

a los fugitivos. Vamos a Constantinopla, fondeamos en Curazao. Pero la verdadera historia, que vino de la sombra, se disuelve en ella: Alonso de Tordesillas se fue, dejando atrás cargo, mujer e hijos. Se convertirá al judaísmo en Amsterdam, llamándose Abraham. Nuño, despedido del Santo Oficio por incompetente, enloquece y mendiga, hasta ser un bulto en la puerta de la iglesia. El fantasma que quiso atrapar —él mismo— es el balbuceo delirante de su postrer escrito a la Inquisición. Pero la saga tiene un sorprendente final, que no revelaré. Sucede en Bogotá y nos obliga a reconocer la sugerente astucia con que Fernando Toledo (1948) nos ha seducido y encantado, fingiendo contar muchas historias para sólo contarnos la suya propia. La de un escritor que nos envuelve y devora con su aparente fascinación por el mundo, cuando en verdad nos narra el paulatino desapego de varias almas que se despojan a sí mismas para hallar la verdad de su condición. He aquí un primer logro que vale la pena recoger y disfrutar.

JUAN GUSTAVO
COBO BORDA

La furibunda oralidad de esta prosa

El desbarrancadero

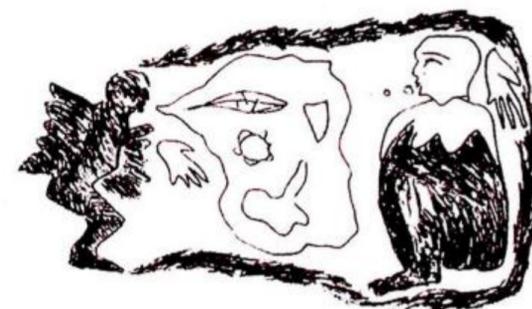
Fernando Vallejo

Alfaguara, Bogotá, 2001, 194 págs.

La mejor prueba de que en Colombia no se lee es que Vallejo no haya sido abaleado todavía. Conociendo el temperamento colectivo del país, esa mezcla de chovinismo ególatra, de orgullo cursi y de total ausencia de ironía, que sus diatribas-cum-novela no le hayan reportado mayores disgustos sólo puede ser atribuido a que sus libros, si bien se venden, no se examinan. En España ocurre lo mismo, pero por motivos distintos: la cómoda superficialidad de la crí-

tica se ha contentado con repetir que después del *realismo mágico* viene la *literatura de la violencia*, dos conceptos que, más que conceptos, son estanterías, y que han contribuido a que Vallejo entre en el mismo saco de cualquier *redactor* capaz de meter un narcotraficante o dos entre sus personajes. Pues bien: en *El desbarrancadero* la diatriba y la violencia llegan más lejos que nunca: son más viscerales, si se me permite un adjetivo tan trajinado; también son más articuladas. Prescinden de cualquier sutileza —y, más que nada, de esa sutileza, definitiva y última, que es la urbanidad estilística: Vallejo la reemplaza por la precisión de su oído y de su puntuación, capaces, actuando en equipo, de hacer que el verbo antioqueño, hecho de charlatanería, amargura de viejo solterón, licencia iconoclasta y burla descarada, viva sobre la página y logre contener el caos de la materia que narra. Ante la furibunda oralidad de esta prosa, pensamos al principio encontrarnos con un autor instintivo y locuaz, como era locuaz e instintivo Céline. Luego leemos en *Logoi*, la gramática del lenguaje literario que Vallejo publicó en 1983: “Sostenía Aristóteles en su *Retórica* (III, II, 2 y 3) que la desviación de lo ordinario era lo que hacía parecer más noble al lenguaje de la oratoria. Y que, puesto que el hombre ama lo insólito, el orador debía darle un aire extraño a sus palabras; algo que asombrara a sus oyentes haciéndolos sentir como ante un extranjero y no como ante un conciudadano. Hoy por hoy esta constatación de Aristóteles sigue siendo una gran verdad de la lingüística: la prosa es como una lengua extranjera opuesta a la lengua cotidiana”. Vallejo el gramático sabe que toda novela está compuesta “en un idioma que sólo en parte coincide con la forma hablada”. *El desbarrancadero* es, entre otras cosas (y estilísticamente poco más), una ostentación del dominio ejercido sobre esa parte. Nada de lo que hace Vallejo es espontáneo, nada no es premeditado. Todo sirve a la transposición literaria, no literaturizada, del despre-

cio: “Por lo pronto Dios no existe, este Papa es un cerdo y Colombia un matadero y aquí voy rodando a oscuras montado en la Tierra estúpida [...]. ¡Ánimo, país verraco, que aquí no hacen falta escuelas, universidades, hospitales, carreteras, puentes! Aquí lo que sobra es hijueputas”. Éste es uno de los pocos lugares en que la diatriba se rebaja al cliché de la admonición quejica: en el resto del texto, Vallejo suele evitar esos peligros. En literatura, el lugar común es, entre otras cosas, la formulación de prejuicios heredados, de indignaciones de segunda mano, una respuesta (demasiado) espontánea a los estímulos de la realidad. El que una novela tan resentida, tan pronta para el insulto, no contenga virtualmente ningún lugar común (salvo aquéllos cuya intención deliberada es la parodia), es testimonio del cuidado que hay debajo y antes de la prosa. Desde que le fue diagnosticado el sida, Darío, hermano de Vallejo, empezó a vivir en un “inmenso fulgor in crescendo. ¿Se diría el último resplandor de la llama? Sí, pero lo diría usted porque yo no hablo en lugares comunes tan pendejos”.



Vallejo el arquitecto, por otro lado, se ha superado a sí mismo. En libros anteriores había desarrollado todo un arsenal de transiciones, cosa que le resultó imprescindible —como a Bernhard, ese otro formalista del odio con el cual ya es corriente y aburrido compararlo—, para llevar a buen término las 120 páginas de párrafos densos, no capitulados, de *La virgen de los sicarios*, y el flujo ininterrumpido de la voz biógrafa en *Chapolas negras*. En ambos libros, el punto y aparte era casi un artículo suntuario; en la nueva novela, la inclusión de diálogos es responsable de

cierta elasticidad de la narración, capaz de ir y de venir y de viajar en círculos en espacio de pocas líneas y con una variedad de recursos notable. *El desbarrancadero* narra los días en que Vallejo acompañó a su hermano enfermo, se abre después de que el hermano ha comenzado a morir y se cierra cuando Vallejo se va de su lado, antes de que muera. Lo que sucede en el intermedio es un inventario de las otras muertes: la del padre, a quien Vallejo ayuda a morir con una inyección de eutanal; la de la cuñada, asesinada de un tiro en la cabeza; la de la abuela, muerta, por una vez, de muerte natural. Tengo para mí que en esa opción estética (narrar un marco de tiempo lleno de muertes pero que no incluye la muerte más importante, la del hermano) está el poder conmovedor de la novela, su rasgo más humano. Por supuesto, Vallejo me diría que la razón para no poner en escena la muerte de su hermano es no haberla presenciado. Su hermano Silvio se mata. “¿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”. ¿Lo insulta o no lo insulta su madre en cierta escena? “Yo no soy novelista de tercera persona y por lo tanto no sé qué piensan mis personajes”. Ha llegado el momento de hacer constar un tópico: la primera persona de *El desbarrancadero* es lo más interesante que tiene la novela.

Es un tópico porque lo mismo ocurre en *La virgen de los sicarios*, y también en las novelas de *El río del tiempo*. Pero es un hecho señalable porque la empresa fundamental de Vallejo, el afán (tan nuestro, tan de nuestro tiempo) por borrar los límites entre ficción y autobiografía, ha dado en *El desbarrancadero* un salto cualitativo. El lector habituado a los juegos solipsistas del autor consigo mismo encontrará en la novela varias de esas mínimas masturbaciones, no por mínimas menos intensas. En la ilustración de la portada aparecen el narrador y el personaje principal de la novela; esa misma fotografía, que los menos escépticos

llamaríamos *real*, es mencionada con prolijidad dentro del texto. En *El río del tiempo* Vallejo había incluido una novela titulada “Los días azules”; *El desbarrancadero* narra un episodio en que su padre intenta salvar a un hombre que se ahoga, y, cuando nos preguntamos qué pasó, dice el narrador: “Lo que pasó lo conté en ‘Los días azules’”. En *La virgen*, Fernando y Alexis, su amante sicario, encuentran un perro en una alcantari-lla. Tiene la cadera rota, pero Alexis no se atreve a matarlo de un tiro. “Entonces —cuenta Fernando—, le saqué el revólver del cinto, puse el cañón contra el pecho del perro y jalé el gatillo”. En *El desbarrancadero*, en cambio, quienes recogen al perro son Vallejo y su hermano Aníbal. “Lo llevamos al albergue. No bien le inyectamos en la vena el eutanal y sin que transcurriera ni siquiera un segundo el perro murió. Entonces empecé a maldecir de Cristo el loco y de su santa madre y de su puta Iglesia y de la hijueputez de Dios”. Así es el asunto: entre los materiales de la nueva ficción están las ficciones de las novelas pasadas. Este trámite, en el cual se sugiere de ciertas vivencias el carácter (un poco más) real en la nueva novela y (un poco más) ficticio en las anteriores, está lejos de ser un mero juego de espejos. Es un acto de intimidad con el lector; más que una confianza y una cortesía, es casi una desfachatez. Pero es que la primera persona de Vallejo no es la convención según la cual el narrador piensa cosas y el novelista les da forma verbal —una forma, además, de la cual el narrador (un Benjy, por ejemplo) muchas veces no es capaz— sino lo contrario, la no-convención, la eliminación de la distancia retórica entre ambas figuras. Entre otras cosas, esta no-convención genera la natural incertidumbre de quien recuerda y cuenta, de la voz logorreica; y la logorrea, ya se sabe, es digresiva. Hay una escena, la de la llegada de Vallejo a ver a su hermano, que se cuenta dos veces, y entre las dos pasan ciento treinta páginas. Se oye un pájaro en la primera versión (página 10): “—Hace días que trato de

verlo —comentó Darío—, pero no sé dónde está”. Se oye el mismo pájaro, en la misma escena, en la versión tardía (página 143): “—Hace días que anda por aquí ese pájaro —me explicó—, pero por más que quiero no logro verlo. Se me va, se me va”. Que las palabras sean distintas en ambos momentos narrativos sería consecuencia lógica de la falibilidad de la memoria. Más importante es reconocer que forma parte de la fabricación (oral) de la logorrea.



El desbarrancadero es confesional, pero es lo contrario de la contrición: la contumacia, a veces, y a veces el mero plañido. Su lectura es el seguimiento de motivos escatológicos, un catálogo de la mierda. Así leemos acerca del río que es “mierda, mierda y más mierda”, el río Cauca, “que tiene una u en la mitad”, el perro que agonizaba “entre la mierda humana que es la más mierda de las mierdas”, y también acerca de la enfermedad de Darío, que ya estará generando en Estados Unidos tesis con el título de *La diarrea como Leitmotiv en la nueva novela colombiana*. Pero aclaremos algo: lo que hay detrás de tanto *happening* literario, detrás del afán inconspicuo de la *performance* y del escándalo *ready-made*, es honesto y conmovedor. Vallejo, que no quiere que perdamos esto de vista, señala el camino con un cierre en el cual hay un gramático audaz, pero tam-

bién un oído impecable, capaz de convocar toda la melancolía del mundo con una aliteración rutinaria: "lo que se llama el alma, el corazón, llorando: llorando gruesas lágrimas la lluvia". Para el buen lector, esta frase será el ojo de una cerradura; para el mediocre será, a lo sumo, un collar. No sé si sea necesario que explique la metáfora.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

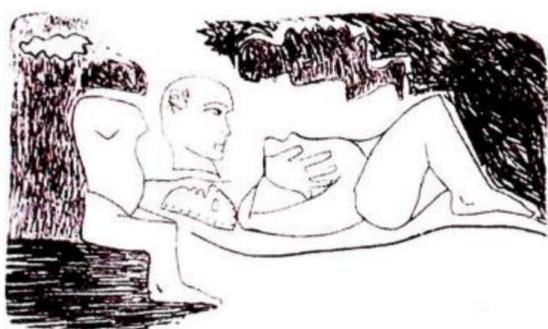
Ráfagas de dardos

La Rambla paralela

Fernando Vallejo

Alfaguara, Bogotá, 2002, 152 págs.

Ya estamos habituados a las tradicionales ráfagas de dardos que suele disparar el escritor antioqueño Fernando Vallejo. Con un lenguaje conciso y directo ha conseguido crear un estilo propio que ha removido las taras del ser humano y ha revelado parte de la condición de ser colombiano: nuestras miserias, desgracias y los modos de vivir, caricaturizados a través de acciones hiperbólicas cargadas de ironía y humor.



Fiel a ese estilo autobiográfico, que aparece en casi toda su obra, *La Rambla paralela* continúa esa tradición que pasa por novelas como *La Virgen de los sicarios*, *El río del tiempo* (serie de cinco novelas agrupadas bajo ese título) y *El desbarrancadero*. El argumento de la obra es bastante sencillo. Se trata de la celebración de una feria del libro en Barcelona, en la que el país invitado es Colombia. Un escritor colombiano —Vallejo—

narra entonces todo el acontecimiento desde el viaje de llegada a la ciudad hasta el día en que debe irse después de una intervención en público. Esta disculpa de la feria sirve para que el autor nos relate sus anécdotas en la ciudad y la percepción de los ambientes que frecuenta.

Nuestro personaje no consigue conciliar el sueño durante su estadía en Barcelona, razón por la cual se ve obligado a recorrer impenitentemente las calles, bares y rincones de la ciudad como única manera de exorcizar su vigilia y su constante presentimiento de muerte.

En realidad, el escritor utiliza estos acontecimientos para conseguir hacer referencias directas a la clase política e intelectual del país, con las ya conocidas diatribas al ser humano, a la procreación, a las religiones, a los estadistas, a los lectores —y un etcétera bastante largo—, que no dejan de ser divertidas y mordaces. Pero detrás del argumento y de estas descargas de rabia hay una reflexión interesante sobre la vida y la muerte, fundidas en un solo tiempo que se confunde con algo parecido a un presente alucinado.

Lo uno y lo otro no son divisibles y casi siempre se mezclan de manera que el lector no alcanza a percibir ni desprender el asunto esencial de las anécdotas y los agravios:

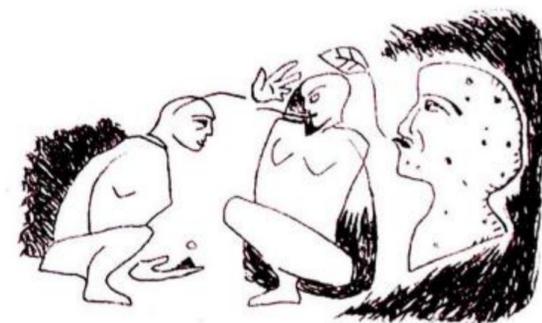
El viejo era humilde de tan soberbio. Por eso me caía bien. Le tuve siempre simpatía y fui a su entierro, que fue un otoño cualquiera con árboles en pelota. Cuatro pelagatos fúnebres componían el cortejo, más un perro y viento. El perro "se les había pegado", como dicen en Colombia, a los dolientes; y el viento le ventilaba las pulgas al perro. ¡Qué tristeza! ¡Qué desolación! ¡La muerte qué hijueputa es!

—Pero más es la vida —sentenció el viejo tomando de una de las mesas del stand un libro de Planeta colombiana, que al abrirlo se desencuadernó—. ¡Uy, qué mal empastado, en qué mal papel y qué mal impreso! Los libros de Planeta colombiana los hacen con

bagazo'e caña, son una mierda... menos mal que los libros ya se iban a acabar para que Colombia dejara de perder tiempo en eso. Colombia no nació para los libros. Ni para el fútbol. No tenía salvación...

Narración, tiempo y espacio

Con una escritura impecable, donde la palabra es vehículo de comunicación de emociones y no filigrana barroquista, Vallejo construye *La Rambla paralela* mediante un lenguaje directo, crudo y franco, que da a la novela una velocidad narrativa que conduce a un ritmo de lectura propio a su estilo y que encaja adecuadamente con el tono del personaje y del narrador.



Alternando el lenguaje coloquial con otro mucho más neutro, Vallejo dirige su novela al público de habla hispana, haciendo aclaraciones cuando utiliza las palabras propias del español que se habla en México, Colombia o España. Conciencia gramatical que no es nueva en él y que se vuelve acierto porque, a pesar de las referencias directas a estos tres países, cualquier tipo de lector en español podrá —casi siempre— entender perfectamente los juegos de palabras, los usos humorísticos de éstas, los improprios y los aciertos expresivos de los personajes y del narrador.

El humor despiadado que utiliza el autor matiza en parte aquellos momentos en que parecemos perder el hilo de la lectura y aparecen el desaliento y el mareo que producen las reiteraciones en los temas y los maltratos y ofensas constantes a personajes existentes y a realidades del país que nada tienen que ver con la elaboración del relato de ficción. Ese recurso —el del humor— atenúa alguna impaciencia que produce la lec-