identificarse ni adaptarse a las nuevas condiciones que el paso del tiempo ha impuesto durante su alejamiento.

Cronológicamente, el tiempo y el espacio se encuentran por primera vez en los recuerdos de Fernando acerca de la finca Santa Anita, propiedad de sus abuelos maternos y ubicada en las afueras de Medellín en un pueblo llamado Sabaneta. La finca de sus abuelos es un espacio que está signado por el entorno rural y la naturaleza, los recuerdos de la infancia, la presencia de su abuela Raquelita (su ser más querido) y la visión del

[22] Ver Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 63-68.

pasado como paraíso perdido, un lugar aparte del mundo. Ese espacio, de alguna manera sagrado, es destruido por el tiempo, y deja en el protagonista un rastro de nostalgia y desesperación. La finca, como todo lo pasado, fue derruido por la modernización y el cambio de valores que Fernando percibe en el presente en el que vive: "Unas cuadras después pasamos frente a Santa Anita, la finca de mi infancia, de mis abuelos, de la que no quedaba nada. Nada pero nada nada: ni la casa ni la barranca donde se alzaba" (*La virgen* 97). En la evolución psicológica del personaje a lo largo de las novelas, la pérdida del mundo que representaba Santa Anita va desvaneciendo también su existencia, hasta convertirse en un fantasma. La conciencia de la pérdida irremediable de la finca coincide con la certeza de la muerte de Fernando, tal como lo narra al comienzo de *La rambla paralela*.

Medellín, al igual que la finca Santa Anita, también es un espacio ligado a la infancia de Fernando, en donde los recuerdos gratos surgen a partir de lugares como la casa de sus padres en la Calle Perú. El narrador recuerda la Medellín de su infancia como un ambiente en el que regían otros valores, como los del respeto por los demás y los de la decencia. No obstante, este espacio es ambivalente, pues Fernando también reconoce la existencia en esa época de una violencia soterrada de los inmigrantes rurales, sintetizada en la cultura del machete propia de los denominados "años de la Violencia[23]" en Colombia. Para el narrador, la Medellín del presente es símbolo del caos, y refleja la pérdida de los valores morales tradicionales, el hacinamiento, la superpoblación, la pobreza, y la violencia de los narcotraficantes y los sicarios, todo a la par de la modernización de la ciudad:

> Bajo las estaciones del Metro y entre las ruinas, como islitas del silencio eterno quedaban en pie las iglesias. Pero cerradas. Cerradas no les fueran a robar el copón y la custodia [...] Ni siquiera eso nos dejaron, esos oasis de paz, frescos, callados, donde yo solía de muchacho refugiarme del estrépito y calor de afuera y me ponía a

[23] Se denomina "La Violencia" a un periodo de la historia de Colombia, entre finales de los años cuarenta y la década de los cincuenta, en el que se presentaron fuertes enfrentamientos entre los partidarios de los dos principales partidos políticos del país: el Partido Liberal y el Conservador.

> escuchar reverente, en un recogimiento devoto, el silencio de Dios. No tenía pues ni ciudad ni casa, eran ajenas. Culpa del tiempo y de la proliferación de la raza. (*El desbarrancadero* 50)

En la Medellín del presente Fernando ya no reconoce aquellos lugares que le servían de refugio en el pasado. Aun las iglesias caben dentro de esa idealización de la infancia que hace el narrador, viendo como los efectos de la modernización de su ciudad (reflejada aquí en la mención al metro de Medellín, inaugurado en 1995) acaba con esos recuerdos.

A pesar de que Fernando añora la Medellín de su infancia, éste también le deja claro al lector su conocimiento de la ciudad, aún en el presente, lo cual solidifica su autoridad como narrador: "Yo sé más de Medellín que Balzac de París" (*La virgen* 41). Como parte de esto, Fernando hace un esfuerzo por explicarle al lector no familiarizado con Medellín la división radical que se puede evidenciar en la ciudad entre dos espacios distintos: la parte baja de la ciudad, moderna y con cierto orden, y la parte alta, las comunas, lugar del caos y la guerra entre jóvenes. Esos espacios están separados por las diferencias económicas y sociales: "Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades (...) La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar." (*La virgen* 82). Obviamente Fernando se ubica en la Medellín de abajo, la privilegiada, desde donde se genera su visión de mundo excluyente, desde la cual puede controlar la Medellín de arriba por medio del dinero que le provee a sus amantes sicarios para que éstos se deshagan de lo indeseable de la sociedad (desde la perspectiva del narrador). Sin embargo, en la mente de Fernando Medellín también es dos ciudades: la del recuerdo idealizado y la del presente, por lo cual esta ciudad siempre tiene un carácter ambivalente en la narrativa de Vallejo.

A este respecto, Tarcisio Valencia opina que el hombre y la ciudad en la obra de Vallejo son mostrados como signos de decadencia de la cultura, en una enunciación realizada a partir del recuerdo: "Los signos de la decadencia, el hombre, la ciudad. La

ciudad fue vida. Ahora es recuerdo en la novela (...) Novela como presente narrativo. No narra una tercera persona, un ser omnisciente. Vallejo rastrea los hechos vividos, desvanecidos, se aferra a jirones de recuerdos"(86). La ciudad funciona como registro del paso del tiempo y evidencia las dos facetas más comunes en el discurso de Fernando: la crítica y la nostalgia.

La Medellín actual es utilizada por el narrador como microcosmos de lo que es Colombia, de la visión pesimista que tiene Fernando sobre el presente y el futuro de su patria, pues la situación no cambia "en la difunta ciudad de Medellín de la difunta Colombia del difunto segundo milenio" (*La rambla paralela* 13). El espacio denominado "Colombia" no tiene ninguna connotación positiva en la actualidad para el narrador, y el pasado es visto –salvo un par de excepciones– como un proceso de decadencia que ha llevado a Colombia al abismo:

> El café era de lo poco bueno que seguía produciendo Colombia, toda vez que se le murieron sus gramáticos. Tras la muerte de Cuervo[24] fue el acabóse. A la licencia en el idioma siguió la de las costumbres, la compra-venta de las conciencias, la indignidad, la venalidad, el peculado, desde el policía hasta el primer mandatario. Y así, de escalón en escalón, subiendo y subiendo pero bajando y bajando, el delito en amancebamiento con la impunidad se había enseñoreado de Colombia. (*La rambla paralela* 36)

Esa decadencia también se puede observar en la descripción que hace el narrador de la Barcelona actual, la cual sirve como espacio principal en *La rambla paralela*, donde se le describe como una ciudad de clima muy caliente, llena de ruido de día y de noche –de música y escándalo–, materialista y en la que no hay ningún interés por la cultura, representada aquí por la literatura. En ese espacio se mueve Fernando y allí encuentra su fin. Sin embargo, el retorno a este espacio en el presente dispara de nuevo los recuerdos sobre un pasado mejor. Esto sucede cuando Fernando rememora una estadía anterior en Barcelona durante su juventud, y dicho recuerdo está ligado a una experiencia de tipo homosexual. *La rambla paralela* que evoca en su memoria es la vía por donde, años

[24] Referencia a Rufino José Cuervo, uno de los principales gramáticos y eruditos de Colombia durante el siglo XIX.

atrás, caminó junto a un "chulo"[25] hacia una pensión. Sin embargo, ese lugar ha perdido toda connotación placentera en la Barcelona actual, lo que resalta aún más la soledad en la que se encuentra Fernando en su vejez.

La forma en que Vallejo utiliza el tiempo en sus novelas es uno de sus rasgos más particulares como escritor. En su obra la narración, aunque sigue un hilo conductor que desarrolla la trama propia de la novela, se ramifica en digresiones que son ante todo recuerdos; la narración se aproxima a un fluir de la conciencia que pretende dar un sentido a lo ocurrido, bien sea a través de la crítica o mediante visiones del pasado con la perspectiva de la situación actual. La escritura del texto es una forma no sólo de recuperar el pasado e interpretarlo, sino de justificar la existencia a través de la escritura. Sus novelas operan entonces como una re-creación del pasado: "yo aquí en el curso de esta línea, salvando a la desesperada una mísera trama de recuerdos" (*El desbarrancadero* 35). Esos recuerdos pueden llegar a la memoria en diversos momentos y por distintas circunstancias, lo cual explica la falta de linealidad en la narración de Fernando.

Ante lo exiguo del presente y la ausencia de esperanza, lo único que quedan son las imágenes en la memoria, que se proyectan en el texto. Éste se convierte en constatación de lo vivido:

> Si uno se borra de la cabeza los recuerdos y quema el álbum de fotos, ¿en qué queda? No se puede ir destruyendo la escalera a medida que uno la va subiendo, ¿o sí? Yo digo que no, y que la única razón para que el hombre viva es para que deje fotos. Dios no existe, no hay foto de él. Ni de Cristo tampoco. Por lo tanto Cristo no existió, ése es un bobo, un espejismo de curas y de papas. (*La rambla paralela* 56-57)

Para el narrador no hay otro testigo, ni siquiera Dios, porque éste es una creación del hombre. En esta actitud hay una afirmación del sujeto empírico, "Fernando", basada en el recuerdo, pues rechaza todo lo externo a él y a su experiencia, que, en este caso, se sustenta a través de un elemento tecnológico como la fotografía. Sin embargo, la conciencia de la muerte se encarga de ensombrecer el pasado con su carga de finitud:

[25] Término español para referirse a un "prostituto".

“Reducidos a sus muertes los que quiso, la Muerte le teñía de negro todos los recuerdos felices. Por eso resolvió no volver a recordar” (*La rambla paralela* 123). La muerte refleja el carácter endeble de los recuerdos, pues evidencia que ese pasado feliz no existe más, e incluso que, quizás, nunca existió.

No obstante, la vida no puede sustentarse exclusivamente en el pasado, necesita de la acción y el proyecto. Sin ellos la memoria se convierte en una carga muerta: “¡Sí. Muévanse mulas! ¡Llévense en mil quinientas cargas toda la basura de mis recuerdos!” (*El desbarrancadero* 100). Los recuerdos acuden por su cuenta a la memoria, no obedecen a invocaciones; por eso un objeto a la vista o una situación que se está viviendo son suficientes para hacer la comparación con un pasado visto mejor, desde la perspectiva de la vejez. La añoranza pertenece al mundo de la imaginación, lo recordado queda estático mientras que la realidad es móvil. La nostalgia de ese tiempo sagrado de la infancia preservado en la memoria, que viene unido a los afectos de los seres queridos ya desaparecidos y a los espacios derruidos o transformados, señalan la quimera de revivirlos:

- ¡Si pudiera regresar a Medellín! –se dijo el viejo.
- ¡Claro que podés! –le contesté–. Tomás un avión y listo.
- Pero no al de ahora: al de mi infancia.
- Ah, pues eso sí te va a quedar muy cuesta arriba. La máquina del tiempo no existe.
- Entonces no vuelvo. (*La rambla paralela* 34)

De igual forma, hay una variedad de escenas que se repiten en las novelas de Vallejo: el globo de papel que elevaba con su familia una noche de diciembre, los paseos en el carro del abuelo materno, los viajes con Darío en el carro lleno de muchachos, los encuentros con la muerte, el río Cauca, la finca Santa Anita, las conversaciones con la abuela. Aunque a veces sean para él una carga, el narrador no puede librarse de esos recuerdos, en cualquier momento surgen en el flujo de la narración, y éstos aíslan al personaje con respecto a su entorno: “Salió de la librería mascullando pensamientos confusos, recordando a Envigado donde quedaba la finca Santa Anita camino de

Sabaneta, y tomó hacia las ramblas, oyendo sin oír, viendo sin ver, como un fantasma más en medio de los fantasmas" (*La rambla paralela* 27). Los recuerdos se convierten en un refugio personal para Fernando, quien encuentra en ellos un escape de la realidad.

Los acontecimientos del presente en el tiempo de la narración ocupan un lugar secundario para el narrador, porque lo importante es el recuerdo que puede desembocar o en la diatriba o en la nostalgia. El relato se hace verosímil porque sigue los vaivenes de la conciencia del narrador, sin forzar lo que dice. Aunque estas novelas relatan o hacen alusión a viajes a otros lugares –de México a Medellín o a Barcelona–, las obras de Vallejo son ante todo viajes al pasado, reconstrucciones de situaciones que determinaron la vida interior del protagonista. La ausencia de futuro convierte la vida en un ejercicio de la memoria. Con fatalidad, el protagonista reconoce que el tiempo todo lo borra y que éste se encarga de llevarse de su lado a sus seres más queridos, desde su abuela hasta su perra (apodada "la Bruja"): "Todos los que amó se habían reducido a sus muertes" (*La rambla paralela* 76). En este punto, la escritura puede convertirse en una forma de lidiar con la muerte, como lo señala Javier Murillo en el artículo "Fernando, el apóstata": "La novela, el ejercicio de novelar para Fernando Vallejo es, pues, el testimonio del hombre que se enfrenta a la muerte, y a través de ella a sí mismo y a la certeza de su falibilidad"(102). En cierta forma, el acto de escribir es sinónimo de continuidad y de vida a pesar de los temas sombríos que a través de éste se tratan.

A pesar del tono realista en el cual el narrador enmarca su discurso en buena parte de estas tres novelas, su enfoque centrado en las remembranzas se presta para un señalamiento con respecto a la distancia entre la vida y su recuerdo y escritura, pues la memoria es construcción de lo irreal, y la escritura es su producto, invención y mimesis, como lo destaca Murillo: "Quien recuerda no vive, y quien escribe insiste en dejar de lado la vida para dedicarse a recordar aquello que nunca ha vivido (...) inventando un pasado ilusivo, fingiendo ser otro"(97). Este es el juego que Vallejo le plantea a sus

lectores a través de su narrador: el descubrimiento de la delgada línea que separa el tono verosímil de su discurso del contenido ilusorio de lo que éste afirma.

CAPÍTULO 2: EL RELATO COMO POSTURA ANTE LA REALIDAD Y LA IDEALIZACIÓN

El capítulo anterior ha señalado los diversos rasgos que rodean y caracterizan la actitud crítica de Vallejo. Está claro que su discurso asume un tono iconoclasta dirigido hacia los diversos estamentos de la sociedad, desde lo general (la sociedad y sus líderes) hasta lo particular (su familia y hasta él mismo). Este capítulo se centra en la búsqueda del origen de esa crítica, en señalar qué es lo que está detrás de esa actitud ampliamente intolerante del narrador ante el mundo que lo rodea y cómo esto se evidencia en la relación dialéctica entre realidad y discurso. Considero que la toma de conciencia de Fernando, el narrador, con respecto a la crisis de la modernidad en el contexto de Colombia –visto especialmente a través de Medellín– es el factor decisivo que origina la crítica en su discurso, activando al mismo tiempo en él la necesidad de refugiarse en la nostalgia de un pasado idealizado. Para establecer este argumento, es importante señalar tanto el contexto social como el imaginario que rodea a las novelas de Vallejo, resaltando principalmente el aspecto de la violencia en el primero y el de la idealización de la infancia y de la verdad en el segundo, así como la forma en que el autor representa esos contextos en su obra. Buena parte del análisis en este capítulo se centra en *La virgen de los sicarios*, pues esta obra permite ilustrar con mayor amplitud los contextos referidos anteriormente (especialmente en lo concerniente al ámbito social y religioso). Sin embargo, en este capítulo también se señala la presencia –en mayor o menor medida– de estos aspectos en *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*.

Los entornos de la violencia

Paradójicamente, se puede establecer un vínculo entre Fernando Vallejo y uno de los autores que más han sido blanco de su crítica: Gabriel García Márquez, pues éste último comparte hasta cierto punto la visión negativa de Vallejo sobre el carácter del colombiano. En su texto *Por un país al alcance de los niños*, García Márquez resalta la tendencia de sus compatriotas a la desmesura y su falta de equilibrio cultural, por las tensiones entre la tradición y el cambio:

> Nuestra insignia es la desmesura. En todo: en lo bueno y en lo malo, en el amor y en el odio (...) Pues somos dos países a la vez: uno en el papel y otro en la realidad (...) En cada uno de nosotros cohabitan de la manera más arbitraria la injusticia y la impunidad (...). No porque unos seamos malos y otros buenos, sino porque todos participamos de ambos extremos. Llegado el caso –y Dios nos libre– todos somos capaces de todo. (10-11)

Al mismo tiempo, García Márquez coincide con Vallejo en que el problema social en Colombia se originó al mantenerse en la República los valores obsoletos heredados de España:

> Tal vez una reflexión más profunda nos permita establecer hasta qué punto este modo de ser nos viene de que seguimos siendo en esencia la misma sociedad excluyente, formalista y ensimismada de la Colonia (...) tal vez estemos pervertidos por un sistema que nos incita a vivir como ricos mientras el cuarenta por ciento de la población malvive en la miseria (...) Conscientes de que ningún gobierno será capaz de complacer esta ansiedad, hemos terminado por ser incrédulos, abstencionistas e ingobernables, y de un individualismo solitario por el que cada uno de nosotros piensa que sólo depende de sí mismo. (11-12)

Curiosamente, las últimas frases de García Márquez en la cita anterior justifican y explican la aparición de alguien como Fernando Vallejo dentro del panorama cultural colombiano. La situación caótica de Colombia es la que impulsa la actitud incrédula, irreverente e individualista que caracteriza a Fernando, el álter ego narrativo del autor colombiano, en sus novelas. El propio Fernando afirma: “Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí” (*La virgen* 76), y con esto señala la necesidad de una

reacción –así sea meramente a través del discurso crítico– ante el caos que percibe en el contexto que lo rodea.

La violencia en la obra de Vallejo se refiere de una u otra manera a la situación política y social de Colombia a finales del siglo XX, simbolizada muchas veces por su natal Medellín, epicentro del crimen organizado bajo el mando del capo de las drogas Pablo Escobar, durante la década de los ochenta y principios de los noventa. Es en este contexto en el que aparece la figura del sicario, el adolescente de las comunas de Medellín que ofrece sus servicios como asesino por una cantidad exigua de dinero. Pero el origen de la violencia en la sociedad colombiana que retrata Vallejo en su obra está vinculado a eventos que se remontan al siglo XIX, y que evidencian la presencia de una modernización sin modernidad dentro del desarrollo histórico de Colombia como nación[26]. Este aspecto va a ser clave al rastrear el origen de la crítica en el discurso de Fernando, pues el autor es consciente del carácter contradictorio presente en la historia de su país.

En *La virgen de los sicarios*, Vallejo –a través de su narrador– pretende destacar que la situación que vive Colombia en el presente de la novela no es producto de eventos recientes, sino del contexto propio en el que se da origen al país:

> De mala sangre, de mala raza, de mala índole, de mala ley, no hay mezcla más mala que la del español con el indio y el negro (...) Sale una gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y pirómana. Ésa es la obra de España la promiscua, eso lo que nos dejó cuando se largó con el oro. Y un alma clerical y tinterilla, oficinesca, fanática del incienso y el papel sellado. (...) Les arde el culo por sentarse en el solio de Bolívar a mandar, a robar. (*La virgen* 90)

La violencia del discurso utilizado por Fernando expresa el origen vicioso del colombiano, del cual no se ha podido desprender. El narrador establece la mezcla de razas propia del nuevo mundo como punto de partida para esos rasgos desdeñables que

[26] Al respecto, Rubén Jaramillo Vélez señala en su artículo "La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia" que las naciones latinoamericanas desde su independencia tuvieron que tratar de "actualizarse" sin verdaderamente contar con un pensamiento que estuviese a la altura de dicha tarea.

caracterizan a sus compatriotas, y no duda en asignarle la culpa de estos a España. Más allá de la responsabilidad histórica que ésta tiene en la mezcolanza racial presente en Colombia, lo que quiere enfatizar el narrador en la cita anterior es el efecto que la influencia nefasta de los valores heredados de España ha tenido sobre Colombia, generando una serie de obstáculos en su búsqueda de desarrollarse como nación moderna.

Durante el transcurso de *La virgen de los sicarios*, Vallejo logra contextualizar su visión particular acerca del desarrollo histórico de la violencia que ha caracterizado a Colombia a través de su existencia. Si los orígenes de la nación en el siglo XIX estaban viciados por las costumbres provenientes de España, como lo afirma tajantemente Fernando, en el siglo XX los múltiples esfuerzos de modernización económica del país contrastan con los efectos nocivos que esa herencia cultural produce sobre el pueblo colombiano[27]. Al hacer referencia a las consecuencias de la lucha bipartidista durante el periodo de "La Violencia" en las décadas de 1940 y 1950, Fernando establece un hilo conductor que caracteriza –según él– al colombiano a través de su historia: su carácter violento:

> Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuartiada a la vejez. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de "la violencia" y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De "la violencia"... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos. Porque a ver, dígame usted que es sabio, ¿para qué quiere uno un machete en la ciudad si no es para cortar cabezas? No hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano, no hay alimaña, más mala. Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable sino. (*La virgen* 83-84)

El narrador denuncia particularmente al campesino en Colombia como símbolo de la violencia. Para comprender mejor esta referencia es pertinente recordar que Daniel Pécaut, en su artículo "Modernidad, modernización y cultura", destaca una serie de

---

[27] En su libro *Colombia: la modernidad postergada*, Rubén Jaramillo Vélez centra esos efectos nocivos en el hecho de que la sociedad colombiana carece de un *ethos* secular, de una ética ciudadana, pues ha habido un salto del institucionalismo católico heredado de España a una "anomia social sin haber pasado por un proceso de secularización" (55). Esa ausencia de la ley, esa carencia de normas sociales es la que refleja Vallejo en *La virgen de los sicarios*.

obstáculos culturales a la modernidad en Colombia, entre los que se encuentra, además del poder retardatario de la Iglesia Católica y la precariedad del Estado, el peso de los valores rurales en la cultura colombiana, puesto que éstos conllevan una desconfianza hacia lo cosmopolita, la cual no permite avanzar al país (16). Fernando piensa que el campesino representa lo peor de la sociedad colombiana, pues éste no aporta nada al sistema sino que más bien lo exprime. Además, el narrador considera que la violencia fue un elemento importado del campo a la ciudad, como sucedió con los primeros pobladores de las comunas de Medellín: "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? (*La virgen* 29)". La respuesta a esa pregunta es, por supuesto, la aparición de la figura del sicario dentro del auge del narcotráfico en Medellín.

El azote de la violencia que vive la ciudad natal de Fernando en el presente de la narración de *La virgen de los sicarios* se puede rastrear entonces a la inmigración rural hacia los cerros de Medellín. Así, para probar su tesis sobre la tendencia del colombiano hacia la violencia y el caos, el narrador de Vallejo establece un vínculo entre estos rasgos característicos del colombiano –originados en las costumbres traídas de España y en la mezcla de tres razas– y dos de las épocas más oscuras de la historia colombiana: la violencia bipartidista de mediados del siglo XX y la violencia relacionada con el narcotráfico durante las décadas de los ochenta y noventa, en la que se centra el argumento de *La virgen de los sicarios*. En últimas, Fernando quiere llegar a la conclusión de que "Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre" (*La virgen* 12).

Esta es la idea que estructura buena parte de la relación de Fernando con su país, como se refleja en la representación que hace de Medellín, ciudad que actúa como microcosmos de Colombia en *La virgen de los sicarios*. En su regreso del exilio en

México, Fernando es consciente de la modernización de Medellín, al mismo tiempo que evidencia que nada ha cambiado en cuanto a la situación caótica y violenta de la ciudad:

> Nos bajamos en el parque Bolívar, en el corazón del matadero (...) ¿Las aceras? Invadidas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos públicos? Destrozados. ¿El centro? Devastado. ¿La universidad? Arrasada. ¿Sus paredes? Profanadas con consignas de odio "reivindicando" los derechos del "pueblo". El vandalismo por donde quiera y la horda humana: gente y más gente (…) Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. (*La virgen* 64-65)

Fernando culpa al colombiano, con el que no se identifica, de todo lo malo a su alrededor, de corromper el ambiente en el que se desenvuelve. *La virgen de los sicarios* expresa cómo la transformación del espacio físico de la urbe por la modernización no ha ido de la mano de un cambio en los valores de sus habitantes. Es en este contexto que aparece la figura del sicario, el muchacho de las comunas contratado como asesino por el narcotráfico, como heredero de la tradición violenta de los colombianos.

La acción en *La virgen de los sicarios* se desarrolla durante el declive del narcotráfico en Medellín tras la muerte de Pablo Escobar, lo que lleva a la desaparición del auge del sicariato: "Muerto el gran contratador de sicarios, mi pobre Alexis se quedó sin trabajo. Fue entonces cuando lo conocí" (*La virgen* 61). El contexto que describe Vallejo en su novela es el de una serie de jóvenes como Alexis, que están dispuestos a hacer lo que sea con tal de obtener una recompensa material que ya no reciben de manera constante por parte del narcotráfico. Esto es lo que le permite al personaje de Fernando poder controlar a sus amantes-asesinos.

El narrador utilizado por Vallejo establece desde el principio el origen teórico y no empírico de su conocimiento sobre el mundo de los sicarios: "Yo hablo de las comunas con la propiedad del que las conoce, pero no, sólo las he visto de lejos, palpitando sus lucecitas en la montaña y en la trémula noche" (*La virgen* 30). Fernando no trata de afirmar que ha convivido en el mundo de los sicarios, pues su contacto con ellos se produce en la Medellín "de abajo" (la ciudad en sí) y no en la "de arriba" (la de

las comunas). Lo que sí parece filtrarse en la representación hecha por Vallejo de los sicarios es que el autor ha acudido a los textos sociológicos acerca del fenómeno del sicariato en Colombia, con el fin de proporcionar un contexto verosímil sobre sus personajes y, a partir de éste, poder deformarlos de acuerdo a sus intenciones narrativas.

Un ejemplo de esta búsqueda de verosimilitud se ve en el hecho de que Vallejo, quien ha demostrado en varias ocasiones su interés por la lingüística[28], recrea el sociolecto de las comunas de Medellín –"el parlache"– tanto en los personajes como en el discurso de su propio narrador, con el fin de acercar al lector al mundo del sicariato y a sus códigos: "Hoy en el centro –le conté a Alexis luego hablando en jerga con mi manía políglota– dos bandas se estaban dando chumbimba" (*La virgen* 24). Si bien el parlache es una jerga del crimen, como se mencionó en el capítulo anterior, este dialecto también le permite al narrador relatar numerosas muertes a través del texto sin reparar casi en la intensidad y el significado del asesinato mismo, pues vocablos como "matar" pierden relevancia a partir de la invención y el uso de diversos sinónimos (como "dar chumbimba" en el ejemplo anterior).

Ahora bien, ¿cuáles son esas intenciones narrativas que tiene Vallejo en *La virgen de los sicarios* con respecto a la figura de los sicarios? Claramente no se trata de ahondar en una reflexión sociológica sobre el fenómeno del sicariato, más allá de que esto permee de alguna forma en la representación hecha en la novela. En realidad, Vallejo pretende que su álter ego narrativo, Fernando, utilice a los sicarios como forma de intentar lidiar con lo que repudia de la sociedad colombiana, haciendo que estos se deshagan de todo lo que él considera indeseable. Esto hace parte de un juego que el narrador establece con la realidad: si no la puede cambiar desde afuera, entonces se apega a sus "reglas" (el caos producto de la violencia) para intentar arreglar desde adentro, por medio de actos violentos, el daño que sus compatriotas causan. Ese juego se basa en

[28] Ver su primer libro, *Logoi*.

tratar de convencer al lector de la nula valoración de Fernando con respecto a la existencia de los otros: "Aquí la vida humana no vale nada. ¿Y por qué habría de valer? Si somos cinco mil millones, camino de seis" (*La virgen* 39). Fernando trata de dar la impresión de que está de acuerdo con el exterminio como solución al problema de Colombia: "Hay que desocupar a Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos, así sea éste un contrasentido ontológico" (*La virgen* 42). Si sus compatriotas son malos por naturaleza, su muerte no tiene porqué tener una connotación negativa.

El juego de Fernando con la realidad (y el engaño que éste produce en el lector) se hace evidente debido a las contradicciones en su discurso: "La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol" (*La virgen* 39). Esta cita revela una crítica de Fernando hacia la insensibilidad de los colombianos con respecto a las muertes producidas por la violencia, a que la muerte se haya convertido en un hecho cotidiano que se olvida ante los eventos más banales. Aquí Fernando deja entrever su postura en contra de la muerte violenta de sus compatriotas, lo que a su vez contradice y desarma la supuesta actitud belicosa que promueve la muerte de sus congéneres en la novela. Esta forma de actuar es en realidad sólo una pose, pues Fernando no ha llegado a aceptar la situación en la que se encuentra Colombia como para poder asumir realmente la violencia como forma de vida. A medida que avanza la novela, el narrador toma conciencia de que la violencia no es el vehículo para lidiar con la situación de Colombia. Sus andadas con Alexis o Wilmar por las calles de Medellín, en las que éstos asumen el rol de "ángel exterminador" que despacha todo aquello que le molesta a Fernando, son sólo una fantasía del narrador, un intento fallido por combatir con esa realidad que lo abruma. Esta tentativa es fallida porque, en *La virgen de los sicarios*, Fernando todavía cree en el poder de la crítica, en su discurso como arma frente a la realidad en su carácter de denuncia: "Yo soy la memoria de Colombia y su

conciencia y después de mí no sigue nada" (*La virgen* 21). Si bien la última parte de la frase tiene un ápice de ironía, la cita señala la importancia que Fernando le da a su rol crítico, al poner en evidencia aquello que sus compatriotas no pueden o no quieren ver.

Por otra parte, el juego violento de Fernando en *La virgen de los sicarios* funciona también como mecanismo de crítica a la situación colombiana. Esto parte de la figura del sicario, que en la novela de Vallejo está relacionada con la idea de lo "abyecto". En su texto *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva define lo abyecto de la siguiente manera:

> Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un "algo" que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. (8-9)

En la abyección están presentes la extrañeza, la vida opaca y separada, el no sentido, la realidad que aniquila. La abyección subraya el carácter repugnante del absurdo, el sentimiento de repulsa frente al sinsentido de la existencia. Lo abyecto aparece implicado en la perversidad, la inmoralidad, el miedo, la locura y la violencia, es negación de vida y abandono de los principios que sostienen la civilización (11). Partiendo del concepto de Kristeva, el crítico Álvaro Pineda Botero señala la manifestación de un "héroe abyecto" dentro del contexto colombiano. Para Pineda Botero, en Colombia hay un debilitamiento de las instituciones, un desprestigio de los valores tradicionales y un resentimiento generalizado que propician el ejercicio de la hybris o desmesura en sus grados más altos (masacres, terrorismo, violencia indiscriminada). Dicho contexto, según Pineda Botero, es propio para la aparición del "héroe abyecto":

> Surge entonces el verdadero héroe abyecto, descendiente del esclavo, el mendigo, el tonto y el loco: los encarna y representa a todos, pero viene armado de una carga centenaria de resentimiento y de una fuerza vengativa y destructiva... En él, es máximo el ejercicio de la *hybris*. (...) y su nihilismo es creciente. El héroe abyecto (...) actúa sin el aval de los dioses, sin justificación racional o externa; no encarna ideales colectivos; su interior es un caos, un laberinto o mejor un abismo. Su creatividad y su ingenio están orientados hacia la destrucción y la hybris. Pero

> no supera el caos ni la multiplicidad de su alma y termina en lo sanguinario (...) si antes podía burlarse de sí mismo, ahora está dispuesto a hacerse daño, a llegar incluso al suicidio. (223-224)

Vallejo representa al sicario como un héroe abyecto propio del caos de Colombia, un ser lleno de resentimiento y deseo de venganza, que tiene una concepción banal de la muerte y la violencia y una ausencia de valores que le impide vivir en sociedad. De igual forma, hay un sino trágico en la representación del sicario, pues la presencia de la muerte es siempre inminente: "A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida...Ya habrá matado a alguno y lo van a matar. Dentro de un tiempito, al paso que van las cosas, el niño de doce que digo reemplácenlo por uno de diez. Ésa es la gran esperanza de Colombia" (*La virgen* 29). Esa sensación de que en cualquier momento se puede morir se convierte en una paranoia social que contribuye a la negación de la vida y de la muerte: asesinar a sangre fría y por sorpresa se convierte entonces en un acto placentero.

En *La virgen de los sicarios*, Vallejo posiciona al héroe abyecto no como un victimario sino como una víctima de su entorno, el cual promueve el individualismo extremo, el anarquismo y la descomposición. La hybris que manifiesta el sicario proviene de la sociedad que lo produce, pues esta desmesura relacionada a la violencia permea en el contexto en el que se desarrolla la novela. Esto se aprecia en las canciones utilizadas por el narrador como intertexto. La letra de "La gota fría", viejo vallenato muy popular, no escapa al análisis crudo del narrador, que ve en él una manifestación del culto masivo en Colombia a la violencia:

> ¿Qué es lo que está diciendo este vallenato que oigo por todas partes desde que vine, al desayuno, al almuerzo, a la cena, en el taxi, en mi casa, en tu casa, en el bus, en el televisor? Dice que 'Me lleva a mí o me lo llevo yo pa que se acabe la vaina'. Lo cual, traducido al cristiano, quiere decir que me mata o lo mato porque los dos, con tanto odio, no cabemos sobre este estrecho planeta. ¡Ajá, con que eso era! Por eso andaba Colombia tan entusiasmada cantándolo, porque le llegaba al alma. (*La virgen* 64)

Ahora bien, Vallejo también quiere establecer la idea de que la violencia que impulsa a estos sicarios no tiene ninguna justificación racional. El héroe abyecto no

conecta sus actos violentos a un fin más allá de la venganza o de una ganancia material, y su enfoque en lo inmediato lo ubica en un estado nihilista, en el que no hay un propósito ulterior[29]. Y es precisamente en esa superficialidad donde se encuentra el atractivo de la vida sicarial:

> Yendo por la carrera Palacé entre los saltapatrases, los simios bípedos, pensando en Alexis, llorando por él, me tropecé con un muchacho. Nos saludamos creyendo que nos conocíamos. ¿Pero de dónde? (...) Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebock y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Kline. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave. (*La virgen* 90-91)

Este gusto resulta siendo la principal forma en que Fernando puede acceder al mundo de los sicarios, pues les proporciona una vía de acceso a aquellas cosas que le dan sentido a su vida. Fernando obviamente no cuestiona su aprovechamiento de los efectos que la falta de desarrollo social en Colombia ha generado en la mentalidad de los jóvenes sicarios, lo que le permite controlarlos a su antojo por medio de su poder económico. Por otra parte, esta visión estrecha de mundo que posee el héroe abyecto se relaciona con el vacío existencial que lo caracteriza, y que se manifiesta en el tedio que persigue a los sicarios en la novela. Cuando Fernando relata un episodio en el apartamento de uno de sus amigos, en el que se encuentran varios jóvenes sicarios, describe el accionar de éstos de la siguiente manera: "¿Qué iban a hacer allí? Por lo general nada: venían de aburrirse afuera a aburrirse adentro" (*La virgen* 11). El sicario siempre necesita estar "haciendo algo" para no sentir el tedio propio de la vida. En este contexto, la violencia puede convertirse en una forma paradójica de lidiar con el sinsentido de la existencia.

Dentro del vacío existencial y el caos que lo caracteriza, el sicario como héroe abyecto establece una relación entre violencia y religión, a través de la mezcla entre la devoción por la virgen y el asesinato a sangre fría. Este nexo le interesa mucho al

---

[29] Al respecto, Alonso Salazar explora el carácter superficial de las motivaciones de los sicarios de Medellín, en las entrevistas realizadas en su libro *No nacimos pa' semilla* (45).

narrador, pues a partir de él puede criticar la influencia nociva que la Iglesia Católica ha tenido sobre el desarrollo de la modernidad en Colombia, a través de su poder retardatario[30]. Ahora bien, la creencia del sicario en la virgen y sus milagros no está sustentada en ningún valor moral, sino en uno de tipo pragmático: "Quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen" (*La virgen* 16). Por ello no es extraño que el sicario vaya a la iglesia para pedirle a la virgen trabajo y puntería, pues con ello obtiene la tranquilidad de que "Dios todo lo perdona" y se beneficia psicológica y moralmente del refrán católico que dice que "el que peca y reza, empata". Así, el héroe abyecto de Vallejo encuentra refugio y motivación para proseguir con sus crímenes en la religión. El sicario puede establecer libremente un vínculo entre su "fe" y su trabajo criminal debido a que se siente libre de culpa, pues el verdadero culpable es el que lo contrata.

Para Fernando, la unión que se da entre religión y crimen en el contexto de los sicarios no es nada nueva, pues él considera que la maldad ha estado siempre unida al concepto de Dios:

> Toda religión es insensata. Si uno las considera así, desde el punto de vista del sentido común, de la sensatez, se hace evidente la maldad, o en su defecto la inconsubstancialidad, de Dios (...) ¡Claro que no existe! (...) En cuanto a Cristo ¡cómo se va a realizar Dios, que es necesario, por los caminos contingentes, concretos, de un hombre! Y rabioso. Me gustaría ver a ése funcionando en Medellín, tratando de sacar a fuete a los mercaderes del centro; no alcanza a llegar vivo a la cruz: se lo despachan antes de una puñalada con todo y fuete. ¿Rabieticas aquí? Hace dos mil años que pasó por esta tierra el Anticristo y era él mismo: Dios es el Diablo. Los dos son uno la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad. (*La virgen* 74)

Esta síntesis entre religión y maldad se aplica no sólo en las creencias de los demás sino incluso en las del propio Fernando, pues en las pocas ocasiones en que éste va a una iglesia lo hace con el propósito de recurrir a Dios para solicitarle su ayuda en una muerte, ya sea la suya, la de Wilmar –asesino de su sicario/amante Alexis– o incluso la

[30] Como lo señala Daniel Pécaut en su artículo "Modernidad, modernización y cultura" (16).

de su propia ciudad. A pesar de su visión crítica sobre la religión católica, el narrador afirma conocer todas las iglesias de Medellín, y en varias ocasiones demuestra ese conocimiento. En *La virgen de los sicarios*, Fernando aún tiene algo de fe en Dios, así sea en su poder destructor: "Él, con mayúscula, con la mayúscula que se suele usar para el Ser más monstruoso y cobarde, que mata y atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario" (*La virgen* 77). Para Fernando la maldad del hombre tiene que ser necesariamente un reflejo de la maldad de su creador, como lo manifiesta al observar a Wilmar. Sin embargo, esta creencia en Dios, así sea como patrón del sicario que es el hombre, se va a ir perdiendo en *El desbarrancadero* para finalmente desaparecer en *La rambla paralela*.

Curiosamente, en *La virgen de los sicarios* Fernando juega a ser dios, utilizando a Alexis como su sicario y matando por mano ajena a través del juego ya señalado. Si la creatividad y el ingenio del héroe abyecto apuntan hacia la destrucción –como lo señalaba Pineda Botero–, entonces Fernando decide disponer de los servicios de éste (en la figura de Alexis o Wilmar) para lidiar con su impotencia ante la realidad: "El próximo muertico de Alexis resultó siendo un transeúnte grosero: un muchachote fornido, soberbio, malo que es lo que es esta raza altanera. Por Junín, sin querer, nos tropezamos con él. 'Aprendan a caminar, maricas –nos dijo. ¿O es que no ven?' (...) la última palabra que dijo el vivo fue 'ven'" (*La virgen* 40-41). En este caso, Fernando lidia a través de la violencia con un fenómeno real, como lo es la predominancia de la cultura machista entre los jóvenes de las clases sociales menos favorecidas en Medellín[31], que se manifiesta en el comentario homofóbico que recibe. Ahora bien, a medida que avanza la novela las situaciones en las que Alexis actúa como "ángel exterminador" de Fernando se vuelven más absurdas, predominando en ellas el humor negro y la ironía:

[31] Ver la descripción al respecto hecha por Ana María Jaramillo y Alonso Salazar con respecto a la audacia como valor supremo dentro de la cultura machista en Medellín, en su texto *Medellín: Las subculturas del narcotráfico* (196).

> Iba un hombre por Junín detrás de mí silbando. Detesto pero detesto que la gente silbe. No lo tolero. (...) ¿Qué el hombre inmundo silbe usurpando el sagrado lenguaje de los pájaros? ¡Jamás! Yo soy un protector de los derechos de los animales. Y así se lo comenté a Wílmar (...) Wílmar sacó el revólver y le propinó un frutazo en el corazón. El hombre-cerdo con vocación de pájaro se desplomó dando su último silbido, desinflándose, en tanto Wílmar se perdía entre el gentío. (*La virgen* 99)

Es precisamente ese tono irónico y humorístico de fragmentos como éstos el que devela el carácter ilusorio de aquellos episodios violentos que involucran al sicario como agente de los caprichos violentos de Fernando en la novela. La verosimilitud que la narración pretende alcanzar en diversos momentos de la obra se pierde por completo en aquellos sucesos en los que Alexis o Wilmar actúan sin rastros de voluntad propia. El héroe abyecto aquí es sólo una herramienta a merced de las órdenes de Fernando.

Aún en los momentos violentos que parecen más alejados de la realidad, Fernando logra insertar una crítica al mundo en el que vive. Ante los actos irracionales de violencia que permanecen impunes dentro de la novela, Fernando acusa la ausencia de la ley. La ley divina, en la que dice no creer, ha fracasado, pues "a Dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos" (*La virgen* 99). En un mundo sin Dios, Fernando intenta poner su confianza en el hombre y en su ley, pero ésta también fracasa: "¿Y la policía? ¿No hay policía en el país de los hechos? Claro que la hay (...) Son los invisibles, los que cuando los necesitas no se ven, más transparentes que un vaso. Pero el día en que se corporicen, (...), hay parcero, a correr que te van a atracar, a cascar, a mandar para el otro toldo" (*La virgen* 102). Lo que Vallejo quiere señalar por medio de los comentarios de su narrador es que en un contexto en el que no funciona la ley (como en el caso de Colombia), cualquier cosa puede acontecer, por más absurda que parezca, como sucede en el violento juego de Fernando con sus amantes sicarios.

Este juego llega a su fin con el asesinato de Wilmar, hecho que lleva a que Fernando sienta todo el peso fáctico de la muerte, que no había sentido antes con todas las víctimas anónimas de sus "crímenes". Al reconocer el cuerpo del sicario en la morgue, Fernando toma conciencia plena de que no hay forma de rehuirle a la violencia

que rodea su entorno, ni siquiera intentando ser parte de ese círculo vicioso, como sucede en los asesinatos "escapistas" de los que participa. La única forma de seguir lidiando con el caos a su alrededor es a través de la crítica, en la que se refugia en el último instante de la novela, vilipendiando a sus compatriotas mientras abandona Medellín.

El mito del ideal

Ahora bien, la obra de Vallejo no sólo gira alrededor del contexto social ya establecido, en el que predomina la violencia, sino que también permea en ella un contexto imaginario. Éste, en mi opinión, se centra particularmente en la presencia del mito del ideal en diversas manifestaciones. Al hablar de "mito" aquí me refiero específicamente a una de las acepciones de la palabra dada por la Real Academia Española en su Diccionario de la Lengua Española, en la que el mito se refiere a las cosas a las que se les atribuyen cualidades que no poseen[32]. Esta es la definición utilizada por el propio Fernando al reconocer su tendencia a creer en el mito del ideal: "La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro" (*La virgen* 15). Considero que la idealización es el motor que impulsa gran parte del pensamiento de Fernando, pues ésta produce en el narrador la necesidad de que surja la nostalgia o la crítica, los dos grandes ejes de la narrativa de Vallejo. El mito del ideal en el narrador va a señalar, a su vez, la gran brecha existente entre su discurso y la realidad en el que éste se produce.

Ya se ha hecho alusión a la presencia del mito de la virgen en el ambiente en el que se desarrolla *La virgen de los sicarios*. La virgen hace parte de la mitología de los sicarios y, en general, del pueblo antioqueño, más no propiamente de Fernando, quien

[32] Ver bibliografía.

asume una actitud crítica ante dicha creencia. Sin embargo, en una ocasión el narrador parece creer, como sus coterráneos, en el mito de La virgen benefactora, aunque en realidad la esté usando solamente como alusión hacia otro mito en el que sí cree verdaderamente: "Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño" (*La virgen* 31). El mito al que se hace referencia aquí es el de la infancia como paraíso perdido. El paraíso dentro de la simbología cristiana refleja un origen puro y un lugar donde el caos no puede existir, ni las emociones que perturban la existencia plácida. Es un espacio en donde el hombre se funde con la totalidad. El paraíso es un lugar estable, sin acontecimientos, donde los fines desaparecen y el hombre se ve libre de ese estar-fuera que es la existencia.

Siendo el paraíso un mito del origen, es natural que se le asocie con la infancia, por ser ésta la etapa de la vida en que el individuo está protegido del mundo exterior. Al estar libre de los temores del adulto, el niño sublima los lugares y las personas que le rodean. El tiempo se encarga de borrar de la memoria lo doloroso de la infancia, desplazándolo al inconsciente. Por ello la infancia puede llegar a ser para el adulto un reservorio de sensaciones y recuerdos valiosos, proveedores de un sentido que de alguna manera se siente como verdadero. Esto es lo que le sucede a Fernando con su niñez y con las personas más añoradas de esa época, particularmente su ser más querido: su abuela Raquel, a quien rescata casi como espécimen único dentro de la maldad que caracteriza a la humanidad. A pesar de que Fernando critica constantemente el pasado de su ciudad y de su familia, siempre sobresale la impresión de un pasado mejor, especialmente a medida que el narrador siente la presencia de la muerte más de cerca, como sucede en *El desbarrancadero* a través de las muertes de su padre y de su hermano: "¡Qué fresquecito que era mi Medellín en mi infancia! (...) ¡Ay amigo Jorge Manrique, todo tiempo pasado fue más fresco!" (*El desbarrancadero* 106). La referencia a Manrique no es gratuita, pues en la obra de Vallejo se encuentran algunos de los motivos recurrentes de las *Coplas por*

la muerte de su padre, como el transcurso inexorable del tiempo y la fugacidad de la vida.

Como parte del mito del paraíso perdido y la infancia, Fernando construye un "locus amoenus" alejado del resto del mundo: "Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta (...) en la finca Santa Anita de mis abuelos, a mano izquierda viniendo, transcurrió mi infancia (…) Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta" (*La virgen* 7). Este espacio le sirve como refugio frente al mundo, más aún cuando esas aproximaciones al pasado idealizado son descritas desde un presente que Fernando considera casi próximo a la muerte, como es el caso de *El desbarrancadero*, donde el narrador siente como propia la agonía de su hermano Darío:

> Y como un alma en pena que vuelve a desandar sus pasos volvía al corredor delantero de Santa Anita una tarde florecida de azaleas y geranios en que puse a la abuela a leerme a Heidegger (contra su voluntad) (...) un colibrí que revoloteaba sobre las macetas me enredaba el hilo con su vuelo y no me dejaba concentrar. De súbito el colibrí se posó en el geranio, el tiempo dejó de fluir y la tarde se eternizó en el instante. (*El desbarrancadero* 126)

Esta cita indica el deseo imposible de Fernando de eternizar el recuerdo, de vivir para siempre en su juventud, a través de la selección de un instante idealizado, en el que confluyen su ser más querido (su abuela) y la naturaleza como símbolo de tranquilidad. Este pasado idealizado viene acompañado de un anhelo de inocencia por parte de Fernando, no tanto de la suya como de la de aquellos a quienes añora: "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" (*La virgen* 9). En medio del conflicto violento y caótico que caracteriza el entorno en que se desarrolla *La virgen de los sicarios*, Fernando hace una pausa en la narración para aludir a una época menos corrompida, en donde conceptos como los del "sicariato" eran desconocidos debido a la inexistencia de dicho fenómeno en la sociedad colombiana de sus antepasados.

Fernando siente la infancia perdida como una pequeña muerte, como el deceso de una parte de él, un tiempo ido donde realidad y ensoñación se fundían sin los conflictos de la conciencia. Una imagen recurrente en la obra de Vallejo es la elevación de un globo de papel de colores durante su niñez: "Cuando el globo llegó a Sabaneta dio la vuelta a la tierra por el otro lado, y despareció, Quién sabe adónde habrá ido, a China o a Marte" (*La virgen* 8). La desaparición del globo funciona como metáfora de la huida de la infancia, de la pérdida de un tiempo feliz. Así, la infancia es vista como una edad de oro, de la que sólo queda un sentimiento de desamparo ante el paso del tiempo, así como también la presencia constante de la nostalgia.

La infancia generalmente está caracterizada por un ánimo confiado y curioso ante lo desconocido, además de cierta apertura a la experiencia. El paraíso de la infancia es el espacio donde es posible la autenticidad, por lo cual su pérdida significa la expulsión de un tiempo donde las cosas ocurren simplemente, y donde no es necesario buscarle un sentido a la existencia. La infancia está llena de un sentimiento de libertad que el adulto por su facticidad ya no puede revivir. Para Fernando, el paraíso perdido sólo encuentra su realización temporalmente en la nostalgia, a través de la cual puede hacer una división entre el mundo ideal y el mundo real, de la cual tiene plena conciencia en *El desbarrancadero*: "Ay abuela si me oyeras, si vivieras, si supieras en lo que se han convertido mi vida y este país y esta casa, ya ni nos reconocerías" (*El desbarrancadero* 103). En esta novela Fernando ya es consciente de la distancia insalvable entre su imagen idealizada del pasado (de su familia, de su entorno físico e, incluso, de sí mismo) y la realidad del aquí y el ahora. Esta división es el eje de buena parte del discurso presente en la obra de Vallejo, que se centra en la dialéctica de un pasado idealizado y un presente que no puede aceptar. De esta manera, el mito de la exaltación del pasado, y particularmente de la infancia, sustenta la presencia de la nostalgia como uno de los principales motores del discurso utilizado por Fernando.

Ahora bien, el otro gran aspecto que caracteriza el contenido de las obras narrativas de Vallejo es la crítica, y ésta aparece también a partir de otro mito centrado en el ideal. Aunque menos obvio que el anterior, este mito está igualmente incrustado en la visión de mundo del narrador en *La virgen de los sicarios* y, posteriormente, en *El desbarrancadero*: se trata de la idealización de la verdad y su búsqueda. A través de su obra narrativa, Vallejo y su álter ego narrativo demuestran un afán de encontrar lo verdadero. En primer lugar, sus novelas son un intento de mostrar la realidad existencial de los personajes y su entorno, y éstas están constituidas alrededor de la subjetividad y la expresión de los estados de ánimo. El discurso está marcado por la perspectiva homodiegética, y, desde esa condición, pretende reflejar la realidad subjetiva y extraliteraria. Hay en el narrador una intención expresa de verdad, que justifica el rechazo al "artificio" de la narración en tercera persona tanto en *La virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero*. De esta manera, el estilo de las novelas es acorde con ese anhelo por la verdad, y a ello apunta su realismo estricto.

Ahora bien, el contenido del discurso en las novelas de Vallejo también se adecúa a la búsqueda de la verdad. Así como Fernando encuentra refugio en el ideal de la infancia, también lo hace en el ideal de la verdad. El narrador se refugia en este mito, y lo utiliza como posición frente a la falsedad que lo rodea y que lo abruma, tal como se puede ver en una de sus reflexiones nocturnas en *El desbarrancadero*: "Me había dormido (…) contándole los travesaños al andamiaje inmenso de la hipocresía y la mentira sobre el que se ha construido la vida humana" (*El desbarrancadero* 87). La realidad que Fernando le transmite al lector es juzgada desde los valores promovidos por la modernidad: el respeto de la ley, la justicia, el orden, el progreso y la verdad. Las novelas evidencian el choque entre esos valores, que representa en buena medida el protagonista, y los valores expresos en la praxis narrada: la impunidad, la injusticia, el desorden, el atraso, el engaño, que están representados en los otros (los sicarios, los familiares, la sociedad).

Así mismo, el deseo se manifiesta abiertamente en el yo del narrador, pues Fernando desea que sus valores se impongan, lo importante para él es su verdad. Fernando se considera a sí mismo como el dueño de la verdad, y, cuando la nostalgia no domina su discurso, la crítica aparece como herramienta para revelar la verdad que los demás no ven. Este aspecto es revelado de manera explícita por parte del narrador en tercera persona que surge en *La rambla paralela*: "La gente miente en principio cuando abre la boca y habla: a veces miente mucho, a veces menos. Y cuando se hablan a sí mismos ni se diga, mienten más. Él nunca. Vivía en guerra declarada contra el mundo desde que se acordaba" (*La rambla paralela* 42). Fernando intenta dar una impresión de honestidad consigo mismo, lo que deriva en una sinceridad hacia el lector. Si bien el lector puede no estar de acuerdo con la verdad que maneja Fernando ni con la forma en que la manifiesta, éste sabe que el narrador está expresando lo que él siente que es la verdad.

Todo esto lleva a que Fernando sea el único personaje al que le importa la crítica. De acuerdo a su perspectiva, los demás se han conformado, no tienen autoconciencia ni una necesidad verdadera de creer en algo, a diferencia de lo que a él le sucede. Es por esto que, en *El desbarrancadero*, Fernando expresa de manera abierta ante su hermano Darío su búsqueda imperiosa de verdad: "Hay que creer en algo, aunque sea en la fuerza de la gravedad. Sin fe no se puede vivir" (*El desbarrancadero* 14). No obstante, al mismo tiempo Fernando intuye la conveniencia vital de la mentira, al afirmar en *La virgen de los sicarios* que el ser humano no puede resistir la crudeza de la vida si no se tienen mentiras o mitos en que resguardarse (como le sucede al propio narrador en la cita señalada al comienzo de esta sección). Así, la mentira puede ser más útil para la vida que la verdad, si bien el Fernando de *La virgen de los sicarios* aún no ha descubierto plenamente los mitos que lo rodean y que fundamentan su discurso, aspecto que el protagonista va a ir develando progresivamente en las dos siguientes novelas.

Aunque la crítica que hace Fernando es furiosa al comienzo, alimentada por su anhelo de verdad, ésta finalmente decae por sí misma, al chocar con la realidad. El proyecto de Vallejo cambia a lo largo de las tres novelas aquí estudiadas, y esto se percibe en el abatimiento de la búsqueda de la verdad de Fernando, en un tránsito que va de la crítica feroz en *La virgen de los sicarios*, a la manifestación de la duda en *El desbarrancadero*, y, finalmente, a la superación de esa voluntad en *La rambla paralela*, pues allí el escepticismo se convierte en una fuerza que atenúa el anhelo por la verdad, reflejando la inutilidad de su búsqueda.

La crítica como reacción ante la crisis de la modernidad

Tras haber establecido un contexto social ante el cual Fernando responde por medio de la crítica y ante el que busca refugio a través de la nostalgia, se puede volver a la pregunta inicial: ¿Qué está detrás de la crítica constante que hace Fernando Vallejo en su literatura? Para responder a esta cuestión hay que dejar de mirar a Vallejo como un caso aislado, más allá de que crítica y su irreverencia sean extraordinarias dentro del ámbito cultural contemporáneo de Colombia. El pensamiento crítico expresado en sus novelas no surge de la nada, sino que está estrechamente vinculado con las nociones propias de la modernidad y su crisis. Considero entonces que existe un vínculo entre lo promulgado por el pensamiento moderno y la noción que tiene Fernando sobre la forma en que el mundo debería funcionar. De igual manera, su crítica parece estar vinculada a la toma de conciencia con respecto al deterioro y fin de dicho pensamiento, manifiesto en la crisis de la modernidad.

En primera instancia, la narración en las novelas de Vallejo concuerda con la noción esencial de la modernidad con respecto a la ubicación del hombre como fuente del sentido y de la verdad. En el discurso de Fernando, el mundo existe en y a través del

sujeto, pues éste cree que al representar el mundo lo está produciendo, como lo indica el propio Fernando en una de sus reflexiones sobre el poder del individuo en *El desbarrancadero*: "No hay más punto de referencia en el espacio que yo" (*El desbarrancadero* 138). Por eso, la única verdad que él puede establecer y aceptar con respecto al mundo es la suya, no hay espacio para otras visiones, y es a partir de la perspectiva particular de Fernando que el lector conoce el mundo de las novelas. No obstante, Fernando todavía cree –como promueve el pensamiento moderno– en la existencia de una verdad. Además, su crítica está motivada por la idea de que ciertos valores promovidos por la modernidad (como el dominio de la razón, la justicia, el orden o el progreso) deberían existir, sin tener conciencia –al menos en *La virgen de los sicarios* y en *El desbarrancadero*– de que éstos nunca se han materializado verdaderamente más allá del plano del discurso dentro del contexto colombiano. En otras palabras, Fernando extraña la modernidad que nunca se ha dado plenamente en Colombia.

A pesar de que Fernando afirma en varias ocasiones la subjetividad propia del pensamiento moderno, también hace reiteradas alusiones al declive de dicha forma de pensar, evidenciada en la crisis de la modernidad y en la derrota que ésta implica con respecto a la razón como instrumento de progreso y al sujeto como fundamento metafísico. Así, Vallejo utiliza su narrativa autoficcional como vehículo para reflejar la crisis de la modernidad a partir del contexto particular que le interesa: Colombia. De esta forma, la ideología mostrada en las novelas tiene rasgos propios de la modernidad y su crisis. Una de las metáforas más frecuentes en el discurso del narrador a través de toda la obra de Vallejo es la del río de Heráclito (que sirve como inspiración para el título de *El río del tiempo*, el ciclo de cinco novelas "autobiográficas" que preceden las obras aquí estudiadas), con lo cual Fernando hace eco de la noción del filósofo griego Heráclito de Efeso acerca de que el devenir prima sobre el ser. El tiempo –de acuerdo con la imagen de Heráclito– fluye de manera irreversible: "Ese río es como yo: siempre el mismo en su

permanencia yéndose" (*La virgen* 31). La materialización del paso del tiempo es una imagen recurrente en el discurso de Fernando a través de las tres novelas. El narrador considera que nada puede permanecer inmutable ante el cambio que implica el transcurso imparable del tiempo.

El tener conciencia con respecto a la supremacía del devenir por sobre el ser lleva a que a Fernando le interese el existente, el sujeto empírico, y no el trascendental, como se puede ver en una de sus reflexiones sobre lo que constituye su propio ser en *El desbarrancadero*: "El hombre no es más que una mísera trama de recuerdos, que son los que guían sus pasos. Y perdón por el abuso de hablar en nombre de ustedes pues donde dije con suficiencia 'el hombre' he debido decir humildemente 'yo'" (*El desbarrancadero* 178). Esta cita refleja la afirmación que hace Fernando de la subjetividad. Además, en otra reflexión del mismo tipo en esta novela, el narrador pone en tela de juicio la existencia del alma como sustancia, concibiéndola más bien como algo indefinido, sujeto a pulsiones fuera de su control: "Yo soy hijo de mí mismo, de mi espíritu, pero como el espíritu es una elucubración de filósofos confundidores, entonces haga de cuenta usted un ventarrón, un ventarrón del campo que va por el terregal sin ton ni son ni rumbo levantando tierra y polvo y ahuyentando pollos" (*El desbarrancadero* 44). Esta indefinición está relacionada con la aceptación de la predominancia del caos dentro del mundo, idea también contraria a la visión idealista de la sociedad moderna. En *El desbarrancadero*, Fernando manifiesta que el orden que parece controlar al mundo esconde al verdadero elemento que rige las vidas de los seres humanos:

> El caos produce más caos. Y me ponen, señores físicos, esta ley como ley suprema, por encima de las de la creación del mundo y la termodinámica, porque todas, humildemente, provienen de ella. El orden es un espejismo del caos. Y no hay forma de no nacer, de impedir la vida, que puesto que se dio es tan irremediable como la muerte. (*El desbarrancadero* 134)

Esta última cita refleja implícitamente una crítica a la ciencia, otro de los pilares en los que se sostiene buena parte del discurso de la modernidad, pues la establece como

subordinada al caos. De esta forma, Fernando establece la noción de que el orden es creado por la conciencia en medio del caos de percepciones.

Ahora bien, el caos que Fernando percibe en el mundo es lo que lo incita a criticar el acto de la gestación de la vida. El procrear, de acuerdo al narrador, es un acto perjudicial y digno del más furioso reproche debido a que se sumerge a un nuevo ser en un mundo caótico en el que el ser humano no puede verdaderamente controlar nada. No obstante, este contexto también le permite al hombre librarse de responsabilidades, pues el caos existe independientemente de su voluntad: "Y no me pregunten por qué este contrasentido. Yo no sé, yo no hice este mundo, cuando aterricé ya estaba hecho. Es que la vida es así, cosa grave, parcero. Por eso vuelvo y repito: no hay que andar imponiéndola. Que el que nazca nazca solo, por su propia cuenta y riesgo y generación espontánea" (*La virgen* 84). El problema está en que Fernando tiene un conflicto consigo mismo que le impide aceptar plenamente ese caos (y el hecho de que éste no tiene solución posible), y reconocer que él hace parte de dicho estado, a pesar de que en *La virgen de los sicarios* el contexto que lo rodea evoca constantemente lo caótico por medio de la violencia indiscriminada que se presenta en la novela.

Sin embargo, en las siguientes dos novelas Fernando empieza a reconocer que se encuentra en un estadio en el que su futuro está determinado por dos elementos ajenos a su control: "Mi futuro está en manos de mi pasado, que lo dicta, y del azar, que es ciego" (*El desbarrancadero* 178). El narrador reduce su mundo al caos que rige todo lo que lo rodea y a su pasado que, como se ha repasado en este capítulo, funciona como una especie de refugio ante ese contexto caótico que incita su crítica: "La única razón para que el hombre viva es para que deje fotos." (*La rambla paralela* 56-57). Los rastros del pasado terminan siendo la única posible finalidad del hombre, por insignificante que ésta pueda parecer.

Los fragmentos de las novelas de Vallejo señalados anteriormente reflejan el interés metafísico del narrador en las novelas, su interrogación acerca del mundo. Ahora

bien, ese interés apunta en última instancia a una crisis de identidad fundamentada en la ausencia de finalidad con respecto a la existencia. Fernando utiliza la actitud que él logra apreciar en sus conciudadanos para señalar este problema:

> Bajé el puente y entré a un galpón inmenso que no conocía. Era la famosa terminal de buses intermunicipales atestada por los muertos vivos, mis paisanos, yendo y viniendo apurados, atareados, preocupados como si tuvieran junta pendiente con el presidente o el ministro y tanto qué hacer. Subían a los buses, bajaban de los buses convencidos de que sabían adónde iban o de dónde venían, cargados de niños y paquetes. Yo no, no sé, nunca he sabido ni cargo nada. Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más. (*La virgen* 121)

La ausencia de finalidad en su vida lleva a Fernando a criticar a los otros, pues éstos viven de manera mentirosa, justificándola a través de autoengaños con los cuales tratan de asignarle un sentido a su vida. Una de esas mentiras, que señala Fernando en *El desbarrancadero*, es el mito de la continuidad entre padre e hijo: "Y se equivoca el que crea que sigue viviendo en los hijos y que se realiza en ellos (...) Nadie se realiza en nadie y no hay más vida ni más muerte que las propias. De niño uno cree que el mundo es de uno; viviendo aprende que no" (*El desbarrancadero* 134). El narrador se ubica aquí en un plano superior al del resto de la gente, debido a que éste ya ha comprendido el sinsentido de las acciones y las pretensiones de sus congéneres.

En este punto se puede establecer una perspectiva más clara acerca de lo que está detrás de la crítica en la obra de Vallejo. El narrador y protagonista tiene una relación conflictiva consigo mismo y con el mundo que lo rodea, que se centra en el hecho de que, para él, todo lo humano está mal, como lo señala el narrador de *La rambla paralela*: "El viejo detestaba a los pobres, a los defensores de los derechos humanos, a los médicos, los abogados, los blancos, los negros, los curas, las putas, y las parturientas le sacaban rayos y centellas. Según él el único derecho que tenía el hombre era el de no existir" (*La rambla paralela* 35). Estas críticas, con su violencia soterrada, son una actitud ante el mundo, una forma de afrontar el desorden nihilista, resultante de la crisis de la modernidad, en la situación concreta de las novelas.

Es importante establecer este nexo para evitar caer en la idea de que la violencia y la crítica que caracterizan la obra de Vallejo no poseen ningún fundamento y simplemente obedecen a un afán de controversia, aspecto que defienden los detractores de Vallejo[33]. Así mismo, la crítica literaria existente respecto a la obra de Vallejo ha tendido a enfocarse demasiado en la controversia que genera el tono violento y crítico de su discurso, sin hacer énfasis en el hecho de que esta actitud no surge de la nada, sino que está fundamentada y conectada tanto con la realidad social que Vallejo percibe como con las transformaciones ideológicas presentes en el pensamiento occidental contemporáneo. El rastreo a las fuentes histórico-sociales e ideológicas evidentes en la obra de Vallejo permite establecer la crítica del narrador como una actitud justificada ante el mundo que lo rodea, una reacción lógica ante el caos que muchos no logran percibir al hacer parte de él, y es este desconocimiento el que abre esa brecha aparentemente insalvable entre Fernando y los demás.

El discurso del narrador, que gira a primera vista alrededor del conflicto constante con los demás (y, en últimas, consigo mismo), termina reflejando el nihilismo, la ausencia de finalidad y la crisis de identidad manifiestas en las novelas. Tanto Fernando como los personajes que lo rodean carecen de un verdadero plan de vida, y la sociedad no ha sido capaz de elaborar un proyecto político que dote de racionalidad su accionar y sus deseos, y que les otorgue a éstos un sentido que trascienda la inmediatez de un presente azaroso. Estas carencias promueven el desorden, la confusión moral, la violencia y la alienación. Además, las entidades que supuestamente deben promover el orden en la sociedad y controlar el caos no cumplen con esta labor: "El Estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracias" (*La virgen* 100). Aquí, el narrador reduce la noción de democracia a una simple forma de demagogia, que no produce

[33] Ver, por ejemplo, el texto "Granujas de la literatura colombiana" de Germán López Velásquez, en el que el autor describe a Vallejo como un "comediante de pueblo" que solamente busca llamar la atención. Además, López Velásquez afirma que "la literatura colombiana tiene que moverse por los fueros de la responsabilidad nacional. No necesitamos de (…) loras parlanchinas como Vallejo", asumiendo que la literatura de Vallejo es ajena a dicho propósito.

ningún efecto real. De esta forma, el contexto violento en el que se desarrolla *La virgen de los sicarios* refleja notablemente el fracaso del gobierno colombiano al momento de lidiar con los problemas sociales que han aquejado a la población menos favorecida del país.

De igual forma, los principios de racionalidad, autonomía y libertad, considerados como valores propios de la modernidad política, no llegan a adquirir el estatuto de realidad, y esto alimenta e incita la crítica del narrador, quien reacciona al evidenciar que el discurso promovido por la modernidad no corresponde con la realidad:

> ¿Y los derechos humanos? ¡Qué 'derechos humanos' ni qué carajos! Ésas son alcahueterías, libertinaje, celestinaje. A ver, razonemos: si aquí abajo no hay culpables, ¿entonces qué, los delitos se cometieron solos? Como los delitos no se cometen solos y aquí abajo no hay culpables, entonces el culpable será el de Allá Arriba, el Irresponsable que les dio el libre albedrío a esos criminales. ¿Pero a Ése quién me lo castiga? (*La virgen* 100)

Detrás del tono violento presente en el discurso del narrador, las novelas de Vallejo llevan a cabo una crítica de la historia de Colombia en la época actual, de las desviaciones del modelo de la modernidad y sus pretensiones de hacer realidad los principios de igualdad, libertad y fraternidad, emanados de la Revolución Francesa. En las novelas Vallejo señala a los responsables del fracaso modernizador: el poder de la Iglesia, los vicios antidemocráticos del clientelismo y la corrupción política, la indiferencia generalizada de la sociedad y la degradación y lumpenización de algunos sectores de la población. Las tres obras de Vallejo plantean un choque entre estos rasgos imperantes en el entorno colombiano y los valores del protagonista.

Los ideales promovidos por la modernidad, como el respeto de la ley, la justicia, el orden y la verdad terminan existiendo, de acuerdo al narrador, solamente en el plano del discurso. El mito del progreso, propio del pensamiento moderno, se queda solamente en el plano de lo mítico, pues la realidad refleja lo contrario, conclusión a la que llega el narrador en *La rambla paralela*: "En el necio sucederse de las generaciones los sucesivos ocupantes de la tierra lo cambian todo pretendiendo mejorarlo todo y lo único que hacen

es cagarse en todo" (*La rambla paralela* 114). La ausencia de los valores propios de la modernidad en el plano de la realidad lleva inevitablemente al individuo a experimentar una crisis de identidad y a caer en el nihilismo. El resultado es el divorcio entre discurso y realidad: los ideales promovidos por la modernidad no se materializan en la realidad en la que vive Fernando. Si bien el narrador refleja por medio de su crítica esa inadecuación entre el discurso y lo real durante las tres novelas analizadas en esta investigación, es en *La virgen de los sicarios* donde más se evidencia esa separación, pues el discurso está ligado a unos hechos violentos y caóticos que ocurren directamente en la trama de la novela, y no indirectamente como sucede en las otras obras. El caos en esta novela no sólo se relata a partir de lo que Fernando reflexiona sobre su familia o sobre Colombia, sino de lo que éste percibe como testigo directo de la violencia de los sicarios en Medellín. A pesar de que Fernando (o quizás el propio Vallejo) no ha obtenido en esta novela la conciencia que alcanza en *El desbarrancadero* y, especialmente, en *La rambla paralela* con respecto al fracaso de los valores promovidos por la modernidad en el contexto colombiano, los hechos presentes en *La virgen de los sicarios* hablan por sí solos para demostrar esa crisis y para impulsar la crítica del narrador. En esta novela, Fernando todavía tiene fe en su pensamiento crítico como arma para lidiar con el caos del mundo.

Los aspectos analizados en este capítulo llevan a concluir que el discurso del narrador en las novelas de Vallejo refleja la convivencia de lo heterogéneo: lo premoderno, presente tanto en los mitos del propio narrador respecto al paraíso perdido como en las prácticas religiosas de la cultura popular en el contexto de Medellín (evidentes en la amalgama entre religión y violencia presente en el entorno de los sicarios); la modernidad, reflejada en la axiología del narrador (su creencia en la existencia de la verdad y de un orden en el mundo); y, finalmente, la crisis de la modernidad, evidenciada en la actitud incrédula del narrador ante la finalidad de la vida y que lleva al surgimiento del nihilismo (antes visto únicamente en las actitudes de los

sicarios en *La virgen de los sicarios*) en su ideología, rasgo que va a enmarcar el discurso del narrador en la tercera de las novelas analizadas en este estudio: *La rambla paralela*.

Se ha establecido en este capítulo la ausencia de finalidad propia de la crisis de la modernidad como una parte fundamental del discurso del narrador en la obra de Vallejo, pues este aspecto es el que motiva a Fernando a reaccionar a través de la crítica y la nostalgia. Estos dos elementos funcionan como un intento del narrador por afrontar ese vacío. No obstante, la sensación que esta crisis deja en el protagonista de las novelas desemboca necesariamente en la aparición de dos aspectos esenciales dentro de su discurso: la muerte y el nihilismo, como parte de un debilitamiento del sujeto dentro del contexto de la crisis de la modernidad. La presencia de estos elementos será tema de análisis en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 3: EL PROBLEMA DEL OTRO Y LA MUERTE COMO FINALIDAD

La ausencia de finalidad que caracteriza el discurso del narrador en la obra de Vallejo se alimenta de los rasgos negativos que éste ve en los demás, lo que imposibilita una conexión con aquellos que lo rodean. Este capítulo propone que el fracaso de la intersubjetividad, aunado con la crisis de la modernidad ya señalada en el capítulo anterior, lleva al posicionamiento de la muerte como la única finalidad de la existencia. El análisis aquí propuesto busca especificar la forma en que el problema del otro y la noción de la muerte como finalidad del individuo se incorporan a la narración por medio del discurso de Fernando, evidenciando el deterioro progresivo del ser del protagonista. Este capítulo trata en mayor medida la novela que más explora la relación del narrador con los demás –especialmente con su familia–, y que más ahonda en el tema de la muerte: *El desbarrancadero*. No obstante, también se hace referencia a las otras dos novelas en la medida que éstas ayudan a esclarecer los aspectos centrales del análisis aquí propuesto.

El problema del otro

Para entender el conflicto existente entre el narrador de las obras de Vallejo y los otros hay que examinar el choque que se presenta entre los valores que Fernando esgrime ante el lector y los que caracterizan a los demás (desde la perspectiva del narrador). La axiología del narrador le proporciona a éste una serie de características que lo diferencian del común de las personas. En el presente de la narración en *El desbarrancadero*, Fernando ha perdido su consistencia como existente y carece de fe en el futuro, en el cual sólo ve la muerte. El protagonista sobrelleva el presente como un testigo, sin inmiscuirse

demasiado en las cosas, y lo único que tiene son sus recuerdos. Además, ya es consciente de que no puede hablar en nombre de los demás: "Perdón por el abuso de hablar en nombre de ustedes pues donde dije con suficiencia 'el hombre' he debido decir humildemente 'yo'" (*El desbarrancadero* 178). Estas palabras reflejan la conciencia que tiene el narrador de que no puede hablar por otros, porque siente que entre él y los demás hay una distancia existencial insalvable, una incomunicación que, a pesar de sus esfuerzos, no puede vencer.

Fernando tiene conciencia de su subjetividad, la cual está en proceso de disolución a lo largo del tiempo narrativo de las novelas, vistas en su secuencia temporal. No obstante, Fernando considera que él construyó sus propios valores, en contravía con los de su familia, sus profesores y su país, pues nunca señala ninguna posible influencia sobre su visión de mundo. Con respecto a la realidad, Fernando acepta la existencia de un mundo exterior (que se resiste a la razón), y la existencia de un yo empírico, condicionado al mundo. Fernando cree en un yo construido a partir de la realidad, por tanto no esencial, sino en progreso. Así, el narrador piensa que el hombre se reduce a su existencia.

A pesar del escepticismo que demuestra constantemente, Fernando tiene una necesidad profunda de fundamento, de certeza en algo. Las posibilidades son la ciencia, la religión, las ideologías. Fernando está contaminado por todas ellas, pero no puede confiar verdaderamente en ninguna; por tanto, decide ser escéptico y hasta cierto punto lo logra. Si bien el narrador acepta que recibió una educación católica a través de los Salesianos (que le provee un conocimiento acerca de diversos aspectos de dicha religión), en el aspecto religioso –como en otros– Fernando es indeciso. Reniega de la religión pero emocionalmente le atrae, la necesita para su crítica, por lo cual no deja de mencionar a Dios en sus novelas. Ahora bien, para Fernando la religión no se reduce al ritual, y menos al dogma que rechaza. El narrador considera que el cristianismo ha construido e impuesto una ley moral que ha hecho daño a Occidente, aspecto sobre el que refleja en medio de la

violencia en *La virgen de los sicarios*: "Nada funciona aquí. Ni la ley del talión ni la ley de Cristo. La primera porque el Estado no la aplica ni la deja aplicar. La segunda porque es intrínsecamente perversa. Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden en este mundo" (*La virgen* 73). Si Jesús existió, no logró dejar nada que ayudara al hombre, fuera del poder nocivo de la Iglesia. Pensar en Dios no consuela, por tanto es algo inútil, un autoengaño. Aunque Fernando es ateo, increpa a Dios, porque en el fondo lo necesita para su discurso. Los culpables del caos son los poderosos, y el más culpable es Dios, que es el poder supremo.

Por otra parte, el mundo, o sea los otros, es para Fernando una muchedumbre, una montonera, algo ajeno a él, un exceso que apabulla, incluso en su producción artística, como en el caso de los libros, aspecto sobre el que reflexiona en medio de la feria literaria a la que asiste en *La rambla paralela*: "Sobran libros en las librerías, y en el mundo sobra gente. ¿Para qué tanto libro y tanta gente, a ver? (...) Además los libros son malos en su mayoría y la gente fea por lo general" (*La rambla paralela* 24). Para Fernando el mundo es acoso, molestia; éste se ha vuelto más molesto por el cambio de paradigmas, por la modernización, por la explosión demográfica:

> Salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín (...) A ver, a ver, a ver, ¿qué es lo que vemos? Estragos y más estragos (...) la monstruoteca que se apoderó de mi ciudad. Nada dejaron, todo lo tumbaron, las calles, las plazas, las casa y en su lugar construyeron un Metro (...) Si no os reprodujerais como animales, oh pueblo, viviríais todos en el centro. (*El desbarrancadero* 53)

Aquí, los demás también acarrean con la culpa de haber alterado negativamente a través del paso del tiempo la Medellín de su infancia, su patria chica, a la que quiere y odia a la vez, igual que sucede con Colombia. Fernando no puede dejar de referirse y de vivir mentalmente en su patria (grande o chica), sin importar donde se encuentre. No obstante, el narrador se muestra a la vez crítico con esa noción, como se ve ante la inminencia de la muerte en *La rambla paralela*: "Y al diablo con esa cretinada de la patria, que uno no es de donde nace sino de donde se muere" (*La rambla paralela* 76).

Aunque aquí el narrador parece estar intentando establecer una distancia con Colombia, en realidad esto no sucede, pues Fernando desea morir en su país (irónicamente, la muerte del protagonista se va a dar en Barcelona). El problema está en que él quisiera encontrar su muerte en la Medellín o la Colombia de su juventud, no en la de ahora. De ahí la decepción que siente cuando vuelve a su patria y toma conciencia de la inadecuación entre sus recuerdos (que distorsionan la realidad idealizándola) y el presente. Dado que Fernando cree que "la inconsciencia o no conciencia es condición *sine qua non* para la felicidad" (*El desbarrancadero* 35), el ser consciente de algo –como la realidad de su país– le quita la felicidad que trata de mantener a través del recuerdo.

De igual forma, Fernando piensa que la razón y el pensar se oponen a la vida, pues crean un conflicto interior, son inútiles para la existencia. El orden que la razón puede imponer es momentáneo. Para Fernando la ciencia no representa la verdad, sino una serie de instituciones al servicio del poder. Hay un divorcio entre ciencia y vida. De ahí sus ironías con los medicamentos y los médicos. "A mí la ciencia me importa un comino. Si con ciencia o sin ciencia nos vamos a morir..." (*El desbarrancadero* 42). Fernando cree que lo fundamental es el caos, que todo orden es aparente y útil sólo al poder, que el desorden es algo propio del ser-en-el-mundo. En *La rambla paralela*, el narrador concluye que el hombre nace por casualidad y vive por necesidad: "Nadie es preciso, métanselo bien en la cabeza, todos sobran" (*La rambla paralela* 111). Para Fernando, el hombre es un ser inútil y contingente, propio del caos que domina el mundo.

Por otra parte, Fernando ataca la fuente inmediata de la existencia, el sexo reproductor, la vagina de la madre, a la cual desprecia. Esta perspectiva se va a resaltar en *La rambla paralela*: "la fuente de todos nuestros males hay que irla a buscar ahí, en el pervertido gusto por ese hueco vicioso, viscoso y pantanoso: la vagina vil que perpetúa la pesadilla del ser y empuerca el mundo" (*La rambla paralela* 15). Así, Fernando ve en la mujer la imagen de un poder seductor, carente de sentimientos, que domina al hombre través de la maternidad: "La mujer es una bestia ambiciosa, paridora, lúbrica. ¡No más

coba! Hay que taponarle todos los orificios de entrada y de salida para que no siga haciendo el mal" (*La rambla paralela* 101). El odio de Fernando contra la mujer está centrado en su rol en la procreación, ignorando la intervención del hombre. El narrador tiende a asignarle a la mujer la responsabilidad última en el acto de procrear. Esta idea viene de la cultura tradicional machista antioqueña, en la que se le tiende a imputar a la madre la decisión (y –en ocasiones– la culpa) de traer a sus hijos al mundo[34].

En esta perspectiva, el hombre está ausente, más aún si se tiene en cuenta que muchas de las mujeres que tienen una numerosa cantidad de hijos en la actualidad son madres solteras o han tenido hijos con diversos hombres[35]. Aun si el hombre no está realmente alejado, como en el caso del padre de Fernando, éste se encuentra parcialmente en ausencia por su trabajo, mientras que la madre es la encargada de la crianza. De esta forma, el narrador interpela a un lector familiarizado con dicha tradición, en la que la mujer carga con el peso de la procreación y la culpa de lo que de ésta se desprende. Aquí Fernando está evidenciando un rasgo que comparte con su propia cultura, lo cual va en contravía con la "originalidad" que le pretende otorgar a su visión de mundo. Ahora bien, por otra parte hay que tener en cuenta que el ser humano más querido por el protagonista es una mujer: su abuela Raquel, que actúa casi como único símbolo de bondad dentro de la maldad que caracteriza a los otros. Además, Fernando ignora convenientemente la labor progenitora de su abuela. Esto ilustra el carácter ambivalente de la posición del narrador con respecto a la mujer. El vínculo que Fernando establece entre el "locus amoenus" que añora y su abuela hace que ésta sea juzgada de una manera diferente con respecto a los otros personajes femeninos.

---

[34] Este fenómeno hace parte de la visión que se tiene en esa cultura con respecto a que el rol de la mujer debe estar limitado a la limpieza del hogar y a la crianza, como lo señala Alonso Salazar en *No nacimos pa semilla* (100-101).

[35] Incluso, como comenta Salazar en *No nacimos pa semilla*, algunas mujeres tienen que encargarse de los hijos que sus esposos han tenido con otras mujeres cuando éstos las abandonan (28).

Salvo contadas excepciones, como la de su abuela, Fernando no cree en la inocencia de los seres humanos, sin importar su condición: "en todo niño hay en potencia un hombre, un ser malvado. El hombre nace malo y la sociedad lo empeora" (*El desbarrancadero* 102). El niño es un adulto en miniatura, manipulador como su madre, un peligro en potencia. Fernando tiene la convicción de que el ser humano es ontológicamente malo, proclive al dominio o la sumisión, pero no a la convivencia pacífica. Fernando comparte la idea de que la educación o la persuasión se muestran impotentes para contener el mal. No obstante, a pesar de que el narrador se considera en muchos aspectos superior a sus congéneres, en ocasiones demuestra ser consciente de que él hace parte de esa maldad: "no hay inocentes, Darío, porque todos somos culpables" (*El desbarrancadero* 34). Los seres humanos no tienen arreglo ni futuro posible, lo cual aplica también para él.

Ahora bien, Fernando valora la inocencia, y es por ello que ama a los animales y no al hombre: "¿Odio luego existo? No. El odio a mí me lo borra el amor. Amo a los animales: a los perros, a los caballos, a las vacas, a las ratas, y el brillo helado de las serpientes cuando las toco me calienta el alma" (*El desbarrancadero* 181). Aunque este párrafo aparenta ser irónico, en realidad Fernando manifiesta su preferencia por cualquier tipo de animal por encima de sus congéneres. Su amor por los animales despierta en el lector una simpatía que contrasta con la animadversión que su crítica hacia lo demás puede incitar en quienes leen las novelas. Fernando busca ante el lector una especie de reivindicación a partir de su amor por los animales. El discurso del narrador se humaniza al comentar que sufrió más con la muerte de la Bruja, su perra, que con la de su abuela, su padre o sus hermanos. No obstante, este amor también encierra una crítica al ser humano. En medio del sinsentido que lo abruma en *La rambla paralela*, Fernando considera que el camino evolutivo de las especies que condujo hasta el hombre falló: "De vuelta a los tetrápodos y caminando en cuatro patas, los humanos deberían regresar al

agua" (*La rambla paralela* 79). Para el narrador, el hombre debería involucionar, quizá para ser otra vez distinto.

La vida del hombre en su totalidad es vista y sentida por Fernando como fracaso, como una acumulación inconexa de momentos. Si algo es posible rescatar es la situación concreta, del aquí y el ahora: "La vida es para gastársela uno en el aquí y ahora, dijo Horacio, dijo Ovidio, digo yo" (*El desbarrancadero* 48). Sin embargo, aunque Horacio promovía disfrutar el día de hoy, esta tarea se muestra casi imposible para Fernando. La felicidad quizá existió para él, pero sólo dejó una leve huella en el recuerdo, en medio de muchas cicatrices que perduran y dominan su discurso en el presente.

Otro de los rasgos característicos de las creencias de Fernando es que éste sobrevalora la verdad, lo cual no le permite aceptar la mentira y lo falso. La crítica que hace al poder, a las instituciones, a la autoridad, está basada en el repudio al engaño que sufre el que cree en el cumplimiento de la ley, del pacto social, de la fraternidad. De igual manera, Fernando considera que el proyecto de la modernidad que promovía que el hombre, a través de la razón, se hiciera responsable de sí mismo y de los demás, fracasó. El hombre depreda el planeta, agota los recursos naturales, destruye y contamina el medioambiente, mientras prolifera como una plaga: "Por amor a la naturaleza, por equilibrio ecológico, para salvar los vastos mares hay que acabar con esta plaga" (*El desbarrancadero* 102). Quizás el Vallejo biólogo es el que se filtra en la voz de Fernando aquí, demostrando una conciencia ecológica que, paradójicamente, precisa de la desaparición del ser humano que tanto promueve el narrador. Lo importante aquí es que los valores de Fernando no apuntan solamente a la destrucción indiscriminada, sino que el narrador quiere darle a entender al lector que hay aspectos del mundo que le importan y que quiere rescatar, como la naturaleza y los animales. El problema es que en el discurso del narrador no hay espacio para la redención del ser humano.

La visión de mundo de Fernando contrasta frecuentemente con la de los personajes presentes en la obra de Vallejo. Los personajes más recurrentes de las tres

novelas se agrupan, según su axiología, en cuatro tipos: 1) Los sicarios: Alexis y Wílmar, 2) su hermano Darío, 3) su padre y sus abuelos, y 4) su madre. Alexis y Wílmar comparten la misma axiología, que es la de los sicarios; Darío tiene una mezcla de valores, pues comparte algunos con Fernando y el resto con la tradición antioqueña; en el caso de su padre y sus abuelos, éstos tienen la axiología propia de la tradición antioqueña; finalmente, los valores de la madre provienen también de la tradición antioqueña, pero con características particulares, dado su rol dominante. Los demás sujetos que aparecen en las novelas no alcanzan propiamente el estatuto de personajes, sino que operan como una especie de telón de fondo y representan los valores del entorno en el que aparecen de forma eventual.

En el caso de Alexis y Wilmar, éstos evidencian perfectamente la axiología propia del sicario de Medellín. Según Alonso Salazar, hay "tres elementos de la tradición paisa[36] fuertemente arraigados en la banda juvenil: el afán de lucro, el sentido religioso y el espíritu de retaliación. Por eso dicen: 'La plata es la vida'; 'Por plata hago lo que sea'" (*No nacimos pa semilla* 155). El sicario no teme matar ni morir, con tal de conseguir lo que quiere. Ha banalizado la vida y la muerte, mata por dinero, placer, o tedio. Desea tener lujos, y símbolos de poder, como mujeres atractivas, motocicletas y armas automáticas. Ha adecuado a sus circunstancias los códigos de la violencia que ha visto en las películas y los relatos que escucha. Comparte con el imaginario social en que vive la sublimación de la madre y el culto al hombre que consigue por sus propios medios lo que quiere. El sicario no hace planes a largo plazo, sino que vive el presente. La religión le es útil, porque le ayuda en su lucha contra los otros. Valora el riesgo y desprecia la debilidad. Es desmesurado, da rienda suelta a una hybris abyecta, caracterizada por la indiferencia a los valores ajenos, y la concepción de la vida como una lucha en la que todo vale. El parlache, sociolecto de los sicarios, refleja su marginalidad y el rechazo de

[36] "Paisa" es un vocablo utilizado para referirse a los habitantes de la región de Antioquia en Colombia.

la cultura tradicional. Las actitudes y creencias de Alexis y Wilmar en la novela reflejan todos estos elementos. Estos dos personajes se adecuan al modelo real del sicario, aunque Vallejo los utilice al servicio de la narración, exagerando sus acciones violentas para que éstas sirvan como materialización de sus críticas, aspecto ya señalado en el capítulo anterior.

En el caso de Darío, el hermano de Fernando que se está muriendo de sida durante la trama de *El desbarrancadero*, su axiología está más cerca de los valores contemporáneos que de los tradicionales. La pereza, el hedonismo y la indiferencia le protegen de los conflictos con la realidad y consigo mismo, y, aunque tiene afinidades con Fernando, la decadencia producto de la enfermedad lo aísla a un mundo interior condicionado por el momento presente, refugiándose en el licor y los narcóticos. Su pasividad lo distancia de Fernando, y los lazos que los unen son sólo los del recuerdo fragmentario, como lo menciona reiteradamente Fernando, como en el siguiente ejemplo sobre sus experiencias viviendo en Queens, el distrito con mayor población colombiana en Nueva York:

> ¿Sí te acordás de las fiestas que armábamos con Salvador en Queens, en su burdel de muchachos? (…) Claro que se acordaba, nos acordábamos, andábamos muy bien de la memoria, funcionándonos a todo vapor la locomotora, echando humo y arrastrando al tren. Y nos acordábamos de fulanito, de zutanito, de menganito, del Pájaro, el Gato, el Camello, el zoológico colombiano entero que vivía en Queens. (*El desbarrancadero* 55)

En lo concerniente a la axiología del padre y de los abuelos de Fernando, ésta se encuentra ligada a una visión nostálgica e idealizada del autor con respecto a una mejor época que apenas alcanzó a vislumbrar en su infancia. Ahora bien, al mencionar los defectos de sus antepasados, como por ejemplo la avaricia de su abuelo, Fernando no asume la misma actitud crítica que sí refleja al describir ese mismo defecto en su madre. Por otra parte, su abuela Raquel es descrita en contraste con su madre ("la Loca"), pues Fernando se refiere a la primera como a una "santa", para luego preguntarse como ambas pueden pertenecer a la misma familia. Para Fernando, los valores de otra época,

representados en sus abuelos, han desaparecido por completo: “Ay abuela si me oyeras, si vivieras, si supieras en lo que se han convertido mi vida y este país y esta casa, ya ni nos reconocerías” (*El desbarrancadero* 103). El presente resultaría irreconocible si se examinara desde la óptica y las creencias del pasado, que son superiores para Fernando.

Esos valores están rodeados por un halo de inocencia e ingenuidad que contrasta con la actitud maliciosa de su progenitora. La madre de Fernando también funciona como punto de contraste para que éste describa a su padre, refiriéndose a éste como un hombre honrado y humilde, aunque falto de carácter ante la voluntad de su mujer, lo que hace que Fernando lo acuse de ser cómplice de la manía engendradora de su madre (llegando ésta a tener veintitrés hijos). No obstante, Fernando también deja entrever que su padre fue quizás el único que le sirvió como interlocutor al momento de hablar de esa realidad que tanto desprecia y critica: “Hablábamos por horas y horas de nuestra pobre patria, de nuestra patria exangüe que se nos estaba yendo entre derramamientos de sangre y de petróleo saqueada por los funcionarios, sobornada por el narcotráfico, dinamitada por la guerrilla” (*El desbarrancadero* 81-82). En cuanto a la axiología de “la Loca”, Fernando la ubica en un extremo opuesto al suyo, pues la caracteriza por su inconsciencia, su egoísmo y el dominio de los otros. No obstante, el narrador no es consciente de las similitudes existentes entre su actitud y la de su madre, especialmente en cuanto a su necesidad de dominar a los otros. La diferencia fundamental es que su madre lo logra en la práctica, mientras que Fernando lo intenta hacer meramente en su discurso. Ahora bien, Fernando se diferencia claramente de su madre en cuanto a la inconsciencia que a ésta la caracteriza, pues a ella no parece preocuparle nada más allá de su propio entorno y sus conveniencias. Lo que más le molesta a Fernando es el hecho de que “la Loca” utilice su rol de esposa tradicional y madre para usar a los demás. Al imponer siempre su voluntad, crea un ambiente opresivo. Para Fernando, su madre aprovechó la pasividad y sumisión de su marido y la dependencia de los hijos para dominarlos:

> El matrimonio entre mi padre y la Loca era un infierno, aunque disfrazado de cielo. Y aquí digo y sostengo y repito lo que siempre he dicho y sostenido y repetido, que el peor infierno es el que uno no logra detectar porque tiene vendados como una bestia de carga los ojos. Papi tenía sobre los ojos un tapaojos grueso, negro, denso, que nunca le pude quitar. (*El desbarrancadero* 43)

La madre de Fernando se vuelve una figura estereotípica, pues se adecúa al modelo de la madre antioqueña. Al respecto, Alonso Salazar afirma que: "Tradicionalmente, la familia paisa ha estado marcada por una figura materna fuerte. El hombre ha sido el rey de la calle y la mujer la reina del hogar" (*No nacimos pa semilla* 156). "La Loca" aprovecha las ventajas que la cultura tradicional antioqueña ha otorgado a la mujer, al sublimarla dentro del contexto de la casa de familia, para ejercer su poder. Sin embargo, Fernando tiene una reacción opuesta a la de los jóvenes de las comunas con respecto a su madre: si éstos la idealizan por ese rol de cabeza del hogar, el narrador la desprecia por la misma razón.

Una vez establecida la axiología de Fernando y la de los principales personajes de las obras de Vallejo, se puede examinar la forma en que éstos interactúan entre sí. Desde el recuerdo, Fernando logra establecer diversos tipos de relaciones con los personajes que lo rodean, en los que el choque de valores y creencias se hace más o menos presente de acuerdo al sujeto a quien se refiere en su discurso. En las novelas, el narrador refleja su afinidad con su hermano Darío, su padre y sus abuelos, mientras que también manifiesta una confrontación con los sicarios Alexis y Wílmar en *La virgen de los sicarios*, así como con su madre y, por añadidura, con su hermano menor (a quien apoda el "Gran Güevón"), quien vive aún en la casa de sus padres y pertenece a una generación completamente diferente (y, a la vez, indiferente) a la de Fernando. De las tres obras aquí estudiadas, es en *El desbarrancadero* en la que Vallejo ahonda más en las relaciones familiares de Fernando, tanto en lo que comparte con su padre o su hermano Darío como en los conflictos que tiene con su madre y su hermano menor.

Ahora bien, Alexis y Wílmar, como buena parte de los amantes de Fernando y de Darío a lo largo de la obra narrativa de Vallejo, son jóvenes provenientes de otra clase

social y de una cultura distinta. El narrador y su hermano reflejan una promiscuidad sexual en las relaciones cortas u ocasionales que mantienen con aquellos denominados por el narrador como “las bellezas”: jóvenes homosexuales, desorientados y pobres; muchos de ellos prostitutos ávidos de juerga. Aunque Fernando llega a querer a Alexis, la relación siempre se basa en los regalos, en comprarle ropa o electrodomésticos, objetos de los que los sicarios carecen. Incluso llega al punto de regalarle balas a Alexis, pues este no tiene dinero debido a que los contratos como sicario se han reducido por la muerte del capo del Cartel de Medellín, Pablo Escobar. Estas relaciones son siempre mercenarias, no exentas de afecto, pero sometidas a la incongruencia de dos visiones de mundo irreconciliables; lo único que los une es la atracción sexual. La diferencia de valores y de roles sociales hace imposible una relación más a fondo con “las bellezas”. A través de Alexis y Wílmar, Fernando narra la visión de mundo de esa juventud violenta, la abyección de esos “héroes” en el mundo caótico de Medellín, así como las contradicciones que impiden su transformación en el relato.

Por su parte, Darío, a quien Fernando se siente unido por los valores y la vida que compartieron en la juventud, es en *El desbarrancadero* un ser degradado, sin proyección, que vive presa de su enfermedad y la mitiga con el aguardiente y las drogas. Está solo, y no espera ni desespera. Fernando tiene una sensibilidad y un grado de autoconciencia de las que carece Darío. En lo concerniente al padre de Fernando, las diferencias ideológicas entre éste y el narrador no impiden la comunicación, el afecto y el respeto, incluso tal vez los promueven, pues el tradicionalismo del padre se ve atemperado por la conciencia de un envejecimiento interior progresivo del protagonista. Éste sabe que ambos afrontaron la vida con honestidad, y que ambos son producto de la época en que les tocó vivir.

A diferencia de lo que sucede con el padre, el conflicto de Fernando con su madre no tiene solución. No hay una verdadera confrontación entre las dos visiones de mundo, que son opuestas, sino sólo una demarcación de sus valores. Ella es “la Loca” y como tal no es susceptible de diálogo, menos de comprensión: “Esta mujer que parecía zafada,

tocada del coconut como si tuviera el cerebro más desajustado que los tobillos, en realidad estaba poseída por la maldad de un demonio que sólo existe en Colombia, puesto que sólo en Colombia hemos sido capaces de nombrarlo: la hijueputez" (*El desbarrancadero* 63). Ella es una efigie, un personaje estático, contrapuesto a Fernando, cuya transformación interna es proyectada fenomenológicamente a lo largo de las tres novelas. Sin embargo, esta figura le sirve a Vallejo para ilustrar los vicios del matriarcado antioqueño, la ausencia de conciencia, la concentración del egoísmo y la voluntad de dominio (aunque sin que Fernando reconozca la influencia que esta actitud puede haber tenido en su propio ser). Por el contrario, los abuelos son una fuente de cariño, las sombras de un mundo desaparecido: "Raquelita, mi abuela, la madre de la furia, era una santa y yo la quise de Medellín a Envigado, y de Envigado hasta el último confín de las galaxias" (*El desbarrancadero* 58). Este es un mundo que el protagonista añora pero que también critica pues es insuficiente para él; solamente son restos en la memoria de un mundo también en crisis.

Por otra parte, en la obra de Vallejo se hace una confrontación permanente entre los valores del narrador y aquellos de los dominantes y los dominados. Fernando desprecia a la clase gobernante y a la iglesia, pero también a los pobres y a la gente ordinaria. El narrador ve una especie de complot en el que dominantes y dominados se han unido para hacer del mundo un caos y un infierno. Los dominados han sido seducidos por el poder, por tanto comparten en el fondo los mismos valores. Este es el conflicto principal, y para su representación lo que se requiere es mostrar la visión que tiene del mundo el protagonista y la visión de mundo de los otros, de los dominadores y los dominados, que en el fondo es vista por él como una sola.

Ahora bien, el conflicto de los personajes en estas novelas está en sus relaciones de poder con los otros y no en ellos mismos. Esa ausencia de conflicto interior empobrece psicológicamente a los personajes. De esta manera, Fernando resulta siendo el único personaje en las tres novelas que tiene un conflicto interior, pues los demás personajes

han logrado una adaptación entre ellos y el mundo que los rodea. Por ejemplo, el padre de Fernando, a pesar de sufrir las deformidades de carácter de su esposa, adopta una actitud mansa que le permite vivir sin aparente conflicto:

> El matrimonio entre mi padre y la Loca era un infierno, aunque disfrazado de cielo. Y aquí digo y sostengo y repito lo que siempre he dicho y sostenido y repetido, que el peor infierno es el que uno no logra detectar porque tiene vendados como una bestia de carga los ojos. Papi tenía sobre los ojos un tapaojos grueso, negro, denso, que nunca le pude quitar (...) Estaba ligado a ella por el grillete de una felicidad obnubilada. Un grillete que dizque se llamaba "amor". (*El desbarrancadero* 43)

Por su parte, Alexis y Wílmar, a pesar de su profesión de sicarios, no se encuentran en conflicto con su entorno. Ambos tienen conciencia del mundo en que viven y del rol que desempeñan en él. Su vida se ajusta a sus valores éticos. Y como no intentan ver el mundo desde otra perspectiva, pueden actuar con consistencia. Ellos consideran que el mundo es injusto, pues está dividido entre poderosos y débiles, ricos y pobres. Hay un orden social que estabiliza el sistema, pero que permite la transgresión. Mediante la fuerza es posible pasar del mundo de los débiles al mundo de los fuertes. En su nueva condición tienen derecho a mandar, a hacer su voluntad, a tener dinero, a gastarlo en lo que quieran, no solamente en la mera subsistencia. Ellos están aplicando esa regla de excepción prescrita en el sistema y saben que eso tiene un precio. Si se vive de matar, es lógico morir en cualquier momento, y ellos están preparados para eso, pues consideran que la vida del débil es cobarde, miedosa, sin honor; una vida que no vale nada. Ésta sólo vale si se ejerce la libertad de hacer lo que se desea. Para ellos, el principio del placer es lo que justifica la vida, pero aceptan también el principio de realidad en la forma de que se vive para morir, y se está dispuesto a morir en cualquier momento. Esa conciencia de la caducidad de la existencia, de su finitud, es un freno al miedo y a la angustia. Se trata simplemente de prepararse para matar al que sea sin remordimientos. Así mismo, la fe religiosa de los sicarios les facilita su forma de vida. Dios lo perdona todo a través de la figura de la virgen. En el caso de Alexis, la división entre yo y los otros es clara, libre de

cuestionamientos. El futuro es disfrutar mientras pueda y al final morir, ojalá joven, porque el mundo de los adultos es un mundo en descomposición, en transformación, y lo que se desea es lo estable, las reglas sin cambios.

Un ajuste similar entre el yo y su mundo inmediato ocurre en el caso de "la Loca" y del "Gran Güevón", personajes similares. La primera tiene una visión de mundo que le permite vivir en su entorno, presa de él y sin conflictos interiores. Ella también considera que el poder es la fuerza decisiva en el mundo. "La Loca" ejerce el poder en su casa y su mundo cotidiano, incluyendo la iglesia a donde va. Ella hace también una división entre fuertes y débiles, ubicándose en la primera categoría, mientras su marido y sus hijos pertenecen a la segunda. Su poder está basado en el poder que Dios delega en los padres sobre los hijos, y en su condición de "matrona". Su casa es su reino, y su esposo y sus hijos son siervos, que deben servirle y atenderle. Por eso no se le puede contradecir, ni exigirle nada. Ella está libre de demandas por parte del entorno. Para el narrador, "La Loca" es una especie de abeja reina, cuya función es la reproducción; por eso tuvo veinte hijos, pues, de acuerdo a Fernando, más hijos implican más servidores. La madre piensa que el haberle dado la vida a los hijos hace que ellos tengan una deuda vitalicia con ella. A través de sus comentarios, Fernando intenta bajar del pedestal la figura de su madre, reflejando su falsedad desde todo punto de vista, incluyendo el hecho de que ésta se considere una especie de santa:

> Y tras de mala santa. Que si fuera a calificar su actuación en la vida, sobre un máximo de cinco, que es lo que se usa en Colombia, ella se pondría un cinco admirado (...) Menos cinco bajo cero le pondría yo para que se le congelara el culo. Luego se iba a la iglesia a comulgar. Pero como vivía tan ocupada manteniendo en orden su casa y educando a tantos hijos, quería comulgar de primera (sin confesarse por supuesto, porque ¿de qué?), y así se lo exigía al cura en el introito o comienzo de la misa, y faltando cuando menos media hora para la comunión: que le dieran de comulgar rápido que ella no tenía tiempo qué perder en liturgias. (*El desbarrancadero* 70)

De esta forma, "la Loca" carece de conflictos, y Fernando es el único que ocasionalmente pone en duda su poder. Lo mismo sucede con el "Gran Güevón", el

hermano menor de Fernando. Él es el hijo que vive con "la Loca", su consentido; por eso ella le cede parte de su poder. Vallejo lo describe como un haragán, un hijo de mamá, diferente al resto de sus hermanos, por quienes el narrador expresa algún afecto.

El hermano mayor, Darío, tampoco tiene conflictos internos ni con su entorno. El sida que padece se oculta más por el estigma asociado a la enfermedad y para evitarle preocupaciones al padre que por las condiciones mortíferas del virus en sí. Darío no se plantea el problema de la muerte, le basta con fumar marihuana o tomar aguardiente: "Darío había vivido tan egoístamente que le importaban un comino los vivos y los muertos. Y ahora que se iba a morir empezaba a darse cuenta de que los vivos por más vivos que estemos al final nos morimos" (*El desbarrancadero* 55). Darío carece de la sensibilidad y agitación interior de Fernando, lo cual le protege de posibles cuestionamientos con respecto a sí mismo y su realidad. En el caso de los abuelos, su mundo interior es más estable aún, especialmente porque son figuras arquetípicas que representan hasta cierto punto la inocencia de un pasado idealizado, por lo cual no están sujetas al mismo escrutinio de otros personajes. La actitud bondadosa de la abuela de Fernando es prueba de su tranquilidad interior.

El alto grado de autoconciencia de Fernando le permite ver sus propias contradicciones, mientras que su sensibilidad promueve su choque permanente con el mundo. De esta forma, el narrador no puede aspirar a ser feliz puesto que no cumple con las condiciones básicas para alcanzar dicho propósito: la inconsciencia. Fernando no puede acoplarse completamente a este estado, más allá de que lo desee, pues siente que tiene la obligación de actuar como una especie de conciencia que revele aquello que los otros no quieren ver.

Por otra parte, ese asesino en potencia que hay en cada hombre hace que Fernando, en *La virgen de los sicarios*, lleve a cabo sus deseos de castigo a través de la figura del sicario, quien aplica la pena de muerte inmediata a todos aquellos que representan el caos para él: el vagabundo grosero, el taxista atrevido, el bebé que llora,

las madres irresponsables, el transeúnte que insulta. De alguna manera Fernando adopta una actitud similar a la de Raskolnikoff, el protagonista de *Crimen y Castigo* de Dostoievski, quien considera que hay dos clases de personas: aquellas que sólo son capaces de reproducir seres semejantes a ellos mismos, y las que ven el mundo desde una perspectiva superior, desde la cual se hacen notorios los vicios y, por ello, tienen la potestad de eliminar a los otros. Fernando quiere eliminar del mundo, así sea en su imaginación, a los culpables del desorden, a los que hacen mal uso del poder, y a los que son víctimas culpables del poder por su servilismo y ceguera. Fernando quiere un mundo donde la ley se cumpla. Esto señala la influencia de la modernidad –la fe en lo ilustrado, el racionalismo y el imperativo categórico kantiano–, en su visión de mundo, así como el choque inevitable con la realidad, puesto que los límites del mundo para Fernando, a diferencia de los demás personajes, sobrepasan su entorno inmediato y el momento para proyectarse en una totalidad.

En *El desbarrancadero*, Fernando comienza a desarrollar una conciencia y una aceptación con respecto a la idea de que el mundo es caótico, y de que los valores de la modernidad son ideales inútiles en la práctica. Ello lo aboca a señalar el nihilismo: "La vida es tropel, desbarajuste; sólo la quietud de la nada es perfecta" (*El desbarrancadero* 72), aspecto que va a influenciar de manera definitiva su discurso y su accionar en *La rambla paralela*.

Es evidente que el carácter de Fernando como narrador y como personaje lo lleva a una reducción de la realidad. El relato gira alrededor de su propia facticidad, el fluir de su conciencia y su interés comunicativo. El poco desarrollo de las otras visiones de mundo produce un cierto recorte de la realidad narrativa. El estilo discursivo, aparentemente oral, de las novelas, y la ausencia de otras voces que confronten abiertamente la axiología del protagonista, limitan la perspectiva desde otros ángulos. En las novelas no hay personajes que puedan cumplir el rol de opositor de Fernando en su búsqueda de la verdad, lo cual impide el contrapunto de ideas. La visión de mundo del

poder, en sus diversas manifestaciones, se expresa en la narración exclusivamente desde la voz del protagonista.

El choque entre la visión de mundo del poder establecido, en sus diferentes facetas, y la visión de mundo de Fernando es claro, en la medida en que sus críticas están soportadas en el mundo referencial, externo a las novelas. La crítica formulada en las entrevistas concedidas o en los discursos dados por Fernando Vallejo coincide ideológicamente con la opinión expresada en las novelas[37], hecho que resalta la función referencial en ellas. Sin embargo, la exclusión de voces con la visión de mundo del poder instituido, que tienen una axiología opuesta en muchos aspectos a la del protagonista, se convierte en un obstáculo que limita las ventajas narrativas que podría llegar a ofrecer la polifonía.

En el caso de Fernando, éste observa, analiza y critica a los otros, pero es indiferente a su respuesta: no la espera. Hay un vacío caracterizado por la incomunicación, que se refleja en la narración de la novela, en los personajes, en la ausencia de diálogo. Fernando se dirige a un narratario, que en la mayoría de los casos es alguien "presente", que le escucha sin interpelación. En *La rambla paralela* dialoga con su álter ego muerto y en *El desbarrancadero* con la muerte. Con los vivos es escaso el diálogo directo, aún en *La virgen de los sicarios* con Alexis y Wílmar, pues en ocasiones utiliza en su lugar la diégesis, su palabra de narrador-protagonista. Así, la relación intersubjetiva que constituye al sujeto como tal está condenada al fracaso, pues no es posible que ambas libertades subsistan, porque siempre habrá una confrontación en la cual el sujeto trata de objetivar al otro. El sujeto –en este caso Fernando– se encuentra, entonces, en una situación de conflicto permanente con el otro, pues el yo se percibe en la oposición "yo-otros". El yo está sujeto al juicio de la conciencia del otro. Su libertad está

[37] Por ejemplo, su discurso de aceptación del premio Rómulo Gallegos en Caracas en el año 2003 (Ver bibliografía).

condicionada por la libertad que el otro le conceda. El yo existe en su esfera de intereses, la conciencia está condicionada a ellos, a la facticidad y los proyectos del sujeto. Sin embargo, el cuerpo, la memoria, la identidad y las circunstancias del otro son distintas. Cada yo tiene su propia voluntad de dominio, quiere convertir al otro en cosa para sí. Esto es lo que sucede en las novelas de Vallejo, pues el otro es percibido por Fernando en una dimensión cosificada, que no se supera para acceder al ámbito de la libertad.

El conflicto con los otros está centrado en varios aspectos que disgustan a Fernando: el poder inútil, la crueldad, el desorden, la abyección. Sin embargo, Fernando requiere al otro para sustentar su discurso, pues su crítica existe por la ausencia de compromiso de los otros y, además, porque es el conflicto el que genera su reflexión sobre el mundo y sobre sí mismo.

La visión crítica de los demás es la que predomina en el discurso del narrador, abarcando desde los que éste considera culpables hasta a los propios inocentes, como lo señala el narrador de *La rambla paralela*: "Había empezado por odiar a las mujeres embarazadas, que son culpables, y acabado por odiar a los niños, que no lo son" (*La rambla paralela* 44). Aunque también, en ocasiones, Fernando expresa una cierta compasión por el otro, como sucede en su reflexión final en *La virgen de los sicarios*: "Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo" (*La virgen* 121). Sin embargo, dicha compasión viene siempre acompañada de una sensación de superioridad basada en la diferencia existente entre los demás y él, que le da derecho a criticar a los otros por ser todos culpables de lo malo en el mundo, cayendo reiteradamente en el error de la generalización.

La intersubjetividad se basa en un pacto implícito, en unas reglas del juego que posibiliten la coexistencia de las voluntades y las libertades de los sujetos. El problema que se señala en la obra de Vallejo es que la voluntad de uno busca imponerse sobre el otro. La seducción, la amenaza y la fuerza son armas en ese combate de subjetividades, y Fernando apela a la última a través del poder de su discurso. No obstante, esta acción es

sólo una respuesta ante el caos que éste evidencia en el mundo y que afecta las relaciones interpersonales. Retomando la idea señalada en el capítulo anterior, no hay una verdad sino un anhelo de verdad, el deseo de encontrar "verdades" al costo que sea, mito en el que cree Fernando. Esta interpretación del mundo del hombre elimina un elemento clave para la conciencia: la certeza. De esta manera, las relaciones intersubjetivas no pueden tener un pacto, porque están sujetas a ese estado caótico predominante.

Fernando está en una situación existencial en la que confluyen la necesidad de verdad, la conciencia del engaño, el rechazo de la mentira, la subjetividad de lo real y la añoranza del orden: "¡Ay, si el mundo fuera como la ley lo dicta!" (*El desbarrancadero* 71). Esta cita refleja la incompatibilidad entre realidad y discurso, que lleva a que Fernando sólo pueda confiar en sí mismo. Así, el narrador se inscribe en la metafísica de la subjetividad, pero a la vez mantiene la ilusión de que la sociedad funcione acorde con los principios de la modernidad. Se desplaza de la confianza en el tribunal de la razón a la negación de Dios como principio ordenador del mundo y, a la vez, del hombre "hecho a su semejanza" y fundamento de la moral, esto es, de las reglas que deben guiar la conducta de los hombres y la sociedad. La desconfianza en los otros aumenta en el transcurso de las novelas, enfocándose en los extraños en *La virgen de los sicarios* y en su familia en *El desbarrancadero*, hasta que su actitud desconfiada termina por alcanzar a su propio yo en *La rambla paralela*.

Una de las características del resentimiento es el impulso al aislamiento y a cerrarse al mundo. Fernando no sólo se siente ajeno a la Colombia actual, sino a su familia y a la vida en sí. No tiene amigos, porque no encuentra personas a las que pueda valorar como semejantes a él. Esta situación es progresiva a lo largo de las novelas. En el recuerdo está su abuela y los muchachos con los que tuvo una relación fugaz. En el presente de *La virgen de los sicarios* están Alexis y Wílmar, a quienes Fernando dice querer. Sin embargo, éstos se encuentran en un mundo interior tan lejano a él que le es imposible compartir su vida con ellos, así sea de forma temporal. En *El desbarrancadero*

está el recuerdo afectuoso por su padre y, en el presente, su hermano Darío, por quien siente afecto pero también incomunicación, por ello se va de Medellín antes de que éste muera. En el presente de *La rambla paralela* ya ha desaparecido su familia, sólo quedan unos seres anodinos, invisibilizados, los conocidos con que eventualmente comparte en la Feria literaria de Barcelona.

De igual forma, la agresividad del narrador va decreciendo a lo largo de las novelas, de *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* a *La rambla paralela*, en concordancia con la desaparición de los personajes concretos que antes lo rodeaban. Algo similar ocurre con el espacio territorial, el cual se va diluyendo a medida que se aleja de los demás. En *La virgen de los sicarios* recorre Medellín con Alexis, y después con Wílmar, y habla con otros personajes del entorno de las comunas. En *El desbarrancadero* transita por la casa mientras cuida a Darío y observa, con una focalización externa, a su padre, a "la Loca" y al "Gran Güevón", sintiéndose aislado de Medellín y de su casa; por ello se ensimisma en el absurdo y la muerte. En *La rambla paralela*, Barcelona es un espacio difuso, por donde vaga como un fantasma, por las mismas rutas, con los ojos cerrados a lo exterior. De esta forma, se evidencia una conexión entre la relación con los otros y el vínculo de Fernando con los espacios por los que transita en las tres novelas.

En resumen, el examen de la axiología del narrador y la de los otros personajes refleja una confrontación entre ambas, en la que Fernando desea imponerse. Esto, a su vez, termina alejándolo progresivamente de los otros. Cuando el narrador deja Medellín al final de *El desbarrancadero*, el lector siente que el protagonista no tiene más camino que la soledad. Su relación con sus seres queridos, explorada a fondo en esta novela, no deja nada, pues el odio o la muerte los aleja de él. La conciencia de la crisis de la modernidad y el caos y la incertidumbre que ésta hace relucir afectan las relaciones de Fernando con los otros, en la medida que el narrador no puede confiar en ellos, lo que imposibilita una verdadera comunicación. La relación negativa con los otros, que se

acentúa en *El desbarrancadero* al ahondar en la brecha entre el protagonista y su familia, es un factor decisivo para que Fernando vea a la muerte como única posibilidad.

La muerte como finalidad

En la oposición libertad-facticidad, el componente privilegiado en las novelas de Vallejo es el segundo, a expensas del primero, lo cual genera una actitud ante el mundo caracterizada por el resentimiento y el aislamiento de los otros. Los personajes no tienen opciones, son presa del pasado, de su situación, de la ausencia de oportunidades de cambio. El único personaje que se transforma es Fernando (aunque su transformación no es positiva); en los demás, el único cambio es la muerte. En el transcurso de la obra narrativa de Vallejo no hay búsqueda, fuera del encuentro con la muerte. Una muerte que, como señala adecuadamente Jacinto Fombona en su artículo "Palabras y desconyuntamientos en la obra de Fernando Vallejo", es experimentada primero por el narrador de manera ajena, a través de la agonía de su hermano Darío, para posteriormente trasladarse al propio Fernando. Es aquí donde aparece la imagen del "desbarrancadero", que le da título a la segunda de las novelas aquí estudiadas. La palabra "desbarrancadero" es utilizada en México como sinónimo de "precipicio". En el caso del uso que le da Vallejo, ésta funciona como símbolo de la caída en la nada. La falta de libertad hace de la vida sólo una espera de la muerte. Fernando termina teniendo arraigo únicamente en su yo, el cual se desvanece progresivamente. El narrador es un sujeto nómada que no encuentra su lugar, porque se siente ajeno a los otros y al mundo. No espera nada fuera de la muerte, porque el mundo no es como debería ser. Además, el discurso del protagonista no promueve la vida a través de la continuidad de la especie sino lo opuesto. La única esperanza, en esa desesperanza, es la certidumbre de la contingencia, la huida del mundo mediante el olvido y la muerte.

La muerte en la obra de Vallejo sirve como punto de encuentro entre los dos elementos fundamentales de su narrativa: la nostalgia y la crítica. Fernando añora un pasado destruido por el paso del tiempo, por la muerte que se ha llevado a todos lo que ha querido, excepto a él: "Y trataba de dormirme contando muertos. ¿La abuela? Muerta. ¿El abuelo? Muerto. ¿Mi tía abuela Elenita? Muerta. ¿Mi tío Iván? Muerto. ¿Mi primo Mario? Muerto. ¿Mi hermano Silvio? Muerto. ¿Y yo? ¿Muerto?" (*El desbarrancadero* 127). Fernando vive entre muertos hasta el punto de considerarse a sí mismo como tal. De igual forma, Fernando cree que los muertos perduran en los recuerdos:

> –¿Qué habrá después de la muerte, m'hijo? –me preguntó
>
> –Nada, papi. -le contesté-. Uno no es más que unos recuerdos que se comen los gusanos. Cuando vos te murás seguirás viviendo en mí que te quiero, en mi recuerdo doloroso, y después cuando yo a mi vez me muera, desaparecerás para siempre (*El desbarrancadero* 82)

La memoria, hasta cierto punto, derrota a la muerte; por lo menos hasta que ésta se lleva a quien recuerda. Esto le da un tono más trágico a la posibilidad de la muerte de Fernando, pues con el final de su existencia dejaran de existir sus abuelos, su padre, su perra y los demás seres que perviven por medio del recuerdo. Sin embargo, el acto de la escritura en el que se embarca Vallejo (Fernando) también puede funcionar como elemento para preservar el pasado. Al respecto, Jacques Joset, en su libro *La muerte y la gramática: los derroteros de Fernando Vallejo*, comenta que obras tales como *El desbarrancadero* se producen "a partir de los recuerdos del yo" (105), lo cual refleja la estrecha conexión entre la obra y la memoria en el caso del narrador de Vallejo.

Por otra parte, la muerte también sirve como punto de partida para la aparición de la crítica en el discurso del narrador: "Muertos y más muertos y más muertos y en la calle Colombia suelta matando más. ¡Qué bueno! ¡Ánimo, país verraco, que aquí no hacen falta escuelas, universidades, hospitales, carreteras, puentes! Aquí lo que sobra es hijueputas. Hay que empezar a fumigar" (*El desbarrancadero* 127). Para Fernando, la

muerte sirve como la solución final ante el fracaso de la sociedad moderna: su incapacidad para organizarse y regirse de una manera racional y civilizada.

La muerte se manifiesta de diversas formas en la obra de Vallejo. Ésta se hace presente no sólo como concepto abstracto, sino también de manera personificada. La muerte es un actante que se halla presente en las tres novelas de Vallejo. En *La virgen de los sicarios* aparece como una peste que se extiende por Medellín y actúa al azar de las circunstancias. Fernando la invoca con sus críticas, con lo cual crea en Alexis una motivación para su rol de "ángel exterminador". En *El desbarrancadero* la muerte es más personalizada. Fernando la ve en la casa, próxima a los personajes que agonizan –su padre y su hermano–, simbolizando la ansiedad del narrador por la pérdida inminente de los dos seres queridos: "La Muerte, extinguidora de odios y de amores, un año antes de venir por Darío vino por papi, y en un mes se lo llevó" (*El desbarrancadero* 73). Fernando la ha desposeído de atributos trascendentales, la ve como un ente doméstico, una parodia de sí misma, burlona y degradada, que necesita de una corte de curas y médicos para afirmar su presencia: "¿No puedes vivir sola y tienes que andar siempre acompañada, con esa corte de sabandijas? Estás como mi amigo Manolo Dueñas que adonde va va con séquito, o como el cura Papa. Aprende de mí, güevona, que me basto solo" (*El desbarrancadero* 73). Además de burlarse de la "Muerte", Fernando le reclama el hecho de que él sea el único a quien ésta no quiere llevarse, a pesar de que su presencia ha sido constante en su familia, desde el suicidio de su hermano Silvio hasta la enfermedad mortal que acecha a Darío, el más cercano de sus hermanos, en *El desbarrancadero*.

Ahora bien, la muerte en la obra de Vallejo también asume otros roles con connotaciones más positivas, pues en ocasiones aparece como una aliada de Fernando en su sueño de reparar el mundo: "Oh Muerte justiciera, oh Muerte igualadora, comadre mía, mamacita, barre con esta partida de hijos de puta, no dejes uno, con tu aleteo bórralos a todos" (*El desbarrancadero* 92), o de brindarle alivio a sus seres queridos,

como se ve con el relato sobre la muerte de su perra Bruja en *La rambla paralela*: "Llevaba días de sufrimiento con los intestinos retorcidos hasta que una mañana, cuando ni él ni ella podían aguantar más el dolor, le llegó por fin misericordiosa la Muerte" (*La rambla paralela* 99). Es esta muerte la que Fernando desea para sí mismo, no la justiciera, pues él no piensa que merezca un castigo, sino aquella que alivia los dolores y el sinsentido de la vida.

La muerte también se hace presente en el discurso del narrador por medio de diferentes elementos que la simbolizan en sus diversas connotaciones. Uno de esos símbolos es el del río. En *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* se hace mención a un río conocido por el narrador durante su infancia en Colombia: el río Cauca. En el recuerdo de Fernando éste era un río caudaloso y vivo, pero ahora es meramente una cloaca disminuida. En este caso, el río manifiesta la descomposición que la modernización y la superpoblación han traído a un elemento puro y vital, como es el agua. La época presente está contaminada por un mundo sucio, productor de desechos, alejado para siempre de la transparencia del pasado: "Ay abuela, ya los ríos de Colombia se secaron y los loros se murieron y se acabaron los caimanes y el que se pone a recordar se jodió porque el pasado es humo, viento, nada, irrealizadas esperanzas, inasibles añoranzas" (*El desbarrancadero* 126). Aquí la conciencia ecológica de Fernando se mezcla con la noción del pasado irrecuperable. La muerte de todo aquello que Fernando anhela del pasado se ve representada en la imagen del río Cauca, cuyo presente refleja la futilidad del acto de recordar.

Otro de los elementos que simbolizan la muerte en la obra de Vallejo se evidencia cuando Darío escucha el pájaro Gruac Gruac, cuyo canto, según las tradicionales ancestrales, es un augurio funesto, que viene a reforzar la presencia del actante "Muerte", con el que Fernando ironiza en un juego de humor negro: "El sida le estaba afectando el cerebro. Y el pájaro Gruac Gruac era una alucinación auditiva" (*El desbarrancadero* 43). De igual forma, los gallinazos son un símbolo reiterativo en la obra de Vallejo, los cuales

expresan la muerte violenta y su degradación a su escala más baja en Colombia, como bien lo resume el narrador en *La rambla paralela*: "Para los gallinazos de este mundo Colombia es Shangri-la" (*La rambla paralela* 19). Los gallinazos sobrevuelan, señalando el homicidio a campo abierto, el hombre desechado como consecuencia de la situación violenta en el contexto colombiano.

Así mismo, otro elemento más que hace referencia a la muerte es el "Eutanal", una falsa droga que posibilita la eutanasia. Ésta es una ironía de Fernando, quien ha rechazado a los médicos, de los que desconfía por considerarlos inútiles e inoperantes. El narrador utiliza esa sustancia para ayudar a morir a su padre. Al respecto, John Narváez, en su artículo "Sobre *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo", afirma que "la sanción moral de esta ficción está invertida con respecto a nuestro mundo social: en el de Vallejo el asesinato es intrínsecamente un acto de humanidad o de solidaridad". Otro ejemplo de esto se evidencia con el tratamiento de la enfermedad de Darío: "Por si tenía criptococosis le daba fluconazol; por si tenía histoplasmosis le daba itraconazol; por si tenía neumonía le daba trimetoprim sulfametoxazol (...) Si a Darío lo iban a matar los médicos o el hijueputa sida ¡que lo matara yo! Total, a mí era al único que me dolía" (*El desbarrancadero* 173). Aquí, Fernando no sólo demuestra sus conocimientos médicos mientras ironiza sobre la medicina y refleja la ineficacia de la ciencia, sino que establece la muerte como una especie de acto de amor, a través del cual él puede brindarle a sus seres queridos la paz que anhela para sí mismo. Es en el contexto de la muerte donde Fernando revela su faceta más humana, como lo manifiesta cuando se entera del resultado del examen del sida de su hermano Darío: "En ese momento le pedí a Dios que el laboratorista se hubiera equivocado, que hubiera confundido los frascos, y que el resultado fuera al revés, el mío positivo y el suyo negativo. Pero no, Dios no existe, y en prueba el hecho de que él ya está muerto y yo aquí siga recordándolo" (*El desbarrancadero* 38). Si bien Fernando quiere la muerte que los demás consiguen y que a él le es negada, a la vez expresa su rechazo a la separación que el acto de morir produce

con respecto a sus seres queridos, la cual no puede ser plenamente compensada por medio del recuerdo.

La muerte ejerce también un rol catártico al detener el tiempo y otorgarle un propósito a la vida, como le sucede al narrador cuando ayuda a su padre a morir:

> Hundí la aguja en el tubo de plástico, presioné el émbolo, y con la última gotica de suero que caía empezó a entrar el Eutanal (...) El Tiempo, lacayo de la Muerte, se detuvo: papi había dejado el horror de la vida y había entrado en el horror de la muerte. Había vuelto a la nada, de la que nunca debió haber salido. En ese instante comprendí para qué, sin él saberlo, me había impuesto la vida, para qué había nacido y vivido yo: para ayudarlo a morir. Mi vida entera se agotaba en eso. (*El desbarrancadero* 132)

La muerte asume entonces diversos roles en estas novelas, no sólo como vía de escape del mundo o como manifestación de la violencia, sino también como finalidad de la existencia. La muerte es una amenaza permanente como símbolo de la violencia en la Medellín de *La virgen de los sicarios*, pero se convierte en una especie de benefactora en *El desbarrancadero*, en donde se vislumbra como la razón para vivir del ser humano, representado aquí por Fernando. Se puede observar un giro en el manejo que Vallejo hace de la muerte a través de las tres novelas. En *La virgen de los sicarios* la muerte en general es tratada como un asunto impersonal que no afecta al narrador (más allá del asesinato de Alexis), por lo cual Fernando puede narrar episodios de muerte violenta que él mismo presencia sin sentir remordimiento ni compasión. No obstante, en el transcurso de *La virgen de los sicarios* a *El desbarrancadero* hay una transición en la obra de Vallejo hacia un narrador más reflexivo. A pesar del gran éxito de *La virgen de los sicarios*, el autor colombiano no busca repetirse en su siguiente novela, pues el enfoque que persigue es mucho más personal, al estar relacionado con su vida familiar. La muerte aquí ya no es un ente ajeno que castiga a través del sicario aquello que le molesta al narrador de la sociedad colombiana, sino que ésta rodea a Fernando por medio del deceso de sus seres queridos, el cual no puede evitar. Como bien señala Héctor Abad Faciolince en su artículo “El odiador amable”, *El desbarrancadero* evidencia que “es la decadencia de una

casa la que carga con la imagen de la decadencia de todo un país". Así, la muerte se va uniendo cada vez más al destino del narrador, hasta alcanzarlo en *La rambla paralela*.

Ahora bien, Fernando termina asumiendo la muerte como posibilidad única en un contexto en el que es consciente del fracaso de las ideas promovidas por la modernidad. Así, el protagonista ve la vida como una enfermedad progresiva y degradante que lleva a la muerte: "La vida es un sida. Si no miren a los viejos: débiles, enclenques, inmunosuprimidos, con manchas por todo el cuerpo y pelos en las orejas que les crecen mientras se les encoge el pipí. Si eso no es sida entonces yo no sé que es" (*El desbarrancadero* 48). Para el narrador, la muerte es la posibilidad más segura del ser humano. La desgracia hace sentir la vida como un morir paulatino. Hay un elemento entrópico en el ente humano, que lo empuja a morir. Julio Flórez, célebre poeta colombiano de comienzos del siglo XX, afirmaba en su poema "Resurrecciones" que "algo se muere en mí todos los días", y Fernando parece compartir dicha perspectiva: "En una diez-millonésima de segundo la pobre vida, que es nuestra forma optimista de llamar a la Muerte, se vuelve nada. Vivir, amigo, es irnos muriendo de a poquito" (*El desbarrancadero* 175). Todo esto lleva a que Fernando asuma la idea de que la verdadera finalidad del hombre es la muerte: "Para morir nacimos y lo demás son cuentos. No se le olvide, amigo. Memento mori" (*El desbarrancadero* 155).

Fernando ha llegado a un punto en el que siente todo el peso del fracaso del proyecto vital. Por esta razón, el narrador afirma constantemente que la existencia es peor que la nada de la muerte. Si la vida no ofrece alicientes reales, no tiene sentido la espera del deterioro y la muerte: "¡Si morirse no es tan grave, niña! Lo grave es seguir aquí. Qué manía tan mezquina ésta de los mortales de aferrarse como garrapatas a la vida, a contracorriente de nuestra profunda esencia" (*El desbarrancadero* 118). Fernando critica así a aquellos que –a diferencia suya– no pueden asumir su muerte como finalidad de la existencia., ante la ausencia de un verdadero proyecto vital.

La muerte es sin duda el tema más explorado en las novelas de Vallejo, en especial de dos formas. En primer lugar se puede apreciar la muerte "existencial", que corresponde al deseo de morir, a la decadencia del ser, la pérdida del mundo que sufre el protagonista como resultado de su actitud, por su búsqueda de la verdad y por la nostalgia de lo perdido: el tiempo pasado de su vida y el mundo imaginado de la modernidad; esta es la muerte que predomina en *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*. En segundo lugar está la muerte violenta, que predomina en *La virgen de los sicarios*. La muerte que el protagonista desea para él y para los otros está relacionada –en el primer caso– con el nihilismo y –en el segundo– con el caos social y ético, esto es, con la crisis de la modernidad. La muerte no es vista por el protagonista solamente como el límite natural del ser en su devenir –su punto de mayor realización–, sino como algo ajeno y violento: el precio que hay que pagar al vivir en una situación caracterizada por el caos y la violencia. Dada su presencia reiterada, la muerte se constituye en un núcleo narrativo evidente en la obra de Vallejo.

Así mismo, en estas novelas se puede apreciar la estrecha conexión existente entre la muerte y otro de los ejes temáticos sobre los que gira el discurso del narrador: Colombia. Frecuentemente las imágenes sobre Colombia están unidas a la muerte, no sólo para comentar y criticar la situación político-social del país en cuanto a la violencia, sino también al momento de aludir a las circunstancias personales del narrador. En las tres novelas Fernando entra en contacto con la muerte por medio de un viaje (real o virtual) a Colombia. En *La virgen de los sicarios*, Fernando viaja de México (lugar de residencia de Vallejo) a Medellín y entra en contacto con la muerte violenta propia del entorno de los sicarios y del legado del narcotráfico en Colombia. En *El desbarrancadero*, Fernando viaja de nuevo de México a Medellín, pero su experiencia con la muerte es mucho más personal y dolorosa, puesto que el motivo del viaje es cuidar a su hermano Darío en sus últimos días, mientras recuerda la muerte de su padre. En *La rambla paralela*, el viaje es de México a Barcelona, pero el contacto con la muerte –con

"su propia muerte" – se va a dar a través de una llamada telefónica a Colombia en la que se da cuenta que la finca de sus abuelos ya no existe.

En el caso particular de *El desbarrancadero* –la novela de Vallejo que más profundiza en el tema de la muerte–, se puede observar cómo la muerte es la que le da forma a la estructura de la obra. Ésta comienza con el fallecimiento del padre de Fernando y termina con la huida del narrador de Medellín en un taxi, en el momento en que se entera –a través de su hermano Carlos– de que Darío ha muerto. Esta noticia lleva a Fernando a narrar su propia muerte: "En ese instante, con el teléfono en la mano, me morí. Colombia es un país afortunado. Tiene un escritor único. Uno que escribe muerto" (*El desbarrancadero* 190). Fernando aprovecha este instante para, a través del humor, quitarle a la muerte su carga trágica, por lo menos en lo concerniente a su propio deceso: "Me morí sin alcanzar a colgar y ahora, desde esta nada negra (…) me pregunto por ociosidad una cosa: ¿de cuánto habrá sido la cuenta que le pasaron a Carlos porque no colgué? (*El desbarrancadero* 190). Aunque el personaje de Fernando no muere verdaderamente aquí (pues reaparece en *La rambla paralela*, en la cual se presenta aparentemente su muerte "definitiva"), el narrador habla de su propia muerte debido a que el fallecimiento de Darío hace que Fernando sea consciente de que su último vínculo de tipo afectivo con la vida y con el presente ha muerto. Lo único que le quedaría como opción es el pasado, el recuerdo, con la muerte presente de por medio.

Al final de *El desbarrancadero*, Fernando abandona Medellín y Colombia para nunca más volver, pues en *La rambla paralela* va a morir en Barcelona. Las últimas palabras del narrador en *El desbarrancadero* dan a entender que su salida de Colombia implica a la vez una renuncia al pasado como refugio:

> Sonó el teléfono y contesté: era Carlos para darme la noticia de que acababa de morir Darío. En ese instante entendí que se acababan de cortar mis últimos vínculos con los vivos. El taxi se iba alejando, alejando, dejándolo atrás todo, un pasado perdido, una vida gastada, un país en pedazos, un mundo loco, sin que se pudiera ver adelante nada, ni a los lados nada, ni atrás nada y yendo hacia nada, hacia el sinsentido, y sobre el paisaje invisible y lo que se llama el alma, el corazón, llorando: llorando gruesas lágrimas la lluvia. (*El desbarrancadero* 194)

Fernando deja Colombia y con ella el lugar preferido de sus recuerdos, el "paraíso perdido" de la infancia. Así, el narrador se dirige, con tristeza, a la nada, a la nada del sinsentido o la muerte. Como parte de ese proceso, en *El desbarrancadero* se señala por primera vez el desdoblamiento de la voz narrativa en la obra de Vallejo, cuando Fernando se mira en un espejo: "Vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos" (*El desbarrancadero* 127). Esto lleva a Fernando a narrar lo que hace y dice el "viejo" en tercera persona, criticándolo: "El viejo pendejo ya ni sabía qué estaba haciendo" (*El desbarrancadero* 128). Si bien la narración vuelve a revertirse a la primera persona tras un par de páginas, este giro narrativo (que se va a volver constante en *La rambla paralela*) refleja la conciencia de Fernando con respecto a su propia degradación y a la proximidad de la muerte, que se manifiesta a través de la aparición de un narrador en tercera persona que puede observar y juzgar a Fernando desde una perspectiva externa. Ahora bien, *La rambla paralela* va a ahondar en la disolución del ser de Fernando ya sugerida en *El desbarrancadero*, hasta llegar a su propia muerte. El análisis de dicho proceso será objeto de estudio en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 4: LA IDENTIDAD, BÚSQUEDA Y FRACASO

En *La rambla paralela* se termina de concretar el proceso de deterioro y muerte de Fernando, el cual ya se había señalado al final de *El desbarrancadero* por medio de la desaparición de sus conexiones con el mundo, tras el deceso de su hermano Darío. Este capítulo busca señalar que el giro radical que se produce en el discurso de Fernando en *La rambla paralela* –tanto a nivel formal como ideológico– está relacionado con la perdida de la identidad que caracterizaba al narrador en las obras anteriores, lo cual lleva a la narrativa de Vallejo a un punto en el que la "muerte literaria"[38] aparece como la única opción viable.

La conciencia en tercera persona

La muerte hace su presencia en *La rambla paralela* desde las primeras líneas de la novela, por medio de una llamada telefónica que señala el fin del "locus amoenus" que –para Fernando– representaba la finca de sus abuelos:

- ¿Esa no es la finca Santa Anita?
- Aquí era pero ya no es: la tumbaron.
- ¡Cómo la van a haber tumbado!
- ¿Y por qué no? Todo lo tumban, todo pasa, todo se acaba. (*La rambla paralela* 7)

Si el fin de las escasas conexiones personales entre el narrador y el mundo a través de la muerte de su hermano apuntaba a un sinsentido que sólo se puede remediar con su propio fallecimiento, el tomar conciencia con respecto a la desaparición de la finca Santa Anita representa la eliminación del último refugio que le quedaba a Fernando: el

[38] Al hablar de "muerte literaria" me refiero al proceso por el cual el agotamiento del discurso que caracterizaba la obra narrativa de Vallejo conlleva el fin de su propuesta literaria, reflejado a nivel interno en la muerte del narrador y a nivel externo en la intención de Vallejo de no escribir más literatura.

recuerdo de su infancia. No obstante, Fernando intenta apegarse hasta último momento a este refugio, que ha estado siempre vinculado a la figura de su ser más querido, su abuela Raquel, cuya muerte aún no puede aceptar:

- ¡Cómo se va a haber muerto, si es mi abuela!
- Ah, ¿y porque es su abuela usté cree que no se va a morir? Todos nos tenemos que morir, hombre, no sea bobito. Es más: ahí donde está usté, en esa cama, también ya está muerto. Vaya mírese en el espejo y verá. ¡Levántese! (*La rambla paralela* 7-8)

La muerte del pasado de Fernando desemboca irremediablemente en su propio fallecimiento y en la toma de conciencia del mismo, pues la muerte le llega mientras sueña con la finca Santa Anita, y, más específicamente, en el momento en el que se le anuncia la inexistencia de ese mundo. En un análisis comparativo de las tres novelas de Vallejo aquí estudiadas resulta significativo que, tanto en el inicio de *La virgen de los sicarios* como en el de *El desbarrancadero*, Fernando comienza la narración haciendo alusión a una imagen nostálgica de su infancia feliz, y la muerte se apodera de la trama a medida que ésta avanza. Sin embargo, esta tendencia se rompe en *La rambla paralela*, pues la posibilidad de recuerdo es abortada desde un principio a través de su sueño con la llamada fallida a la finca de sus abuelos, de manera que la muerte aparece desde las primeras páginas como la única vía posible de escape ante el fracaso de la existencia.

El elemento más significativo del comienzo de *La rambla paralela*, y que establece un punto de quiebre con la narrativa anterior de Vallejo, es la presencia del interlocutor anónimo, el cual no sólo le anuncia a Fernando la muerte de su pasado y de sí mismo, sino que le crítica al protagonista su apego a la vida (de los otros más que de sí mismo). Este interlocutor no es otro que el mismo Fernando, lo que implica ya un desdoblamiento en la narración, de tal forma que el narrador pueda hacer una crítica de sí mismo, aspecto que va a ser primordial en la construcción narrativa de la novela.

Si el inicio de *La rambla paralela* señala un giro con respecto a la narración de las novelas anteriores de Vallejo, éste se concreta de manera definitiva en el momento en que Fernando se da cuenta de su propia muerte:

> 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. (*La rambla paralela* 8)

Los dos puntos en la frase anterior no sólo señalan la toma de conciencia de Fernando con respecto a su propia muerte, sino también la transición de la narración en primera persona –característica de toda la obra narrativa anterior de Vallejo– a la tercera persona, que va a ser usada en adelante en gran parte de la narración de la novela. Así, en *La rambla paralela* Vallejo lleva a un extremo lo que apenas se había atrevido a esbozar en un fragmento de *El desbarrancadero*, retomando la imagen del espejo utilizada en esa novela como punto de partida para el rompimiento con la primera persona. El espejo (representado en la frase a través de los dos puntos) sirve como símbolo perfecto del desdoblamiento que se va a producir en adelante dentro de la narración, pues el narrador en tercera persona va a dedicarse a comentar lo que Fernando hace y dice. Este cambio formal implica un punto de quiebre radical en la narrativa de Vallejo, debido a la fidelidad que el autor había guardado por la primera persona, a tal punto de renegar de la tercera persona por la falta de realismo que implica su carácter omnisciente. Paradójicamente, este nuevo narrador se jacta de poder adentrarse en la mente del protagonista: “El viejo escribía en español pero se hablaba en antioqueño. A mí, con lo experto que soy en leer pensamientos, les confieso que a veces me costaba trabajo entenderlo” (*La rambla paralela* 44). De esta manera, el narrador utilizado por Vallejo se une a la línea de aquellos usados por Balzac, Flaubert o García Márquez, a quienes tanto había atacado anteriormente.

Las razones para explicar este giro formal se pueden enfocar desde la perspectiva del autor, asumiendo –como se señaló en el primer capítulo– que Fernando Vallejo busca ir un paso más allá de sus críticos, utilizando el recurso de la tercera persona y del desdoblamiento en la narración para rechazar y hacer burla de su propia actitud crítica frente a todo. A través de este narrador, Vallejo hace que su protagonista reciba muchas de las críticas que el propio autor ha sufrido de parte de aquellos que no están de acuerdo con las ideas esgrimidas por éste tanto en sus libros como en sus entrevistas. Una de las ideas más radicales es la del perjuicio que la existencia del hombre genera, por lo cual Fernando está a favor de la desaparición de la raza humana, aspecto que crítica el narrador en tercera persona: "Como quien dice, cuatro mil millones de años que se necesitaron para producir el milagro del Homo sapiens tirados a la basura. El viejo era un insensato, un irresponsable, un inconsciente, un loco" (*La rambla paralela* 35). Si bien desde la perspectiva del narrador se hace un juicio racional que evidencia la impulsividad de las ideas de Fernando, desde el punto de vista de Vallejo como autor se puede apreciar aquí un juego con sus críticos[39], pues en esta novela refleja que su pensamiento como escritor e intelectual no se limita solamente a lo que su álter ego narrativo ha expresado a lo largo de su obra, sino que también es capaz de apreciar otro tipo de perspectivas: "Nunca he sido yo partidario de las opiniones drásticas. Él sí. Para él todo era blanco o negro, cielo o infierno. Y pues no, también existen puntos intermedios, como por ejemplo el gris y el purgatorio" (*La rambla paralela* 40). Así, al distanciarse del pensamiento de su propia creación, el autor deja sin piso las críticas de todos aquellos que han confundido las opiniones de Fernando –el protagonista de sus novelas– con las de Fernando Vallejo[40].

---

[39] Por ejemplo, el escritor colombiano Óscar Collazos, quien en su artículo "El espectáculo de Vallejo" establece una relación directa entre la obra de Vallejo y el histrionismo que éste exhibe en sus polémicas declaraciones.

[40] Cómo le sucede a Germán López Velásquez en su artículo "Granujas de la literatura colombiana", quien basa su ataque a la obra de Vallejo en una crítica a los comentarios públicos hechos por el autor en diversos escenarios.

Ahora bien, si se analiza este giro de la primera a la tercera persona en relación con el contenido de la novela, se evidencia que la reforma radical en la forma de la narración obedece a un cambio de mentalidad en el narrador en sí. En *La rambla paralela* Fernando ya no cree en nada, ni siquiera en la crítica misma. Por lo tanto, la ilusión de realismo que éste le asignaba a la narración en primera persona desaparece. De esta manera, desde las primeras páginas de la novela se establece que *La rambla paralela* va a funcionar como punto de inflexión dentro de la novelística de Vallejo, tanto formal como temáticamente.

La narración en tercera persona le permite a Vallejo ubicar a Fernando en una posición débil y frágil, que contrasta notoriamente con el poder y la violencia que el narrador demostraba y ejercía en las novelas anteriores. La descripción detallada de la muerte de Fernando evidencia ese cambio:

> El viejo se apoyó en el espejo para no caerse y al hacerlo dejó en él las huellas de los dedos ensuciándolo. (…) Fibrilación ventricular, pulso filiforme, arritmia, lividez en la cara, y allá a lo lejos los ajenos murmullos del corazón, angustiados, distantes. Los síntomas los conocía muy bien porque ya los había vivido antes: cuando se le murió en sus brazos su perra, la Bruja. La misma desesperanza, el mismo desamparo, y esa sensación de desastre inminente. (*La rambla paralela* 8-9)

Esta reacción ante la inminencia de la muerte se diferencia notablemente de la actitud temeraria que Fernando demostraba ante ésta en las obras anteriores, queriendo así ubicarse en una posición superior con respecto a las demás personas. No obstante, el temor a la muerte que Fernando exhibe aquí –a través de la perspectiva del narrador en tercera persona– hace que éste se parezca más a sus congéneres a través del miedo natural a morir que todos comparten. De igual forma, la contradicción entre el discurso de Fernando sobre la muerte en las novelas precedentes y su comportamiento temeroso ante la presencia fáctica de ésta esconde una crítica hacia la consistencia del pensamiento del protagonista, una de las intenciones que Vallejo pretende alcanzar por medio de la presencia del narrador en tercera persona en *La rambla paralela*.

El giro de la primera a la tercera persona como narrador y el temor ante la presencia concreta de la muerte en Fernando son indicios que apuntan al proceso de deterioro del ser y de la identidad del protagonista, eje central de la narración de *La rambla paralela*. Otra parte importante de este proceso se refleja en el hecho de que, en esta novela, Fernando pasa a ser denominado por el narrador como "el viejo". Si bien en las novelas anteriores Vallejo había tratado de ubicar a Fernando como un hombre de una edad mayor a la suya (estableciendo una distancia entre el autor y su álter ego narrativo), en esta obra la descripción que se hace es la de un hombre en el final de sus días, más viejo de lo que fue su abuela cuando murió, y que sólo tiene como fin la espera de la muerte. La denominación de "viejo" que se le da a Fernando trae diversas connotaciones: no sólo el hecho de que el protagonista deje a un lado su actitud activa para asumir un rol progresivamente más pasivo, sino que también le resta validez a las opiniones de éste. Fernando no es retratado aquí como un viejo sabio, imagen que hasta cierto punto él mismo había tratado de cultivar en las novelas anteriores y que aquí se describe puntualmente: "La frente ancha de inteligencia, la cabeza coronada de nieves eternas como un volcán, los bigotes enhiestos, los ojos vivaces…Haga de cuenta usted un káiser alemán salido de un retrato" (*La rambla paralela* 47). Esto hace parte del juego constante que el narrador en tercera persona establece con la ironía, puesto que la vejez de Fernando es en realidad sinónimo de terquedad y decrepitud, por lo cual sus ideas van en contra de la realidad: "Ya no se daba cuenta el viejo de lo que decía, ni de lo que hacía, ni de donde estaba, ni para donde iba, ni de donde venía" (*La rambla paralela* 11-12). Así, el narrador desprestigia el discurso de Fernando, atribuyéndolo a los desvaríos propios de la vejez.

Fernando ha llegado a un punto en el que su vejez no le permite reconocerse en el mundo en que vive, ni manejar los objetos de acuerdo a la tecnología actual, pues se trata de una época en la que la madurez propia del anciano se ha revelado como un mito más: "Cuando él nació la gente llegaba a la vejez sabiendo todo. Ahora los viejos tenían que

seguir aprendiendo como niños de teta. El mundo, que un día fue suyo, hoy era ajeno" (*La rambla paralela* 53). Lo que olvida Fernando es que cuando él apreciaba la vejez como sinónimo de sabiduría, él no era propiamente un viejo, así que su opinión se basaba en lo que percibía de los demás. Ahora que ha llegado a esa edad, se da cuenta que la vida tiene una estructura circular, en la que el anciano se conecta con el niño, pero no en las ilusiones y los anhelos con respecto a la existencia, sino en su falta de conocimiento y de adaptación al entorno que lo rodea.

El énfasis en la vejez del protagonista, que se alcanza a través del recurso del narrador en tercera persona, también le permite a Vallejo cuestionar la idealización del pasado y la crítica del presente manifiestos en el discurso de Fernando:

> –Hoy a la gente le dio por hablar muy raro, otro idioma. ¡La maldita manía de cambiar por cambiar! De dañar lo que está bien y empeorar lo que está mal. Cerró los ojos y empezó a renegar del cambió. Según él, esto se tenía que quedar quieto, inmóvil, siempre igual a sí mismo. Y no…Todo cambia… (*La rambla paralela* 28)

El narrador en tercera persona evidencia aquí la ingenuidad del pensamiento de Fernando, resaltando su renuencia a aceptar la presencia del cambio en el mundo. Ahora bien, dicha actitud se justifica, de acuerdo al narrador, en la vejez del protagonista, edad propicia para la manifestación de ese apego al pasado y del rechazo del presente. De ahí que las expresiones del idioma que Fernando utiliza y que no reconoce en el lenguaje actual lleven al narrador a destacar la avanzada edad del protagonista como el motivo principal del vacío existente entre pasado y presente. Esto también justifica la utilización en esta novela y en otras de fragmentos en latín por parte de Fernando. Lo que en un principio podía ser interpretado como un signo de sapiencia del protagonista, se ve aquí como una señal más de su aferro al pasado y su falta de contacto con el presente.

El lenguaje y los cambios que éste experimenta a través del tiempo son, para Fernando, símbolos de la decadencia del mundo, reflejando consecuentemente el declive de su propio ser. Las palabras cambian su significado o lo pierden al ser reemplazadas

por otras, pero Fernando no puede aceptar el efecto del paso del tiempo sobre el lenguaje. Así como el protagonista se refugia en sus recuerdos de su infancia y juventud, lo propio hace con las palabras que conoció en ese entonces y que ya han sido deformadas o eliminadas en la lengua hablada en el presente de la narración. No obstante, la toma de conciencia por parte del narrador en *La rambla paralela* con respecto al carácter obsoleto del lenguaje utilizado por el protagonista, evidencia la inadecuación de su discurso con respecto a la realidad. Como afirma el narrador acerca de Fernando: "Pasaba a teorizar sobre la desintegración de la lengua castellana. ¡Pero qué va! El que se estaba desintegrando era él" (*La rambla paralela* 120). Si Fernando –el álter ego narrativo de Vallejo– es un escritor, cuya principal herramienta y arma contra el mundo es el lenguaje, la denuncia que hace el narrador aquí con respecto a la obsolescencia de las palabras del viejo le resta fundamentos a su discurso. Fernando pierde así su razón de ser, pues el lenguaje que utiliza ha perdido vigencia y sentido.

Otro fenómeno lingüístico que el narrador analiza para señalar la brecha existente entre el presente y el pasado imaginario en el que Fernando pretende vivir es la contaminación de su habla por parte del entorno: "Con cinco días en la península y ya hablaba de 'vosotros' y decía 'hideputas' como Cervantes" (*La rambla paralela* 59). A primera vista podría parecer que sucede un fenómeno similar al acontecido en *La virgen de los sicarios*, cuando Fernando adopta el sociolecto de los sicarios: el parlache. Esta adopción, sin embargo, se produce naturalmente por medio del contacto directo y prolongado con ese mundo. Esto no ocurre en *La rambla paralela*, no sólo por la brevedad de la estadía del protagonista en España, sino porque éste utiliza palabras extraídas de la literatura antigua, como el caso del uso de "hideputa" en la obra de Cervantes, y no de lo que percibe en la sociedad actual. El narrador resalta aquí la intención de Fernando de destacarse por encima del resto, utilizando el lenguaje arcaico como signo de distinción, aunque en realidad éste, como sucede con el caso del latín, refleje que su existencia está más cerca del pasado que del presente.

Este uso del lenguaje tiene que ver con la renuencia al cambio de Fernando, aspecto que, como señala el narrador en tercera persona, no sólo se refiere al mundo exterior sino a sí mismo. El protagonista se niega a volver a Medellín aludiendo al cambio que ésta ha experimentado desde su infancia, pero rechaza aceptar que su perspectiva del mundo ha cambiado con el transcurrir de los años, pues él mismo ha cambiado, aspecto que ilumina el narrador. Éste impulsa a Fernando a aceptar el cambio en sí mismo y en el mundo: "–Lo más parecido al Medellín de tu infancia –le dije– es el de ahora por más que hayas cambiado. Del mismo modo que lo más parecido al niño que fuiste eres tú, el viejo que tengo enfrente" (*La rambla paralela* 34). El narrador impulsa al protagonista a afrontar la realidad y a intentar establecer lazos entre el pasado que añora y el presente que rechaza. Más adelante, el narrador se remonta a la infancia de Fernando para evidenciar que el cambio que él percibe en sí mismo no es tan grande como imagina: "Vivía en guerra declarada contra el mundo desde que se acordaba. Su más lejano recuerdo era de niño dándose de topes con la cabeza contra el duro piso de baldosa porque no le daban su chocolate de las tres de la tarde y el reloj de muro ya había dado las tres" (*La rambla paralela* 42). Esta anécdota refleja que el carácter obstinado de Fernando es de vieja data, así como su inconformidad cuando el mundo no se adapta a lo que él espera de éste. El problema es que el protagonista es incapaz de establecer ese vínculo entre pasado y presente, y a lo máximo que llega es a tratar de anular la memoria y los recuerdos que ésta le trae del "locus amoenus" de su infancia y juventud.

Los señalamientos con respecto a la actitud del protagonista en *La rambla paralela*, que se posibilitan gracias a la aparición del narrador en tercera persona, hacen que el lector perciba cómo se pierde el poder que Fernando ejercía en las novelas anteriores a través de la predominancia de su discurso por encima del de los demás. Éste no sólo crítica de manera general el pensamiento del protagonista, sino que señala los errores específicos que observa en su discurso. Por ejemplo, cuando Fernando afirma que "el nombre no cambia la esencia de las cosas" (*La rambla paralela* 17), el narrador se

dirige al lector con el fin de corregir el error del protagonista, diciendo: “En lo cual erraba: nunca dos nombres distintos designan dos cosas iguales” (*La rambla paralela* 17). Así, el pensamiento de Fernando tiene por primera vez en la narrativa de Vallejo un claro contrapeso: el discurso del narrador.

Ahora bien, la presencia de una opinión tanto o más poderosa que la del mismo Fernando da origen en *La rambla paralela* a una serie de diálogos entre el protagonista y el narrador, en la cual este último evidencia su condición de narrador omnisciente (que tanto criticaba Vallejo en sus obras anteriores), pues conoce los pensamientos y secretos del personaje principal, revelándoselos al lector:

> Y el armadillo que mataste de un machetazo, de niño, ¿sí te acordás? ¿Y las ratas que hacías salir de niño del desaguadero de la poceta de lavar ropa de la casa de la calle del Perú del barrio de Boston de la ciudad de Medellín de tu puta Colombia con agua hirviendo, ¿sí te acordás? ¿Se te olvidaron, o qué, gran hijueputa? Pues te tenés que acordar porque por ésas te vas a ir a los infiernos. (*La rambla paralela* 19-20)

En este caso se puede apreciar la forma en que el narrador en tercera persona actúa como la conciencia de Fernando, denunciando aquí la falsedad y la hipocresía de su discurso. Si había un aspecto que el protagonista siempre defendía en las novelas anteriores era el buen trato a los animales, resaltando su amor por ellos y denigrando de aquellos que los maltrataban, pues para Fernando estos seres eran más dignos de su afecto que los seres humanos. No obstante, el narrador evidencia como Fernando puede ser tan hipócrita como aquellos a los que crítica, con lo cual de nuevo se establece una proximidad entre la actitud del protagonista y la de sus semejantes.

Así mismo, el narrador que emerge en *La rambla paralela* se encarga de desmitificar el control que Fernando parecía tener en las obras anteriores con respecto a la muerte, no sólo a través de la descripción ya señalada con respecto al miedo que el protagonista siente ante su presencia, sino poniendo en cuestión su tan reiterado deseo de morir: “Se quedó callado, pensando si ya le había llegado la hora de pegarse el tiro. ¡Cuál tiro! ¡Qué se lo iba a pegar! ¡Si ni revolver tenía! ¡Pendejo! Ahí seguía humildemente el

pendejo arrastrando como un buey la pesada carreta" (*La rambla paralela* 34). Cuando Fernando hacía alarde en las novelas anteriores con respecto a su deseo de morir y a su actitud temeraria frente a la muerte, resultaba curioso que no hiciera una referencia seria al suicidio como vía de escape, y que no hubiera intentado en algún momento darse muerte. Lo que el narrador denuncia aquí con respecto a Fernando es su incapacidad para llevar a la práctica lo que su discurso predica, y cómo éste está lleno de deseos y fantasías que el protagonista no puede o no quiere concretar a través de la acción sobre la realidad.

Si en las novelas anteriores Fernando había establecido una especie de reto ante la muerte en el que él salía victorioso –por lo menos en el plano del discurso–, en *La rambla paralela* se hace notoria la victoria aplastante de la muerte sobre el protagonista, no sólo a través del miedo que éste le siente sino por medio del relato de su entierro:

> Le tuve siempre simpatía y fui a su entierro, que fue un otoño cualquiera con árboles en pelota. Cuatro pelagatos fúnebres componían el cortejo, más un perro y viento. El perro "se les había pegado", como dicen en Colombia, a los dolientes; y el viento le ventilaba las pulgas al perro. ¡Qué tristeza! ¡Qué desolación! ¡La muerte qué hijueputa es! (*La rambla paralela* 49-50)

Aquí, el narrador en tercera persona refleja la disparidad entre la importancia que Fernando le da a su propia muerte y el efecto casi nulo que ésta tiene sobre su entorno, evidenciando a su vez la soledad que rodeó al viejo en sus últimos días. Así, el narrador reduce la importancia de la existencia de Fernando a su mínima expresión por medio de su muerte.

De igual forma, el narrador en tercera persona también pone en cuestión una de las ideas recurrentes en el pensamiento de Fernando: la originalidad de su pensamiento y de su comportamiento. En las obras precedentes, Fernando no reconoce influencias familiares en su forma de ser y de actuar, lo que genera la idea de una especie de "autoformación", libre del nocivo influjo de su familia. Esto, desde luego, resalta la figura del protagonista con respecto a los demás. Esta ilusión se rompe en *La rambla paralela* cuando el narrador describe uno de los actos irracionales de Fernando: el cruzar

las calles y conducir su auto con los ojos cerrados, y lo compara con el hábito de su abuelo de manejar a Medellín sin usar el freno para no gastar gasolina: "Su abuelo era más terco que una mula, y él más terco que su abuelo" (*La rambla paralela* 31). Si bien Fernando ya había relatado la anécdota sobre su abuelo en otras novelas, su propósito era hacer una crítica a su familia sin establecer las conexiones que éste hecho podía tener con su propio actuar, aspecto que sí revela el narrador en tercera persona, evidenciando la influencia familiar sobre el comportamiento del protagonista.

En las novelas anteriores, Fernando no sólo no reconocía ninguna influencia familiar, sino que se jactaba implícitamente de la originalidad y la novedad de sus ideas, aspecto que también desmitifica el narrador de *La rambla paralela*: "Se pasó la vida el pobre redescubriendo verdades viejas y reencauchándolas de nuevas. El viejo nada descubrió. Nada en los muchos años que nos estuvo dando guerra" (*La rambla paralela* 57). Así, el narrador le resta importancia a los argumentos de Fernando, señalándolos como parte de una cadena permanente de repeticiones, en la que nunca se concreta nada. Vallejo como autor exhibe aquí una inusual reflexión y honestidad dentro del ámbito de la literatura con respecto al contenido de su obra, reconociendo la repetición que caracteriza al pensamiento de su álter ego narrativo como un camino que no lleva a ninguna parte.

La repetición no sólo se manifiesta en lo que se narra, en el pensamiento de Fernando, sino en la forma en que éste se presenta a través del discurso: "Todos los que amó se habían reducido a sus muertes, eso ya lo dijimos. ¿Ya lo dijimos? Pues volvámoslo a decir" (*La rambla paralela* 76). Aquí Vallejo se hace una autocrítica por medio del narrador, evidenciando los lugares comunes en los que tiende a caer el discurso en sus novelas debido a la reiteración, no sólo de las mismas ideas, sino del modo en que estás son expresadas.

El nuevo punto de vista que proporciona el narrador que surge en *La rambla paralela* permite resaltar un aspecto no tratado por Fernando en sus narraciones

anteriores, con respecto a la nostalgia que le ha servido como refugio personal y como fundamento de su discurso:

> Lloraba con boleros que hacía suyos porque fueron los de su tío Ovidio (…) Que añorara a Antioquia y su niñez, vaya, ¿pero el burdel de Pompeya? (…) Ese burdel no frecuentado de hacía dos mil años que le cubrió el Vesubio le quitaba el sueño. Y el Versalles de Luis XIV con sus salones de espejos y sus arañas de mil luces bailando rigodón. (*La rambla paralela* 63)

La nostalgia de Fernando puede ser sincera en su sentimiento, pero a la vez es engañosa en cuanto a su origen, pues no sólo está basada en sus experiencias personales sino en lo no vivido. Como bien lo expresa el narrador, el viejo manifiesta un sentido de pérdida por algo que jamás fue suyo, que no le tocó vivir. La pureza que Fernando le atribuye a sus añoranzas está contaminada por un pasado ajeno, proveniente –en este caso– de un miembro de su familia o de símbolos de la cultura occidental. De esta manera, el narrador se encarga de señalar el carácter ilusorio que contiene la nostalgia de Fernando, reflejando lo endeble que ésta puede ser como refugio.

De igual forma, el narrador describe la felicidad que Fernando busca a través de sus recuerdos como un espejismo: "La felicidad vivida es como una pierna cortada, una fortuna perdida, un tren ido. Eso de que lo bailado nadie nos lo quita es estupidez senil. Lo que pasó pasó y punto" (*La rambla paralela* 103). El narrador, como conciencia del protagonista, sabe que éste no puede vivir más en el pasado, puesto que dichos eventos únicamente existieron como presente en un momento específico y, por lo tanto, no se pueden recobrar a través de la memoria. Así, Fernando debe afrontar el presente sin las muletillas que le ofrecen sus recuerdos idealizados sobre personas, lugares y situaciones que ya no existen.

El narrador en tercera persona tiene como función principal actuar como la conciencia de Fernando, criticando las fallas y las inconsistencias de su pensamiento, razón por la cual trata de dar la ilusión de que existe cierta distancia entre el viejo y él: "Soy un biógrafo imparcial que abre y cierra comillas y se atiene a los datos" (*La rambla*

paralela 113). De esta manera, el narrador trata de ubicarse en un plano racional y objetivo que contraste con la subjetividad y la irracionalidad que caracterizan a Fernando. No obstante, esto no significa que el narrador no comparta hasta cierto punto las ideas expresadas por el protagonista: "Había empezado por odiar a las mujeres embarazadas, que son culpables, y acabado por odiar a los niños, que no lo son. Veía a un inocente cruzando una calle acompañado de su mamacita linda, y los bendecía con la mano izquierda a ver si un carro los atropellaba y los mataba a ambos" (*La rambla paralela* 44). El narrador comparte con Fernando la crítica a la sobrepoblación y los efectos nocivos que ésta trae en la sociedad (a tal punto que señala la muerte del viejo como un evento positivo, pues libera algo de espacio en el planeta), pero rechaza el radicalismo del discurso del protagonista. Así, el narrador –como desdoblamiento del ser de Fernando– no puede evitar tomar partido y manifestar su subjetividad, aunque trate de ofrecer una crítica más depurada que la del protagonista, pues puede librarse de la violencia y de las exageraciones inherentes al pensamiento de éste.

La actitud en el exilio

Si el conocimiento del que hacia alarde Fernando en el pasado ya no tiene validez en *La rambla paralela*, lo mismo sucede con el recuerdo. No es casualidad que el protagonista no encuentre la muerte ni en Colombia ni en México –su patria adoptiva–, sino en un hotel de mala muerte en Barcelona mientras asiste a una feria literaria. Esta muerte inesperada e indeseada refleja la falta de control de Fernando con respecto a su propio destino. Por otra parte, su muerte se presenta en un lugar como Barcelona, en el cual Fernando no puede acudir a los recuerdos como refugio. En las novelas anteriores, un espacio familiar (particularmente Medellín) actuaba como disparador para que su memoria rememorara los tiempos felices de su infancia y juventud. Sin embargo, en

Barcelona no existen espacios ni personas que ejerzan esta función. Si bien Fernando recuerda que en su juventud estuvo alguna vez en Barcelona y que tuvo un encuentro sexual con un joven prostituto en una pensión, este recuerdo no tiene ni la intensidad ni la importancia de aquellos sobre su interacción con su familia en las obras anteriores. Además, Fernando recorre la rambla paralela (la avenida por la que transitó junto al prostituto años atrás) con el fin de encontrar la pensión donde estuvieron, pero nunca la encuentra. Así, la rambla paralela a la que alude el título de la novela es un símbolo del pasado imposible de recuperar. De esta forma, Barcelona es un espacio extraño y ajeno para Fernando, que se adecua perfectamente para representar la muerte de sus recuerdos.

Para el viejo, la dimensión que abarca la desaparición del recuerdo es mucho mayor, pues ésta no sólo remite a su propia muerte sino a la de aquellos que, en su opinión, sobreviven a través de su memoria. Éste es el caso de sus dos seres más queridos: su abuela Raquel y su perra "Bruja". A las dos se las llevó la muerte, y éstas nunca coexistieron en la vida de Fernando, pues su abuela murió antes de la aparición de Bruja. Sin embargo, el protagonista considera que ambas llegaron a coexistir y a perdurar en su memoria. Por lo tanto, con la muerte de sus recuerdos –que anuncia a su vez su propia muerte–, su abuela y su perra van a desaparecer para siempre, pues no va a haber nadie que las recuerde. El propio Fernando también está condenado al olvido, dado que todos los seres queridos que lo hubieran podido recordar han fallecido, y su muerte se da en un lugar como Barcelona, en el que está rodeado de extraños y en el que el sinsentido de la vida se hace presente a todo momento.

Esta sensación se evidencia en el hecho de que Barcelona funciona como el espacio en el que Fernando demuestra su conciencia con respecto a la decadencia de la literatura. Fernando afirma que los españoles compran libros pero no los leen, lo cual se refleja posteriormente en el escaso público que asiste a la feria literaria a escuchar a los diversos escritores. El destino de la literatura es el mismo que le espera a él: "Menos mal que los libros ya se iban a acabar para que Colombia dejara de perder el tiempo en eso"

(*La rambla paralela* 50). El reconocimiento de la decadencia inexorable de lo literario por parte de alguien que, como Fernando, tiene el oficio de escritor, se convierte en un elemento más que refleja la inutilidad y el absurdo de la existencia.

Si bien Barcelona es un lugar extraño y ajeno para Fernando, lo que hace que se queje de que la muerte lo haya alcanzado allí y no en un espacio familiar como Medellín o México, el narrador se encarga de señalar una posible analogía entre el destino de Fernando y el de un personaje histórico que también encontró su muerte en la ciudad catalana. Se trata de Mossén Urbano, hereje judío de Florencia quemado por la inquisición en Barcelona por predicar la doctrina de Barba Jacobo (a quien consideraba como el Dios verdadero omnipotente), y por afirmar diversas ideas heterodoxas, como por ejemplo que la falla de Adán había estado en copular con Eva, pues la copula con la mujer constituía el pecado supremo[41]. Al analizar la referencia a Mossén Urbano se puede establecer un vínculo externo con la obra de Vallejo, pues el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob –de quien Vallejo realizó la extensa y detallada biografía *Barba Jacob: El mensajero*– tomó su nombre de escritor del personaje al que hace referencia Mossén Urbano. De esta manera, Vallejo seguramente estaba familiarizado con la historia de Urbano, al menos desde que hizo la investigación para su libro sobre Barba Jacob.

Desde el punto de vista temático, Fernando se identifica con Urbano por su actitud herética, y especialmente por su noción en contra de la cópula entre hombre y mujer. El protagonista comparte esta idea en sus extensas críticas a la figura de la madre, cuyo pecado se centra en la procreación que promueve la supervivencia del ser humano sobre la tierra, aspecto del que reniega Fernando. De esta forma, las referencias que hace el narrador con respecto a la muerte de Mossen Urbano en Barcelona parecen querer

[41] Ver Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles* (Vol. 1). Madrid: Librería Católica de San José, gerente V. Sancho Tello, 1880: 567.

establecer que Fernando –un hereje y un predicador de verdades al igual que Urbano– va a encontrar la muerte en la misma ciudad sin lograr que los que lo rodean entiendan sus ideas. Así, Mossen Urbano y Fernando serían dos individuos incomprendidos que mueren lejos de su patria, y cuya muerte señala el fin de su pensamiento ante una sociedad que castiga a los que piensan de otra manera: a Urbano por medio del escarmiento público y la hoguera, y a Fernando a través del aislamiento. Después de establecer esta relación, el narrador se encarga de señalar por medio del destino final de Urbano un avance en el pensamiento de Fernando: "La verdad de fulano vale tanto como la de zutano, la tuya como la mía o la de cualquier otro. Y no hay que quemar vivo a nadie" (*La rambla paralela* 83-84). Si bien Fernando puede estar buscando que se tolere su discurso como no sucedió con el de Mossen Urbano, la afirmación anterior refleja un giro de la intolerancia exhibida en las novelas anteriores con respecto a las ideas de los demás hacia una búsqueda de igualdad y de libertad de expresión, que él mismo no promovía en el pasado.

Por otra parte, la escogencia de un espacio ajeno como lo es Barcelona permite observar otro rasgo particular de *La rambla paralela*. Fernando se reúne con otros colombianos en el pabellón que le corresponde a Colombia dentro de la feria literaria a la que asiste como invitado, y éste hecho produce una reacción que podría ser familiar para el resto de colombianos pero que en él resulta sorpresiva: "Sopló el viento, subió el humo de la taza de café y al viejo lo inundó una felicidad infinita. ¡Claro, con sus paisanos ahí, bajo el pabellón fresco, a la sombra de Cuervo y de Colombia!" (*La rambla paralela* 36). Las referencias al café y a Rufino José Cuervo, el más grande gramático colombiano de acuerdo a Fernando, señalan su añoranza y su amor por Colombia. No obstante, lo más sorprendente de la cita anterior es el reconocimiento de la alegría que el protagonista siente al compartir con los otros colombianos. Si bien en las novelas anteriores Fernando había demostrado implícitamente su afecto hacia Colombia, nunca lo había hecho de manera tan explícita, y, más aún, no había reflejado ningún tipo de vínculo afectivo con

sus compatriotas. Este aspecto se revela gracias al entorno extraño de Barcelona, en el cual sólo se siente cómodo cuando está en el pabellón de Colombia dentro de la feria, pues éste actúa como una especie de gueto para los colombianos presentes allí. Como lo afirma el narrador en tercera persona, Fernando comparte tanto el idioma como el pasado con sus compatriotas. De hecho, el viejo reconoce que sólo sus compatriotas lo pueden entender, así como solamente él los puede comprender. Así, la gran brecha que el protagonista trataba de establecer anteriormente entre sí mismo y sus coterráneos es otra ilusión que proviene de su discurso y que no se materializa en la realidad. Además, esta actitud evidencia la gran influencia que Colombia tiene sobre su ser, y cómo éste sólo puede ser explicado a través de los rasgos que caracterizan a su patria.

Ahora bien, el contexto del exilio le permite a Vallejo establecer una especie de juego a través de su narrador en tercera persona, por medio del cual juega con las expectativas del lector y, a la vez, refleja el giro radical que experimenta Fernando en *La rambla paralela*. Durante una reunión entre Fernando y los otros escritores colombianos que asisten a la feria literaria, el narrador comenta: "La situación de Colombia era así: la industria arruinada, el campo arruinado, la banca arruinada, la clase política desprestigiada, las Fuerzas Armadas desprestigiadas (…) Y la venalidad, la violencia, la frustración por donde quiera, el desencanto" (*La rambla paralela* 61). Pareciera que el narrador –como lo hace frecuentemente en la novela– le estuviera leyendo el pensamiento a Fernando, evidenciando una vez más su crítica feroz. No obstante, el narrador sorprende al lector al informarle que son los otros escritores quienes opinan esto, mientras que la respuesta de Fernando es completamente inesperada: "¿Y el viejo? ¿Qué decía a todo esto el viejo? Que no, que Colombia era el país más feliz. Y que mientras más feliz era más Colombia era. Que ésa era su esencia. Que para la felicidad no había otra como esa tierra bendita en este maldito planeta" (*La rambla paralela* 61). Las expectativas del lector se ven invertidas aquí, no sólo con el propósito de jugar con él y sorprenderlo, sino con el fin de resaltar la transformación que ha sufrido Fernando, la

cual ha llegado a tal punto que él es el único que defiende a Colombia de las críticas de los otros intelectuales, las cuales –paradójicamente– parecen salidas de la boca del propio narrador en cualquiera de las novelas anteriores.

Lo que motiva dicha transformación en la actitud de Fernando hacia Colombia no es un cambio que viene del exterior, sino de la manera en que el protagonista percibe esa realidad. Mientras se encuentra en la feria literaria en Barcelona, Fernando recibe noticias sobre la realidad violenta de Colombia: "Que antier mataron al arzobispo de Cali unos sicarios. Y que ayer el país amaneció tan indignado por el vil asesinato que casi tienen que suspender un partido importantísimo de fútbol" (*La rambla paralela* 82). El Fernando de las novelas anteriores habría sacado a relucir su crítica punzante ante una noticia de este tipo, apuntándola hacia la violencia que azota al país y a la inoperancia del gobierno para lidiar con ella, así como a la imbecilidad de un pueblo que le da más importancia al fútbol que a los problemas sociales. Incluso, quizás habría afirmado que el arzobispo merecía dicha muerte como representante de una institución corrupta como la Iglesia Católica. Pero la reacción del Fernando de *La rambla paralela* es la de ignorar la noticia, enfocando su pensamiento en un asunto banal: la dificultad de traducir sus obras al alemán debido a la escasez de insultos en dicha lengua. De esta forma se evidencia que no ha habido un cambio en la valoración de Fernando con respecto a su patria, sino que éste ha decidido ignorar la situación colombiana. En este contexto, si se ignora la realidad exterior, la crítica desaparece también.

Sin embargo, el mismo narrador se encarga de comentar cómo Fernando reniega más adelante de la afirmación anterior sobre la felicidad en Colombia, ilustrando así el carácter contradictorio de su pensamiento y su discurso: "El día que el viejo se pusiera de acuerdo consigo mismo sería feliz. O sea nunca" (*La rambla paralela* 75). A la conclusión que se llega a partir del señalamiento del narrador y de la actitud del protagonista es que resulta inútil aspirar a verdades absolutas –como lo hacía el propio Fernando en las novelas anteriores– porque su discurso está lleno de contradicciones. La

meta de la búsqueda de la verdad que se propone Fernando a través de las novelas ha estado contaminada desde un principio por sus propias inconsistencias. La diferencia es que en *La rambla paralela* estas contradicciones se hacen explicitas, gracias a la aparición de la autocrítica a través del narrador en tercera persona.

Por otra parte, la presencia de este narrador también permite apreciar cómo los asuntos personales de Fernando pueden estar detrás de sus críticas enfocadas hacia la sociedad. Por ejemplo, su odio por Colombia no viene –al menos exclusivamente– de las condiciones sociales del país, sino que se origina en el hecho de que tuvo que irse de Colombia, no de manera forzada sino buscando un mejor futuro profesional. A su regreso al país, su abuela ya había muerto, por lo cual Fernando culpa irracionalmente a su patria de haberlo alejado del que era su ser más querido. Así, el narrador se encarga de evidenciar cómo la crítica del protagonista no tiene un origen tan racional o desinteresado como se puede pensar, sino que se produce a partir de sus sensaciones durante un exilio que él mismo se impuso.

En lo concerniente a sus vivencias como exiliado, la experiencia de Fernando en Barcelona durante el transcurso de *La rambla paralela* se puede relacionar con su estadía en Nueva York, narrada fragmentariamente en varias de sus novelas anteriores. En ambos casos Fernando se encuentra en un ambiente que le es ajeno y al que le cuesta adaptarse. La mayor parte del tiempo el protagonista denigra de sus vivencias en la ciudad estadounidense, en la que trabajó junto a su hermano Darío como conserje en un edificio. Sin embargo, llama la atención que Fernando no hiciera mayor énfasis en la experiencia del exilio y en cómo ésta se compartía con los demás compatriotas exiliados. En *La rambla paralela*, el protagonista vuelve lateralmente a tocar este episodio, al referirse al distrito neoyorquino de Queens como el lugar donde "nos habíamos instalado para reconstruir allí a Colombia, de a pedacitos, entre nostalgias, los de la diáspora" (*La rambla paralela* 55). A pesar de su brevedad, este fragmento es significativo porque finalmente Fernando es capaz de apreciar y de comentar su estancia en Nueva York (y

particularmente en Queens, sector donde vive gran parte de la colonia colombiana) haciendo alusión a su condición de colombiano en el extranjero, y cómo ésta lo afecta y lo une a sus compatriotas, de manera similar a lo que sucede en la feria literaria en Barcelona. Aquí, Fernando es capaz de sincerarse y de reconocer lo que él percibía antes como una debilidad: la proximidad con los demás basada en una idea común, en este caso la de la patria.

Por otra parte, Barcelona es, paradójicamente, el lugar en el que Fernando encuentra, así sea fugazmente, la felicidad. La distancia con Colombia hace que Fernando se sienta un hombre feliz en los breves momentos en que comparte unos tragos con sus compatriotas de la feria mientras hablan sobre su país. En las novelas anteriores la felicidad estaba centrada en el recuerdo, mientras que aquí se manifiesta en el presente. La separación que provee el exilio es suficiente para que el viejo olvide temporalmente todo aquello que le molesta de Colombia, y se centre solamente en los aspectos de su país que le son más cercanos a sus afectos.

Como se señaló en el capítulo 1, buena parte del discurso de Fernando (especialmente cuando no se dedica a criticar) está sustentado en su capacidad de recordar. No obstante, ésta se ve notoriamente perjudicada durante el transcurso de *La rambla paralela*. Primero se olvida de detalles insignificantes, aunque progresivamente la perdida de la memoria tiene connotaciones más relevantes: “El viejo cerró los ojos tratando de ver al muchacho prostituto pero se le había olvidado. Luego trató de verse a sí mismo y lo mismo: ido, desaparecido, borrado” (*La rambla paralela* 17). Como se puede ver aquí, la muerte del recuerdo y de la capacidad de recordar hace parte del proceso de disolución del ser que experimenta Fernando en la novela.

El problema que afecta la capacidad de recuerdo del protagonista es su toma de conciencia con respecto a la realidad, el darse cuenta de que la muerte se ha llevado a todos sus seres queridos: “Por eso resolvió no volver a recordar. Recuerdos que se le venían a la cabeza, recuerdos que espantaba como moscas. Y eso está mal, uno sin

recuerdos no es nadie, los recuerdos son los pilotes del edificio, los que apuntalan el yo" (*La rambla paralela* 123). Ante la imposibilidad de huirle a la realidad por medio del recuerdo, Fernando prefiere no recordar para evitar entrar en contacto con ésta. Sin embargo, como el narrador señala, la memoria es parte fundamental de la identidad, por lo cual el viejo está debilitando su propio yo al anular la opción de evocar el pasado.

Ahora bien, este proceso también se manifiesta a través de lo que simboliza el espacio de la Rambla. En cierta forma, Vallejo establece una relación entre la Rambla y la imagen del río tan frecuentemente utilizada en sus obras anteriores, pues ambas funcionan como representaciones del paso del tiempo. En el caso del río ("El Cauca"), éste estaba asociado al transcurrir del tiempo en relación con su propia vida y sus seres y lugares queridos. Por esta razón, Fernando hablaba con cierto pesar del eterno fluir del tiempo representado en el río. No obstante, la Rambla representa un fluir de otro tipo: "veía desde su mesa de café, viendo sin ver, el deambular interminable de la Rambla: el ir y venir de esa ciudad ociosa que llevaba años y años sin dormir, yendo y viniendo por los tres andenes de esa avenida o paseo" (*La rambla paralela* 9), "La Rambla a esas horas hervía de gente. Gente y más gente y más gente, todos desconocidos, todos extraños, un desfile de fantasmas sin parar" (*La rambla paralela* 22). Aquí, el viejo es consciente del fluir del tiempo simbolizado en el espacio de la Rambla. Sin embargo, este movimiento no tiene ninguna conexión emocional para el protagonista, puesto que se encuentra en un lugar extraño frente a gente desconocida, a la cual no puede reconocer ni recordar. De esta manera, el transcurrir del tiempo ha perdido toda significación. El narrador describe la Rambla como un ámbito que está constantemente cambiando, por lo cual no se pueden encontrar huellas del pasado, no hay vuelta atrás. Esto lleva a Fernando a establecer una conexión entre la Rambla y su propia muerte, pues en ese espacio no hay lugar para el recuerdo, por esto la única opción posible para él es morir.

De igual forma, la Rambla se constituye en el espacio en el que el pasado idealizado se convierte irremediablemente en presente, con todo lo que esto conlleva:

> Cuando llegó a la Rambla se cruzó con un muchacho de una belleza tan deslumbrante, pero tan tan tan tan tanto, que se le salieron al viejo las lágrimas (…) Y ahora se me van preparando porque viene el prodigio. En menos de cinco segundos y de cinco instantáneas o fotos, el viejo vio al muchacho convertido en otro viejo como él. (*La rambla paralela* 52)

Fernando ya no es capaz de sostener en su mente la noción de juventud, y el placer que ésta trae consigo. En las novelas anteriores el protagonista se deleitaba con "las bellezas" que observaba en las calles. Ahora, dentro del ambiente de la Rambla, Fernando cree ver a uno de los muchachos que observó en su primer viaje a Barcelona durante su juventud. De hecho, esta observación es una operación del recuerdo, la cual es suprimida casi inmediatamente por el peso de la realidad, que refleja lo que el protagonista verdaderamente observa: un anciano como él. Así, el viejo en el que se ha convertido Fernando experimenta el transcurrir imparable del tiempo, incluso dentro de su imaginación y su recuerdo.

Además de ser el espacio dónde se anula el recuerdo, la Rambla representa el mundo contemporáneo en cuanto a la paradoja de la soledad en medio de la multitud: "Los que vamos por las Ramblas entre la multitud nos sentimos acompañados pero no, vamos solos. Somos islas ambulantes que nos arrastramos sosteniendo en nuestro interior oscuro interminables diálogos con nosotros mismos" (*La rambla paralela* 148). Aquí, Fernando demuestra una capacidad para autoanalizarse que no había tenido en las novelas anteriores, aceptando su soledad y lo que ésta conlleva: el diálogo consigo mismo como intento de salvación dentro de dicho aislamiento. Igualmente, este pasaje es significativo porque Fernando no describe su actitud en contraste con los demás, como solía hacerlo anteriormente, sino que se integra con ellos y reconoce que la soledad, y el efecto que ésta crea en el interior, no es propiedad suya, sino que también le sucede a los otros.

Si la Rambla representa el mundo contemporáneo, sus transeúntes también reflejan rasgos esenciales del mismo, como se aprecia en la descripción hecha por Fernando de uno de ellos: "De entre cincuenta y setenta años, blanco pero con rasgos de negro, casi desnudo y descalzo, con un taparrabos minúsculo y las uñas de los pies

barnizadas de rojo, arete en una oreja, pelo teñido y rizado, la cara pintarrajeada de mujer y unos ojos rencorosos, llenos de odio" (*La rambla paralela* 58). El hombre representativo de ese espacio y de ese momento es un ser sin una identidad definida, completamente ambiguo desde el punto de vista de la edad, la raza y el género. Fernando no puede tener ningún tipo de vínculo con él, puesto que ambos pertenecen a contextos completamente diferentes: el protagonista está anclado en el pasado, mientras que el hombre que describe se acopla a la indefinición propia del presente en el que vive, en el que predomina el caos y el cambio constante.

Ahora bien, dado que la Rambla es usada en esta novela como un espacio que simboliza lo caótico y lo superfluo del mundo contemporáneo, su contemplación por parte de Fernando lleva a éste a reflexionar con respecto a su rol en dicha época:

> Cuando el mundo va más rápido que uno, uno se hace a un lado para que pase y se siga rumbo al barranco. No hay por qué querer alcanzar a nadie, ni ir detrás de nadie, ni perorar contra nadie: ni contra los ricos, ni contra los pobres; ni contra los negros ni contra los blancos (…) Y sobre todo no sostener ninguna tesis. Jamás. Se sienta uno tranquilo en una terraza a mirar, y mientras se va tomando su copa va observando el desfile de cadáveres. (*La rambla paralela* 23)

Fernando es consciente de su inadecuación con respecto a la época en que vive, característica que ya había mostrado en las novelas pasadas. No obstante, el protagonista no busca afrontar esa distancia entre sí mismo y el mundo por medio de la crítica, sino que ha llegado a la conclusión de que lo mejor es la no acción, puesto que el discurso ha perdido todo fundamento como medio de transformación de la realidad. De esta forma, lo único que queda es la simple observación, que se sostiene en sí misma y no busca modificar ni alterar aquello que se observa.

La disolución del ser

El narrador en tercera persona de *La rambla paralela* deja entrever que la crítica constante que ha caracterizado a Fernando durante el transcurso de la obra de Vallejo tiene que desembocar, irremediablemente, en el estado en el que se encuentra en esta novela: "Odiaba, para empezar, el cine, el fútbol, los toros, las elecciones, la misa, la televisión. Y para continuar puntos suspensivos. Ni a diez mil pies de altura 'se libraba el ser humano de la mierda'. Lo único que ansiaba ahora era oscuridad y silencio, silencio y oscuridad haciéndose eco, borrón completo" (*La rambla paralela* 75). Aquí se revela el carácter indiscriminado del odio de Fernando, que no apunta únicamente a un cambio de índole social o moral, sino que afecta también a las diversas manifestaciones culturales y lúdicas del ser humano, para terminar abarcando prácticamente todo. Dicha actitud lleva necesariamente a un aislamiento del mundo, simbolizado en la oscuridad y el silencio. En Barcelona, Fernando se da cuenta que si todo lo que lo rodea está mal, denunciarlo no tiene sentido; lo que hay que hacer es tratar de ser ajeno a dicho contexto, sin guardar la ilusión de poder modificarlo.

Como parte de este proceso de ignorar la realidad, Fernando va perdiendo la capacidad de audición durante el transcurso de la novela. Pero no se trata de un problema meramente fisiológico, sino que tiene que ver con su interior y con su deseo de no afrontar más el mundo en que vive. En las obras anteriores Fernando escuchaba a los demás –lo cual se podía comprobar en el hecho de que repetía lo que los demás decían–, pero no lo hacía con el propósito de dejar entrever otros puntos de vista, sino con el fin de criticar los pensamientos divergentes al suyo. No obstante, al Fernando de *La rambla paralela* ni siquiera le interesa captar lo que los otros dicen para usarlo en contra de ellos a través de la crítica. Así, el escuchar lo que se dice pierde su fundamento.

La disolución del ser de Fernando se refleja en el desvanecimiento progresivo de la crítica violenta, su principal arma al momento de afrontar el mundo que lo rodea. Si en

La virgen de los sicarios o en *El desbarrancadero* predominaba el discurso crítico cargado de violencia, en *La rambla paralela* se puede observar cómo el tono violento va desapareciendo a medida que Fernando abandona las creencias que conforman su ser, incluyendo su dependencia en el acto de criticarlo todo. Al no ejercer de manera constante la crítica atroz que lo caracterizaba anteriormente, el viejo se ve mucho más débil al momento de lidiar con el mundo. El yo de Fernando se hace más reflexivo, se debilita, se nihiliza. Si antes Fernando, a través de la fuerza de su discurso, parecía ejercer un poder sobre la realidad a su alrededor, este proceso se ha invertido, asimilando al protagonista con sus congéneres a través de su impotencia con respecto a la sociedad.

Para tratar de alcanzar ese estado, Fernando tiene que hacer un esfuerzo constante, en un proceso al que le da el nombre de "ejercicios espirituales": "Vaciando el alma de amores, de temores, de rencores, de dolores, se sumía el viejo durante un tiempo indefinido en el vacío mental más absoluto. No sentía nada, no pensaba en nada, no captaba nada" (*La rambla paralela* 77). Éste es su mecanismo de defensa ante la realidad que experimenta en Barcelona. El intento por dejar de sentir y, en últimas, por dejar de ser, es el refugio que le queda, lo que refleja el punto extremo de agotamiento al que la época en que vive lo ha llevado. Finalmente, en la lucha entre el sujeto y el mundo, el primero –simbolizado a través de Fernando– es el que sale derrotado, teniendo que ceder ante el peso de la realidad que impone el segundo.

Por otra parte, durante el transcurso de la novela Fernando hace alusión a un estado de insomnio permanente que lo aqueja durante su estadía en Barcelona. Éste se convierte en un mecanismo más que anula la posibilidad de recuerdo en él. El no dormir implica el no soñar, lo que reprime la posibilidad de que los sueños actúen como intermediarios entre el recuerdo y el sujeto. Con respecto a esto, el narrador sugiere la posibilidad de que el insomnio haya sido generado inconscientemente por Fernando con el fin de evitar la manifestación del recuerdo. El punto de quiebre aquí es el sueño con el que se inicia la novela, en el que el recuerdo se manifiesta pero solamente para anunciar

el fin de aquellos seres –la abuela– o espacios –la finca Santa Anita– que lo contienen. El viejo no está interesado en que el acto del recuerdo entre en contacto con la realidad del presente y lo remita al fin de su "locus amoenus", por lo cual la anulación del sueño vendría aunada a la del recuerdo en sí.

El insomnio también termina convirtiéndose en otro síntoma de la muerte que se ha anunciado desde el inicio de la novela. Si el lector aún tiene dudas con respecto a la facticidad de dicha muerte –debido a la propensión de Fernando en las novelas anteriores a hablar de su deceso sin que éste se concrete en la trama–, el narrador se encarga de disiparlas por medio de un episodio en el que Fernando acude a una médica a consultarle sobre su insomnio, y el examen que ésta le práctica revela que está muerto. Esta confirmación acelera el proceso de debilitamiento y de disolución del yo de Fernando:

> En adelante le tomó un desprecio tal a los vivos que se iba por en medio de las calles sin importarle un comino los carros, que pasaban por él y se seguían de largo. Y él igual, entraba a las casas y a la intimidad de los cuartos atravesando paredes como Balzac, y a cuantos se le cruzaban por el camino les leía la mente y las intenciones (…) Se había vuelto fantasmal, transubstancial, ubicuo. (*La rambla paralela* 48)

Si en las novelas precedentes Fernando hacía referencia a los recuerdos de sus allegados muertos como fantasmas, entre los que él deambulaba y sobre los cuales giraba su existencia, aquí el fantasma también es él. El protagonista es incapaz de diferenciar en qué día está, ni de distinguir entre vida y muerte, evidenciando así el eje temático de la novela: la errancia de Fernando, que ya ha perdido la fe en la memoria, en la razón y en el ser, y que ha caído en la nada.

Ahora bien, los demás que rodean a Fernando en Barcelona también son denominados por él como fantasmas, pero no porque estén literalmente muertos y hagan parte de sus recuerdos, sino porque caminan sin rumbo fijo: "Iban y venían, iban y venían, de la Plaza de Cataluña a la glorieta de Colón, y de la glorieta de Colón a la Plaza de Cataluña. Tal su forma de llenar sus vidas, en un ir viniendo" (*La rambla paralela* 69). Los otros deambulan por la Rambla, sometidos, ya casi sin resistencia, a la voluntad

ciega del azar. Éstos también son víctimas del insomnio que aflige a Fernando, pero, a diferencia de lo que le sucede al protagonista, ellos disfrutan este estado de vigilia permanente, que simboliza el andar sin pausa y sin sentido del mundo contemporáneo, al cual el viejo no se puede adaptar: "Una ciudad donde la gente sólo piensa en ayuntarse, en encontrar otra bestia para la cópula, se vuelve aburrida, repetitiva, monótona" (*La rambla paralela* 127). Ante la decadencia de la sociedad reflejada en Barcelona, la única reacción posible para Fernando es el tedio, que se vincula como otro elemento relevante en el proceso de disolución de su propio ser durante el transcurso de la novela.

Más allá de las diferencias claras que Fernando establece con los otros que deambulan por Barcelona –puesto que éstos tienen la capacidad de adaptarse a un mundo en el que él no puede vivir–, el protagonista es consciente de que todos (incluyéndolo a él) comparten el mismo destino: "Cuantos giran ahora por tu glorieta de Colón y transitan por tus Ramblas y tus calles, Barcelona mía, todos, todos, todos dentro de unos años estarán muertos y podridos, podridos y olvidados, y tú serás muy otra y ni de uno solo de ellos te acordarás. ¡Desmemoriada! ¡Ingrata!" (*La rambla paralela* 118). El paso del tiempo lo transforma todo, lo cual le resta cierta relevancia a las condiciones socio-culturales de un periodo determinado –como en el que él vive–, pues éstas son efímeras. Al final lo único que sobrevive es el espacio –Barcelona en este caso– pero modificado, y éste no conserva las huellas en el tiempo de los que lo transitaron. Fernando se da cuenta que él no es el único que no puede percibir los rastros del pasado en ese espacio, sino que lo mismo les sucede a todos. La diferencia está en el hecho de que el protagonista cree ser el único consciente de esa perdida, contrario a lo que sucede con los demás, fantasmas que deambulan sin darse cuenta de la inutilidad y de la brevedad de su existencia.

Fernando le otorga una gran importancia al acto de recordar, de ahí la significación cuasi trágica de la pérdida de éste durante el transcurso de *La rambla paralela*. Pero esta relevancia de la memoria no recae sólo en el hecho de poder recuperar un tiempo en el que fue feliz, sino en poder ser testigo de lo que sucede (especialmente lo

negativo) en la sociedad a lo largo de los años, para poder posteriormente denunciarlo y, así, facilitar un cambio positivo en dicho contexto. En el caso de Colombia, Fernando denuncia la desmemoria que ha afectado al país, olvidándose de sus errores a lo largo de la historia y perdiendo el rumbo. Fernando es uno de los pocos que ha hecho el esfuerzo por servir como memoria de la nación, pero a la vez se queja de que no hay suficientes como él para intentar sacar a flote a Colombia. De esta manera, la pérdida de la capacidad de recordar manifiesta en el contexto de Barcelona significa también una rendición en el intento por mejorar lo que ya no tiene arreglo.

Por otra parte, el ambiente en el que se desarrolla la novela también afecta la intención de verosimilitud en la narración. Si bien las novelas anteriores de Vallejo incluían algunos aspectos de índole irreal, como la materialización de la figura de la muerte o la exageración en la violencia, predominaba la intención de narrar de una manera verosímil; de ahí la escogencia del narrador en primera persona. No obstante, la crisis que sufre el pensamiento de Fernando en *La rambla paralela* se evidencia en que la realidad se vuelve cada vez más difusa. Ya no hay nada en que creer, y esto se refleja tanto en la forma de la novela (la aparición de la narración en tercera persona) como en su contenido. Por ejemplo, la luna aparece como un personaje que interactúa con Fernando, en medio de la noche catalana, criticando el ruido que generan los demás y que no la deja dormir a ella tampoco, y preguntándole por Colombia. Así, en un ambiente en el que Fernando es un fantasma que vive entre fantasmas y que interactúa con la luna, se pierde la noción de realidad que el narrador trataba de construir en obras anteriores, aludiendo a la realidad social (*La virgen de los sicarios*) o a la familiar (*El desbarrancadero*).

El espejo, que al comienzo de la novela había servido como metáfora del desdoblamiento del yo de Fernando para permitir la aparición del narrador en primera persona, vuelve a surgir hacia la mitad de la obra con una gran carga simbólica: “España se había vuelto Francia. Y él otro. Mirándose esa noche en el espejo de ese baño de ese

cuarto de hotel se dijo en voz alta su nombre y su apellido y no se reconoció, nadie le respondió" (*La rambla paralela* 70). Aquí se observa cómo el espejo ya no refleja la dualidad de Fernando sino la disolución de su ser. El viejo en el que se ha convertido en el presente de la novela ya no es reconocible por su parte, pues ha perdido los fundamentos que sustentaban su ser a través de su discurso y su pensamiento: la nostalgia y la crítica.

Durante el transcurso de *La rambla paralela*, Fernando ha superado su necesidad de vivir en el recuerdo y de criticar todo, pero ha caído en la nihilización. El nihilismo se da aquí como consecuencia del escepticismo frente a la posibilidad de conocer la verdad. Al afrontar este estado, el protagonista ha expulsado de su ideología la creencia en un mundo que verdaderamente pueda funcionar de acuerdo a unos principios señalados en la modernidad, con lo cual ha renunciado en su afán de buscar el sentido de las cosas.

A su vez, la aceptación de Fernando con respecto a que no existe una única verdad, sino que cada uno (incluyéndolo a él) promueve su propia versión de ella, refleja un giro en su forma de pensar que lo lleva a anular la crítica. Fernando ya no está en conflicto permanente con su entorno, sino que se acopla de manera pasiva como reacción a la sociedad contemporánea que finalmente parece haberlo derrotado, representada en esta novela por Barcelona y sus habitantes, seres que transitan por la ciudad sin rumbo fijo, centrados en lo inmediato y viviendo en un estado permanente de fiesta y de lujuria, sin pensar en las consecuencias de sus actos. Así mismo, todos estos individuos carecen de unos rasgos que verdaderamente los definan como individuos, razón por la cual son descritos por Fernando con el apelativo de fantasmas, cuya identidad está diluida.

Ahora bien, el problema aquí se centra en que Fernando mismo, durante el transcurso de *La rambla paralela*, experimenta un proceso que hace que su identidad se divida y se diluya progresivamente, en concordancia con el contexto en el que ahora se encuentra, pues la identidad ha perdido el fundamento que le asignaba la metafísica de la subjetividad. Esto es lo que le ocurre a Fernando durante la novela, primero dividiéndose

en dos con la aparición del narrador en tercera persona, para luego reflejar el conflicto entre lo que quiere hacer y lo que debe hacer (rol que desempeña el narrador). Sin embargo, esta escisión no es exitosa, puesto que lo que logra es reflejar el debilitamiento del yo de Fernando, hasta que la muerte aparece como la única opción viable.

En el mundo contemporáneo que representa Barcelona, Fernando no puede relacionarse con nadie –salvo sus compañeros de "exilio" en la feria–, reflejando una de las paradojas de la sociedad contemporánea: el mundo se ha globalizado, pero ha debilitado las relaciones sociales al promover un individualismo excesivo. Dado que durante el transcurso de *La rambla paralela* Fernando toma conciencia del hecho de que el mundo no se puede cambiar, y que la lucha contra éste es infructuosa, el protagonista decide acoplarse a este precepto y tratar de ignorar el contexto a su alrededor. El problema resultante es que su mundo vital ha tendido hacia el interior de su yo, pero no para concentrarse, sino para caer en una especie de solipsismo diluido. Este desvanecimiento del yo y la identidad se manifiesta en un nihilismo que ya ha superado los valores y que, en lugar de proseguir a la creación de unos nuevos –así sean superficiales–, se sumerge en una nada en la que el único valor reconocido es la muerte. De cierta forma, Fernando destruye narrativamente el mundo que odiaba, sin bombas atómicas, ni guerras, ni exterminio, y sin la presencia de ninguno de los recursos invocados por el protagonista a lo largo de las diatribas contra la existencia en las novelas anteriores. Y, como no podría ser de otra manera, el sujeto se destruye con él.

Al final, *La rambla paralela* termina de manera circular, con la llamada telefónica a Santa Anita para hablar con su abuela Raquel, como para que no haya dudas con respecto a la facticidad de la muerte de Fernando: "Sólo tenía esa oportunidad para recuperar a la abuela. Era la última. Si se cortaba la comunicación, se iban a perder los dos, para siempre, en el vacío. Y ¡clic! Se cortó. En la angustiosa irrealidad del sueño la arritmia tomó entonces el control del corazón" (*La rambla paralela* 152). Lo que este fragmento agrega con respecto al del comienzo de la novela es la conciencia de Fernando

–en el momento de su agonía– con respecto a la coincidencia entre su propia muerte y la muerte de sus recuerdos –y de los seres que perviven en ellos–. La anulación de la posibilidad del recuerdo lleva al final de la existencia. Sólo queda el silencio. Francisco Villena Garrido señala que la escritura de esta obra implica "un ejercicio que evidencia literariamente el fin de una propuesta estética" (98). Consecuente con este desenlace, en el que ya no parece haber espacio para la nostalgia ni la crítica que sustentaban las obras anteriores, Vallejo afirma públicamente que *La rambla paralela* va a ser su última novela: "Los muertos no nos arrepentimos de nada (…) No escribiré más literatura. El loco que habla en mis libros ya se murió" (Forero 45). El deceso del protagonista parece implicar así el fin de la narrativa autoficcional de Vallejo, como lo señala Damián Rojas en su reseña "Fernando Vallejo ha muerto":

> Esta vez está muerto de verdad. ¿Cómo lo sé? Lo sé porque en La rambla paralela, ese librito que nadie reseñó y a nadie le importó, Vallejo por fin perdió la palabra. Siempre había estado acostumbrado a hablar él solo, como loca vieja, sin dejar meter la cucharada a nadie. Pero ya no. Resulta que Vallejo por fin encontró quien lo callara, quien le dijera que dejara la bobada —«hombre, dejá de repetir las mismas pendejadas»— y, en fin, encontró quien lo pusiera a descansar: el otro, Fernando Vallejo, el autor (…) lo rebate, lo alienta, lo chuza, lo provoca, lo ridiculiza un poquito, y el otro, viendo que está atrapado, decide que es mejor callarse, o sea, en términos literarios, morirse.

La dualidad escritor/personaje que se enuncia en la cita anterior remite entonces a la presencia de una "muerte literaria" en *La rambla paralela*, la cual se concreta desde dos puntos de vista que se entrecruzan: la muerte del narrador / protagonista y el fin del espacio novelesco que le dio vida.

CONCLUSIONES

Fernando Vallejo mantuvo su promesa de no escribir más literatura autoficcional durante ocho años, hasta la publicación de *El don de la vida* en el año 2010. Aunque a primera vista se podría afirmar que el autor colombiano no cumplió lo que había prometido, su obra más reciente refleja cierta consistencia con su narrativa anterior. La novela transcurre enteramente en un parque mientras Fernando conversa con un personaje denominado "el compadre", quien actúa como la conciencia del protagonista, cuestionando su pensamiento de manera similar al narrador en tercera persona de *La rambla paralela*. Hacia el final de la novela, el lector se entera de que "el compadre' en realidad es la muerte, y que el propio Fernando está muerto, lo que vincula a esta obra con su antecesora. Lo que *El don de la vida* sugiere con respecto al futuro de la narrativa autoficcional de Vallejo tras *La rambla paralela* es que, dado que su protagonista y narrador está condenado a la muerte, su obra novelística se encuentra limitada irremediablemente a girar alrededor de este asunto. Sin embargo, Vallejo señala con esta nueva novela que la muerte de su álter ego narrativo no implica necesariamente el final de su propuesta literaria, pues en esta obra logra finalmente articular con claridad el propósito de su crítica: "Aquí estoy para recordarles a mis conciudadanos lo que quisimos ser y no pudimos, lo mucho que soñamos y lo poco que alcanzamos. Nos quedamos en puntos suspensivos, en ilusiones, en proyecto" (*El don de la vida* 16). El reconocimiento del rol que su crítica desempeña en la sociedad como memoria de Colombia revive el ímpetu crítico de Fernando, perdido en *La rambla paralela*. De esta forma, tanto Fernando (personaje) como Vallejo (autor) encuentran un espacio para la resurrección de la crítica, sobreponiéndose a la muerte literaria señalada en las obras anteriores.

Definición de una poética

Tras el análisis llevado a cabo en esta investigación, es posible establecer una poética afín a las novelas de Vallejo estudiadas en la presente tesis, a partir de los elementos comunes a las tres obras. La poética de *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela* se define aquí a través de un conjunto de códigos semióticos, ejes temáticos y núcleos narrativos que están interrelacionados en el texto, a través de los cuales es posible interpretar las novelas y alcanzar un mayor nivel de profundidad en cuanto a su sentido. Los códigos semióticos, en el caso de esta investigación, son de tres clases: ideológicos, éticos y estéticos. La separación de los códigos en clases de acuerdo a su objeto no es más que un recurso para facilitar el análisis, ya que no es posible considerar una clase con independencia de las otras, pues la novela como creación artística que habla sobre el mundo forma una unidad donde lo ideológico está influido por lo ético y viceversa, y de la misma forma las ideas y los juicios sobre los actos requieren de la expresión estética. La estética, por su parte, está influida por la ideología y la ética de la sociedad en que se presenta. Así, la obra está determinada por los valores de la cultura en que se produce y se recibe.

Los códigos ideológicos presentes en las novelas de Vallejo son: la metafísica de la subjetividad, la crisis de la modernidad y el nihilismo. En lo concerniente a los códigos éticos, éstos son: la intersubjetividad, la actitud violenta, el pasado y la nostalgia de la modernidad, la búsqueda de la verdad, la actitud ante el mundo, la crítica de todo y la muerte como finalidad de la existencia. En cuanto a los códigos estéticos, éstos se pueden concretar en dos elementos: la estructura narrativa y el lenguaje.

Con el fin de plantear la poética, es necesario hacer previamente una síntesis de los códigos y su presencia en las novelas. En lo concerniente a los códigos ideológicos, el primero de éstos, la metafísica de la subjetividad, está presente en la interrogación sobre el mundo, el análisis del dualismo entre el ser del narrador y el ser antagónico del mundo

que lo rodea, la afirmación del narrador como origen de la representación y la posibilidad del orden sólo en el ámbito de la conciencia. El segundo, la crisis de la modernidad, se manifiesta en el fracaso de sus objetivos, y en la primacía del devenir sobre el ser, pues el foco de la narración está puesto en los sujetos empíricos. Finalmente, el tercer código, el nihilismo, se manifiesta en la pérdida de confianza en los valores metafísicos y en la carencia de sentido del mundo, reflejada en el individualismo extremo y la disolución del ser.

En cuanto a los códigos éticos, el primero de ellos, la intersubjetividad, está presente en las relaciones conflictivas, el choque de visiones de mundo, el odio, la incomunicación, la negación de la libertad del otro y el manejo del narratario. El segundo, la actitud violenta, se presenta tanto de forma externa como interna al relato, real y ficcionalizada, proliferante. Ésta se manifiesta tanto en la diégesis como en las descripciones, abarcando el contexto, los motivos temáticos, la axiología y el lenguaje. En lo concerniente al tercer código ético, el pasado es facticidad, referencia del presente, generador de estados de ánimo y del discurso de Fernando. La memoria es tiempo no recobrado, y conduce a la nostalgia de un tiempo mejor y de unos valores (promovidos por la modernidad) que quizás nunca existieron. El cuarto código, la búsqueda de la verdad, está presente en la realidad existencial que se narra, el anhelo expreso de verdad del narrador y su subjetividad, la realidad interpretada desde los valores de la modernidad, el estilo realista y la decadencia misma de esa voluntad. El quinto código, la actitud ante el mundo, está determinado por la supremacía de la facticidad sobre la libertad; los personajes están atrapados en aquella, y la reacción es de resentimiento, aislamiento, incomunicación, y una violencia generadora de muerte. El sexto código, la crítica de todo, se extiende en las novelas de Vallejo a la totalidad de lo humano. El problema de fondo no es el lugar, ni la época histórica, ni las circunstancias, sino la incomplitud ontológica del hombre, que el otro es incapaz de remediar, porque es un sujeto en la misma situación, un ego que cosifica y es cosificado, que se debate entre la

dependencia y sus deseos de dominar. De esta forma, en las novelas de Vallejo todo lo humano está mal. Así, la crítica se presenta como un modo de afrontar la facticidad, la crisis de la modernidad y el nihilismo. El último código ético, la muerte como finalidad de la existencia, se refleja en la gran presencia que tiene la muerte en las novelas, una muerte que es huida de la existencia y expresión de violencia; las novelas señalan una decadencia que irremediablemente concluye en la muerte, aspecto del que es plenamente consciente el narrador.

En lo relativo a los códigos estéticos, el primero –la estructura narrativa– obedece a la interrelación de ejes temáticos con digresiones. La perspectiva homodiegética genera un tono realista, en el que las novelas son viajes al recuerdo, que se inician y terminan en un esquema regreso-muerte, y se desarrollan en la confrontación del presente y el pasado. En las novelas de Vallejo generalmente no hay intriga, la trama no progresa, sino que se mueve como los vaivenes de una conversación reiterada. En cuanto al segundo código, el lenguaje, éste pretende expresar todo, comunicar ideas escuetas, de manera precisa, clara y afirmativa, frecuentemente a través de la ironía. Por otra parte, el léxico usado es el del habla cotidiana, que simula la oralidad y proporciona la sensación de verosimilitud en el lector.

Por otra parte, las novelas desarrollan unos ejes temáticos que reflejan la ideología, la ética y la estética. Estos códigos, a su vez, determinan la importancia de los ejes temáticos y los moldean con base en sus aspectos ideológicos, éticos y estéticos. En las tres novelas de Vallejo los ejes temáticos son: la muerte, la violencia, Colombia, el recuerdo, el caos, la crítica y la nada. Los ejes tienen una jerarquía que los relaciona y señala los de mayor importancia. Al relacionarlos con los códigos semióticos, se descubren núcleos narrativos en el texto, que son los que otorgan más sentido a las obras. Los núcleos narrativos, los ejes temáticos y los códigos semióticos conforman la poética de Vallejo, en una estructura que los relaciona y que determina su importancia relativa.

La muerte es el tema más explorado en las novelas, en varios aspectos, pero en especial de dos formas: por una parte está la muerte "existencial", que corresponde al deseo de morir, a la decadencia del ser, la pérdida del mundo que sufre el protagonista como resultado de su actitud, por su búsqueda de la verdad y por la nostalgia de lo perdido (el tiempo pasado de su vida y el mundo imaginado de la modernidad); por otra parte se encuentra una muerte relacionada con la violencia: la muerte violenta. El primer tipo de muerte está relacionada con el nihilismo, mientras que la segunda se asocia con el caos social y ético, esto es, con la crisis de la modernidad. Dada su presencia, la muerte se constituye en un núcleo narrativo evidente. De igual forma, la violencia, representada en la trama, el contexto, los temas, la axiología y el lenguaje, es un núcleo narrativo, que se relaciona con la muerte violenta y la crisis de la modernidad.

En lo que concierne a Colombia, ésta actúa como un eje alrededor del cual se define, en gran medida, la visión de mundo de los personajes. No obstante, este eje está condicionado a otros ejes más significativos, pues la novela trasciende su condición local y se halla, por tanto, inmerso en la "crisis de la modernidad". En cuanto al recuerdo, éste es un eje temático que requiere matizarse por cuanto encierra otros dos temas: la memoria, base material del recuerdo, y la nostalgia, reacción anímica ante el recuerdo de lo perdido. Si bien el recuerdo es el que suscita el discurso, no es éste ni la memoria los que incitan el deseo de Fernando de volver a Colombia, o de examinar el presente y encontrarlo ajeno, sino que este rol lo desempeña la emoción de la nostalgia, que puede conducir a rememorar, a sentir ira, a criticar. El protagonista sufre de nostalgia: de la infancia, del pasado, de un mundo (imaginado) mejor. Ese mundo sería el de la modernidad realizada: una utopía. Fernando siente nostalgia del mundo que perdió, aunque en realidad éste nunca existió: el mundo de la modernidad. Por tanto, el núcleo narrativo es la nostalgia de la modernidad.

En lo concerniente al caos, éste es un eje temático que opera como telón de fondo y es producto de la crisis de la modernidad en ese entorno. Por su parte, la crítica es otro

eje temático relacionado con la búsqueda de la verdad del protagonista y con la crisis de la modernidad. La crítica da justificación al narrador y al discurso, pues, sin ella, las novelas serían relatos sentimentales, por lo cual se constituye en un núcleo narrativo. Finalmente, la nada es una forma de referirse a la nihilización del mundo y del hombre, ocasionada por la pérdida de sentido. Esa pérdida de sentido es de naturaleza interpretativa, y ocurre fundamentalmente porque el mundo moderno entra en crisis y porque el sujeto que lo interpreta parte de los valores de la modernidad, de la creencia en la existencia de la verdad. Fernando ve el mundo desde su propio anhelo de verdad: por eso lo ve y reacciona así.

Este análisis señala que hay dos núcleos narrativos básicos, más allá de los ejes temáticos del caos, la crítica y la nada, que son la búsqueda de la verdad y la nostalgia de la modernidad, los cuales explican la interpretación hecha por el narrador del caos, la crítica y la nihilización. La crisis de la modernidad subsume el eje temático de Colombia, y está muy relacionada con los ejes del caos y la crítica, por lo cual se constituye también en un núcleo narrativo.

La parte central de la poética de Fernando Vallejo se establece en la relación de los seis núcleos narrativos resultantes: la muerte, la violencia, la crítica, la búsqueda de la verdad, la nostalgia de la modernidad y la crisis de la modernidad. La búsqueda de la verdad y la nostalgia de la modernidad operan como orígenes o generadores del discurso. Estos dos aspectos se expresan en las novelas en el problema de la verdad y en la axiología moderna del protagonista, que conduce a las interpretaciones que realiza acerca de su mundo y que da gran cantidad de material básico al texto. Fernando tiene la suficiente conciencia para darse cuenta de que su “verdad” puede estar equivocada, pero dado que se afirma en la subjetividad, no tiene más opción que creer en su interpretación. Los viajes que realiza el protagonista en las novelas son una constatación en el terreno entre sus creencias y la realidad, pero son también manifestación de su anhelo de verdad. Esa verificación que hace el protagonista toma impulso constante para mantenerse, a lo

largo del relato, en la nostalgia de la modernidad. Fernando no puede sentirse identificado con el mundo que narra y describe, e insiste en su exigencia de una modernidad, que no ha existido en Colombia y que él lamenta. Tal exigencia proviene más que de la ideología, o el sistema de creencias, de un estado de ánimo, que es en este caso la nostalgia de una modernidad que debería haber existido en la historia de Colombia. Paradójicamente, Fernando experimenta una nostalgia con respecto a una ilusión que jamás se concretó. No obstante, en esta contradicción radica el verdadero motor del discurso, pues sin ella éste no sería posible. Por otra parte, la muerte, la violencia y la crítica funcionan como actitudes o modos de ser en el mundo, un mundo determinado por la crisis de la modernidad.

Síntesis de la poética de Fernando Vallejo

Los elementos mencionados conforman la poética en tres niveles jerárquicos: En el nivel inferior están los códigos semióticos y los ejes temáticos, en el nivel intermedio los núcleos narrativos, y en el nivel superior los elementos que explican la fuente del discurso, la actitud ante el mundo y la caracterización de ese mundo. La poética de la obra narrativa de Vallejo consiste en síntesis en *la crítica y la nostalgia como actitudes ante la crisis de la modernidad*. Las tres novelas de Vallejo son manifestación de su ser en el mundo como escritor. El mundo de las novelas es el mundo de la crisis de la modernidad, ante el cual se sitúa el texto y su narrador-protagonista “Fernando”. Según lo dicho, lo que caracteriza la poética de Vallejo es su elección de la “crítica” y la “nostalgia” (que promueven la aparición de otros núcleos narrativos como la violencia, la muerte o la búsqueda de la verdad) ante la “crisis de la modernidad”. Ahora bien, la búsqueda de la verdad y la nostalgia de la modernidad se conjugan como generadoras del discurso, mientras que la violencia, la crítica y la espera de la muerte funcionan como

modos de ser en el mundo, un mundo determinado por la crisis de la modernidad particularizada en el entorno de las novelas.

Esta elección sintética está basada en la elección anterior de los núcleos narrativos: la muerte, la violencia, la crítica, la búsqueda de la verdad, la nostalgia de la modernidad y la crisis de la modernidad, que provienen de los códigos semióticos y los ejes temáticos hallados en el proceso de análisis de las tres novelas y su contexto literario y extraliterario.

Aunque la poética tiene aplicación a las tres novelas de Vallejo, cada una tiene sus propias particularidades, que se reflejan en el peso relativo de cada elemento (en orden de importancia): los núcleos narrativos, los ejes temáticos, los códigos semióticos y sus relaciones. El establecimiento de un orden de prioridad de los elementos principales de cada novela refleja sus características propias. Los elementos no discutidos en cada uno de los siguientes apartes están presentes en su novela correspondiente, pero su incidencia en el sentido es menor.

Particularidades de la poética en *La virgen de los sicarios*

La virgen de los sicarios gira alrededor de la muerte violenta, en la que confluyen los núcleos narrativos de la muerte y la violencia. *La virgen de los sicarios* es la novela más violenta de Fernando Vallejo. En la obra se destacan los núcleos narrativos de la muerte, la violencia, la crítica y la búsqueda de la verdad, los ejes temáticos de Colombia y el caos, y los códigos semióticos de la intersubjetividad, la actitud ante el mundo, el lenguaje y el nihilismo. Además de la muerte violenta, esta novela se caracteriza también por la religión degradada, la ausencia de modernidad y las actitudes particulares del narrador ante el otro y el mundo.

La muerte violenta y la violencia se presentan en una larga enumeración de formas: como advertencia ("la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén" (8)), como descripciones de muerte ("quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios" (16)), como una proyección en el lenguaje ("Ellos no conjugan el verbo matar: Practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello" (25)), como herramienta de interpelación ("¿Por qué no le disparó por detrás? ¿Por no matar a traición? No hombre, por matar viendo los ojos." (27)), como reflejo del odio en la sociedad colombiana ("Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir. Porque contaminaba el aire y el agua del río" (28)), como alusión a la juventud efímera de los sicarios ("A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida...Ya habrá matado a alguno y lo van a matar" (29)), con el fin de reflejar la tradición de la violencia en Colombia ("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" (29)), como método para ilustrar de manera irónica el caos de la sociedad colombiana ("¿Estuvo bien este último 'cascado' de Alexis, el transeúnte boquisucio? ¡Claro que sí, yo lo apruebo! Hay que enseñarle a esta gentuza alzada la tolerancia, hay que erradicar el odio (41-42)), y, finalmente, como destino ("Además de los enemigos que les dejaron sus difuntos padres, hermanos y amigos, cada quien en las comunas se consigue por su propia cuenta los propios para heredárselos a su vez, todos sumados, a sus hijos, hermanos y amigos cuando lo maten. Es la herencia de la sangre, el río desbordado" (85)). Estos ejemplos ilustran el alcance de la violencia y la muerte en la novela, que contrasta con el escaso uso que de ésta se hace en las otras dos obras.

En *La virgen de los sicarios* se hace manifiesta la búsqueda de la verdad por parte del narrador, que da lugar a la crítica. La crítica en *La virgen de los sicarios* se enfoca en parte en la religión, por ejemplo en la ausencia de Dios, problema de la modernidad: "¿Y

Cristo dónde está? ¿El puritano rabioso que sacó a fuete a los mercaderes del templo? ¿Es que la cruz lo curó de rabietas, y ya no ve ni oye ni huele?" (53), así como también en la fe popular al servicio de la violencia: "Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén" (63). El contexto religioso ejerce una gran influencia sobre los sicarios, aspecto que facilita la crítica de Fernando con respecto al perjuicio de la iglesia sobre la sociedad.

En cuanto a Colombia, ésta es descrita como un país que dejó de funcionar: "... cómo se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, cómo se les desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas" (8), y la culpa se le atribuye a los colombianos, cuya descripción cargada de violencia evidencia la imposibilidad de un cambio: "Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su extrema ruindad" (27). La ausencia de modernidad se manifiesta en la impunidad y el desorden social. Por otra parte, en los sicarios la abyección y la vida como goce momentáneo a través del consumo son síntomas de una actitud postmoderna. Las relaciones con el otro (la intersubjetividad) son de odio, desconfianza y miedo. La actitud ante el mundo en la novela está marcada por la banalización de la vida y la muerte, que refleja en el fondo un carácter nihilista que desvaloriza la existencia. Por otra parte, desde el punto de vista formal la representación de la violencia y la muerte está basada en gran medida en el uso del lenguaje, los sociolectos y la transformación lingüística del narrador.

Particularidades de la poética en *El desbarrancadero*

El desbarrancadero gira alrededor de la muerte como destino y la crítica a la sociedad en general y a la familia en particular. Sobresalen los núcleos narrativos de la muerte y la crítica, los ejes temáticos de la nada y el caos, y los códigos semióticos de la muerte como finalidad de la existencia, la intersubjetividad, la metafísica de la subjetividad y la estructura narrativa. Esta novela es la que contiene más declaraciones del narrador acerca de sus creencias, por ser la que realiza la mayor interiorización, llegando hasta el punto de incluirse dentro de su propia crítica: "Porque no hay inocentes, Darío, porque todos somos culpables" (32). En *El desbarrancadero*, Fernando ya no necesita de eventos extraordinarios como los de *La virgen de los sicarios* para ejercer la reflexión y la crítica: "Me había dormido meditando en el ser y el parecer, contándole los travesaños al andamiaje inmenso de la hipocresía y la mentira sobre el que se ha construido la vida humana" (81). De igual forma, el lenguaje utilizado por el narrador para expresar su visión crítica no tiene el mismo tono violento que caracterizaba a Fernando en la novela anterior.

La muerte se manifiesta en un aspecto diferente al de *La virgen de los sicarios*, pues es sentida como caída y único alivio al sufrimiento, haciendo manifiesta la noción de la muerte como finalidad de la existencia: "Para morir nacimos y lo demás son cuentos. No se le olvide, amigo" (144). Así mismo, la ironía es utilizada para exponer el acercamiento del narrador con la muerte: "Mi señora Muerte, cabrona. Bienvenida seas a esta casa, mi casa, tu casa [...] cuya puerta abrió de par en par un día, o mejor una noche, mi hermano Silvio: la noche en que se voló de un tiro la cabeza. Después fuimos siguiendo todos, uno por uno, como dicen que van cayendo las ovejas al desbarrancadero" (68). Detrás del tratamiento aparentemente humorístico de la muerte, se esconde la consciencia con respecto a su inevitabilidad.

Por otra parte, la crítica en esta novela, aunque tiene múltiples destinatarios, se enfoca en la vida familiar del narrador. La intersubjetividad, precisamente, tiene un manejo particular en *El desbarrancadero*, pues se desarrolla alrededor de la familia de Fernando. En esta novela, el otro tiene una identidad y unos nexos afectivos con el protagonista muy diferentes a los de Alexis y Wílmar en *La virgen de los sicarios* y los seres anónimos de *La rambla paralela*, pues se siente en la obra la pérdida del otro, especialmente el padre de Fernando o su hermano Darío, cuya agonía motiva el regreso del narrador a Colombia. La intersubjetividad en la novela permite evidenciar los conflictos familiares del narrador, así como también sus muestras de afecto (particularmente hacia su abuela Raquel).

La estructura narrativa de *El desbarrancadero* es la más compleja de las tres novelas analizadas, debido al mayor desarrollo de la conciencia del narrador, así como también al manejo del tiempo narrativo (la presencia de varios tiempos en los que Fernando evoca los instantes positivos y negativos junto a los miembros de su familia). Incluso, a pesar del escaso interés que se le suele otorgar a los demás personajes por parte del narrador, se puede afirmar que es en *El desbarrancadero* donde se percibe un intento por describir con mayor profundidad a los personajes que lo rodean, como por ejemplo Darío. Este aspecto contrasta con las escuetas descripciones de los sicarios en *La virgen de los sicarios* y, aún más, con los seres anónimos que rodean a Fernando en *La rambla paralela*. No obstante, es en *El desbarrancadero* donde se hace más notoria la subjetividad del narrador: “Yo no soy hijo de nadie. No reconozco la paternidad ni la maternidad de ninguno ni de ninguna. Yo soy hijo de mí mismo” (41). Como consecuencia de esta perspectiva, la vida del narrador se convierte ante todo en recuerdo.

Particularidades de la poética en *La rambla paralela*

La rambla paralela gira alrededor de la muerte y la nada. Se destaca en ella el núcleo narrativo de la muerte, los ejes temáticos de la nada, el recuerdo y Colombia, y los códigos semióticos del nihilismo, la estructura narrativa, la actitud ante el mundo y la muerte como finalidad de la existencia. La muerte en *La rambla paralela* es la muerte "existencial" del protagonista, que se extiende a lo largo del texto y el presente narrativo. Este núcleo narrativo está muy relacionado con el eje temático de la nada en la novela, formando una unidad. La narración oscila entre los ejes de la nada en Barcelona y el recuerdo de Colombia. El personaje se desdobla en un ego nihilizado que funciona como objeto de un yo narrativo, que narra en tercera persona y en ocasiones se identifica con el narratario. Esta característica se presenta sólo en esta novela y se relaciona con el código de la "estructura narrativa", marcando una ruptura desde el punto de vista formal con las obras anteriores.

Ahora bien, el contexto de Barcelona representa un mundo diferente al del caos y la violencia que caracteriza a Colombia. Esta última opera sólo como referente de la situación presente del protagonista, alejado por siempre de la finca de sus abuelos, que representa su pasado destruido. De igual forma, la crítica se reduce, especialmente la que está dirigida a Colombia. Ahora, el punto de vista crítico de Fernando en la obra se enfoca hacia sí mismo, aunque en ocasiones también apunta hacia su patria en el exilio, México: "El PRI es el Partido Revolucionario Institucional, la banda cínica que ha saqueado a México durante setenta años. ¿Cómo puede ser 'institucional' un partido 'revolucionario'? A ver, dígame usted... La revolución es como el matrimonio, que se agota con la consumación de los hechos" (95). En otros momentos, la crítica se enfoca hacia el país que acoge al narrador en sus últimos momentos, España: "¡Al diablo con el regionalismo español y con todos los regionalismos y nacionalismos, con la república Catalana, la Unión Europea y toda la humanidad!" (87). La reducción de la crítica y el

olvido de Colombia son señales de la superación de la búsqueda de la verdad y la nostalgia de la modernidad, y su evolución al nihilismo que se evidencia en el contexto de Barcelona.

En *La rambla paralela*, el mundo también se ha nihilizado, ha perdido consistencia. Cuando Fernando cruza con los ojos cerrados las avenidas con tráfico en Barcelona, la primera interpretación del lector es que Fernando es un fantasma, pero el fantasma puede ser en realidad el mundo. Esa nihilización procede del protagonista y su actitud ante el mundo. Éste aparece inútil, difuso, ajeno; los personajes son anónimos, desprovistos de individualidad, inoperantes, sombras en el telón de fondo de la narración; algo similar sucede con la ciudad y la feria a la que el protagonista asiste. Así mismo, el recuerdo ya no agobia a Fernando, pues se halla también parcialmente nihilizado. La ironía del narrador es la que permite que ese estado nihilista que se apodera de Fernando sea atractivo para el lector: "- Cinco días sin dormir – pensó el viejo- no los aguanta ni un muerto. Y pidió otro vermut" (9). Sin embargo, la única forma de superación del nihilismo para el narrador está en la muerte, que funciona como escape del tormento de la realidad, la conciencia y el tiempo, y que se evidencia en el final de *La rambla paralela*.

Ramificaciones del estudio sobre Fernando Vallejo

El presente estudio posiciona a la crítica y la nostalgia en la obra narrativa reciente de Fernando Vallejo como actitudes del narrador ante la crisis de la modernidad en el contexto colombiano. Si bien este estudio se enfoca en la producción novelística de Vallejo, considero que el análisis llevado a cabo en esta investigación podría extenderse a otras obras del autor colombiano. La crítica hecha por Vallejo no se remite a sus novelas, sino que se extiende a otros textos de carácter no ficcional, como sus biografías *Barba Jacob: El mensajero* y *Almas en pena, chapolas negras*, en donde el tono crítico del

narrador apunta a Colombia; sus libros de carácter científico *La tautología darwinista* (1998) y *Manualito de imposturología física* (2005), en los que ataca a tres de los representantes más importantes de la ciencia moderna, como lo son Isaac Newton, Charles Darwin y Albert Einstein; o su obra *La puta de Babilonia*, donde critica el rol que la religión ocupa en la decadencia de la civilización occidental. Un futuro estudio podría tomar los elementos aquí analizados –en cuanto a la poética de las novelas de Vallejo– y señalar cómo éstos se reiteran en las obras no ficcionales del autor colombiano.

Otra posible ramificación de este estudio podría establecer una comparación entre los textos narrativos de Vallejo y su obra cinematográfica. Si en sus novelas se percibe un giro de la crítica hacia el nihilismo, en sus películas también se puede observar una transición entre una visión más idealista de Vallejo con respecto al desarrollo social de Colombia (en sus cortometrajes *Un hombre y un pueblo* de 1968 y *Una vía hacia el desarrollo* de 1969) y una perspectiva más realista –y, por tanto, pesimista– de la realidad de su país, como se aprecia en sus largometrajes posteriores (*Crónica roja* de 1977 y *En la tormenta* de 1980), en los que Vallejo refleja la realidad de la violencia y las consecuencias de la ausencia de la ley en la historia contemporánea de Colombia. De esta manera, se podría vincular la obra cinematográfica de Vallejo con la narrativa, para observar las transformaciones en su visión de mundo: el paso del optimismo hacia el realismo y la crítica para terminar, finalmente, en el nihilismo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras primarias

Vallejo, Fernando. *Almas en pena, chapolas negras*. Madrid: Taurus, 2002.

---. *Barba Jacob: El mensajero*. México: Editorial Séptimo Círculo, 1984.

---. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001.

---. *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara, 2010.

---. *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

---. *Manualito de imposturología física*. Madrid: Taurus, 2005.

---. *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara, 2004.

---. *La puta de Babilonia*. México: Planeta, 2007.

---. *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002.

---. *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 1999.

---. *La tautología darwinista y otros ensayos de biología*. Madrid: Taurus, 2002.

---. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.

Fuentes secundarias

Bajtín, Mijail. *The Dialogic Imagination Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

---. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Editorial Cátedra S.A., 1994.

Collazos, Óscar. “El espectáculo de Vallejo”. *El tiempo*. Web. Nov 9. 2008. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2257832

Contreras, Ana Yolanda. “El lenguaje irreverente como representación de la violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”. *Tatuana* 2. Web. 20 Jul 2010. <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revLavirgen.pdf>.

Dostoievski, Fedor. *Crimen y castigo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.

Faciolince, Héctor Abad. “El odiador amable”. *El Malpensante* 30 (2001): 86-88.

Fernández L’Hoeste, Héctor. “*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo”. *Hispania* 83.4 (2000): 757-767.

Flórez, Julio. *Obra poética*. Bogotá: Editorial Minerva, 1970.

Fombona, Jacinto. “Palabras y desconyuntamientos en la obra de Fernando Vallejo”. *Ciberletras* 15 (2006). Web. 30 Mar. 2010. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/fombona.html>.

Forero, Gustavo. “La metonimia de Colombia en *La rambla paralela* de Fernando Vallejo”. *Grafía* 4.1 (2005): 45-59.

García Márquez, Gabriel. *Por un país al alcance de los niños*. Bogotá: Villegas Editores, 1996.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seul, 1972.

Guzmán Mesa, Eufrasio [et al.], eds. *Fernando Vallejo: condición y figura*. Medellín: Taller El Ángel Editor, 200.

---. “Naturaleza y condición humana en la obra de Fernando Vallejo”. *Fernando Vallejo: condición y figura*. Ed. Eufrasio Guzmán Mesa [et al.]. Medellín: Taller El Ángel Editor, 2005: 11-80.

Jácome, Margarita. “El lenguaje de la impunidad en *La virgen de los sicarios*”. *Fernando Vallejo: condición y figura*. Ed. Eufrasio Guzmán Mesa [et al.]. Medellín: Taller El Ángel Editor, 2005: 129-153.

Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. Web. 14 Sept. 2009. < http://www.textosenlinea.com.ar/textos/Linguistica%20y%20poetica.pdf>.

Jaramillo, Ana María, y Alonso Salazar Jaramillo. *Medellín: Las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: CINEP, 1996.

Jaramillo, María Mercedes. "Fernando Vallejo, memorias insólitas". *Gaceta* 42/43 (1998): 8-25.

Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Gerardo Rivas Moreno, 1998.

---. “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia”. *Novela colombiana*. Web. 24 Oct. 2009. <http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm>.

Joset, Jacques. *La muerte y la gramática: los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus, 2010.

Kristeva Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 1988.

López Velásquez, Germán. "'Granujas' de la literatura colombiana". *Letralia* 158 (2007). Web. 14 Oct 2010. < http://www.letralia.com/158/articulo01.htm>.

Manrique, Jorge. *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles* (Vol. 1). Madrid: Librería Católica de San José, gerente V. Sancho Tello, 1880: 567. Web. 10 Feb. 2011.<http://books.google.com/books?id=2YZdAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Montoya, Pablo. "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario". *Revista Número* 54 (2007). Web. 11 May 2010. <http://www.revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=39&catid=13>.

Murillo, Javier H. "Fernando, el apóstata". *Fernando Vallejo: condición y figura*. Ed. Eufrasio Guzmán Mesa [et al.]. Medellín: Taller El Ángel Editor, 2005: 96-108.

Narváez, John. "Sobre *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo". *Letralia* 105 (2004). Web. 17 May 2008. < http://www.letralia.com/105/ensayo03.htm>.

Pécaut, Daniel. "Modernidad, modernización y cultura". *Revista Gaceta de Colcultura* 8. (1990): 15-17.

Pineda Botero, Álvaro. *El reto de la crítica*. Bogotá: Planeta, 1995.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (vigésima segunda edición). Web. 30 Nov. 2010. <http://www.rae.es/rae.html>.

Rojas, Damián. "Fernando Vallejo ha muerto". *Revista Número* 38 (2004). Web. 23 Jul. 2009. <http://www.revistanumero.com/38rese.htm>.

Rosas Crespo, Elsy. "*La virgen de los sicarios* como extensión de la narrativa de la transculturación". *Espéculo* 24 (2003). Web. 11 Oct. 2008. <http: //www.ucm.es/info/especulo/numero24/virgen.html>.

Salazar Jaramillo, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: Planeta, 2002.

Serra, Ana. "La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 32.2 (2003): 65-76.

Valencia, Tarcisio. "Fernando Vallejo, gramático". *Fernando Vallejo: condición y figura*. Ed. Eufrasio Guzmán Mesa [et al.]. Medellín: Taller El Ángel Editor, 2005: 84-95.

Vallejo, Fernando. “Discurso para recibir el Premio Rómulo Gallegos”. *Centro de Estudios Latino Americanos Rómulo Gallegos*. Web. 30 Jun. 2009. <http://www.analitica.com/bitblioteca/fernando_vallejo/discurso_romulo_gallegos.asp>.

---. Entrevista con Andrés Forero Gómez. Octubre 16, 2008. (Inédita)

Vásquez, Juan Gabriel. “La mierda y la gramática”. *Lateral* 87 (2002). Web. 13 Sep. 2008. < http://www.circulolateral.com/revista/revista/foco/087fvallejo.htm>

Villena Garrido, Francisco. *Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo*. Diss. Ohio State University, 2005.

---. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Villoro, Juan. “Literatura e infierno: Fernando Vallejo”. Web. 6 Mar. 2009. <http://www.sololiteratura.com/vill/villmiscvallejo.htm>.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel 1844-1987*. Austin: University of Texas Press, 1991.