



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte-Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

**La escritura y el discurso de Fernando Vallejo como
proyección de espacios heterotópicos y medio
visibilizador de los sin parte en el “reparto de lo sensible”**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

DANIELA ELIZABETH SILVA VALERIA
CONCEPCIÓN-CHILE
2017

Profesor Guía: María Luisa Martínez Muñoz
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Tabla de contenidos

Agradecimiento y dedicatoria.....	iii
Resumen.....	v
1. Introducción.....	1
2. Capítulo I Espacios heterotópicos: proyección de zonas de felicidad en la escritura de Fernando Vallejo.....	6
3. Capítulo II Fernando Vallejo: identidad transgresora y voz representativa de los ignorados en el 'reparto de lo sensible'.....	37
4. Conclusiones.....	68
5. Referencias bibliográficas.....	74



Agradecimientos y dedicatoria

Ante todo, agradezco a la Doctora María Luisa Martínez, mi profesora guía en este proceso de formación. Su empatía, sabiduría y generosidad demostrada en cada conversación y al momento de compartir sus conocimientos; fueron principios trascendentales para la culminación exitosa de esta etapa académica.

Agradezco a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), quien financió esta tesis de postgrado realizada dentro del marco del Proyecto de Iniciación en investigación N° 11130365 del Fondo Nacional del Desarrollo Científico y Tecnológico: “Literatura, violencia y muerte en la escritura de Fernando Vallejo”, investigación cuya responsable fue la Doctora María Luisa Martínez Muñoz.

Finalmente, doy gracias a los profesores de literatura del Departamento de Español de la Universidad de Concepción, quienes a pesar de su erudición y trayectoria sostienen una relación cercana y amable con el estudiante, generando instancias de diálogos e intercambios de saberes que enriquecen nuestro espíritu y nuestra vida.

Esta tesis está dedicada a Elías y Dante, compañeros que caminan junto a mí, y a quienes estuvieron un día y evoco de tiempo en tiempo en mis pensamientos: Isolina y Alexis

Como más me gusta recordarla es en sus días de esplendor, en la plenitud de su vigor y su belleza. Cierro los ojos y la vuelvo a ver, caminando a mi paso, a mi lado, por el parque. El sol se está poniendo ahora y su sombra larga y mi sombra larga avanzan como en el poema de Silva y se proyectan sobre el sendero de adoquín.

Fernando Vallejo, *Peroratas*



Resumen

Esta tesis, para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas, aborda la retórica maldita y traidora del escritor colombiano Fernando Vallejo. A partir del análisis del texto no literario *Peroratas* (2012) y las autoficciones *El desbarrancadero* (2001), y *Casablanca la Bella* (2013), se demuestra que la escritura de Vallejo está dominada por la violencia, el mal y la muerte.

Ante la devastación y la presencia ineludible de la muerte totalizadora, el autor-narrador-personaje, valiéndose de la evocación y la remembranza, proyecta heterotopías que lo acogen frente al presente ruinoso. Dichos mecanismos de la memoria y del recuerdo, conducen ineludiblemente a Fernando a un devenir niño, mujer y animal.

Las “bodas contra natura” que Fernando Vallejo establece con diversos seres minoritarios o anómalos; son encuentros que le permiten descubrir a un otro silenciado y apartado por la sociedad normalizadora. Los distintos devenires que experimenta Vallejo son los causantes de su traición a las normativas dominantes. Fernando, a través de una retórica persuasiva, otorga voz a los que no han tenido parte en el “reparto de lo sensible”, imponiendo al lector la existencia de los desplazados según una ética, estética y política particularmente transgresora.

1. Introducción

El desbarrancadero (2001), *Peroratas* (2012) y *Casablanca la Bella* (2013) del escritor colombiano Fernando Vallejo constituyen el objeto de estudio de esta tesis. Estos textos fueron seleccionados tanto para comprobar la coincidencia y la confirmación de la identidad del autor en sus autoficciones como para revelar la escritura particular del autor de las novelas. Los textos poseen una retórica a partir de la cual se descubre que la violencia, la muerte y el mal son tres fuerzas absolutas que gobiernan la narrativa de Vallejo, y que son reflejo de la historia nacional, de su cultura y de los hechos umbrosos que han configurado su identidad anómala.

El desbarrancadero, novela merecedora del Premio Rómulo Gallegos en el año 2003, es un texto autoficcional que narra las enfermedades y las muertes de dos seres amados por el protagonista. Estos acontecimientos lo incitan a buscar vivencias plenas en la memoria y eventos felices compartidos en un lugar del pasado idealizado, en una zona inexistente e imposible de recomponer en el presente desbaratado: la finca Santa Anita. *Peroratas* es un libro compilatorio que reúne artículos, discursos y conferencias emitidas en diversos contextos públicos y privados. El escritor revela en estos textos un odio extendido hacia las instituciones normalizadoras (la clase política, la Iglesia y sus representantes), la oposición voluntariosa a la reproducción humana, el deseo de extinción del hombre y un amor incondicional por los animales. *Casablanca la Bella* presenta a un narrador que abandona el autoexilio para volver a su madre patria. Fernando, homónimo del autor, compra una casa en ruinas y la reconstruye para que sea habitada por los muertos adorados. El protagonista, mientras refacciona su nuevo hogar, contempla a Casaloca, antigua morada

de la familia Vallejo Rendón, y recuerda la finca de sus abuelos: dos acciones que lo movilizan constantemente en un ir y venir en el tiempo.

Este trabajo de investigación busca comprobar que los textos latinoamericanos contemporáneos exhiben heterotopías creadas con diversos propósitos que revelan las particularidades del ser humano y que otorgan amparo a seres silenciados y desplazados por la sociedad normalizadora. En toda cultura existen normas que regulan el comportamiento de los sujetos, a quienes clasifican como buenos o malos de acuerdo a las conductas que manifiesten. Sin embargo, la sociedad está formada por individualidades y personas heterogéneas que transitan según sus ideologías y concepciones de la plenitud, imponiendo sus propias reglas de funcionamiento en los lugares privados que habitan. El propósito de este trabajo es identificar contraespacios, áreas que no son sólo lugares en los cuales ocurren los acontecimientos ficcionales, sino también zonas que revelan una ideología, un deseo, un saber y un poder.

El tránsito temporal-espacial permanente de Fernando lo conduce a proyectar diversas heterotopías que lo auxilian frente a un presente caótico y a un futuro incierto, y que lo empujan a experimentar diversos devenires, alianzas que establece con entidades menores y desplazadas con las cuales existe una identificación o auto-reconocimiento. El autor colombiano, juzgado continentalmente por el carácter insurrecto de su escritura, utiliza el lenguaje literario de forma magistral, convirtiéndolo en un arma de resistencia y abolición de un sistema dominante y totalizador que organiza a los individuos de acuerdo a normativas que lo sitúan en el territorio del bien o del mal.

El primer objetivo de esta investigación teórico-crítica es demostrar que la violencia es una fuerza que impulsa las expresiones heterogéneas de la muerte, omnipresencia que destruye todos los espacios felices para Vallejo, que lo despoja de sus seres amados y lo

condena a una existencia desesperanzadora. Por consiguiente, Fernando, ayudado de la reminiscencia y de la evocación, proyecta diversas heterotopías que lo acogen y le otorgan instantes de plenitud en compañía de las personas y animales adorados.

El segundo objetivo de esta tesis es comprobar que la escritura maldita de Fernando Vallejo exhibe el comportamiento transgresor de tres entes narratológicos que configuran una sola identidad. Autor, narrador y personaje exponen una ética, una estética y una política subversiva, tanto en sus textos autoficcionales como en sus ensayos. Fernando Vallejo persigue convencer a los receptores a través de sus discursos para que adscriban a una ideología que busca mostrar a los sectores invisibilizados en una sociedad y otorgar voz a quienes no la poseen.

La consecución de los objetivos planteados en esta tesis de postgrado requiere la revisión y aplicación de ciertas nociones teóricas implicadas en textos considerados claves para el estudio literario, libros cuyos postulados fueron utilizados en la configuración de dos capítulos dedicados al análisis de las obras escogidas de Fernando Vallejo. Los temas fundamentales que esta investigación explora son la muerte, el recuerdo, la heterotopía, la autoficción, el mal, el devenir y la traición; se seleccionaron aquellos textos que aportan en la clarificación de las lecturas propuestas y que funcionan como respaldo de la hipótesis formulada.

El capítulo “Espacios heterotópicos: proyección de zonas de felicidad en la escritura de Fernando Vallejo”, dedicado a desarrollar los aspectos relacionados con el primer objetivo propuesto, requiere el examen del texto *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010) de Michel Foucault, libro fundamental para comprender los principios necesarios en el despliegue de los contraespacios y el funcionamiento de éstos. *La muerte* (2002) y *Pensar la muerte* (2004) de Vladimir Jankélévitch dialogan con asuntos relativos a la muerte,

específicamente a cómo afrontarla, cómo entenderla en sus diferentes contextos y cómo es posible comprender la relación de ésta con el ser humano; estos problemas contribuirán a comprender el sentido y las consecuencias que implica la presencia constante de la muerte en la vida de Fernando Vallejo.

La memoria, la historia, el olvido (2002) de Paul Ricoeur y *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2012) de Beatriz Sarlo son dos textos que describen los diferentes mecanismos de la memoria. Evocación y reminiscencia serán puertas de entrada para que el protagonista experimente diversos devenires, y para que proyecte diversas heterotopías que ofrecen felicidad a Fernando. Ambos textos explican, también, la importancia del recuerdo en la construcción de la identidad de los sujetos, de una nación y la relevancia de los sucesos del pasado en la composición de la historia. Además, presentan a los individuos que rememoran desde la posición de testigos y que denuncian acontecimientos deplorables del pasado que son condenados en el presente.

El capítulo “Fernando Vallejo: identidad transgresora y voz representativa de los ignorados en el *reparto de lo sensible*” presenta una lectura teórico-crítica relacionada con el segundo objetivo descrito en este apartado introductorio. La definición del concepto de autoficción y la explicación de los principios fundamentales de dicha categorización textual planteados en el texto *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1991) de Philippe Lejeune sustentarán la proposición de Fernando Vallejo autor/narrador/personaje como una identidad transgresora indivisible que confirma la ideología subversiva de un sujeto real a través de una voz que narra y que es, al mismo tiempo, un ente ficcional.

El carácter insurrecto y móvil de Fernando Vallejo será fundamentado con los postulados de Gilles Deleuze, Claire Parnet y Félix Guattari en los textos *Diálogos* (1980) y *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1997), respectivamente. Los planteamientos de

estos autores permiten demostrar que Fernando Vallejo es un escritor maldito que permanece en constante devenir y que establece alianza con entidades menores. *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009) de Jacques Rancière es un texto clave para abordar la ética, estética y política sediciosa de Vallejo, para discernir la asociación de éste con aquellos individuos invisibilizados por la sociedad disciplinaria, y para comprender que la voz del narrador de los textos vallejianos se alza en representación de los que carecen de ella. Para finalizar, *La literatura y el mal* (2000) de George Bataille y *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2004) de Jean Baudrillard facilitarán la identificación y el funcionamiento de las múltiples manifestaciones del mal que conducen la escritura maligna y violenta del escritor colombiano.

Este trabajo de investigación también aborda las referencias de diversos artículos críticos dedicados al análisis de la escritura y de las obras de Fernando. El interés que ha despertado la retórica particular del autor de *El desbarrancadero* ha tenido por resultado un gran número de escritos destinados al análisis de su creación artística y de su propuesta estética, pero este análisis aborda un corpus centrado en el examen de *El desbarrancadero*, *Peroratas*, *Casablanca la Bella* y de la ideología del autor de estos textos.

Esta tesis para optar al grado de Magister en Literaturas Hispánicas, financiada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), fue realizada dentro del marco del Proyecto de Iniciación en investigación N° 11130365 del Fondo Nacional del Desarrollo Científico y Tecnológico: “Literatura, violencia y muerte en la escritura de Fernando Vallejo”, investigación cuya responsable fue la Dra. María Luisa Martínez Muñoz.

2. Capítulo I

Espacios heterotópicos: proyección de zonas de felicidad en la escritura de Fernando Vallejo

Casablanca no es una ciudad, es una casa: blanca como su nombre lo indica, con puertas y ventanas de color café y una palmera en el centro de un antejardín verde verde. Y así ha sido siempre y así siempre será, incambiada, incambiable, como el loquito de arriba, el que dijo: «Yo soy el que soy»
Yo también. Yo soy el que soy.
Fernando Vallejo, *Casablanca la bella*.

La violencia es un elemento constante que despliega la escritura de Fernando Vallejo. La historia terrorista de la madre patria se percibe como una huella imborrable en sus textos, los cuales narran acontecimientos que se constituyen como consecuencias inmediatas y mediatas de una época criminal y mortífera. Miles de personas fueron secuestradas, torturadas y asesinadas durante la guerra protagonizada por conservadores y liberales:

De los dos partidos que dividieron a Colombia en azul y rojo con un tajo de machete no quedan si no los muertos, algunos sin cabeza y otros sin contar. Cadáveres decapitados de conservadores y liberales bajaban por los ríos de la patria tripulados por gallinazos que en su viaje de bajada a los infiernos, de ociosos, por matar el tiempo a falta de alguien más, sin distinciones doctrinarias de partidos, les iban sacando a azules y rojos a picotazos las tripas (Vallejo, 2001: 8).

El enfrentamiento ideológico de ambos partidos no sólo tuvo resultados mortales, sino que además acarreó efectos adversos en la configuración social de la Colombia contemporánea. La pobreza, la sobrepoblación, el narcotráfico y el sicariato son productos del enfrentamiento civil que hoy sobrevive, impulsado por las acciones de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

Las obras de Vallejo surgen desde una violencia recurrente que “lo abarca todo, que está presente en todo recuerdo familiar” (Fombona, 2006: s/n) y ligada a la historia

personal del escritor, quien nació y vivió su niñez siendo testigo de los cruentos hechos cometidos por los entonces líderes nacionales. El lenguaje narrativo, poseído por esta fuerza excesiva, igualmente se torna intenso y aniquilador; atacando y derribando sujetos e instituciones que se manifiestan como enemigos para Fernando, narrador y protagonista de los textos de Vallejo:

Detesto la samba. La samba es lo más feo que parió la tierra después de Wojtyla, el cura Papa, esta alimaña, gusano blanco viscoso, tortuoso, engañoso. ¡Ay, zapaticos blancos, medicitas blancas, sotanita blanca, solideíto blanco! ¿No te da vergüenza, viejo marica, andar todo el tiempo travestido como si fueras a un desfile gay? En esas fachas te va a agarrar un día la Muerte. Las sambas del Gran Güevón envenenaban el aire y me enturbiaban el alma (Vallejo, 2001: 20).

La violencia es la potencia que impulsa las diversas manifestaciones¹ de la muerte en la realidad colombiana. Esta energía, totalizadora y abarcante, se revela como un personaje central en los textos autoficcionales de Fernando Vallejo: “Con sus mullidos, aterciopelados pasos de silencio, sin levantar el polvo que la desidia de la Loca había dejado acumular, había pues entrado a mi casa, una vez más, la temida Muerte, mi amada Muerte, mi esperada Muerte, mi señora” (Vallejo, 2001: 50). La muerte circula libremente por los espacios, dialoga con Fernando y ejerce acciones trascendentales en el entramado novelístico vallejiano y es por eso que me referiré a esta presencia como Muerte, Parca o Señora cuando sea tratada como una presencia central de los textos analizados.

Resulta interesante reflexionar sobre la problemática de la muerte, puesto que Vallejo enfrenta cara a cara al lector con la mortalidad: no sólo desde la distancia, sino también desde la cercanía con la defunción de un ser amado. El ser humano no sufre ante el

¹ Las diversas manifestaciones de la muerte son en realidad aquellos actos que tienen como fin la aniquilación de alguien o de algo, como asesinatos, suicidios y destrucción tanto de los espacios públicos como privados.

fallecimiento de un personaje público, el amigo de un conocido o un vecino, pero si padece la angustia de la muerte cuando la hora final alcanza al padre o a la madre.

Vladimir Jankélévitch se refiere en el texto *La muerte* (2001) a esta realidad y propone que es posible reconocer la importancia de ésta sólo cuando nos alcanza, cuando la presentimos próxima: “También la muerte de un ser querido es *casi* como la nuestra, casi tan desgarradora como la nuestra; la muerte de un padre o de una madre es *casi* nuestra muerte, y en cierto modo es en efecto la muerte-propia” (2001:38). A medida de que quienes nos acompañan desaparecen, ya sea por sucesos accidentales o naturales, vamos comprendiendo que llegará nuestro turno. La muerte de los progenitores, los antecesores, indica que la Parca acudirá a buscar a la siguiente generación: a los hijos, a nosotros, a mí. El peso de la mortalidad cae sobre nuestra existencia y recién entonces valoramos la posesión de la vida: “Morir es la condición misma de la existencia. Es el sinsentido que da un sentido a la vida” (Jankélévitch, 2004: 36).

El narrador protagonista de *El desbarrancadero* y de *Casablanca la bella* posee una libreta de muertos en la que, adoptando el rol de secretario eficiente de su Señora, toma nota de cada uno de los seres que ha conocido y ha fallecido, ya se trate de personajes públicos o íntimos. Uno a uno revisa a quienes integran su libreta y a través de esa acción rememora dolorosamente a aquellos muertos que en vida formaron parte de su felicidad: la abuela Raquel, la tía Elenita, su perra Bruja, el padre, Darío, entre otros. El resto sólo es mencionado y utilizado para alcanzar la cifra deseada de muertos, único propósito declarado de la creación del objeto fúnebre. Este ejercicio escritural demuestra que la muerte cobra sentido cuando trastoca la familiaridad y que los desaparecidos son irremplazables para Fernando, porque sostienen una asociación forjada por las vivencias y momentos de plenitud compartidos.

Los muertos amados de Vallejo son insustituibles, la imposibilidad de encontrar en otros la felicidad que éstos le otorgaban es absoluta. Fernando se presenta al lector de *El desbarrancadero* como el más afectado del núcleo familiar ante la pérdida de sus seres queridos. La madre, indiferente, espera el fin del esposo mirando telenovelas y el hermano menor, el “Gran Güevón”, sabotea la tranquilidad de Darío al escuchar música a todo volumen. Ambos personajes, odiados por el protagonista, son analogables con la sociedad colombiana que contempla inmutable los hechos funestos, consecuencias de la manifestación de la violencia destructora.

Jankélévitch propone que “para el médico, la muerte se vuelve rápidamente algo banal. Un muerto es rápidamente reemplazado. La vida tapa los agujeros poco a poco. Todo el mundo es reemplazable. Alguien desaparece y otro ocupa su lugar” (2004: 14). Dicho de otro modo, los sujetos que tienen contacto constante con la muerte normalizan el acontecimiento, comprendiéndolo como una etapa más de un proceso donde seres vivos nacen, viven y mueren. Así sucede también con los pocos sobrevivientes que rodean a Fernando, quienes, habituados a las pérdidas de personas lejanas o cercanas, no padecen el sufrimiento profundo del personaje central que retornó desde México “al moridero” (Vallejo, 2001: 36).

Existe otro grupo de sujetos a quienes la muerte no provoca grandes cuitas; tanto los creyentes que profesan religiones derivadas del cristianismo como musulmanes e hinduistas suponen que existe una vida posterior a la muerte, ya sea a través del alma que accede al Cielo o por medio de la reencarnación. La esperanza que ellos albergan se sustenta en la continuidad de la existencia y en la posibilidad del reencuentro con los seres amados. Fernando está despojado de aquella ilusión, para él el final llega sin promesa de revocación para el hombre; antes de nacer estaba en la nada y al morir retorna al vacío absoluto.

Jankélévitch, incrédulo al igual que Vallejo, sostiene: “Nuestra posición es ingrata, somos traídos injustamente a la existencia y todo lo que nos concierne es ingrato y difícil” (2004: 45).

La muerte, equivalente a destrucción, no sólo despoja al narrador de sus seres amados; también arrasa con los espacios de la infancia y la juventud, los que el narrador exhibe como lugares en los que vivió las únicas experiencias felices de su existencia. Fernando, desposeído de toda riqueza, captura cada recuerdo evocado y acude a la remembranza para reconstruir imaginariamente las zonas del pasado, resucitando a los habitantes que lo acompañaron en los acontecimientos de dicha. El recuerdo es la puerta de entrada que Vallejo descubre para soportar el peso de la vida, auxiliándose en lo inexistente. La entidad narrativa “acude a la memoria y establece un pacto o alianza de solidaridad con el ausente” (Sepúlveda, 2015: 474):

Hermosa, hermosa, hermosa, la finca de mi abuela Raquelita, la que lloraba oyendo ‘La negra noche’ que le cantaba el doctor Alfonso Ortiz Tirado por la Voz de Antioquia y que es a quien más he querido en la vida aunque también, ay, ya murió y ya la anoté en mi libreta, como anoté también a Santa Anita porque también murió: la tumbaron para construir en su empinado terreno una urbanización (Vallejo, 2013: 25).

Evocación y remembranza son eventos que deben ser asimilados como distintos, a pesar de sus semejanzas; aunque ambos procesos involucran a la memoria y el recuerdo, funcionan de manera diferente. Paul Ricoeur propone en el texto *La memoria, la historia, el olvido* (2000):

Entendemos por evocación el advenimiento actual de un recuerdo. A ella reservaba Aristóteles el término *mnème*, mientras que con el de *anamnesis* designaba lo que nosotros llamamos más tarde búsqueda o rememoración. Caracterizada la *mnème* como *pathos*, como afección: puede ser que nos acordemos de esto o de aquello, en tal o en cual ocasión; percibimos entonces un recuerdo. Por lo tanto, la evocación es una afección por oposición a la búsqueda (2000: 46).

La evocación se produce de manera involuntaria; es el advenimiento de un “recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado” (Sarlo, 2012:9) ocasionado por el contacto y la presencia de un espacio, un objeto o un sujeto que formó parte de una vivencia pretérita inolvidable. La experiencia recordada debe entenderse entonces como fundamental en la construcción de la identidad e historia del individuo. Los acontecimientos placenteros del pasado que irrumpen en el pensamiento del ser humano le permiten volver a experimentar sentimientos agradables, razón por la que la aparición del olvido es indeseada. Pero la evocación no sólo ocasiona el retorno de hechos felices, sino que también facilita la invasión de aquellas vicisitudes traumáticas que dejaron huellas dolorosas en un sujeto que sólo anhela no recordar.

El protagonista de las autoficciones de Vallejo es atacado constantemente por sucesos vivenciados en la niñez y en la juventud, para él “el pasado es inevitable y asalta más allá de la voluntad y de la razón” (Sarlo, 2012: 159). Las experiencias, tanto alegres como desoladoras, determinan la personalidad nostálgica del personaje que ansía volver a vivir un pasado que se impone al presente quebrantado pero que, al mismo tiempo, soporta el dolor de una historia traspasada por la violencia:

Unos cuantos libros se habían caído de los libreros y eso fue todo.

-A que no saben qué se ponía a hacer la abuela cuando temblaba- dije por decir para que no volviera el silencio.

-A rezar el Magnificat- contestó Darío.

¡Qué bien te acordaste, hermano! Te evoco ahora con ella a mi lado de niños en el corredor delantero de Santa Anita florecido de azaleas y geranios, y en sus zunchos colgantes el heno, las alegres melenas, que se mecían al vaivén de la furia de la tierra que no era más que la sinrazón del cielo.

-Ay, niños, dejen de moverme la mecedora que me van a marear -decía la abuela.

-¡Si no la estamos moviendo, abuelita! Es que está temblando.

-¿Temblando? ¡Ay!- gritaba como si la hubiera picado un alacrán (Vallejo, 2001: 37).

El temblor ocurrido el día de la muerte del padre es el hecho que desencadena la evocación de una vivencia de la infancia que Fernando recuerda con añoranza. La compañía de la abuela y del hermano Darío en la finca Santa Anita es deseada por el sobreviviente, quien en su soledad extraña todo lo que ha sido arrasado por la violenta modernización y escamoteado por la Muerte, aquello que se ha vuelto irrecuperable e irremplazable:

El desbarrancadero debe leerse como una novela cuya materia narrativa está constituida por un proceso inconcluso e incompleto de reconstrucción del pasado, a través de los mecanismos estructuralmente limitantes de la narración. Este proceso se desarrolla mediante el recuento que el narrador hace de los últimos días que ha pasado con Darío, su hermano agonizante. Por medio de este recuento se busca construir un espacio de significación simbólica con el cual asegurar la preservación de lo que está a punto de perderse con la muerte (Hernández, 2015: 158).

La remembranza se entiende como un ejercicio consciente en que el individuo acude a la memoria para alcanzar un propósito determinado. Entre sus finalidades están “luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la “rapacidad” del tiempo, a la ‘sepultura’ en el olvido” (Ricoeur, 2000: 50) y construir la historia de un individuo, cultura o nación. El sujeto recurre al pasado para recomponer su realidad; es decir, el narrador/personaje/protagonista apela a eventos ya acaecidos para dar forma a su identidad. Las acciones y decisiones personales, presentes y pasadas, le otorgan su individualidad. La elaboración que el sujeto narrativo realiza de un suceso ocurrido en el pasado depende de la importancia que se atribuya a los detalles y obedece a los intereses que se posean. Fernando Vallejo sin duda alguna alcanza las intenciones antes mencionadas, sin embargo el fin esencial que éste persigue es encontrar auxilio en el pasado.

El recuerdo conduce a un pasado que se configura desde la realidad contemporánea de los sujetos. Estos esbozos indican que los sucesos pretéritos pueden asimilarse según dos

posibilidades: auxilio o condena. El primero de ellos, el auxilio, se condice con la plenitud que ofrece al sujeto recordar experiencias felices de un tiempo ya inexistente, en el que encuentra un lugar de acogida frente a un presente caótico. La condena, en cambio, deriva en la evocación de los escenarios del pasado como mecanismo de reconstrucción de una actualidad inestable y como ejercicio expiatorio de acciones condenables por la sociedad. En consecuencia, se determina que no existe posibilidad de que el presente se asuma como un tiempo favorable respecto del pasado.

El autor colombiano “obsesivamente reescribe el pasado desde el punto de vista del presente” (Hernández, 2015: 162). A partir de los eventos actuales, que son mostrados como deplorables y funestos, y que son representados simbólicamente a través de la Parca dominadora de Casaloca, se contraponen los sucesos prósperos y de plenitud acaecidos en la niñez, representados por la finca de los abuelos. Santa Anita es la antigua morada de los seres amados, de los muertos; Casaloca, por el contrario, es la zona habitada por los vivos, quienes están contantemente amenazados por la Muerte. Fernando se moviliza y habita ambos reinos, transportándose mediante los recuerdos que unen ambas temporalidades: “Los lugares habitados son, por excelencia, memorables. La memoria declarativa se complace en evocarlos y en contarlos, pues el recuerdo está muy unido a ellos” (Ricoeur, 2000: 64).

Fernando, expropiado de todo vestigio de felicidad, reconstruye imaginariamente Santa Anita y edifica, en el contexto autoficcional, una nueva morada para sus muertos: Casablanca la bella. El lector ideal de las novelas de Vallejo descubre la existencia de distintos espacios fundados por el narrador en *El desbarrancadero* y comprende que el texto *Casablanca la bella* es la proyección de un territorio sublimado por el personaje.

Una evocación, independientemente del origen del que provenga, extiende un espacio imaginario. Dicho territorio tiene límites que lo separan de otros lugares posibles de existir e impide la entrada a extraños. El espacio fundado en el intervalo del no-tiempo se rige por las normas establecidas por un único habitante, quien escoge la función que desempeñará en aquella zona perfecta donde es posible cumplir los anhelos imposibles de realizar en el espacio común.

Propongo que los territorios desplegados en los relatos de Fernando Vallejo se constituyen como espacios heterotópicos de felicidad, lugares que se oponen a las zonas de la realidad contemporánea de Colombia. Para comprobar esta afirmación recurriré a los planteamientos de Michael Foucault expuestos en el texto *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010).

La literatura, sin importar el género o tipo, representa diversos espacios habitados e imaginados por personajes que se movilizan dentro del mundo ficcional, transitando desde un escenario a otro y experimentando los acontecimientos que organizan el relato. Las zonas descritas por el narrador pueden ser localizadas por el lector en el universo real o bien no tener ubicación y constituirse como un mundo más entre otros creados por la ficción.

El ser humano, asimismo, puebla diferentes lugares destinados a ciertos fines, imagina sitios quiméricos y delimita espacios que se configuran de acuerdo a las reglas instauradas por el individuo. El hombre “es arquitecto, ‘proyectista’ y artífice de su espacio y de las posibilidades de su mundo” (Giraldo, 2004: 15). Aquellas zonas inexistentes e imposibles de erigir en la realidad no son otra cosa que utopías, mientras que los territorios que se oponen a estos lugares imaginarios que han sido constituidos socialmente e

íntimamente por el hombre para cumplir ciertos propósitos son denominados por Foucault como heterotopías:

Así, pues, hay países sin lugar e historias sin cronología; ciudades, planetas, continentes, universos cuya huella sería muy imposible detectar en ningún mapa ni en cielo alguno, muy sencillamente porque no pertenecen a ningún espacio. Sin duda esas ciudades, esos continentes, esos planetas nacieron, como se dice, en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en el espesor de sus relatos, o incluso, en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de sus corazones; en pocas palabras, es la dulzura de las utopías (Foucault, 2010: 19).

Las heterotopías son zonas que impugnan a otros territorios, espacios “*absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*” (Foucault, 2010: 20). La construcción de las heterotopías respondería fundamentalmente a tres propósitos: para agrupar a los ciudadanos según su conducta, etapa vital y función; para delimitar un espacio que asegure intimidad para el surgimiento libre de los pensamientos y emociones; y para señalar la contravención de un sujeto que rechaza el funcionamiento del mundo actual.

El laboratorio y la biblioteca permiten que el individuo genere reflexiones significativas en un ambiente propicio para el pensamiento. El dormitorio otorga la libertad para la realización de acciones íntimas como la desnudez, la aparición de ensoñaciones y el florecimiento de emociones. Los contraespacios públicos o privados que cumplen con características similares a las de los espacios descritos anteriormente y que persiguen el crecimiento social, intelectual y espiritual de los sujetos son trascendentales en la construcción de su personalidad e identidad. El hospital y el manicomio tienen como función la recuperación y el resguardo de los enfermos, pero además evitan posibles contagios al prohibir el contacto con el resto de la población. También está el asilo, edificio

que cobija a los ciudadanos que ya vivieron la etapa de vida funcional y útil. La cárcel, la escuela y el regimiento son espacios habitados por sujetos que necesitan ser encauzados y adiestrados para convivir con el resto de la sociedad, aceptando y respetando las normas impuestas por la comunidad. Todos los emplazamientos aquí mencionados y otros que cumplen con proyectos similares se establecen como heterotopías de crisis biológicas y heterotopías de desviación:

Esas heterotopía de crisis desaparecen cada vez más y son reemplazadas por heterotopías de desviación: es decir, que los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que las rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida (Foucault, 22: 2010).

Las heterotopías de crisis son lugares habitados por una parte de la población, categorizada según edad, etapa o estado. Las zonas consideradas “primitivas” (2010: 22) por Foucault tienen la finalidad de reunir a los sujetos que estén atravesando una situación biológica temporal, como por ejemplo la pubertad o el embarazo. Estos contraespacios prácticamente han desaparecido y han sido sustituidos por zonas pobladas por personas que se han extraviado de la normatividad. Las heterotopías fundadas por individuos que rechazan los espacios habituales aparecen como zonas que contravienen las reglas establecidas por una cultura normalizadora o bien como una estrategia de impugnación de territorios que operan de acuerdo a fundamentos que se oponen a las ideologías de los individuos rebeldes.

Las finalidades de la edificación de las heterotopías y una posible clasificación de éstas no niega la existencia de múltiples contraespacios habitados por un mismo ser que se moviliza desde un lugar a otro: “La heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (Foucault, 2010:

25). Tampoco hay una norma que establezca que dicho territorio sea invariable e inmutable; una heterotopía se puede originar, cambiar, ser destruida y reconstruida.

El desbarrancadero y *Casablanca la bella* son textos que describen los territorios fundados y transitados por Fernando Vallejo. El protagonista de las autoficciones despliega diversos mundos en los que acontecen experiencias trascendentales de su vida y que determinan la identidad inestable que lo caracteriza. Los territorios instaurados son ideales para la ejecución de las acciones que delimitan cada etapa de su vida y para el cumplimiento de las intenciones que Fernando posee. Santa Anita es la heterotopía revisitada por Vallejo, quien continuamente se desplaza hacia el pasado para revivir las aventuras de la infancia feliz, atacando las zonas desbaratadas del presente; Casablanca es la morada que construye detalladamente y a la perfección para que sus muertos queridos la habiten; y el Studebaker, automóvil que él y su hermano utilizaban en sus noches de juerga, es el espacio íntimo escogido para los amoríos desenfrenados de la juventud.

Esto es lo que quiero decir. No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. se vive, se muere, se ama en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas (Foucault, 2010: 20).

Fernando Vallejo anhela reconstruir aquellos sucesos de la infancia que acontecieron principalmente en la finca fundada por los abuelos. El deseo que manifiesta por recuperar el espacio que para él simboliza la felicidad se evidencia en gran parte de sus textos, en los cuales Santa Anita es invocada y rememorada por el narrador, quien la describe como el lugar idealizado que posibilita una existencia plena: “El corredor delantero de Santa Anita se constituye en un umbral temporal que le permite al narrador ir y venir en el tiempo y trasgredir la muerte” (Musitano, 2015: 170). El recuerdo moviliza a

Fernando desde el presente al pasado, permitiéndole recuperar en ese tránsito los elementos que le otorgan auxilio:

Venían de México por el camino de entrada de Santa Anita en dos carros, con los faros rompiendo la oscuridad. Pero en el corredor nosotros no estábamos a oscuras, no: iluminados [...] Nos íbamos ya a dormir cuando llegaron. Venían cargados de juguetes. Maromeros de cuerda que daban volteretas en el aire... Jeeps con llantas de caucho, o sea de hule... Sombreros de charro para niños y para viejos... Una foto de mis papás en La Villa manejando un avión. Las trescientas sesenta y cinco iglesias de Cholula. Un tren eléctrico. La Virgen de Guadalupe. Pocas veces he visto brillar tan fuerte, enceguedora, la felicidad” (Vallejo, 2013: 70).

La finca Santa Anita se opone al presente, tiempo en el que los espacios se presentan dominados por el desorden y el caos. Es factible conjeturar, tras la lectura de los textos de Vallejo y su relación con los elementos aquí abordados, que la plenitud se recupera en el pasado. El presente es un tiempo trastornado y el futuro una temporalidad incierta, pero destructora. De acuerdo con el análisis efectuado y los planteamientos de Michel Foucault, se propone que Santa Anita es un territorio heterotópico para Vallejo, un contraespacio apartado y delimitado al cual sólo es posible acceder a través del recuerdo personal, ya que las heterotopías, así como la rememoración de un lugar, evento o persona, cambian o varían desde un sujeto a otro según una experiencia íntima.

La finca Santa Anita es un lugar del pasado cuya localización geográfica es factible conocer; no es una utopía, aunque resurge quiméricamente en el recuerdo de Fernando como una zona idealizada. El espacio emplazado “a cuatro kilómetros de Sabaneta, viniendo de Medellín y Envigado” (Vallejo, 2013: 51) es descrito de manera minuciosa por el narrador y se devela como un territorio próspero en contraposición a la casa habitada por la familia Vallejo Rendón en el presente colombiano:

Santa Anita no es una santa, es una finca. De cuatro cuadras con naranjales, guayabales, limonares, pesebreras, pastizales, cafetales, una casita para el mayordomo y un caserón para nosotros, de corredores florecidos de novios y geranios y azaleas por los que sopla desde Itagüí y Envigado la felicidad, más vacas, gallinas, caballos, búhos, murciélagos, culebras, perras que se llamaban todas Catusa, perros que se llamaban todos Capitán, loros que se llamaban todos Fausto, y un turpial que respondía al nombre de Caruso pero cantaba bambucos colombianos (Vallejo, 2013: 25).

La existencia de árboles frutales ofrece, todo el tiempo, bienes naturales a los pobladores; naranjales y guayabales reafirman que no padecerán hambre mientras los jardines y huertos se conserven. Los animales, concebidos tradicionalmente como productores, garantizan la permanente provisión de alimentos a los moradores y visitantes de la finca. La riqueza que simboliza Santa Anita se opone completamente a la miseria representada por Casaloca, donde no hay ni comida ni café, hecho que mantiene a los habitantes en una permanente disconformidad que condiciona el surgimiento de la violencia:

Y moviendo ollas, vasos, tazas, platos, rompiendo con su ruido su silencio angustiado empecé a buscar el café y a maldecir de la Loca y su insania: no había. En esa casa de un país que había apostado su destino a esa maleza y que la producía por millones de toneladas no había ni un miserable paquete de café. Claro, como la Loca no tomaba café... ¿Por qué habríamos de tomar entonces nosotros? Y como la Loca de paso tampoco comía porque le había dado por ponerse a dieta... ¡Qué aguantáramos hambre también!

-El que come poco vive más -sentenciaba y punto. Palabra de Dios.

El egoísmo de esa mujer destornillada que se creía infalible, dueña de la verdad como Papa, se expandía con una insania tal que mucho cuento era que no estallara y nos volara en una explosión iracunda la casa (Vallejo, 2001: 44).

El hambre, el desorden y la locura son características a las que acude contantemente la voz en el relato para describir el caos que rige las experiencias vividas por los integrantes de la familia Vallejo Rendón. Es interesante hacer hincapié en que la figura que promueve el sistema de vida deleznable en el hogar es la madre, integrante del núcleo íntimo que de acuerdo a lo socialmente establecido debe apelar por el orden, cobijar a los hijos y procurar

el bienestar emocional, y físico de éstos. El rol que cumple la madre en el mundo narrado se invierte, comportándose como una figura que contraviene las normas instauradas en la actualidad, mientras que la abuela Raquel encarna todas las cualidades de una matriarca protectora en los sucesos memorables de la infancia.

La madre loca, dueña de Casaloca, conduce irremediablemente a los moradores a la insania: “El hogar deviene en manicomio, entonces la cordura deja de ser el eje que gobierna la casa. Lo mismo podría decirse de la nación, el mismo narrador plantea que su hogar es una *Colombia en chiquito*” (Sepúlveda, 2015: 469). La residencia del presente alude a la actual nación colombiana, a la madre patria quien, incitada por la violencia y la muerte, se conduce irremediablemente hacia el desbarrancadero.

Santa Anita ostenta vitalidad. Los árboles frutales, la vegetación, los ríos que la circundan, las montañas que la rodean, los pájaros que la sobrevuelan y el viento que atraviesa el corredor principal permiten al lector elaborar una imagen vitalista de la propiedad. La presencia frecuente de los nietos es otro aspecto que suscita una visión vigorosa del predio, los niños que visitan a los abuelos se movilizan protagonizando aventuras y jugarretas típicas de muchachos sanos y ávidos de nuevas experiencias: Santa Anita les asegura lozanía, plenitud y felicidad. Casaloca, inversamente, es un moridero: un territorio destinado a los que tienen que morir. En este espacio gobernado por la Señora Muerte no hay promesa de futuro, sólo hay lugar para la desdicha:

A mi padre, como a mi abuelo, como a mi abuela, como a mi tía abuela Elenita, como a mi tío Iván, como a mi tío Ovidio, como a mi hermano Silvio, como a mi hermano Darío, como a mi hermano Fernando, como a mi hermano Carlos, como a mi hermana Gloria lo velaron en Casaloca, en la sala. ¡Adiós, papi, te me fuiste sin decirme adiós! ¡Qué moridero de casa! ¡Qué moridero de país! Esto no para. De todos esos entierros por lo menos me escapé. Me he dedicado a consignar los nombres de los que se fueron, ¡ay, con dolor!, en mi libreta de muertos (Vallejo, 2013: 79).

La finca Santa Anita es la zona de la infancia y Casaloca la región de la vejez. Fernando, auxiliado por la evocación y la remembranza, proyecta una heterotopía que se opone radicalmente al presente agonizante, aboliendo de manera simbólica a la Parca. Para poder reconstruir el espacio de la niñez se vale de los habitantes fantasmales de la finca. Las personas amadas y los animales adorados son necesarios para el despliegue del lugar heterotópico y son integrados a la fantasía que acoge al narrador: “Podemos apreciar un espacio geográfico, una porción de terreno, un lugar que pertenece a alguien y que está en continua transformación por sus habitantes” (Cueva, 2010: 160). Es decir, la presencia de los muertos es ineludible, porque comparten experiencias significativas con Fernando, quien recurre permanentemente a la memoria, utilizando a los que ya han desaparecido para recuperar el discurso y las acciones de éstos con el propósito de erigir íntegramente la heterotopía: “Los muertos son muy obedientes, dicen todo lo que se les hace decir, no hay más que servirse de ellos” (Jankélévitch, 2004: 105).

La edificación de heterotopías “es una constante de todo grupo humano” (Foucault, 2010: 21). La sociedad está integrada por sujetos que se desenvuelven de acuerdo a su propia identidad; así como hay individualidades disímiles en una comunidad, también existen diversos espacios que se originan según el deseo personal de cada sujeto. Las heterotopías desplegadas por éstos no funcionan sobre la base de la normatividad tradicional; ésta establece que ciertos aspectos y conductas son aceptables si se condicen con las leyes morales y socio-culturales, en tanto otras son rechazables si las acciones traicionan dichas normas.

El individuo distribuye los elementos de la heterotopía como desea. Las normas del contraespacio pueden regirse desde la zona del bien o del mal. La elección dependerá de quien acceda a esos espacios y de los objetivos que sea necesario conseguir para alcanzar la

plenitud. El sujeto puede deshacerse de la conciencia y de la moral para concretar sus sueños en el nuevo territorio, y es allí donde accede a la posibilidad de crear su propio universo transgresor.

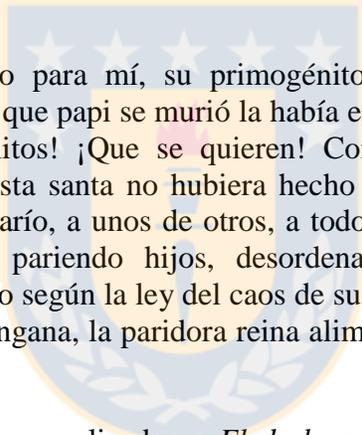
El bien y el mal son dos polos contrarios que se complementan. Un hombre que adscribe al primero es aquel que se somete a las exigencias de una sociedad regulada y que resguarda el orden para que no se subvierta. Su enemigo será aquel que se rige por la perversión, portador del germen de la perturbación. *El desbarrancadero* y *Casablanca la bella* son textos que muestran espacios distópicos que se categorizan como zonas regidas por el mal, puesto que los creadores de dichos territorios son sujetos traidores² que violentan las imposiciones sociales:

Porque si la utopía es la descripción de un mundo cuya felicidad resulta de la anulación del otro, la distopía se desarrolla a partir del residuo que deja su supresión. Por eso, el protagonista de la distopía es un “traidor al mundo de las significaciones dominantes y del orden establecido” (Deleuze y Parnet, 1997: 51). En el género utópico, la distopía es literatura menor, pues siempre busca escaparse de las significaciones definitivas y únicas (Alonso et alii, 2005: 35).

Casaloca, “el infiernito que la Loca construyó” (Vallejo, 2001: 4), es una heterotopía no creada por Vallejo, sino por su madre, un personaje que se mueve transgresivamente si se analiza desde un punto de vista prototípico. Lía Rendón es una madre irresponsable que no se preocupa por la alimentación de la familia, tampoco de mantener el orden y la limpieza del hogar; es un ente que promueve el desorden, el desbarajuste y la violencia. Los habitantes de la casa deben suscribir a la manera de vida anómala impuesta por una matriarca que reacciona de modo indolente frente a los sucesos funestos y desgraciados que proliferan en el lugar.

² Fernando Vallejo autor/narrador/personaje es un transgresor en términos deleuzeanos y, de acuerdo a lo planteado en el texto *Diálogos* (1980), es un traidor. Esta propuesta se desarrollará cabalmente en el segundo capítulo de esta tesis.

Lía personifica a una madre patria que ha dado la vida a muchos hombres y mujeres, pero que no se ha preocupado ni de alimentarlos, ni de protegerlos. Los ciudadanos, esclavizados, tienen que cumplir sus labores sin esperar que la nación les otorgue algún beneficio significativo; la retribución de la patria es violencia y destrucción: “La madre es una vagina destructora, paridera, y castradora que viene a desordenar la casa y el mundo, como Colombia que no deja de reproducirse, y con ello reproduce los pobres y la violencia” (Musitano, 2012: 4). Así como la nación no ha dejado de engendrar colombianos decadentes; la madre de la familia Rendón nunca detuvo, voluntariamente, la reproducción de hijos condenados al caos:



Era un saludo indirecto para mí, su primogénito, el recién llegado que ni la determinaba pues desde que papi se murió la había enterrado con él, como a una fiel esposa hindú. ¡Hermanitos! ¡Que se quieren! Como si durante medio siglo el espíritu disociador de esta santa no hubiera hecho cuanto pudo por separarnos, a Darío de mí, a mí de Darío, a unos de otros, a todos de todos ensuciando cocinas, traspapelando papeles, pariendo hijos, desordenando cuartos, desbarajustando, mandando, hijueputiando según la ley del caos de su infierno donde reinaba como la reina madre, la abeja zángana, la paridora reina alimentada de la jalea real (Vallejo, 2001: 8)

Diferentes análisis críticos realizados a *El desbarrancadero* han planteado que la figura de Lía Rendón personifica a la madre patria del protagonista. Aunque esta lectura es pertinente y el relato aporta datos que posibilitan al lector establecer una relación entre la mujer y la realidad nacional, los estudiosos no han presentado a la progenitora de Vallejo como un actor principal. Propongo esto, ya que el personaje femenino se moviliza de manera transgresiva, al igual que Fernando y Darío.

El moridero, distopía creada por la Loca, es un espacio que se exhibe de manera degradada frente a Santa Anita, residencia de la infancia que se proyecta como una zona perfecta e idealizada. Las acciones que se ejercen en Casaloca son ejecutadas de acuerdo a

principios que contravienen las normas designadas por la sociedad, razón por la cual los habitantes de la casa se constituyen como infractores de las normativas imperantes. Lía Rendón es ente creador de un espacio contrautópico que gobierna de acuerdo a su ideología, al igual que Fernando Vallejo; establece un nuevo orden y propone una manera no convencional de concebir la plenitud y la existencia.

Fernando y Darío eran cómplices de aventuras. Los hermanos, amigos desde la infancia, compartían muchachos, consumían drogas juntos y eran jóvenes desinhibidos que asumían su homosexualidad de forma liberal. La alianza incondicional que sostenían les concedió la libertad de configurar más de una heterotopía íntima que acogiera sus fantasías eróticas e incluso homicidas. El Studebaker es una de las distopías que fundaron juntos, utilizándolo para cumplir todo tipo de deseos.

¿Sí te acordás, Darío, del Studebaker, envidia de Medellín? *La cama ambulante* lo llamaban y se le revolvía el saco de la hiel a esa ciudad pobretona donde sólo los ricos tenían carro [...] Por este mismo barrio de Buenos Aires por donde voy ahora bajando y entrando a Medellín, ¡cuántas veces no subimos de salida en ese Studebaker cargado de muchachos! Liberados de la ciudad y de su maledicencia congénita, a la vera del camino, bajo la luz de la luna y la turbia mirada de Saturno, con el primer aguardiente y en la primera parada se iban quitando la ropa. Un arroyito tintineante cantaba cerca, y mugían las vacas. Muuuu, muuuu, muuuu... ¿Sí te acordás, hermano? Darío: cuando pasen cien años, que son nada y se van rápido, vas a ver que esta sociedad miserable nos va a levantar una estatua (Vallejo, 2001: 53).

Fernando y Darío, al enunciar su atracción hacia personas del mismo sexo, infringen las reglas morales. Los hermanos expresan sin reparos un odio acérrimo hacia las embarazadas, sentimiento que engendra en ellos el anhelo de atropellarlas con el automóvil. Tanto la homosexualidad exacerbada como la repulsión hacia las mujeres que procrean se constituyen como comportamientos atípicos que los ubican como personajes transgresores de *El desbarrancadero*.

Vallejo le asegura a su hermano que en un futuro levantarán un monumento en su memoria. El vaticinio se cumple en la medida que la homosexualidad deja de ser un tema tabú en el mundo contemporáneo. Las diversidades de género, que antes eran creídas minorías, dejan de ser violentadas y, tras una larga búsqueda de aceptación e igualdad, los que antes se consideraban infractores de las normas son actualmente admitidos en la sociedad. Este cambio de paradigma tiene como consecuencia la destrucción de antiguas heterotopías, espacios ocultos, apartados y prohibidos, y viabiliza la aparición de nuevos territorios visibles donde la convivencia y las acciones de los homosexuales se desarrollan en áreas que ya no se sitúan en la periferia, sino que se integran al núcleo de la urbe.

El análisis realizado a las diversas heterotopías inventadas por la escritura de Vallejo confirma que los contraespacios, tal como sucede con la ciudad, mutan y se transforman. La variación se produce porque las necesidades e ideologías de los sujetos cambian, estableciéndose nuevos principios que determinan la categorización de los individuos como buenos y malos. Surgen ilimitadamente “territorios otros, desconocidos, sobre los que se procederá a construir [...] a rediseñar el espacio y a proponer nuevos escenarios, midiendo nuestro potencial, con el objetivo de influir posteriormente, con eficacia, en la ciudad y sus imaginarios, en su estructura física y atmosférica, en sus ritmos” (Valencia, 2010: 118) para garantizar en alguna medida la felicidad.

El desbarrancadero no debe ser comprendido sólo como un texto crítico en que la plenitud del pasado se opone a la infelicidad del presente colombiano, sino que además como un relato que intenta exteriorizar los padecimientos de la enfermedad y la relación de los personajes con la muerte. El narrador de *El desbarrancadero* muestra muchos contraespacios significativos que contribuyen a comprender el valor de la autoficción, sin

embargo hay una heterotopía que confirma la alianza resistente que sostienen Fernando y Darío, unión que trasciende la muerte: el patio de Casaloca.

Vallejo, autoexiliado de Colombia, retorna al país cafetero sólo cuando es amenazado por la muerte de dos personajes importantes, figuras cuyas vidas ayudan al protagonista a soportar el peso de la existencia: el padre y Darío. Aunque ambos familiares son elementales para sobrellevar la vida, la pérdida de Darío es más significativa puesto que éste se constituye en cómplice de Fernando en las experiencias que modelan su identidad: “En diferentes episodios, Darío y Fernando se presentan abiertamente como figuras complementarias y paralelas que comparten en múltiples ocasiones momentos biográficos análogos, sucesos que los afectan simultáneamente en lugares distantes, heridas o accidentes similares, sueños compartidos, etc.” (Hernández, 2015: 160).

Cuando Fernando regresa a la casa familiar para acompañar a su hermano en la agonía, lo encuentra afuera, en el patio. Allí, solitario y apartado del resto de los habitantes, padece las dolencias que ha provocado el síndrome. La diarrea y los sarcomas que atacan el cuerpo del enfermo le otorgan una apariencia horrible y se perciben como huellas innegables de una afección que ha invadido todos los sistemas del contagiado. El protagonista, impactado ante la decrepitud del hermano, se convence de que la llegada de la Muerte a la morada tiene como propósito arrebatarse a su inseparable compañero, al único sobreviviente amado con quien comparte recuerdos venturosos:

-No voy a subir, señora, no vine a verla. Como la Loca, trato de no subir ni bajar escaleras y andar siempre en plano. Y mientras vuelvo cuídese y me cuida de paso la maleta, que en este país de ladrones en un descuido le roban a uno los calzoncillos y a la Muerte la hoz.

Y dejé a la desdentada cuidando y seguí hacia el patio. Allí estaba, en una hamaca que había colgado del mango y del ciruelo, y bajo una sábana extendida sobre los alambres de secar ropa que le protegía del sol.

-¡Darío, niño, pero si estás en la tienda del sheik!

Se incorporó sonriéndome como si viera en mí a la vida, y sólo la alegría de verme, que le brillaba en los ojos, le daba vida a su cara: el resto era un pellejo arrugado sobre los huesos y manchado por el sarcoma (Vallejo, 2001: 4).

Darío ha creado su reino, un feudo particular definido por una sábana que cubre su cabeza, adornado por una hamaca que le ofrece descanso y visitado frecuentemente por un ave invisible que parece anunciar las desgracias o la cercanía de la Muerte: un pájaro que grazna constantemente. El enfermo no tiene ayudantes antes de la llegada del hermano. Es Fernando quien lo asiste desde que accede al espacio, alimentándolo, hidratándolo y suministrándole sulfaguanidina para detener la diarrea, remedio que despierta esperanza en Vallejo e ilusión que se desvanece rápidamente, ya que el medicamento produce el efecto deseado sólo por algunos días. El contraespacio creado por el enfermo está destinado a resistir la llegada de la muerte mediante los mecanismos de la evocación y la remembranza. Darío, en su tienda, consume marihuana para mitigar el dolor y recuerda los acontecimientos vividos en compañía del hermano. La finca Santa Anita, el Studebaker y el “Admiral Yet de la Calle 80 del West Side de Nueva York, un edificio de réprobos” (Vallejo, 2001: 55) donde vivieron, son los espacios reconstruidos que ofrecen socorro a ambos personajes.

Darío es para Fernando lo que Fernando es para Darío: vida. En tanto ambos resistan a la muerte tendrán la certeza de poder revivir los hechos del pasado. La compenetración de ambos es tan profunda que se necesitan mutuamente para reconstruir sus memorias. Fernando recurre constantemente al recuerdo para refugiarse en las zonas del pasado; Darío le acompaña en el tránsito y ambos se cobijan en la niñez, en la juventud, y en los espacios que habitaron: “Claro que se acordaba, Darío compartía conmigo todo: los muchachos, los recuerdos. Nadie tuvo en la cabeza tantos recuerdos compartidos conmigo como él” (Vallejo, 2001: 9).

Los recuerdos compartidos que eran de absoluta vitalidad ahora deben coexistir con las memorias de la muerte. Nadie más que Fernando puede acompañar al hermano enfermo en el tránsito hacia la desaparición. El personaje central es el único que tiene permitido el acceso a la última heterotopía de Darío emplazada en el patio del moridero, “porque los espacios más importantes de su vida se encuentran cerrados, aislados y contenidos en sí mismos. Clausurados a toda exterioridad” (Hernández, 2015: 163), ya que han sido proyectados y recorridos sólo por ambos.

La muerte de Darío despoja al narrador de toda expectativa de felicidad y su fin amenaza la reconstrucción de las memorias de Fernando. El condenado a muerte era el único individuo existente que colaboraba en la composición y la recuperación de los episodios olvidados; en otras palabras; cuando Darío muere, nace el olvido. Entiendo que esta es la razón fundamental por la cual se produce la muerte literaria de Vallejo en *El desbarrancadero*:

Entramos en una explanada. ¿Llano grande? Las llantas del taxi seguían surcando los charcos y la lluvia doliente cantando su salmodia. 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, 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 la nada, hacia el sinsentido, y sobre el paisaje invisible, y lo que se llama el alma, el corazón, llorando: llorando gruesas lágrimas la lluvia (Vallejo, 2001: 73).

Casablanca la bella, a diferencia de *El desbarrancadero*, es una novela que refiere únicamente a dos heterotopías importantes: Casaloca y Casablanca, aunque la voz narrativa acude frecuentemente a Santa Anita, generando la reconstrucción imaginaria de dicho territorio. La finca es rememorada aquí para ser, en cierto sentido, emulada y perfeccionada en la realidad presente del protagonista a partir de la edificación de Casablanca la bella.

Fernando, valiéndose de la memoria, retorna a la finca de los abuelos para invitar a sus habitantes a la inauguración de la nueva residencia.

Casablanca, ubicada en el barrio Laureles de Medellín, fue comprada en un acto fe avalado por el recuerdo de la niñez de Vallejo, quien contemplaba el exterior de la vivienda desde el balcón de la morada gobernada por la Loca. El paso del tiempo, como en todo orden de cosas, había causado estragos en la propiedad. Ésta sólo conservaba intocada la fachada, porque el interior estaba constituido por ruinas; los cimientos debían repararse para luego continuar con la edificación del hogar idealizado por Fernando: “Casablanca era bella, por dentro era la oscuridad de un alma [...] Casablanca era una estafa, el enorme engaño del que habla el código civil colombiano” (Vallejo, 2013: 13).

Fernando Vallejo, a través de la escritura, utiliza distintas estrategias que expresan los temas de su interés sin que los textos carezcan de coherencia. El amor por los animales, la muerte, la memoria, la crítica impetuosa hacia las distintas instituciones poderosas y el constante rechazo al presente colombiano son asuntos que el autor presenta al lector mediante la representación de las zonas significativas de su vida. Casablanca es, al igual que lo fue Casaloca, una imagen alegórica de Colombia: nación geográficamente hermosa, pero socialmente corrompida: “Vallejo está preocupado por la construcción de un lenguaje literario propio que exprese sus más diversos intereses, un lenguaje que sea capaz de aunar la escritura de la muerte y los recuerdos de infancia con el retrato presente de una Colombia en ruinas” (Musitano, 2014: 54).

La nueva morada se descubre entonces más desbaratada que la antigua casa de la Familia Vallejo Rendón, lugar del pasado carente de orden, cordura y alimento, pero habitada aún por algunos integrantes de la familia de Fernando. Casablanca está desprovista

de todo bienestar y las únicas moradoras son las ratas con las que el dueño establece una comunión particular. La oposición Casaloca/Casablanca establece nuevamente una comparación entre el pasado feliz y el presente degradado. Esto permite señalar que, aunque el moridero se configuraba como un espacio desprovisto de esperanza, instituía una temporalidad más auspiciosa que la actual: “El protagonista de esta obra no es un memorioso, aunque por momentos la nostalgia suavice algunos pasajes; es más bien una voz que recupera una parte del pasado para mejor condenar el presente” (Callegari, 2015: 149).

“Casablanca y Casaloca se miran en mí como si fueran una sola en un espejo. Mi alma se reparte en ellas, va de un balcón a otro, yo estoy aquí y estoy allá” (Vallejo, 2013: 106) declara el narrador protagonista a sus interlocutores, reafirmando que es un sujeto en constante tránsito que viaja desde un presente caótico a un pasado que le reconforta. Casaloca en ruinas, Casablanca en ruinas y Fernando en ruinas propagan el deseo de recomponer la escamoteada felicidad; el anhelo de asegurar los recuerdos que le auxilian y reunir a los muertos amados que le reavivan. “Comprar Casablanca no sólo significa restaurar, sino también proteger y recordar” (Callegari, 2015: 149).

Hay ciertos objetos y acontecimientos que revelan que Fernando quiere construir una estancia con elementos antiguos en un contexto de modernización. Los focos de antes, los retretes no ecológicos y los cuadros religiosos son las cosas que el reconstructor considera esenciales. La búsqueda de éstos en la actual ciudad se transforma en una aventura; aunque consigue comprar quince mil focos y adquiere las imágenes místicas, no encuentra los inodoros “que gastan agua” (Vallejo, 2013: 33). El fracaso de compra de los artefactos sanitarios representa la desaparición de los elementos y principios del pasado que dejaron de ser imprescindibles para la sociedad del presente, siendo reemplazados por otros

principios más funcionales. Las casas viejas de Laureles son demolidas en el mundo narrado de la novela con el propósito de erigir edificios de numerosos pisos, construcciones que economizan espacio y con capacidad de alojar a cientos de ciudadanos; es decir, los viejos territorios son reemplazados por nuevos contraespacios. El derrumbe de Casaloca, único espacio del pasado añorado, produce nuevamente una muerte simbólica de Fernando, quien contempla desolado la caída del abandonado hogar familiar. La destrucción de dicho lugar amenaza nuevamente a la memoria del narrador, tal como la desaparición de Santa Anita y de los seres amados condicionan la aparición del olvido:

- ¡Están tumbando la casa de enfrente! ¡Corra!
- ¿Cuál casa de enfrente?-pregunté aterrado.
- Pues la de enfrente. La que está entre los dos edificios. Ya le están metiendo la retroexcavadora, venga a ver.
- ¡Casaloca, me la mataron!, pensé. Y me apoyé en la pared con el corazón en la garganta.
- ¿Qué le pasa, patrón? ¿Se siente mal?
- No estoy mal, estoy muerto (Vallejo, 2013: 154).

Tras la muerte de las personas y de los territorios adorados, Casablanca la bella se perfila como último lugar de resistencia ante la inminente desgracia. El reino creado por Fernando está destinado a ser el sitio de reunión para los que integran su libreta de muertos. El día de la cita coincide con su cumpleaños, fecha en que al parecer también ocurrirá su muerte. Los recientes hechos dolorosos han tenido por consecuencia la enfermedad del protagonista, quién después de recibir la visita del médico es declarado moribundo. El día en que Fernando Vallejo emergió desde la nada es el mismo día en el que volverá al vacío desde el que nunca pidió salir: “Vino el doctor pero se fue. Le tomó la temperatura y dijo que estaba muy alta. Le auscultó el corazón y dijo que estaba muy lento. Le miró la cara y dijo que estaba muy pálido. Pero que no nos preocupáramos, que en conjunto estaba bien, que ya se iba a morir. Que cerráramos bien la puerta” (Vallejo, 2013: 171).

Quebrantando la temporalidad, solitarios o en grupos, los muertos llegan a Casablanca para celebrar la inauguración y bendición del sacerdote. Abuelos, tíos, padres, hermanos, vecinos y conocidos colman la casa que Fernando ostenta con orgullo. Las galerías por las cuales siempre circulará el viento, las fuentes de agua, las estatuas, los jardines y la iluminación son las características que el narrador destaca de la morada. El dueño, en tanto emite sus discursos, espera con ansias el arribo de la persona más amada, su abuela Raquel, para mostrarle presurosamente los cuadros religiosos instalados tanto en memoria de ella como de la finca en que vivió los acontecimientos más felices:

Ese antiguo espacio ha desaparecido: han tumbado Casaloca y Casablanca es un último refugio simbólico en una ciudad donde reina la violencia y el desamparo; vacía de muebles, pero bendecida mediante una paródica entronización del Sagrado Corazón de Jesús, nuevo símbolo patrono que albergará a una corte de espectros reunidos por la eternidad y la hospitalidad de este nuevo dueño. La casa que no han podido tumbar cobra la forma definitiva, austera y sagrada, de una tumba (Callegari, 2015: 150).

Callegari propone que la casa de *Casablanca la bella* se revela como una tumba; sin embargo, esta tesis plantea que el espacio heterotópico es un cementerio más que un sepulcro. Fernando ha diseñado una necrópolis adornada por jardines, una fuente de agua con un angelito y bocetos de figuras celestiales que custodian la eterna morada que habitará junto a sus muertos. Casablanca la bella es un contraespacio perfecto, puesto que cumple con los principios fundamentales de toda heterotopía: su realización cumple con los anhelos del creador, el espacio es un sitio clausurado que sólo admite el acceso de aquellos que han sido alcanzados por la muerte y las nociones temporales tradicionales son transgredidas a través de la irrupción de los seres del pasado en el presente.

Las heterotopías son sistemas cerrados que regulan el sistema de apertura y de cierre, y que surgen desde la identidad de quienes las crean; no hay sujetos iguales y, por lo

tanto, no hay heterotopías idénticas. Los contraespacios son zonas íntimas en que el creador posee la libertad de establecer sus propias normas y ejecutar acciones no condenables en el dominio que gobierna. La entrada de un ente ajeno provocaría la abolición de las reglas instauradas por el creador, provocándose así la destrucción o transformación del espacio en uno completamente distinto. Michel Foucault afirma que sólo hay dos posibilidades de que un foráneo ingrese a una heterotopía:

Me gustaría proponer este hecho: que las heterotopías siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto del espacio circundante. En general, no se entra a una heterotopía como Pedro por su casa; o bien uno entra porque está obligado a hacerlo (evidentemente las prisiones), o bien cuando uno se ha sometido a ritos, a una purificación (2010: 28).

Los textos del autor colombiano considerados en la fundamentación de este capítulo muestran heterotopías impenetrables para aquellos personajes del contexto ficcional que no componen el círculo impuesto por Fernando; en otras palabras, todos aquellos seres que no son importantes en la reconstrucción de la memoria de Vallejo quedan excluidos de los contraespacios proyectados, puesto que no son trascendentales en la adquisición intermitente de su felicidad. Los habitantes con los que el protagonista comparte los territorios son los muertos, los que vuelven del pasado y atraviesan diversos umbrales entre la vida y la muerte. Fernando Vallejo, a diferencia de los muertos, ingresa preferentemente a la finca Santa Anita cuando necesita deshacerse de los padecimientos impuestos por el presente y es sometido a lo que Foucault denomina *ritos de purificación*. El interlocutor, al igual que el protagonista de las novelas, está inmerso en un presente corrosivo y violento, razón por la cual la voz narrativa incita al lector a penetrar en las zonas heterotópicas desplegadas con la intención de que el receptor utilice los mecanismos de la memoria y del imaginario para generar sus propios espacios de auxilio y de purgación.

Darío cuando aún estaba vivo erigía contraespacios que lo hicieran olvidar los sufrimientos y huellas visibles de la nociva enfermedad. La utilización del recuerdo como puerta de entrada a los lugares de la infancia y la adolescencia le conceden la oportunidad de contemplar las hazañas alcanzadas cuando la lozanía y la vitalidad dominaban su cuerpo. La finca Santa Anita le devuelve ilusoriamente la ingenuidad y lo depura de la lascivia que pervirtió su organismo.

La heterocronía es otra característica esencial en la disposición de la heterotopía: “La heterotopía se pone a funcionar a pleno cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (Foucault, 2010: 76). Esta particularidad se cumple en todos los contraespacios imaginados en la escritura de Fernando Vallejo. La utilización de la evocación y la rememoración como dispositivos de movilización y de reconstrucción de los espacios felices garantiza una disolución de la linealidad del tiempo común; pasado y presente se entremezclan originando un nueva región de no-tiempo, esto en el sentido de que se crea una nueva temporalidad inexistente en la realidad: “La memoria es siempre anacrónica: *un revelador del presente*, escribió Hallwachs” (Sarlo, 2012: 76).

Santa Anita, territorio pretérito, invade el presente de Fernando, asimismo el Studebaker y Casaloca. Todos estas zonas “están ligadas a recortes singulares del tiempo” (Foucault, 2010: 26). Casablanca, aunque es la morada del hoy, también es heterocrónica, ya que los moradores del ayer y que han muerto visitan al protagonista en el presente. Hay un acontecimiento específico de *Casablanca la bella* que clarifica el funcionamiento de la anacronía, cuando transpone a un sujeto del pasado en el presente:

Al subir al carro advertí que el viejo estaba llorando.
-¿Por qué llora?- le pregunté.
-Porque me tumbaron la finca- contestó.
-¿Cuál finca?
-Santa Anita, la mía. La más hermosa.
-No me diga que usted es el dueño de Santa Anita.
-Yo soy- contestó orgulloso-. Leonidas Rendón Gómez a su mandar.
Y me dio la mano quitándose el sombrero.
-Señor: en una Libreta de los Muertos que llevo para anotar a los que se me van yendo tengo ese nombre: Leonidas Rendón Gómez. En la ere. Murió viejísimo, como de setenta años. Se vestía de traje oscuro como usted. Desde que lo conocí (siendo yo un niño) estaba calvo como usted y medio sordo como usted. Era mi abuelo (Vallejo, 2013: 54).

El taxi que lleva a Fernando y que se ha extraviado de la ruta circula por la carretera que conducía a la destruida Santa Anita y a todas las propiedades vecinas que evoca desde su infancia. En el camino recoge a un anciano para acercarlo a su destino para luego descubrir que es su abuelo paterno, fallecido desde hace ya varios años. Este suceso maravilloso mezcla textualmente el pretérito con el presente. La razón del entrecruzamiento temporal se debe a que los individuos que rememoran no perciben el tiempo real y, sumidos en el contraespacio íntimo, manipulan a su voluntad la duración de las acciones o bien dejan que estas continúen libremente su curso:

Es decir, el modo en que nosotros, los hombres, percibimos el tiempo, no es el mismo que se sucede en el momento de mirar la propia vida en retrospectiva para poder contarla. Si bien algunos filósofos ven únicamente la inexistencia del instante presente, y otros sólo ven en él la realidad ya que dejan fuera de nuestro tiempo el pasado y el futuro, en las escrituras del yo el tiempo se arremolina y la percepción que tenemos sobre nosotros mismos en él se tergiversa (Musitano, 2015: 170).

Las invocaciones del pasado se suceden en interrupciones; es decir, penetran de manera anacrónica en el presente, son episodios rememorados y delimitados que se manifiestan desordenadamente. Cada recuerdo posee su propia intensidad de duración, tiempo que se prolonga mayormente cuando la heterotopía es más completa y en ella pueden desencadenarse múltiples devenires a través de variaciones en el tiempo y de

señales manifiestas de movimientos, ya sea que la velocidad disminuya o aumente. Los desplazamientos, a su vez, originan acontecimientos y acciones, lo que determina la creación de nuevas realidades, espacios y territorios.

Fernando Vallejo, a través de una escritura transgresora y poseída por la violencia, manifiesta su rechazo frente al presente caótico, añorando y construyendo heterotopías que se oponen a la realidad imperante. El narrador establece saltos en el tiempo con diversas intensidades de velocidad, movilizado por la omnipresencia de la muerte, por el ejercicio rememorativo de la niñez y por la descomposición de la vida familiar, lo que termina por abolir las nociones temporales de pasado, presente y futuro. De esta manera, la voz autoficcional deviene anómala e ingresa a zonas de indiscernibilidad con la infancia añorada, con los animales amados y con la imperceptibilidad que se esconde tras la muerte.

El ejercicio de la memoria es un mecanismo de construcción de identidad, que en la escritura del autor colombiano es traspasado por el mal y que opera como un portal para posibles devenires en su narrativa autoficcional. La muerte, totalizadora y abarcante, afecta la visión de pasado, presente y futuro en la narrativa del autor estudiado, mostrando cómo la noción espacio-temporal de la infancia conduce a Fernando Vallejo a crear una heterotopía textual que desencadena distintos devenires³.

³ La noción de devenir propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari será explicada y analizada de acuerdo a la hipótesis que se desarrolla en el segundo capítulo de esta tesis.

3. Capítulo II Fernando Vallejo: identidad transgresora y voz representativa de los ignorados en el ‘reparto de lo sensible’

El cielo y la felicidad no existen. Ésos son cuentos de sus papás para justificar el crimen de haberlos traído a este mundo. Lo que existe es la realidad, la dura realidad: este matadero al que vinimos a morir, cuando no es que a matar, y a comernos de paso a los animales, nuestro prójimo.
Fernando Vallejo, *Peroratas*.

El desbarrancadero y *Peroratas* son considerados por la crítica como textos fundamentales debido a la revelación que éstos ofrecen de aspectos literarios constituyentes de la escritura del colombiano y de ciertas características singulares que determinan la identidad transgresora de Fernando Vallejo. La lectura del texto autoficcional y del libro que compila diversos discursos articulados por el autor permite concluir que las temáticas y los tópicos expuestos por las voces narrativas son reiterativos; el narrador de cada texto establece consignas a través de las cuales persigue convencer a los destinatarios de sus planteamientos y desencadenar en ellos un cuestionamiento sobre aspectos trascendentales de la vida y la moral humana. Vallejo asume un rol pontificador, profiriendo discursos agresivos que portan la ideología de los individuos que se apartan de las normas sociales. Propongo, tempranamente, que la noción exacta para referirse a la escritura de Fernando es *retórica*, puesto que tiene una finalidad sustancialmente persuasiva.

Antes de analizar la retórica de Fernando Vallejo, sus múltiples devenires y su traición a los poderes establecidos es necesario señalar que los aspectos biográficos del autor se relacionan con su ficcionalización. De esta manera se puede efectuar una analogía entre la tríada autor, narrador y personaje; así es posible postular que estas posibilidades no son distintas, sino que permiten construir una sola identidad. Se pretende establecer además un diálogo con los postulados de Philippe Lejeune, lo que permitirá plantear que la obra de Vallejo se constituye fundamentalmente como autoficcional.

Peroratas es un texto clave para evidenciar la identificación entre autor, narrador y personaje, y para que el lector de la obra de Vallejo pueda comprender esta igualdad: “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad” (Lejeune, 1991: 52). El lector de *El desbarrancadero* descubre, a partir de las acciones y de los eventos narrados en la novela, y de las teorías e ideas expuestas en sus discursos, que existe una correspondencia entre la ficción y la realidad. Estas consideraciones son fundamentales para comprender, incipientemente, que el lector se enfrenta a una escritura autoficcional. Según Hernández, éste es “uno de los problemas centrales al que es llevado el lector de la novela. Aquel de separar al yo narrativo del yo subjetivo, al narrador del escritor, la memoria personal y la ficción” (2005: 154).

Lejeune señala que la identidad del autor, la voz ficticia y el personaje central deben coincidir para que un texto se constituya en uno de carácter autobiográfico; es decir, los sucesos, ideologías y sentimientos que se expongan en el libro deben evidenciar una alianza indisoluble entre estos tres elementos. El lector debe reconocer la identidad del autor, a pesar de que el nombre de éste no sea especificado en la extensión del relato y de que los hechos narrados puedan parecer confusos respecto de la realidad confrontada. Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1991: 48). También afirma que las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato o ensayo no corresponden a esta categoría. La revisión de lo planteado por el teórico permite concluir que los textos no literarios no son incluidos dentro de esta tipología. Por consiguiente, se adopta la denominación de texto autobiográfico para comprender una obra que expone una

estructura híbrida y que incluye la particularidad de los sucesos y las experiencias íntimas de una existencia.

El desbarrancadero no forma parte de los textos que se establecen como parte del ciclo autobiográfico del autor, sin embargo es posible relacionar la definición de autobiografía y comprobar las categorías propuestas por Lejeune en la composición del texto. La noción de pacto autobiográfico permite explorar en los elementos autoficcionales presentes en la obra de Vallejo, quien se presenta al lector, da a conocer su nombre y respalda su identidad revelando pasajes íntimos de su vida personal y familiar. El personaje principal es también narrador y autor; es decir, se manifiesta a través de tres roles narratológicos que evidencian el carácter autobiográfico del texto. *Peroratas* también revela la igualdad entre autor, narrador y protagonista, la que es posible reconocer debido a la narración retrospectiva que éstos realizan de sucesos de su vida pasada, aunque en los discursos no se afirma la identidad del creador. Vallejo rememora y narra episodios de su infancia, ejercicio que permite contraponer dos momentos en la historia personal del autor y de Colombia.

El rol que cumple el lector es esencial para determinar el género al cual pertenece un texto. Los detalles que otorga el autor del libro deben ser considerados por el receptor, quien concluirá si la información proferida desde la portada hasta la contraportada es real o si se trata de una invención. Para ello es necesario acudir tanto a la revisión biográfica como bibliográfica del escritor; no se puede negar que la información para-textual es trascendental en la comprensión de las obras literarias: “A partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien) tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido

escritos para nosotros, lectores, y que, de leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar” (Lejeune, 1991: 50).

Peroratas reúne textos emitidos en diversos contextos orales y escritos. Los discursos manifiestan una ideología particular que revela los rasgos constituyentes de la identidad anómala del autor; el texto híbrido es un muestrario que exhibe a Fernando Vallejo autor. La defensa y el amor por los animales, el odio hacia las instituciones poderosas y normalizadoras del sujeto, la aversión hacia la reproducción y la afirmación de su homosexualidad son algunas de las aseveraciones iterativas que confirman la personalidad indiscutible del escritor colombiano. Las citas posteriores son un claro ejemplo de que tanto los pasajes literarios como los discursos no literarios exhiben una doctrina que patentiza la presencia inequívoca de Fernando Vallejo:

Volvamos a nuestro tema, la paridera, o dicho en palabras corteses, el problema de la expansión demográfica: la hoguera que aviva el Papa. O sea éste, Wojtyla, que se niega a morir. Y yo digo: si quiere que haya más niños, que desocupe él porque ya no hay espacio para tanto viejo (Vallejo, 2012: 13).

Y vos, Benedicta Ratzinger, ¿a cuántos desechables has recogido en tus palacios? ¿A diez? ¿A veinte? ¿A treinta? ¡Hacé la cuenta a ver! A ni uno solo vos que los produjiste, vaca horra, inquisidora, predicadora, terrorista, pederasta, homofóbica, bomba atómica demográfica (Vallejo, 2013: 75).

El documental *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo* devela, igualmente, la identidad poco convencional del autor. El registro muestra episodios de su pasado, discursos públicos y conflictos ideológicos; elementos que permiten confrontar dos momentos en la historia personal del autor y de Colombia: el pasado añorado y el presente caótico.

El desbarrancadero es una novela que exhibe el pensamiento ideológico y político de Fernando Vallejo a través de la voz de su narrador (protagonista homónimo) y de su

actuar. Así se origina un reconocimiento evidente de la presencia de Fernando Vallejo en cada uno de sus textos, sin discriminar la naturaleza. Este discernimiento se alcanza sólo al relacionar su escritura, sus discursos no literarios y literarios con toda la información que rodea la existencia del literato, produciéndose el denominado contrato de lectura:

El “contrato de lectura” de un libro, es decir sus instrucciones de uso, no depende únicamente de las indicaciones que se dan en el propio libro, sino también de un conjunto de informaciones que se difunden de forma paralela al libro: entrevistas al autor y publicidad. El conjunto forma lo que G. Genette llama el “para-texto” del libro (Lejeune, 1991: 153).

Los principios que Philippe Lejeune ofrece para diferenciar un texto autobiográfico de uno autoficcional resultan un tanto confusos, puesto que el teórico afirma que la diferencia fundamental existente entre ambas categorías textuales es que mientras en la autobiografía existe una equivalencia o igualdad entre el “abajo firmante”⁴ y el personaje biografiado, en la novela autobiográfica el escritor prefiere negar o no revelar su identidad en el transcurso del relato. Sin embargo, el lector puede establecer coincidencias entre los hechos reales que rodean al autor y los sucesos inventados; es decir, existe una sospecha de que autor y personaje son la misma persona.

Vallejo personaje refiere repetidamente experiencias personales en la narración, también menciona a integrantes de su familia y a sus mascotas; estos componentes corresponden a situaciones y elementos que configuran la identidad real del autor. La inclusión de principios del mundo real en el mundo creado permite confirmar la presencia ineludible del escritor en sus creaciones literarias:

⁴ Abajo firmante es una denominación que Philippe Lejeune propone para autor y que en el texto funcionan como sinónimos.

Luego mi padrino de bautizo, que fue mi abuelo. Luego mis cinco grandes amores, a saber: mi abuela Raquel, mi perra Argia, mi perra Bruja, mi perra Kim y mi perra Quina. En este orden o en cualquiera, pues aquí el orden de los factores no altera el producto. Pasa como con la Trinidad. Barájenme sus tres personas distintas, tírenlas sobre la mesa y miren a ver qué sacaron. Sacarán siempre los mismo: Una o Tres o Tres en una (Vallejo, 2013: 148).

Los nombres del personaje y del autor son equivalentes en *El desbarrancadero* y en *Casablanca la Bella*, y pese a que el escritor declara su autoría y el lector infiere la correspondencia con el Fernando Vallejo protagonista, ninguno de los dos textos se puede establecer como autobiografía. Esta determinación está en pugna con lo sostenido por Lejeune, quien afirma respecto de esto que la igualdad personaje-autor:

Excluye la posibilidad de la ficción. Incluso si la narración es históricamente falsa, será del orden de la mentira (la cual es una categoría “autobiográfica”) y no de la ficción [...] No es autobiografía cuando hay pacto novelesco y la naturaleza ‘ficticia’ del libro queda indicada en la página del título y cuando se indica que el autor no es el narrador. Si los nombres autor-narrador son los mismos y no hay autobiografía es un error (1991: 70-71).

Ninguna de las autoficciones de Vallejo se impone como tal en ninguna parte de los libros y tampoco se indica al lector que el autor no es el narrador, pero el escritor en cada ocasión en que ha hecho alusión a su escritura ha evidenciado que sólo cinco de sus textos corresponden al ciclo autobiográfico, el resto es parte de la ficción. Además, es posible reconocer los pasajes inventados de las narraciones. El lector establece un pacto binario o, en palabras de Lejeune, ambiguo en *El desbarrancadero* y *Casablanca la Bella*; dicho de otro modo, entre lector y texto se produce tanto un contrato autobiográfico como novelesco. Esta explicación resuelve una posible contradicción sobre la categorización autobiografía/autoficción:

De esta manera, el lector es invitado a leer las novelas no solamente como ficciones que remiten a una verdad sobre la “naturaleza humana”, sino como fantasmas reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico el *pacto fantasmático* (Lejeune, 1991: 83).

Vallejo ha expuesto gran parte de su intimidad en *El río del tiempo*, logrando que su obra adquiera no sólo un valor testimonial-confesional, sino también que el lector reconozca, en las novelas posteriores, sucesos reales significativos en la configuración de su identidad y, en consecuencia, que sus denuncias sean creíbles para sus lectores. Fernando autor/narrador/personaje busca persuadirlos de una ideología y de una estética que develan una personalidad extraña a través de la manipulación de las tres entidades narratológicas:

No existe otra voz, sino la suya propia, de modo que su poder discursivo es totalitario y su punto de vista, indiscutible, pero, al mismo tiempo, aceptable porque en el devenir de los acontecimientos, y tras innumerables repeticiones, consigue que el lector o esté de acuerdo con lo que se le comunica o lo rechace (Bernal, 2008: 202).

Las digresiones, discordancias y tránsitos temporales anacrónicos propios de la escritura de Vallejo se explican tanto en los mecanismos del recuerdo como en el doble pacto de lectura autobiográfico-novelesco que establece con los lectores: “La contradicción interna fue elegida voluntariamente por el autor, el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana (Lejeune, 1991: 71).

La idea de juego pirandelliano es interesante de analizar, ya que se condice con la lectura propuesta en este capítulo, principalmente con aquellos aspectos relacionados con la identidad múltiple y el devenir. No me detendré a relacionar las obras de Luigi Pirandello y de Fernando Vallejo, sólo señalaré que la comprensión que el primero poseía del ser humano plantea que éste adquiere múltiples máscaras para transitar por diversos espacios y

como aparato de representación de las diversas condiciones internas que experimenta un sujeto. Pirandello, en síntesis, propone que el ser humano se concibe como una entidad inmóvil; sin embargo, esto es falso. El hombre se constituye por muchas manifestaciones, tantas como condiciones y energías hay en nosotros. Esto se discierne desde el examen que realiza un sujeto de sí mismo como también desde la mirada que efectúan quienes observan al mismo individuo. Si bien es cierto que una persona puede representar un papel y presentarse al mundo como un ser sensible, la sociedad que lo rodea puede desmentir tal emotividad y caracterizarlo como un hombre vacuo y egoísta.

Fernando Vallejo ha sido catalogado por cierta parte de la crítica y por algunos lectores como un alborotador que aprovecha las instancias públicas y literarias para maldecir a su patria, figurar, mantener su vigencia y seducir a futuros lectores de sus escritos ficcionales. Si, Vallejo es un agitador, pero la finalidad de sus vociferaciones no es insustancial. El escritor denuncia la violencia desbordada del mundo a través de una escritura que es mecanismo de resistencia; él no odia a Colombia, la ama y carga con dolor el peso de un presente ruinoso:

Yo nací ahí, en Medellín de la Candelaria, cuando tan sólo éramos cien mil almas. Hoy tiene tres millones de almas, que excretan y no caben, que se hacinan y se matan. El papa Wojtyla, que vino al estadio Atanasio Girardot (del tamaño de un planeta) a rociar agua bendita como manguera loca y a repartir bendiciones plenarias entre los que pichan y no se lavan, hasta hoy no les ha hecho casita (Vallejo, 2013: 30).

La concepción de Pirandello sobre el ser humano, inevitablemente, invita a relacionar su pensamiento con lo sostenido por Michel Foucault sobre la heterotopía, en el sentido de que el hombre no habita solo un lugar, sino que se moviliza y proyecta diversas zonas que se originan con una finalidad específica: jugar, amar, pensar, recordar, odiar, entre muchas otras. Planteo que el individuo experimenta un sentimiento, adopta una

máscara representativa de dicha sensación para presentarse al mundo y finalmente configura un espacio para existir y exteriorizar sus estados interiores e ideologías.

Todo lo expuesto hasta este punto tiene como finalidad evidenciar que Fernando Vallejo no es un personaje que actúa de acuerdo a lo permitido en determinados contextos, sino una identidad transgresora que se manifiesta como tal, tanto en la realidad como en la ficción: “Para Vallejo la lengua es un arma de intervención política para desestabilizar, provocar y confrontar el orden impuesto y para enunciar una praxis que quiebra los consensos y genera desacuerdos” (Pérez, 2015: 481). Vallejo, a través de un lenguaje desbordante, embiste a todas las entidades portadoras de un poder que subyuga a cierto sector rechazado y silenciado por la normatividad político-social imperante: “Actúa desde la lengua, asumida como el instrumento para violentarse a sí mismo, al otro y al mundo (Vilora, 2010: 134).

El autor de *El desbarrancadero* establece sus consignas sobre la base de una hipermoralidad que persigue subvertir el pensamiento de sus lectores para que afilien con el plano de lo menor. Fernando Vallejo personaje es un organismo que jamás está inactivo; es una existencia compuesta por un flujo constante de energía que genera incontables eventos íntegramente relacionados. El desplazamiento entre la infancia feliz y el presente caótico expone un constante devenir del sujeto narrativo, quien siempre es otro: mujer, niño, adolescente, loco, animal, criminal, muerto, ser imperceptible: “Escribiendo la propia vida siempre se deviene otro y ese devenir no se alcanza por imitación o por representación” (Musitano, 2015: 176).

Para que se produzca el devenir, que nunca es transformación ni mutación, deben existir dos reinos opuestos: lo molar y lo menor, las minorías y las mayorías. Ambos dominios siempre tienden a vincularse, porque de cierta manera lo desplazado seduce a las

colectividades. Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan lo siguiente en *Mil mesetas*.

Capitalismo y esquizofrenia:

El devenir es del orden de la alianza [...] El devenir es involutivo, la involución es creadora [...] El neoevolucionismo nos parece importante por dos razones: el animal ya no se define por caracteres (específicos, genéricos, etc.), sino por poblaciones, variables de un medio a otro o en un mismo medio [...] En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad (1997: 245).

Los locos, los animales, los niños, los brujos, los enfermos, entre otros seres *anómalos*⁵, pueden despertar el interés y la curiosidad de individuos comunes. La extrañeza ante el mundo de los seres abyectos produce fascinación. Existe un cuestionamiento entre ambos grupos, ya que ambos se sitúan como extraños. Deleuze y Guattari proponen la noción de *línea de fuga* para señalar la ruptura del obstáculo que impide ver al *otro*, la liberación del pensamiento que permite una desterritorialización y una re-territorialización. Siempre existe un fenómeno de borde, quien conduce al devenir y pertenece a una manada que se asimila como extraña. La doble captura que se produce entre reinos disímiles genera la transgresión del pensamiento antes normalizado. La *línea de fuga* es el despliegue de la apropiación de las partículas del anomal y, a través de ella, el individuo comienza una involución que sólo puede terminar en un devenir-imperceptible.

Propongo que Fernando Vallejo es un sujeto inestable en constante devenir. Tanto sus discursos como su narrativa muestran que el escritor autoexiliado de su patria es un sujeto nómada que se encuentra en permanente tránsito, un ser cuyo desplazamiento espacial y temporal lo incita a establecer alianzas con diversas entidades. Vallejo es quien,

⁵ Los seres anómalos, de acuerdo a lo propuesto por Deleuze y Guattari, son aquellos entes que, aunque pertenecen a un grupo o una manada, se distinguen por su excepcionalidad, es decir, escapan a la normalidad de su especificidad. El ser anomal es un fenómeno de borde que seduce y conduce al sujeto común a múltiples devenires.

en su calidad de autor exitoso, reconocido y acreedor de un poder otorgado por su conocimiento del lenguaje, la literatura y otras materias, se constituye como un individuo perteneciente al reino de lo molar. Fernando es seducido por ciertas identidades que se apartan de una colectividad y se sitúan en el extremo de lo menor, como la mujer, el niño y el animal. Vallejo, a diferencia de los sujetos comunes, ha logrado traspasar los límites impuestos por una sociedad tipificadora y ha podido visualizar a un otro opuesto de sí mismo.

La crítica literaria ha categorizado la escritura y la estética de Fernando Vallejo como expresión de un discurso nostálgico de un narrador que añora los acontecimientos del pasado y que culpa a las generaciones anteriores de las consecuencias de sus actos. El lenguaje desestabilizador y la lengua dominada por el mal y la violencia son aspectos de la retórica de Vallejo que la plasman como una escritura que está fuera de la norma. Deleuze y Parnet plantean respecto de este tipo de escritura:

Se diría que la escritura por sí misma, cuando no es oficial, se encuentra forzosamente con 'minorías', que ni escriben necesariamente por su cuenta, ni tampoco se escribe sobre ellas, en el sentido de que no son tomadas como objeto, pero en las que como contrapartida uno está atrapado, quiérase o no, por el hecho de escribir [...] En la escritura hay un devenir-mujer. Y no se trata de escribir como una mujer [...] La mujer no es necesariamente el escritor, sino el devenir minoritario de su escritura, ya sea hombre o mujer (1980: 52).

Las minorías a las que hacen alusión los autores de *Diálogos* son aquellas existencias desplazadas, escondidas y silenciadas que pocas veces ocupan un lugar protagónico en los textos literarios o que sencillamente no son consideradas por una colectividad. Dichas minorías no escriben sobre sí mismas ni hacen públicas sus particularidades, porque son acalladas por las normas sociales que admiten o rechazan a los ciudadanos de acuerdo al poder que ejercen y a las acciones cometidas, las que son

juzgadas como benévolas o perversas por los sectores dominantes. Pese a la exclusión de las minorías, algunos escritores no pueden escapar al encuentro con éstas, ya que un texto literario puede constituirse en un arma de resistencia que genera alianza con todo aquello que soporta para no ser reglamentado. Todo buen escritor es “traidor al mundo de las significaciones dominantes y del orden establecido” (Deleuze y Parnet, 1980: 51).

Fernando Vallejo declara aborrecer a la madre, a la Loca en sus obras autobiográficas y autoficcionales. La odia, porque ha engendrado hijos sin conciencia y no le interesa asegurar la felicidad ni el bienestar de su descendencia. Lía es una mujer que lo desbarata todo; trastorna los espacios que los hijos ordenan y utiliza a sus retoños como lacayos que deben acudir a sus requerimientos y condescender con el funcionamiento transgresor de la casa de la familia Vallejo Rendón. Sin dudas, Lía Rendón es un sujeto menor que contraviene la imagen común de una madre de familia y que, al mismo tiempo, se constituye en una figura de poder en la medida en que sus acciones están orientadas a proyectar su propio bienestar, territorio que se impugna al hogar tradicional latinoamericano. Aunque Vallejo la abomina y soslaya toda relación con ella, la nombra, la reconoce y así se produce entre ellos un encuentro que “quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas” (Deleuze y Parnet, 1980: 11). Esta posición la sitúa como una mujer que resiste y revierte la autoridad masculina, y que escapa a la sujeción de las labores domésticas:

Yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba, ordenaba, como si tuviera vagina y no pene, y lo que yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba y ordenaba la Loca lo ensuciaba, arrugaba, empolvaba, empuercaba, desordenaba. Un closet, por ejemplo, o un ropero en el que yo iba metiendo sábanas, pantalones, camisas, fundas de almohadas que le acababa de lavar y planchar. Llegaba de carrera la Loca a buscar unos calzones (suyos), e iba sacando fundas de almohada, camisas, pantalones, sábanas, que iba lanzando al aire a donde cayeran (Vallejo, 2001: 31).

Vallejo sustituye el nombre de “Lía” por “Loca”, detalle que revela la identidad infractora de la mujer que, aparentemente, ha perdido el juicio. No hay límites que regulen las acciones de la madre, razón por la cual se moviliza como una entidad abyecta que altera el orden instaurado. Los locos son generalmente incomprendidos y rechazados por la sociedad en la que viven, puesto que sus respuestas pueden ser absurdas e incluso violentas. No sólo se les esconde, sino que también se les aísla para evitar el contacto con los ciudadanos sanos, impidiendo tanto un posible contagio como la incomodidad de enfrentarse a un sujeto perturbado. Fernando Vallejo, el autor y el narrador, no sólo erige a la mujer-madre como una figura de poder, sino que también instituye a la mujer-loca como portadora de una fuerza revolucionaria.

Postulo que los vituperios que Fernando emprende contra la madre no se reducen a la única lectura que ha propuesto la crítica respecto del odio que éste evidencia hacia Lía. Entre ambos existe una alianza maldita y transgresora. Ambos son seres anormales; la madre es un fenómeno de borde que seduce al protagonista, incitándolo al devenir. Lía no es simplemente una mujer irreverente, sino que además es una figura femenina que se aparta del grupo incomprendido al cual pertenece, manifestándose como un fenómeno y una potencia acreedora de una fuerza perversa que, aunque provoca el rechazo de Vallejo, igualmente lo fascina. Vallejo es seducido por la locura de la madre y contagiado, a través de los genes Rendón, de una violencia que se manifiesta a través de los pensamientos homicidas y el lenguaje maldiciente que expresa un narrador que condena constantemente a los hijos de la madre patria colombiana. La respuesta iracunda que provoca en Vallejo el comportamiento insano de Lía y la indiferencia hacia sus hijos es el resultado de una mixtura perversa; tanto Fernando como Lía son necesarios para que se produzca la potencia impetuosa que domina el discurso avasallador de los textos de Vallejo.

En el primer capítulo de esta tesis me he referido a la importancia del recuerdo y los mecanismos de evocación y rememoración comprendidos como elementos que transportan al protagonista a un pasado que lo acoge, a un espacio de la infancia feliz representado por la finca Santa Anita, zona heterotópica poblada por aquellos seres amados que han sido arrebatados por la muerte y la marcha inexorable del tiempo. En este segundo apartado me centraré en el recuerdo como portal de acceso al devenir niño.

El recuerdo nos aleja de un territorio para situarnos en otro espacio que nos acoge, un lugar recientemente generado y proyectado por el deseo de experimentar nuevamente una vivencia de plenitud, cuestión imposible porque no se puede revivir lo pretérito, sólo existe un ahora: “No hay regresión, hay involución, cuerpo involucionado” (Deleuze y Parnet, 1980: 124). La involución puede estar determinada por la memoria y los elementos del pasado -el niño que fuimos, la mascota que tuvimos, la madre que nos amó, el juguete que extraviamos y el fantasma escondido bajo la cama que nos atemorizó- que nos despojan de constituyentes reales, tales como normas, moral e ideologías. El presente rechazado se opone al pasado añorado:

Desde ese punto de vista se opone a un bloque de infancia, o a un devenir-niño, al recuerdo de infancia: ‘un’ niño molecular se produce...‘un’ niño coexiste con nosotros en una zona de entorno o un bloque de devenir, en una línea de desterritorialización que nos arrastra a los dos -contrariamente al niño que hemos sido, del que nos acordamos o sobre el que fantaseamos, el niño molar cuyo futuro es el adulto- [...] Cada vez que hemos empleado la palabra ‘recuerdo’ en las páginas precedentes, lo hacíamos, pues, equivocadamente, queríamos decir “devenir”, decíamos devenir (Deleuze y Guattari, 1997: 294).

Adulto y niño son dos segmentaridades que se resisten entre sí; sin embargo todo niño será adulto y todo adulto fue niño alguna vez. Ambos conviven en un espacio temporal no convencional y en una entidad generada con las partículas de ambos; adulto y niño

configuran entonces una de las tantas “máquinas binarias que no son meramente dualistas, sino más bien dicotómicas: pueden actuar diacrónicamente (si no eres a ni b, eres c...)” (Deleuze y Parnet, 1980: 145).

El niño, sin limitaciones, actúa desde la inocencia; es decir, carece de moral y no se auto-regula según las normas impuestas por la sociedad, sólo vive el instante presente. Las entidades normalizadoras no condenan las acciones de los niños como benévolas o perversas, sino que las asumen como un error que será corregido. Esto otorga una emancipación encubierta a las criaturas, quienes se guían únicamente por el objetivo de concretar sus deseos.

El niño es la entidad menor que seduce al adulto, atracción potenciada por la libertad existencial que posee el primero y de la que carece el hombre mayor, dado que funciona de acuerdo a políticas sociales consensuadas y homogeneizantes. El adulto no puede actuar regido por su instinto, porque entiende que debe respetar las leyes morales que estatizan a los sujetos como buenos o malos, ya que una transgresión puede tener como resultado una sanción mayormente privativa.

Fernando Vallejo involuciona constantemente a través del recuerdo y deviene niño: “El continuo recuerdo y la consiguiente frustración ante la añoranza de lo ido devienen en un continuo padecimiento que desterritorializa al sujeto y lo reterritorializa en una nueva entidad, desconocida, que lo aleja de las convenciones humanas” (Martínez, 2016: 62). El tránsito temporal del personaje que repudia el presente y evoca el pasado genera un nuevo espacio temporal fundamentado en la proyección de la finca Santa Anita, una temporalidad que no es ni un ‘ahora’ ni un ‘ayer’, sino un ‘estar entre ambos’. Santa Anita “se constituye como signo del tiempo, está dentro de él como aquello de sí mismo con lo que no puede tener contacto, como aquello que lo saca fuera de sí y lo deja en el umbral, en la frontera

entre el adentro y el afuera de su propio fuero íntimo” (Musitano, 2015: 174). Fernando no se transforma nuevamente en el niño que fue y tampoco deja de ser un hombre viejo. El narrador es atravesado por flujos infantiles y desea volver a experimentar las vivencias de su niñez y reencontrarse con sus seres amados, ese es el anhelo que incita al devenir. Los sucesos del pasado feliz y vitalista protagonizados por Fernando y su cómplice hermano Darío se manifiestan como contrarios a los acontecimientos de un presente desesperanzador:

Un día especialmente ocioso, de ocio absoluto, mis hermanos y yo, que vivíamos hartos de rezar el rosario y no sabíamos qué hacer con nuestras vidas, bajamos del zarzo los grandes tomos de El Poder, y en una hoguera espléndida en el patio los quemamos. Casi se siguen las llamas con la casa. A cubetazos de agua logramos apagar el incendio, pero un poco más y El Poder nos deja durmiendo a la intemperie (Vallejo, 2001: 59).

Propongo que las razones fundamentales de la oposición pasado/presente están relacionadas tanto con la existencia de los sujetos amados que aún no han sido alcanzados por la muerte como con la despreocupación del niño por el futuro, quien no parece tener conciencia sobre el bien y el mal, y mucho menos se inquieta ante las acciones reprochables de quienes lo rodean. Fernando, en su infancia, se movilizaba guiado por sus deseos y no razonaba sobre los acontecimientos ni las acciones terroristas ejecutadas por los sectores dominantes que desencadenarían una respuesta mortífera en los grupos dominados, lo cual sumiría consecuentemente a Colombia en el caos social. Vallejo ansía la libertad otorgada por la infancia, emancipación concedida por la inexistencia de la conciencia y de la moral. La exención de las normas las alcanza en el devenir niño y en el flujo incesante de un lenguaje desbordado que arremete contra todo y contra todos.

La retórica de Fernando Vallejo exhibe múltiples devenires, sin embargo, y de acuerdo a mi comprensión de la escritura vallejana, considero que tres son los

fundamentales: el devenir-mujer, el devenir-niño y el devenir animal. Este último es un encuentro privilegiado en la obra narrativa de Vallejo que anula el antagonismo entre el hombre y la bestia. Esta relación ha sido comprendida generalmente en términos dicotómicos, ya sea por la estructura anatómica, por la condición biológica-natural o por el comportamiento que nos diferencia. El antagonismo existente entre ambos mundos, basado en los binarismos racional/irracional, civilizado/salvaje, cultura/naturaleza, sitúa a ambos grupos en extremos opuestos: el animal pertenece al reino de lo menor, mientras que el hombre integra el reino de lo molar. La correspondencia evidente en una u otra zona está determinada por las reglas instauradas por el mismo ser humano, quien categoriza a las individualidades de acuerdo a las nociones de bien y mal.

La resistencia existente entre animal y ser humano es similar a otras dicotomías exhibidas en la literatura. Dicho de otro modo, la literatura que hace referencia al devenir está aludiendo inevitablemente a un devenir-animal, puesto que el carácter indómito de la bestia es la esencia primigenia de cualquier otro organismo minoritario: “Hay devenires-animales en la escritura que no consisten en hablar del perro o del gato, de cada uno, sino que consisten más bien en un encuentro entre dos reinos, un cortocircuito, una captura de código en la que cada uno se desterritorializa” (Deleuze y Parnet, 1980: 53). Así, irremediabilmente, un sujeto que involuciona atraviesa todos los devenires posibles.

La teoría del devenir desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari propone una categorización de los animales en tres tipos según los atributos que una cultura o una sociedad les otorga. Los animales individuados son aquellos que han sido domesticados por el hombre y que han sido adoptados como un integrante más del círculo íntimo, transformándose en receptores de sentimientos netamente humanos. Fernando Vallejo hace mención constantemente a esta tipología de animales puesto que menciona, en cada uno de

sus textos, a sus amadas perras Argia, Bruja, Kim y Quina, quienes lo conducen a un devenir atemporal que intenta anular los límites entre un pasado pleno y un presente infeliz.

Ya no duermo y voy a dejar de comer y a entrar en la endura. Total, mi perra Quina no queda huérfana: ya murió. Además ni me quería. Argia sí, la Bruja sí, Kimcita sí. ¿Pero de veras me querían? Me moriré dudando del amor de todas ellas y cargando con sus muertes dolorosas. Pero yo las amé infinitamente: de Medellín hasta la estrella Alfa de Centauro, y d'íai hasta el último confín de la última galaxia. No importa que a uno no lo quieran: lo que importa es que uno quiera (Vallejo, 2013: 111).

El segundo grupo de animales se denomina de carácter o atributo y son descritos como aquellos que utiliza una nación, sociedad o institución para simbolizar ciertas características o atributos que deben ser imitados por los ciudadanos.

Deleuze y Guattari sostienen que: “Por último, habría animales más demoníacos, de manadas y afectos, y que crean multiplicidad, devenir, población, cuento...” (1997: 247), animales indomables que no sólo portan las características comunes de su especie, proliferan sin límites y se congregan en manadas, sino que además cargan con la potencia imperiosa del mal. Los murciélagos, las serpientes, y las ratas son ejemplos de animales oscuros que simbolizan la potencia del mal. La sociedad los rechaza y los extermina, puesto que los considera repulsivos, y esto los posiciona en la categoría de animales casi demoníacos en su mostración del mal.

La predilección de Fernando Vallejo por las ratas en *Casablanca la Bella* es interesante. Los roedores, que han plagado la casa restaurada, cohabitan con el protagonista, quien las considera sus hermanas y muestra preocupación por su estado. Se genera una alianza entre Fernando y los ratones, la que se evidencia en los diálogos confesionales que el narrador sostiene con éstas y los consejos que otorgan al hombre para la resolución de las problemáticas que surgen en las experiencias diarias de la regeneración

del nuevo hogar. Vallejo exhibe un amor irrestricto y una admiración absoluta hacia estos animalejos aborrecidos por la sociedad; lo que resulta particularmente interesante es que el encuentro no se establece con un animal convencionalmente domesticable o bello, sino con uno ocultado y desplazado:

Entonces fueron entrando, vacilantes, recelosas, mis hermanas las ratas, dando un pasito, otro, otro, calculando mi reacción.

-Pasen, niñas, pasen, que están en su casa. Si es que se puede llamar casa a esta madriguera. No teman que hace mucho que renuncié a Cristoloco y a su infame Iglesia y a su tartufo Papa porque nunca han querido a los animales (Vallejo, 2013: 18).

Las bodas contra natura confirman la tendencia de Fernando de ser seducido por entidades menores; es decir, corroboran su inclinación maquinal hacia la transgresión y las diversas manifestaciones del mal. Vallejo autor-narrador-personaje es una identidad múltiple que se exhibe como traidora frente a la sociedad, prevaricación que se declara mediante la proyección de espacios heterotópicos, sus incontables devenires y el lenguaje violento y disidente que domina su escritura. Los encuentros inferidos de las peroratas de Fernando Vallejo y las capturas que quedan de manifiesto en sus textos narrativos demuestran que los devenires se originan de manera misteriosa y que no son fenómenos planeados. No se trata de escoger una entidad para tratar de imitarla o transformarse en ella y así comprenderla; el devenir-minoritario es, por el contrario, un cruce de flujos y energías que genera una nueva fuerza en resistencia.

Los devenires del autor de *Casablanca la Bella* posibilitan el surgimiento de una lengua que embiste todo poder de dominación y que se revela como un idioma extraño que destruye las convenciones normativas preexistentes; una lengua que, incluso en su violencia y transgresión, resulta especialmente seductora para los lectores. El mal establece consignas que buscan afectar a otros y acercarlo, a través de los disfraces del discurso, a una moral

apocalíptica:

El hombre es una plaga. No sólo para el hombre mismo, lo cual está bien, sino para los pobres animales, que a los que no destruye se come. Come vaca, come cerdo, come pollo, come cordero, come carnero, come peces, come tortugas, come pavo, come conejo, come hormigas, come grillos, come caballos...Hasta los nobles perros, que nos ayudan a soportar esta carga, los mata a escondidas para que, con la conciencia tranquila y sus dos hileras de colmillos y muelas, y sus correligionarios de ésta o ésa o aquella religión o secta se los coman en salchichas «de ternera». En sus voraces tripas procesa el Rey de la Creación a los inocentes animales, que al final de un tubo tortuoso y sucio de varios metros de retorcidas oscuridades tenebrosas donde pululan la *Escherichia coli* y variada fauna de putrefactas bacterias le van saliendo convertidos en excremento ruidoso. ¿Y en sus horas de ocio saben qué hace el depredador carnívoro? Versifica. Le da por ser poeta al hijueputa. El hombre es lo más asqueroso de la Creación. Está hecho a imagen y semejanza de su creador. El ‘hombre’ es pues lo dicho (Vallejo, 2013: 101).

El hombre no se puede liberar de la inclinación hacia lo prohibido, puesto que es condición natural de su especie. Las instituciones formativas imponen límites al ser humano, coartando sus decisiones, su accionar y el desarrollo libre del pensamiento; si nos liberáramos de la tradición moral podríamos concretizar más fácilmente el cumplimiento de nuestros deseos y la obtención personal de la felicidad. Así, todo aquel individuo que se atreve a traspasar las demarcaciones asignadas por la cultura en la que nace y vive se convierte en un traidor: “Traicionar es difícil, traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido (Deleuze y Parnet, 1980: 54).

El alevoso, seducido por los sectores menores de una cultura, adscribe a la misma polaridad y se convierte en un portador del mal. Planteo que Fernando Vallejo ha sido embelesado por sujetos apartados de la norma, tales como los homosexuales, los niños, los locos, los enfermos, las mujeres y los animales, generando una alianza con éstos: “Con sus textos corrosivos, lanzados como órdagos emponzoñados contra toda forma de poder y autoridad, se ha convertido por derecho propio en un escritor maldito, heredero natural de

Voltaire y el Marqués de Sade, que vive en permanente confrontación con la sociedad” (Camacho, 2006: 228), y en un autor que alza la voz por sus hermanos, los que no han tenido parte en la composición de la sociedad, puesto que son considerados perniciosos y poco valiosos para el desarrollo de la humanidad:

Todo lo que pertenece a un pensamiento sin imagen, al nomadismo, la máquina de guerra, los devenires, las bodas contra natura, las capturas y los robos, los entre-dos-reinos, las lenguas menores o los tartamudeos en la lengua, etc., es aplastado y denunciado como nocivo (Deleuze y Parnet, 1980: 18).

La retórica de Fernando Vallejo es una escritura que exhibe una estética y una ética particular que se deshace de toda convención tradicional. La narrativa vallejana persigue provocar a los lectores desde el territorio de lo subversivo y lo perverso. Fernando propone una nueva moral que busca derribar las concepciones comunes de lo correcto para otorgar así un espacio a aquellos que han sido discriminados por determinado sector durante largo tiempo. El protagonista de *El desbarrancadero* y de *Casablanca la Bella* es conducido por el deseo de alcanzar la plenitud, plétora que se concreta al desligarse de todos los mecanismos que intentan estandarizar a los sujetos diversos por naturaleza: “Ésa es, sin duda, la única espontaneidad del deseo: no querer ser oprimido, explotado, esclavizado, sometido” (Deleuze y Parnet, 1980: 108).

En síntesis, hasta este punto, he tratado de demostrar que aunque Fernando Vallejo escribe principalmente autoficciones, su identidad real coincide con la personalidad del narrador y del personaje homónimo de sus textos. Al revisar los datos para-textuales, los discursos emitidos en situaciones públicas y al comparar éstos con las ideas expuestas en sus novelas es factible asegurar que el autor autoexiliado de su patria busca narrar y denunciar lo que él considera la ruina de Colombia. El lenguaje literario utilizado revela que para embestir las acciones perversas del ser humano sólo es posible utilizar armas

igualmente malignas, razón por la cual su retórica se presenta como una expresión de la violencia y del mal:

Éste permite comprender el presente a la vez que se apropia de él para narrarlo, es decir, narrar lo que los otros discursos intentarían callar; en este caso, no sólo la presencia de la violencia –tema común también en agendas mediáticas– sino la naturalización de la misma, el proceso por el cual se ha enquistado en la sociedad actual como parte constitutiva (Callegari, 2014: 147).

La predilección de Vallejo por el tiempo pasado es notoria, no sólo porque este espacio temporal es una zona de la infancia feliz habitada por los seres amados, sino además porque los recuerdos alegres y dolorosos son definitorios en la construcción de la identidad del escritor. Si bien es cierto que la niñez de Fernando se exhibe plena, ya que la vivió de manera libre en compañía de sus familiares y sus animales adorados, no se puede negar la permanente alusión que el narrador realiza de eventos definitorios perniciosos en la cimentación de la nación colombiana. La antigua guerra protagonizada por conservadores y liberales, la masiva llegada de campesinos a los centros de las ciudades, el sicariato, la sobrepoblación y la destrucción de los espacios rurales son problemáticas iniciadas en ese mismo pasado edénico y potenciadas en el arruinado tiempo presente.

El individuo, a modo de protesta y de abolición simbólica de la niñez trastocada, realizará la denuncia de los sucesos que repliquen los comportamientos despreciables en el contexto actual. Es así como la memoria no sólo es un componente de la identidad, sino que también es un recurso testimonial que favorece a las víctimas de la sociedad en el curso de la historia. El testigo de las ejecuciones condenatorias habla por aquellos que están imposibilitados de hacerlo y por los que ya no están. Él es el único facultado para establecer la denuncia, aunque no sea el protagonista de los eventos. Sarlo explica lo planteado de la siguiente manera: “El sujeto que habla no se elige a sí mismo, sino que ha

sido elegido por condiciones también extratextuales” (2012: 43). La imagen que el sujeto elabore del espacio evocado se fundará sobre la base del presente y este elemento determina la variación de los relatos que se generan sobre un mismo acontecimiento; no todos los participantes del hecho narrarán la misma historia, sino que cada uno profundizará en los aspectos que priorice según su concepción particular de la realidad. Dicha noción dependerá de la ética, de la ideología, de la interioridad y del estado emocional de quien recuerde.

Sarlo señala que “el pasado es siempre conflictivo” (2012: 9), pero que debe asumirse como una realidad definitoria frente a la fugacidad e inmaterialidad del presente, como manifestación de la instantaneidad y del desconocimiento que tenemos sobre el futuro ignorado. La mayor dificultad que debe asumirse frente a este hecho es la multiplicidad de versiones narratológicas sobre lo remoto, las que siempre se originan a partir de una memoria movilizada y sacralizada por las individualidades. La historia, conformada por innumerables testimonios y voces, nos enfrenta al conflicto de determinar cuál es la verdadera historia, aquella que se ofrece como única e invariable. El texto de Sarlo también permite reflexionar sobre la visión que el hombre posee del pasado, del presente y del futuro, y cómo esta visión varía según las experiencias vividas. Los tiempos se superponen y no existen de manera independiente; el presente y el futuro no pueden desligarse del pasado, éste siempre irrumpe y sólo se termina cuando se extingue una tradición.

El protagonista de *El desbarrancadero* y *Casablanca la Bella* adquiere el rol de testigo de ciertos hechos violentos perpetrados tanto por instituciones poderosas y sus representantes, como también por el ser humano que no considera la existencia de un otro. La destrucción de los espacios rurales y la aniquilación de algunas especies animales son

algunos de los crímenes denunciados por Vallejo. La memoria se manifiesta, en los textos del autor colombiano, como “un bien común, un deber y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo, 2012: 62). Esta preocupación es esencial para el autor y su obra da cuenta de ella:

El primero de septiembre de 1914 a las cinco de la tarde murió la última paloma migratoria en el zoológico de Cincinnati. Ya acabamos con las palomas migratorias, con el tejón rayado, con la musaraña marsupial, con el potoro de Gaimard, con el canguro-rata achatado, con el baladí de Toalach, con el lobo de Tasmania, el bisonte oriental, el bisonte de Oregón, el carnero de Canadá, el puma oriental, el lobo de la Florida, el zorro de orejas largas, los osos Grizzli, el asno salvaje del Atlas, el león de Berbería, el león de Caba y el león de Cuaga, la cebrá de Burchell y el blesbok. Ya no existen más, a todos los exterminamos (Vallejo, 2012: 67).

Vallejo habla también por los niños que no pidieron nacer, por quienes son secuestrados o muertos producto de las guerrillas y de la pobreza; en definitiva por todas aquellas minorías imposibilitadas de hablar, porque son víctimas de los poderes dominantes. Sobre lo anterior, González propone que:

La segmentaridad dura o molar está relacionando a su niñez y su vejez, creando el vínculo de la imaginación con el recuerdo y permitiendo la constante evocación que da carácter al personaje de la novela. Los nuevos sucesos confluyen siempre en una experiencia pasada. Vallejo es un hombre que no puede mirar sin el recuerdo, sin el peso de un país al que ve derrumbarse en su transformación (2006: 26).

La mención de los asuntos del recuerdo, específicamente lo relacionado con la función de denuncia e implicación en la construcción de la identidad de los sujetos y de una cultura, es fundamental para comprender por qué Fernando Vallejo se interesa en ser la voz de aquéllos que no la poseen. Este escritor establece alianzas con aquellas entidades rechazadas y acalladas; es decir, con aquellos seres pertenecientes a los sectores menores que no han sido considerados en la asignación de espacios, actividades y responsabilidades que supuestamente contribuyen al progreso de una sociedad. Jaques Rancière en su texto *El*

reparto de lo sensible explica la función de la literatura como instrumento visibilizador que da cuenta de una estética o una política de distribución social:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto (2009: 9).

El *reparto de lo sensible* implica entonces ciertos elementos como la asignación de un poder a cierto sector de la sociedad encargada de distribuir los lugares de desarrollo de un sujeto, las actividades que éste debe realizar, las jornadas en que desempeñará sus respectivas funciones y la participación general que tendrá de acuerdo a los rasgos y características que lo definan. Además, los responsables de la distribución de espacios tienen la facultad de escoger quiénes tendrán parte en dicho orden social y quiénes serán desechados por no ser considerados valiosos o, mejor dicho, por ser juzgados como perniciosos en la configuración de lo común de una respectiva cultura. El *reparto de lo sensible* establece categorías para el ciudadano: “Aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado” (Rancière, 2009: 9).

Las entidades poderosas de un país poseen la responsabilidad de categorizar a los seres vivos. Las instituciones universalmente conocidas por su rol coercitivo son principalmente la clase política y la Iglesia, organismos disciplinarios que restringen la realización de los deseos y controlan los impulsos intrínsecos de la naturaleza humana: “En efecto, la Familia, la Iglesia Católica y el Estado forman una tríada capaz de sujetar a los ciudadanos de una nación, de controlarlos y someterlos. Instancias de poder que parten de una concepción patronímica de la memoria” (Pérez, 2015: 472).

Las diversas individualidades que conforman una ciudadanía se encuentran en permanente tránsito y devenir, motivo por el cual la normativización de las particularidades desencadena respuestas subversivas que persiguen derrocar la jerarquización instaurada. El odio acérrimo hacia los políticos, la Iglesia y los sujetos considerados ejemplares, que queda de manifiesto en los discursos y textos de Fernando Vallejo, revela la resistencia del autor-narrador-personaje a ser sometido y la incitación a la emancipación de sus lectores que realiza por medio de su retórica: “La naturaleza formativa de los textos de Vallejo invita a la transgresión a partir de la liberación que el lector experimenta respecto de sus ataduras morales, religiosas y sociales, y que lo acerca al verdadero conocimiento estético” (Martínez, 2016: 63).

La teoría planteada por Rancière y la lectura propuesta en esta tesis confirma una vez más que el lenguaje y la escritura de Vallejo son armas que soportan la dominación. Fernando es también un ser político que a través de sus proclamas literarias expone su ideología transgresora y representativa de aquellos sectores silenciados por una colectividad; el poder que porta el autor se revela mediante el uso de la palabra. El sometido, en cambio, aunque posee las mismas posibilidades que el escritor, carece de un gobierno propio y actúa de acuerdo a lo indicado por la normatividad: “El esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo ‘posee’ (Rancière, 2009: 9). Se reconocen entonces los dominadores y los subyugados, pero hay un tercer grupo disimulado: los invisibilizados, los ‘sin parte’ en el denominado *reparto de lo sensible*.

La literatura, manifestación artística representativa de una política, se presenta como un instrumento que exhibe a los ocultos, cuestión que tiene como consecuencia la transformación de una estética presente en la distribución de los grupos sociales, según Rancière: “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución

general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y formas de visibilidad” (Rancière, 2009: 10). La definición de la noción de estética aquí tratada se relaciona con la disposición de los sujetos en una sociedad y su función dentro de la misma, y cómo estos aspectos, acoplados al funcionamiento de la ética, inciden en las artes. Un artista integral no es el que escoge el tema ni su tratamiento, sino aquel que en su sensibilidad es capaz de distinguir una verdad, un virtuoso que es capaz de representar las experiencias reales de los individuos pertenecientes a una cultura.

La obra del escritor colombiano, dentro de un contexto histórico complejo, “es un instrumento de poder, un punto de resistencia y una estrategia opositora” (Bernal, 2008: 207). Los mecanismos violentos aplicados a las minorías desplazadas y las prácticas discriminatorias de las que son víctimas configuran la ruinoso realidad nacional y universal que Vallejo muestra en su escritura. Fernando ha derrocado todos los obstáculos que impiden al individuo regulado ver a un otro aislado; el autor lo reconoce y decide elevar la voz para revelar su existencia, y denunciar los atropellos de los cuales éste ha sido destinatario. La escritura de Fernando Vallejo exhibe una política, una ética y una estética transgresora.

Los niños que no pidieron salir de la nada, las mujeres carentes de un poder definitorio y transformador, los homosexuales, los enfermos y los locos son los seres invisibilizados que Fernando Vallejo muestra en su composición artística. Quizás los animales son los seres privilegiados en su escritura. El animal, al carecer de habla y al no ser considerado en la distribución social de una cultura, no ha tenido la posibilidad de revelarse frente a sus dominadores. Vallejo, conocedor y hermano de los animales, decide ser portador de sus denuncias y “desligado de sus conexiones ordinarias, es habitado por una presencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí

mismo” (Rancière, 2009: 25). El autor de *Peroratas* ha forjado una alianza con la entidad completamente opuesta al ser humano, con la bestia; ha podido comprender su sufrimiento y descubrir las vejaciones a las cuales el hombre la ha sometido:

Porque mi prójimo es mucho más amplio que el que creyó Cristo. Mi prójimo es todo el que tiene un sistema nervioso para sentir y sufrir, camine o no camine en dos patas. Todo el que nazca condenado al dolor, al espanto sin sentido de la vida: los perros, los caballos, las ballenas, los delfines, las vacas, las ratas... Mis hermanos los perros, mis hermanos los caballos, mis hermanas las ballenas, mis hermanos los delfines, mis hermanas las vacas, mis hermanas las ratas. Esos seres inocentes que llamamos animales y a los que esta Iglesia loca de Cristo les quiere negar el alma. Pobres animales, atropellados por el hombre, despreciados por la Iglesia y dejados a su suerte por la mano del infame Dios (Vallejo, 2012: 22).

Las normativas impuestas por el sector político y por la Iglesia condenan al hombre a moverse entre ciertos límites, márgenes que al ser infringidos generan acciones condenatorias que desplazan al ser humano y lo obligan a vivir en los márgenes o fuera de la sociedad. El escritor maldito, aquel que no tolera ser controlado, el artista que no adscribe a los poderes totalizadores convencionales se aleja de una colectividad de manera consciente, uniéndose, en un gesto traidor, a los apartados: “Se deja desviar de su destino ‘natural’ por el poder de las palabras” (Rancière, 2009: 50).

Fernando Vallejo se presenta como un sujeto seducido por lo menor, un sujeto maligno que ataca a sus ya expuestos enemigos, deseándoles la muerte y la destrucción. El autor/narrador/personaje ejerce una política del mal por medio de una literatura menor y del poder que se atribuye y que intenta imponer sobre los lectores de sus textos: “El poder nos es dado y, nos guste o no, tenemos que ejercerlo. Nadie puede descargarnos de él” (Baudrillard, 2004: 161). Vallejo despliega una ética anómala que favorece a los desplazados. Sus obras literarias son espacios heterotópicos creados para ser gobernados y poblados por sujetos traidores a las normas dominantes del mundo común. Su literatura

“revela una liberación total frente a la sociedad y la moral. Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística lo que la realidad niega” (Bataille, 2000: 39).

El escenario contemporáneo, los hechos que acontecen, las decisiones y determinaciones de las instituciones dominantes (que no siempre identifican a toda la comunidad) son variables que desencadenan el descontento y la resistencia a ser incluidos en una sociedad no representativa. Desde la no pertenencia surge la necesidad de protestar y violar los regímenes impuestos, y los medios para demostrar el rechazo pueden ir desde manifestaciones verbales hasta acciones de extrema violencia. El sedicioso se liberará de la conciencia moral y pretenderá reordenar el territorio imperfecto para convertirse así en el poder minoritario creador de un nuevo orden, representante de una muchedumbre. Bien y mal dan origen a un excepcional sistema de maquinaciones y evidencian el intento de transportación de una heterotopía, creada en la interioridad de ciertos sujetos, al mundo real. Jean Baudrillard reflexiona en torno al mal y plantea lo siguiente en *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*:

De este modo, toda cosa es perfecta cuando no se la refiere a su idea.

De este modo, la nada es perfecta porque no se opone a nada.

Y, de este modo, el Mal es perfecto cuando se lo deja librado a su propio genio, a su genio maligno (2004: 134).

Baudrillard afirma que los hombres tienen un presente descalabrado, porque son infelices por naturaleza. La razón de la desdicha del ser humano consiste en carecer de un dominio absoluto que permita controlar el presente y el futuro, y esta infelicidad se puede extirpar en la medida en que se deshaga de las limitantes sociales. No hay nada que buscar en el pasado, porque la infancia, símbolo de la inocencia, vela la vista y sólo ofrece la

imagen de un espacio idealizado. El ser humano no tiene futuro. Baudrillard acude a una cita de Guido Ceronetti para respaldar su idea:

Soy bastante ajeno a la idea filosófica de una desgracia fundamental del género humano [...] Sé que los hombres son miserables por naturaleza y no por accidente, y cuando pienso en 'condición humana' pierdo cualquier noción de felicidad o desgracia: vence la noche, no queda más que un enigma sin esperanza (Ceronetti, cit. en Baudrillard, 2004: 135).

La retórica agresiva que utiliza Vallejo para referirse a los mecanismos opresivos y discriminatorios de las instituciones regulatorias, y para dirigirse a los responsables del podrido en el que se ha sumido la humanidad es tanto expresión del mal como mecanismo para exorcizar la perversión: “Para el Mal no existe otro tratamiento que el Mal” (Baudrillard, 1991: 95). La única estrategia efectiva para oponerse al enemigo es apoderarse de sus habilidades de ataque, perfeccionándolas y potenciándolas. Vallejo verbaliza el Mal y se convierte en un germen portador, siempre condenado por las premisas que controlan la normatividad:

El discurso en *El desbarrancadero* se plantea como una propuesta estética que configura el mundo de la violencia a partir de un código particular, donde la irreverencia y la ruptura de formalismos sociales son elementos fundamentales, como los problemas sociales, políticos y culturales que aquejan a muchos ciudadanos descentrados en este mundo de la novela que se reconfigura en el mundo de la acción humana (Vilora, 2010: 134).

Las diversas manifestaciones de la identidad traidora tripartita de Fernando Vallejo nos invitan a reflexionar sobre la naturaleza insurgente de su escritura, una retórica que incita a los lectores a pensar las problemáticas relacionadas con una ética y política universal discriminatorias y destructoras, practicadas por las instituciones dominadoras y ejercidas no sólo sobre los seres humanos, sino sobre todos los organismos vivos:

La revelación del hecho de que bajo la etiqueta del mal no se encuentran sino aquellas actuaciones, opiniones o dogmas minoritarios que cuestionan las verdades sobre las que está basada la sociedad dada puede servir para devolver su auténtica dimensión universal a la literatura maldita, realzando la importancia de su existencia como portadora de la voz de la minorías, de los márgenes de la sociedad (Díaz, 2007: 233).

La literatura vallejana, escritura maldita, es un arma de resistencia revolucionaria que persigue la absolución de dicha moralidad escabrosa, la que imposibilita la plenitud y la felicidad de los ciudadanos pertenecientes tanto al extremo de lo molar como de lo menor. Su literatura “al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo” (Bataille 2000: 43). Fernando Vallejo logra plasmar verdades indecibles en sus textos literarios y no literarios, realidades a las cuales sólo es posible acceder si se produce un encuentro con un otro ocultado y censurado, un fenómeno de doble captura que genera nuevos espacios, temporalidades y realidades en las cuales los sujetos pueden alcanzar la realización de sus deseos sin ser juzgados como individuos benévolos o perversos.

4. Conclusiones

Los análisis efectuados a los discursos no literarios y los estudios críticos dedicados a los textos autoficcionales de Fernando Vallejo, se han centrado principalmente en los recursos retóricos utilizados por el autor y en cómo los hechos históricos destructores de su natal Colombia han condicionado el carácter violento de su lenguaje y de su escritura. Si bien es cierto, ambos asuntos son los primeros aspectos en los cuales los lectores reparan para comprender la identidad poco convencional del escritor, esta investigación planteó directrices poco consideradas por la crítica, lineamientos que son sustancialmente relevantes para comprender la figura de Fernando Vallejo, puesto que franquean toda su obra, explican su rol en la sociedad normalizadora y revelan su ideología subversiva.

La violencia desbordada de la escritura y el odio profundo hacia las instituciones dominantes evidenciados por Vallejo son los primeros elementos que capturan la atención del lector, quien se conmociona al descubrir un lenguaje literario irreverente que escapa a cualquier orden de categorización o comparación. Esta reflexión incipiente condujo a pensar el origen de la animadversión del autor, cómo soporta el peso de la vida, por qué acude incansablemente al pasado y la intención persuasiva de su repetitiva diatriba. La búsqueda de respuestas para estas interrogantes suscitó la formulación y la consecución de la hipótesis, y los objetivos expresados en esta tesis.

Los textos teóricos y los artículos que configuran la crítica precedente no fueron suficientes para dar cumplimiento a los propósitos propuestos, la escritura de este trabajo requirió la consideración de elementos para-textuales que ayudaron a elaborar una imagen más fehaciente de la personalidad de Fernando. Así, documentales como *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*, entrevistas y los diversos discursos

compilados en *Peroratas* fueron herramientas serviciales que reafirmaron la identidad traidora de Vallejo, sujeto que transgrede los regímenes consabidos que organizan a los sectores implicados en la distribución social. *Peroratas*, *El desbarrancadero* y *Casablanca la Bella*; exhiben la consecuencia ideológica y confirman la presencia absoluta de Fernando Vallejo, quien se transfigura en los tres entes narratológicos constitutivos de dichos textos: autor, narrador y personaje.

Los capítulos precisados en esta tesis de postgrado intentaron desplegar lecturas innovadoras que amplifiquen el bagaje crítico consagrado a la escritura de Fernando Vallejo y aporten, de algún modo, al área de la investigación literaria. De acuerdo con esta aspiración es pertinente puntualizar las siguientes conclusiones:

Primero, las diversas manifestaciones de la muerte, tales como: el suicidio, el homicidio y la destrucción, son temáticas recurrentes en la escritura de Vallejo. Tanto *El desbarrancadero* como *Casablanca la Bella* aluden constantemente a la muerte, posicionando a dicha fuerza como un personaje antagónico central que despoja a Fernando de todo símbolo de felicidad. La inclusión de la muerte en la escritura vallejana invita al lector a reflexionar sobre la relación del ser humano con ésta, a pensar en las diversas reacciones del hombre frente a la muerte de un conocido, un ser amado, y a la propia desaparición. El fallecimiento de un familiar, una persona o ente querido es el evento que permite al sujeto dialogar con la muerte y comprender el señorío aniquilador que representa, puesto que no sólo extermina al hombre sino que también destruye las memorias compartidas, impidiendo la recomposición de los sucesos plenos.

Segundo, la parca no sólo ha arrebatado a Fernando sus seres queridos, asimismo ha destruido los espacios de la infancia y de la juventud, sitios en los que el escritor experimentó vivencias de plenitud. La desaparición de las zonas de felicidad es un hecho

que incita a Fernando Vallejo a acudir a la memoria para proyectar contraespacios que lo amparen, lo alejen del presente ruinoso y lo liberen de un futuro desesperanzador. La finca Santa Anita y el Studebaker, por ejemplo, son heterotopías desplegadas a partir del recuerdo de las zonas del pasado, las cuales resisten y anulan los espacios del presente. En definitiva, la oposición pasado idealizado-presente degradado es evidente en las autoficciones analizadas.

Tercero, es preciso extrapolar a la realidad el asunto de las heterotopías literarias de Vallejo, en el sentido de que todo individuo en su particularidad delimita territorios destinados a cuestiones específicas; dicho de otro modo, los diversos sujetos que componen una cultura escogen, configuran y organizan lugares para trabajar, pensar, amar, descansar, vivir y morir; comarcas irrepetibles que dan cuenta de la imposibilidad de normativización y unificación de las personas.

Cuarto, las voces narrativas de los textos y discursos de Fernando Vallejo reinciden en los tópicos puesto que intentan persuadir a los receptores de una ideología personal e inducirlos a reflexionar sobre asuntos constitutivos de la moral humana. La retórica de Vallejo busca que sus lectores establezcan alianzas con aquellos sectores rechazados que se apartan o transgreden las reglas establecidas por una comunidad; tales como: los niños sin conciencia, las mujeres, los animales, los locos, los enfermos y los homosexuales. La confirmación de la triada autor/narrador/personaje como una sola identidad es una estrategia que Fernando Vallejo utiliza magistralmente para convencer a los lectores de una ética, una estética y una política no tradicional.

Quinto, la lengua literaria de Vallejo es un arma de resistencia que ataca a las instituciones dominantes, principalmente a la clase política, a la Iglesia Católica y a sus máximos representantes porque han subyugado a los hombres y los han condicionado a

actuar de una determinada manera. Además, Fernando embiste con su escritura desestabilizadora a los sujetos sublimados que cumplen el rol de ilustrar conductas benévolas o correctas que deben ser imitadas por los ciudadanos comunes; Vallejo niega absolutamente la posibilidad de bondad en el ser humano y lo responsabiliza de la devastación actual.

Sexto, Fernando Vallejo es un individuo que se encuentra en un constante devenir. El nomadismo del sujeto narrativo, determinado por un desplazamiento espacio-temporal constante entre pasado feliz y presente desbaratado, posibilitan las diversas alianzas que el protagonista establece con entidades menores, como lo son: la mujer, el niño, el loco y el animal. Vallejo autor e intelectual pertenece al extremo de lo molar, sin embargo ha logrado derrocar los estamentos impuestos por la sociedad inquisidora para así poder ver y reconocer a un “otro” distinto que lo seduce al punto de producirse una “boda entre reinos”. Aunque la escritura Vallejiana exhibe múltiples devenires, en esta tesis se explicó el sólo el funcionamiento de tres, consideradas las más importantes de acuerdo con la propuesta de lectura correspondiente al capítulo *Fernando Vallejo: identidad transgresora y voz representativa de los ignorados en el ‘reparto de lo sensible’*: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal.

Séptimo, el recuerdo es portal de devenir, principalmente del devenir-niño. Aunque no se puede volver a vivir un evento del pasado, la involución de Fernando está determinada por elementos de la infancia que lo despojan de las normas morales y deshacen las ideologías enseñadas de generación en generación y arraigadas en la sociedad. La evocación de la finca Santa Anita genera una temporalidad no tradicional en que conviven niño y adulto, individuos cuyas partículas contrarias se encuentran y generan una eventualidad distinta.

Octavo, el devenir-animal que se revela en las autoficciones de Vallejo; exhibe la posibilidad de una alianza inadmisibles de acuerdo a lo convencional, en el sentido de que el animal es la entidad absolutamente opuesta al ser humano. Fernando establece pactos con animales demoniacos, específicamente con las ratas en *Casablanca la Bella*, asunto que reafirma la inclinación del autor y del personaje por lo oscuro y lo perverso; en definitiva, Vallejo es un traidor que adscribe al plano del mal y sus diversas manifestaciones.

Noveno, y por último, la escritura de Fernando Vallejo muestra una ética y estética particular que contraviene a las políticas tradicionales. El autor colombiano es tanto un revolucionario que intenta denunciar los actos violentos perpetrados por el ser humano, como también un escritor subversivo que alza la voz por aquellos seres escondidos y silenciados por la sociedad normalizadora que estatiza a los ciudadanos. Fernando, mediante sus discursos y su producción narrativa genera una instancia para otorgar espacio a los invisibilizados en su “reparto de lo sensible”.

Los textos de Fernando Vallejo invitan al lector a reflexionar sobre temas y realidades actuales que preocupan a los latinoamericanos. La historia de violencia y sometimiento que ha configurado las diferentes naciones del continente y que ha tenido por consecuencia casos irresueltos de desaparición y tortura, la sobrepoblación que suscita el aumento de la pobreza, los conflictos políticos e ideológicos que enemistan a los países, la discriminación hacia individuos que escapan a la norma o que no se sienten representados por los estamentos dominantes, la agresión hacia los animales, los niños y las mujeres; son problemáticas expuestas en las autoficciones del colombiano. Finalmente, la escritura de Vallejo parece tener como propósito proyectar heterotopías o contraespacios que anulen los lugares, las instituciones y los líderes que clasifican a los sujetos como buenos o malos,

aceptados o rechazados; de modo tal que todas las individualidades pueden movilizarse libremente por el medio de acuerdo a su particularidad.



5. Referencias bibliográficas

Alonso, M. N. et. alii. 2005. “Donde nadie ha estado todavía: utopía, retórica, esperanza. *Revista Atenea*, N° 495: 29-56.

Bataille, G. 2000. *La literatura y el mal*. Ediciones El Aleph.

Baudrillard, J. 2004. *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Bernal, A. 2008. “Lemebel y Vallejo: voces anticanónicas y de resistencia social-política”. *Memorias del 1er encuentro Latinoamericano y del Caribe*”: 199-214.

Callegari, C. Campobello, M. 2015. “Imágenes de América en su literatura: de la utopía al desencanto”. En *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 4, N° 8: 141-153.

Camacho, J. 2006. “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 32, N° 63-64: 227-248.

Cueva Lobelle, A. 2010. “Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio en la nación imaginada por el personaje Fernando Vallejo”. En *Revista Folios*, N° 32: 159-169.

Deleuze, G. Guattari, F. 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. Parnet, C. 1980. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

Díaz, F. 2007. “Fernando Vallejo y la estirpe inagotable del ser maldito”. En *Le sport en Amérique Latine*, N° 89: 231-248.

Fombona, J. 2006. “Palabras y descoyuntamientos en la narrativa de Fernando Vallejo”. En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N°. 15. Disponible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciber-letras/v15/fombona.html>>

Foucault, M. 2010 *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Giraldo, L. 2004. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello

Hernández, C. 2015. “La imagen en ruinas: muerte, memoria y representación en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 19, N° 37, 149-168.

Jankélévitch, V. 2002. *La muerte*. Valencia: Pre-textos.

Jankélévitch, V. 2004. *Pensar la muerte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.

Lejeune, P. 1991. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: MEGASUL-ENDYMION.

Martínez, M. García, D. 2016. “Que los muertos entierren a sus muertos: la muerte, la violencia y los animales en *La Virgen de los sicarios* (novela y film)”. En *Cuadernos del CILHA*, Vol. 17, N° 25: 51-69.

Musitano, J. 2014. “Peroratas de un hombre excepcional. Una imagen de sí por Fernando Vallejo”. En *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 23 (N° 28): 49–62.

Musitano, J. 2015. “La eternidad y el instante: Un recorrido temporal por la narrativa de Fernando Vallejo”. En *Confluente*, Vol. 7 (N° 2): 168-181.

Ospina, L. 2001. *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*. Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia, Convocatoria Nacional Cinematográfica 2001

Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones

Ricoeur, P. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, B. 2012. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Sepúlveda, A. 2015. “Herencias destruidas, la afección por el entorno: *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo”. En *Cuadernos de Literatura*, Vol. 19 (N° 38): 462-483.

Valencia, M. 2010. “Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea”. En *Revista Calle 14*. Vol. 4, N° 4: 117-123.

Vallejo, F. 2001. *El desbarrancadero*. Santiago de Chile: Alfaguara.

Vallejo, F. 2012. *Peroratas*. Santiago de Chile: Alfaguara.

Vallejo, F. 2013. *Casablanca la Bella*. Santiago de Chile: Alfaguara.

Vilora, Y. 2010. “El discurso violento en la novela *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo”. En *Revista Nueva Cifra*, N° 22: 129-139.