

que José Alejandro siempre había esperado. En Nueva York había trazado “algo parecido a los espejismos futuristas”, pero sin éxito (lo cual no nos sorprende: el dios de los futuristas era la velocidad, y José Alejandro es un tipo lento y moroso donde los haya), y había tenido la idea —igual que el narrador del cuento— de “una especie de atalaya a donde se podía entrar pero que no ofrecería salidas a quien quisiera habitarla”. La habitación de la niña se convierte en la forma de dar cuerpo a esa fantasía: “una jaula al revés”, dice José Alejandro, “un lugar pensado para que quien entrara no deseara salir”. Entre la atalaya y la jaula han pasado más de cien páginas, y el narrador apenas si ha avanzado en sus propósitos. Comenzamos a temer que el proyecto mismo lo haya paralizado; comenzamos a temer que su voluntad sea tan indecisa como sus frases. Éste es un narrador demasiado dado a los adverbios, y los adverbios, ya se sabe, son las palabras favoritas de los indecisos. En una sola página, José Alejandro ve el mundo “parcialmente”, consigue “únicamente” un resultado arquitectónico, se aleja de una juventud “relativamente favorecida”, se cae “prematuramente del mundo”. El narrador de *La celda sumergida* es El Hombre sin Voluntad; su mundo, pensamos, es la verdadera celda sumergida.

Paredes ha escrito una novela densa y exigente, pero, sobre todo, ha escrito una novela voluntariosa. *La celda sumergida* sabe lo que quiere lograr, y no está dispuesta a poner cebos fáciles para el intérprete ni a hacer concesiones al lector. En la redacción, Paredes ha decidido prescindir de todo clímax posible, y el final de la novela no es el lugar en que el narrador termina su historia: es el lugar en que el narrador se calla. Y como no estamos ante un escritor inocente, basta hojear hacia atrás para toparnos con la previsión de esa circunstancia.

Embaucado por la presunción de trabajar finalmente bajo un ejemplo de exactitud, por el fatal y

candoroso palpito de que lo más importante de una obra era el desenlace, en que todo se encaminaba sin tropiezos hacia un único final previsible, hacia la culminación de una estructura que se sostendría para siempre en pie, no pude presentir que al interior se afianzaba una avería y que las piezas del maravilloso engranaje empezaban a desgastarse. ¿Acaso no dudé en un momento anterior que me movía por una trama sin un remate verosímil, con baches que dejaban al descubierto un guion deficiente?

La mejor ficción moderna tiende a ser metaliteraria aun a pesar de sí misma; es decir, tiende a contener el comentario sobre sus propios procedimientos. En Julio Paredes, además, no es infrecuente que un comentario sobre arquitectura sea al mismo tiempo una poética de la novela y una exploración de la condición humana. En *La celda sumergida*, por lo pronto, la arquitectura y la poética salen mejor paradas que la humanidad.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

La esquizofrenia del punto de vista

La Rambla paralela

Fernando Vallejo

Alfaguara, Madrid, 2003, 190 págs.

A menos que nos esté mintiendo (y no hay razones para creer lo contrario: cada coma, cada punto y aparte de Vallejo es una magnífica impostura), el autor de *La Virgen de los sicarios* y de *El desbarrancadero* no escribirá más novelas después de *La Rambla paralela*. La confesión ocurrió así:

Y aquí me tienen esta noche presentando el último, el ultimísimo, el non plus ultra, el que dijo bas-

ta, me morí. Y sí, me morí en mi ley, en primera persona como viví y escribí, despreciando al novelista omnisciente, ese pobre diablo con ínfulas de Dios Padre Todopoderoso, de sabelotodo. ¿Cómo va a poder un pobre hijo de vecino contarnos los pensamientos ajenos como si tuviera un lector de pensamientos, repetir diálogos enteros como si los hubiera grabado con grabadora y describir lo que hicieron los amantes en la cama como si los hubiera visto con rayos x, o como la Inquisición por un huequito? No se puede, nadie puede, no me vengan a mí con cuentos.



La escena ocurre en Guadalajara; la escena ocurre, a pesar de lo que pueda parecer, en la vida real. Estas líneas son parte de una presentación pública, pero uno se da cuenta sin demora de que podrían pertenecer a la novela. Más aún: uno se da cuenta de que escribir la crítica del libro es rellenar los espacios entre las líneas pronunciadas. “Basta, me morí” es una declaración literal, pero también literaria: es literal porque *La Rambla paralela* comienza —y continúa, y termina— con la muerte del narrador que tanto despotricó contra la vida en sus últimas cuatrocientas páginas (hay que decir que cada novela de Vallejo termina donde empieza la siguiente); y es literaria porque la muerte del narrador nos llega acompañada de cierta satisfacción culpable, como cuando ha muerto un amigo muy enfermo, y en el fondo nos alegramos. En la última narrativa de Vallejo hay pocas cosas evidentes, pero una de ellas es que *La Rambla paralela* lleva su propio método a su agotamiento. Esta manera de hacer novelas ha llegado a

un estado terminal, y Vallejo, que no es inocente, se ha dado cuenta de ello muy a tiempo, y ha hecho lo único que podía hacer: declarar el desahucio, desconectar al moribundo. *La Rambla paralela* es, entre muchas otras cosas, una eutanasia de doscientas páginas, y una eutanasia múltiple, si vamos a eso.



Los muertos son varios. La novelística de Vallejo y el narrador de sus novelas son los más notorios, pero detrás de escena hay más cadáveres: la lógica del texto, el vago realismo de antes y sobre todo la primera persona. En efecto, *La Rambla* es la novela más libre de la trilogía, lo cual quiere decir la más anárquica, desorganizada e irrespetuosa de los mecanismos del discurso. En *La Virgen* y *El desbarrancadero* la transición elegante era una de las virtudes de la voz; ahora, este narrador se da el lujo de transitar sin conectores, pasar entre temas y tiempos sin darle al lector una mínima satisfacción retórica. En cuestión de tres páginas recuerda al abuelo muerto de cáncer, da noticias de Colombia, da noticias de la Feria de Barcelona, se queja de las empleadas malcogidas de Air France, se queja de Charles de Gaulle, se queja de los franceses en particular, se queja del ser humano en general, vuelve "a volar en su avión de ganado", se queja de sus padres, de sus hermanos y de las salchichas con que sus padres alimentaban a sus hermanos. El narrador de la novela es como un

niño en una juguetería: mira para todas partes, lo toca todo y quiere tenerlo todo; para coger un juguete tiene que soltar el otro, con el resultado de que los demás rara vez llegamos a participar en el juego. Cuando el lector hace una pausa y cierra el libro, no es por sueño, no es por aburrimiento: es por cansancio. Se cansa el cuello, se cansan los ojos de mirar cada cosa que Vallejo señala. Vallejo es un guía, pero uno nunca llega a tener la sensación de que conozca en realidad el lugar que nos está mostrando. En algún momento leemos: "Que qué bueno que la Bruja y la abuela se habían muerto antes que él para que no tuvieran que cargar con él". Veintitrés palabras; seis de ellas son la misma, la palabra *que*, una de las maldiciones de nuestra lengua. El guía de los otros libros —ese estilista quisquilloso— no se hubiera permitido una frase semejante. Pero ese guía está muerto; sus costumbres (como las de los muertos) han cambiado tanto, que el libro habla de él en tercera persona.

Las diatribas de Vallejo contra el pobre narrador omnisciente son un curioso *Leitmotiv* de sus últimas novelas. En *La Virgen*: "Y yo solo, muriéndome, sin un alma buena que me trajera un café ni un novelista en tercera persona que atestiguara, que anotara con papel y pluma de tinta indeleble para la posteridad lo que dije o no dije". En *El desbarrancadero*: "¿Por qué se mató? Hombre, yo no sé, yo no estaba en ese instante, como Zola, leyéndole la cabeza. Yo soy novelista de primera persona". Leo sus protestas y recuerdo a Mignonette, la perra que piensa en *Ana Karénina*. "Ya han tenido tiempo de hablar —pensaba la perra, enojada—. Y mientras tanto, se acercan los pájaros". Sólo por esto, Tolstói debería estar en el paredón vallejiano, al lado de Karol Wojtyła y de Vicente Fox. Pero esas quejas de pseudoteoría literaria son una exageración, una caricatura. Vallejo el impostor finge olvidar los mecanismos esenciales del contrato ficcional; finge creer que el novelista de tercera persona es más mentiroso que el de primera. No seré yo

quien señale, a estas alturas del curso, que la máscara del yo encerrado no es menos ficticia que la del dios sabelotodo; no diré que un novelista en tercera persona puede reducir la materia de su libro a su propia experiencia, como hace Vallejo. Así, las acusaciones de nuestro teórico cabreado son especiales, pues, más que acusar, reivindican: reivindican el oficio de narrar la vida con tapaderas, reivindican la desconfianza en la imaginación, reivindican la opinión y el prejuicio como material literario. ¿Dónde queda aquello en la nueva novela?



La vuelta de tuerca de *La Rambla paralela* consiste en una especie de esquizofrenia del punto de vista: quien habla del muerto no es el despreciado omnisciente, sino una figura presencial, un —con perdón por el psicoanálisis— *otro yo*. En el mundo alucinado del libro, en su ambiente de nebulosa onírica, no importa que el narrador sea a veces mexicano, ni que a veces sea plural. *La Rambla paralela* es el libro de un desdoblado. El desdoblamiento ocurre en la página 11: "Y mientras el niño que fui seguía desde la orilla del río eterno el desfile de los cadáveres con gallinazos encima que les sacaban las tripas y salpicaban de sangre el agua pantanosa, el viejo que lo recordaba veía desde su mesa de café, viendo sin ver, el deambular interminable de la Rambla". Y durante el resto del libro el viejo seguirá viendo, seguirá caminando, seguirá bebiendo, y todo eso a unos metros del testigo que nos lo cuenta, que, sin embargo, es tan precario como siempre: "El viejo se levantó, pagó la copa y volvió a tomar hacia el Moll de la Fusta. ¿Qué se iba diciendo en camino? Ah, eso sí no sé, no tengo un lector de pensamientos". Vallejo sigue jugando; Vallejo pide a gritos no ser tomado en serio.

En realidad, pronto nos damos cuenta de que el narrador ha muerto, pero el escritor está bien vivo. En *La Rambla paralela* hasta los márgenes son Vallejo puro; es decir, Vallejo retórico. En esta novela la vagina es vil, la bestia es bípeda, el insomnio es insondable; en esta novela, el mar surge "en su inmensidad necia, en su necesidad inmensa". Al autor le gustan las tríadas, y en sólo dos páginas el incendio se propaga "de pueblo en pueblo, de caserío en caserío, de vereda en vereda", los hombres "se convierten en espantos, sombras, visiones", parecen algodones de azúcar "azules, verdes, rojos", y no había por qué querer "alcanzar a nadie, ni ir detrás de nadie, ni perorar contra nadie". La dicción del muerto se mueve entre lo demótico y lo arcaico: tan pronto insulta llamando a alguien bobalicón y sandio como hijueputa e hijueputa. El paisa gramático, el paisa clasicista, le habla al lector en tono de solterona desbocada, pero apenas uno escarba un poco aparece, debajo de ese tono, un virtuosismo idiomático que no soy el primero en señalar. Incluso cuando insulta, Vallejo es el hijo pródigo de Rufino José Cuervo; cuando no está insultando, su comedia se basa en la sátira cruel, en la burla-con-dedo-señalador, pues Vallejo es nieto lejano de Aristófanes.



Al final resulta evidente que *La Rambla paralela* es una de esas novelas *cul-de-sac*, como *Corrección o Mañana en la batalla piensa en mí*: lleva sus procedimientos a una perfección tal que obliga al autor a clausurar y renovarse o a repetirse sin

remedio. Vallejo ha optado por lo primero, y de la manera más radical: matando al novelista. Y sus lectores decimos: es una lástima que lo haya hecho, pero es clarísimo que lo ha sabido hacer a tiempo.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Cómo se va derrumbando la armonía

Los caballitos del diablo

Tomás González

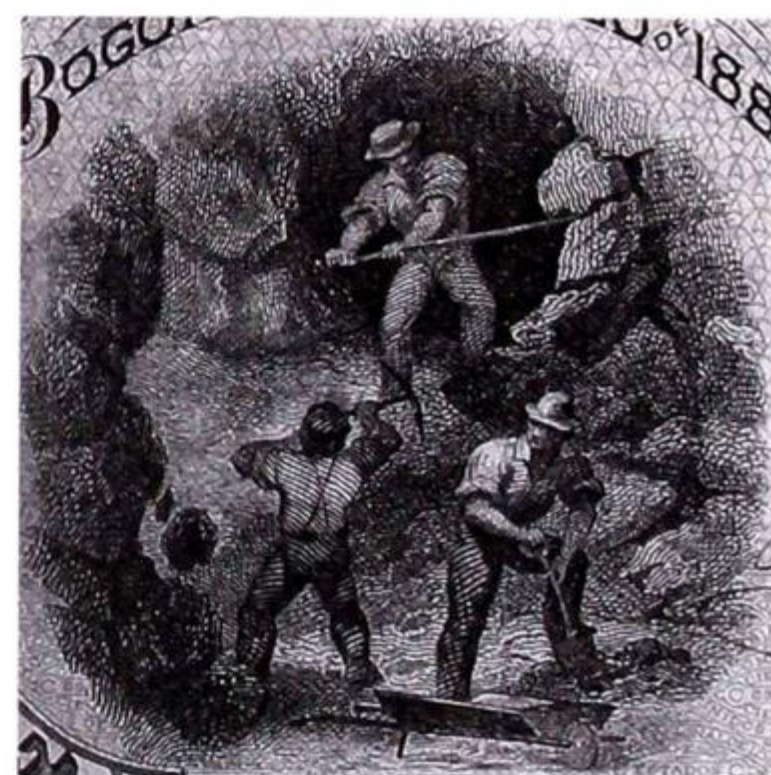
Editorial Norma, colección La Otra Orilla, Bogotá, 2003, 178 págs.

Desde el primer párrafo, Tomás González nos presenta a quienes van a ser los personajes centrales de su novela *Los caballitos del diablo*. Ella, Pilar, liviana como un pájaro y quien se ha aficionado mucho a las joyas, y él, su marido, de quien nunca sabremos el nombre y a quien siempre se referirá el narrador con epítetos, como "el que hoy se pierde entre las plantas", o "el que desaparece hoy entre la exuberancia de sus cuatro cuerdas"; "el que hoy se pierde como fantasma entre árboles y jardines"... en fin, epítetos que lo hacen parecer aún más huraño y misterioso.

Alrededor de esta particular pareja se va narrando, como en un telón de fondo, una historia familiar, en la que no es propiamente el amor el que une a los hermanos, sino la desconfianza, el resentimiento, el odio y las murmuraciones. Cuando el padre muere, "el que se esconde entre los matorrales" les compra los derechos del negocio a casi todos los hermanos, "barato, pues en ese momento nadie quería manejarlo", lo que resintió después a Emiliano, el mayor. Éste tenía treinta y cinco años y era rico, dueño de una hacienda algodonera en el Valle del Cauca, pero quien lo desprecia y lo con-

sidera ladrón y deshonesto; David, el menor, quien vive en Francia y es el inútil de la familia, que regresa dos años después igual que como se fue; ni siquiera aprende a hablar el francés; las hermanas, casadas, quienes viven en Bogotá; finalmente J., el menor, quien no vendió, sino que alquiló su parte por una suma baja.

Una vez hereda, nuestro personaje decide comprar una tierra en las afueras de Medellín a una viuda que tiene un hijo pervertido, Aníbal, que se lleva a los muchachitos a los cafetales para violarlos y quien se opone a la venta de la tierra. Cuando Aníbal es cogido, encarcelado y condenado, se hace el negocio con la madre. Con la tierra en su poder, viaja al Valle del Cauca a vender lo que allí tiene y a casarse con Pilar.



Empieza entonces un proceso de construcción de la casa y de siembra de la tierra que se va tejiendo con los problemas y desgracias familiares y con la violencia que va aumentando en el país, reflejada en lo que pasa en el pueblo y en los alrededores de la casa. Pero también empieza un proceso de encierro de la pareja y de ensimismamiento "del que hoy desaparece entre las plantas", hasta terminar convertido casi en un animal que se mueve entre los ramazones.

Entre episodio y episodio aparece la madre, como una voz que recuerda aquellos felices días cuando los niños estaban pequeños y se querían o, al menos, todo aparentaba estar en armonía. Al referirse a J. y a su hermano (es decir, a nuestro personaje sin nombre), dice: