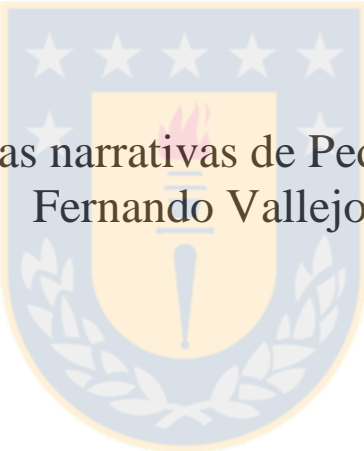




Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana



Literatura y mal: las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y
Fernando Vallejo

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

HEBER ANDRÉS LEAL JARA
CONCEPCIÓN-CHILE
2017

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

“Toda vida es un proceso de demolición”
F. S. Fitzgerald, *El jactancioso*.

“Era un animal salvaje. Un pichón de serpiente acumulando veneno en sus colmillos. No quería hablar con nadie. Las fieras no hablan”.
Pedro Juan Gutiérrez, *Fabián y el caos*.

“Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea”.
Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*.



AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su paciencia y compañía incondicional; a mi profesora guía, Doctora María Luisa Martínez, por su rigor, su motivación y su apoyo irrestricto; al Doctor Edson Faúndez Valenzuela por su generosidad, asertividad y gentileza. Al Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción por brindarme la posibilidad de desarrollar la investigación y establecer valiosos encuentros.

Agradezco a CONICYT (Beca de Doctorado Nacional 2013) y nuevamente a mi profesora guía por su invitación a participar en calidad de tesista en el Proyecto de Iniciación en Investigación N°11130365 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico: “Literatura, violencia y muerte en la escritura de Fernando Vallejo”.

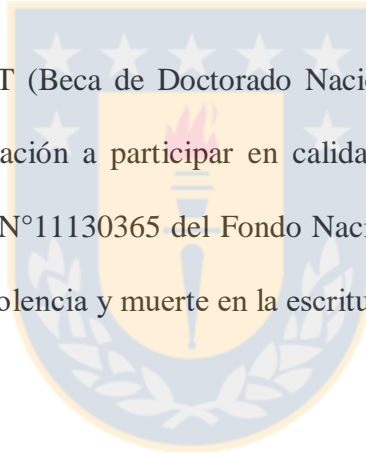


Tabla de contenido

Resumen	vi
Introducción	1
1. La curvatura del mal	
1.1 <i>La palabra se inventó para mentir: la literatura y el mal</i>	9
1.2 <i>El río fluye y se va, y nosotros con él: el mal y su abolición</i>	25
1.3 <i>Su vello negro en las axilas me persigue de por vida: la economía del mal y el reparto de lo sensible</i>	43
2. La vehemencia de la insumisión	
2.1 <i>Ellos reducen el mundo a unas pocas personas híbridas: el juego de la transgresión</i>	57
2.2 <i>Entonces viene alguien invocando fidelidad a la manada: la política del nómada</i>	73
2.3 <i>Me gusta sobrevolar, observar de lejos: el pensamiento del afuera como derrame de sentido</i>	91
3. La transmutación del escritor a través de la palabra	
3.1 <i>Los liberales éramos nosotros: los rebeldes y las putas: el advenimiento de lo heterogéneo minoritario</i>	107

3.2 <i>Ya no eran negros, ahora tenía los ojos amarillos con reflejos verdes: la singularidad del animal en las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo</i>	129
3.3 <i>La verdad y la mentira son dos espejismos que se anulan: el humor y la ironía de la paradoja</i>	142
3.4 <i>Tenía que seguir caminando y atravesar la furia y el horror: el poder maléfico de la seducción</i>	152
Conclusión	178
Bibliografía	181



RESUMEN

La tesis propone que las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo sintetizan la presencia del mal a través de la instalación de procedimientos escriturales que transgreden las manifestaciones tradicionales de la literatura latinoamericana. La escritura descriptiva de Gutiérrez amplifica de manera sobria, llana y microscópica los acontecimientos físico-políticos de una isla exageradamente ideologizada, descripción cruda instalada por un animal de caza, lúdico y esquivo. La escritura digresiva de Vallejo, en cambio, es una narrativa disidente y demencial que se desarrolla desde un ángulo hipermoral. Más que ante grandes ideas o emblemas políticos, estamos ante la inconmensurable perfección de lo singular: el mal liberado a su propio genio.



Introducción

“El arte de la novela contemporánea gira en torno de la diferencia y la repetición, no sólo en su reflexión más abstracta sino también en sus técnicas efectivas”.

Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*.

La presente investigación propone que las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez¹ y de Fernando Vallejo² cifran el mal a través de la instalación de procedimientos escriturales que transgreden las manifestaciones tradicionales del discurso, y lo hacen además por medio del despliegue de personajes que transmutan sus subjetividades dentro de la narración. La escritura descriptiva de Gutiérrez amplifica de manera sobria, llana y microscópica los acontecimientos físico-políticos de una isla extremadamente ideologizada; descripción cruda y punzante instalada por el personaje homónimo de sus novelas que funciona al mismo tiempo como voz narrativa: un animal de caza, lúdico y

¹ Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, Cuba, 1950) ha ejercido diversos oficios: vendedor de helados y periódicos, instructor de kayaks, cortador de caña de azúcar y obrero agrícola, soldado, locutor de radio y periodista. Sus novelas han sido traducidas a más de veinte países. Su publicación inicial es *Ciclo de Centro Habana* -un conjunto de cinco libros de novelas y relatos integrados por *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003). Por otro lado, hay que contar a *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006), *Nuestro GG en La Habana* (2004) y *Fabián y el caos* (2015).

²Fernando Vallejo (Medellín, Colombia, 1942) es un biólogo, cineasta, gramático y escritor. Estudió Filosofía y Letras en Bogotá y Dirección de cine en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Se nacionalizó mexicano en el 2007, país en el que ha dirigido tres películas y ha escrito la mayoría de sus obras. Entre sus novelas se encuentra la serie de obras autobiográficas, titulada *El río del tiempo*, compuesta por: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). También es autor de *La Virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002), *Mi hermano el alcalde* (2004), *El don de la vida* (2010), *Casablanca la bella* (2013) y *¡Llegaron!* (2015).

esquivo. La escritura digresiva de Vallejo, en cambio, es una narrativa que más bien opera en base a una lógica de la disidencia y de la inversión simbólica de las ideas, las que se desarrollan desde un ángulo hipermoral³. Su dominio de la gramática, unido a su propuesta filosófica iconoclasta de la vida y de la muerte, le permite instalar con evidente ironía un laboratorio de transgresiones de contenido y de continente que resultan peculiares dentro del universo que compone la actual narrativa hispanoamericana. El corpus de estudio está compuesto por los textos del cubano *Trilogía sucia de La Habana, El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero, Fabián y el caos*, y los textos del colombiano *La virgen de los sicarios, El desbarrancadero, Peroratas y ¡Llegaron!*

El contexto cultural que envuelve la producción narrativa de ambos escritores se decanta principalmente en los años 90, periodo trazado por varios cambios sociopolíticos, económicos y culturales dentro del continente. Tanto el novelista cubano como el colombiano rechazan tajantemente los cánones estéticos que rigen el siglo XX latinoamericano, sobre todo en cuanto al estilo y a los motivos referenciales de la escritura, dato que a la crítica le ha servido para considerarlos escritores post-Boom. Declaración de principios que además es efectuada por los mismos autores: Fernando Vallejo en *Peroratas* rechaza la calidad literaria de su laureado coterráneo Gabriel García Márquez, a quien considera un “narrador omnisciente, como el Todopoderoso, un verraco” (2013: 304); algo similar ocurre con Pedro Juan Gutiérrez, quien ha

³ Se hará uso de la noción de hipermoralidad ofrecida por George Bataille en su texto *La literatura y mal*. Básicamente es una categoría que propone la figura de seres que invierten la tabla de valores convencionales para crear una nueva. Bataille propone que la idea de Dios se basa en su ausencia, que el misticismo arraiga en la materia y que el concepto de libertad se identifica con el de transgresión.

sostenido en diversas entrevistas dirigidas a periódicos locales y extranjeros que su escritura es asimétrica en relación a la de Alejo Carpentier, a quien desestima incorporar como materia prima de su propio *leitmotiv* de escritura⁴.

Las producciones literarias del cubano y del colombiano han sido objeto de estudios sociológicos, antropológicos e historiográficos. Desde tales perspectivas es indiscutible la capacidad que tienen de hacer una radiografía social. Se acentúa así tanto la destreza como la crudeza que emplean para revelar la decadencia y desesperanza a través de las vivencias distintivas de sus personajes, hechos que a su vez acontecen en la realidad concreta de sus *ciudades referenciales* (Pérez, 2015). Se trata de la verbalización y puesta en escena de dos metrópolis antaño consideradas epicentro de las más grandes utopías modernas: La Habana en el caso de Gutiérrez y Medellín en el de Vallejo. El cubano revela el lado más oscuro y marginal de La Habana⁵: la miseria, el instinto de supervivencia, la decadencia material y cultural, el erotismo como

⁴ Alexis Candía en “*Trilogía sucia de La Habana: descarnado viaje por el anteparaíso*” sostiene que la prosa de Gutiérrez se distingue de sus predecesores en el tratamiento de las ciudades que habitan sus personajes, ya que Gutiérrez efectúa “un proceso de descanonización de la ciudad monumental de Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Asimismo, Gutiérrez viene a completar la desmitificación de la ciudad que ya habían emprendido otros autores cubanos, tales como Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante” (2007: 51-52).

⁵ Hay que advertir que no sólo en La Habana, sino que en general en toda Cuba se ha empleado la noción de *revolución* desde 1959 como equivalente a *estar a favor de la causa socialista castrista*. Por lo que negarse a ser parte de la *revolución* implica ser considerado lisa y llanamente un *traidor* cuando no una *lacra burguesa*. Pedro Juan nace en 1950. Es un autor que ha vivido gran parte de su vida en Centro Habana, pero ha tenido que publicar sus trabajos más transgresivos en el extranjero para evitar caer en las represalias de dicha normatividad maniqueísta antes mencionada. Sin embargo, la asfixia cultural ha ido cediendo a partir de 1998, año en que se amplía el espectro simbólico cultural al que accede el país caribeño en virtud de las gestiones del Ministro de Cultura de aquel entonces, Abel Prieto. Este fenómeno de amplificación parcial de la tolerancia fue influido por acontecimientos históricos particulares, por ejemplo, la *Carta de los intelectuales a Fidel Castro* de 1971, misiva que estaba en contra de la arbitrariedad cultural de la isla y que fue refrendada por varios intelectuales de renombre, que incluso llegaron a ser en su momento férreos socialistas, como es el caso de Jean Paul Sartre. A esto hay que sumar la gran crisis económica que afectó a Cuba a raíz del embargo comercial provocado por EE.UU en los años 90.

herramienta paliativa y redentora, el autoritarismo ramplón y descarado, y el nomadismo de los hombres infames. Fernando Vallejo, por su parte, no se queda corto en transcribir de manera lacerante la emergencia de la violencia política y social, el aumento demográfico, las decadencias del idioma, la hipocresía de las instituciones sociales y la infamia intrínseca de la humanidad.

La tesis se divide en tres secciones denominadas “La curvatura del mal”, “La vehemencia de la insumisión” y “La transmutación del escritor a través de la palabra”. La primera aborda la noción de mal dentro de una perspectiva teórica emanada de las ideas de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Georges Bataille, Jean Baudrillard, Jacques Rancière y Michel Onfray, ideario que se emplea para efectuar el análisis textual de las narrativas del cubano y del colombiano; nociones que funcionan como herramientas de comprensión. La segunda se centra en el juego de la transgresión, en la política del nómada y en el pensamiento del afuera presente en las narrativas de estos escritores heterodoxos; son conceptos que intervienen en el análisis y que complementan en su conjunto las posturas críticas más recientes acerca del corpus de estudio. Y la tercera, que a su vez es la más contundente, evidencia el advenimiento de lo heterogéneo minoritario, abordando la transmutación de las subjetividades y del sentido a través de la escritura. Se expone la cuestión del devenir animal para acentuar la importancia capital que constituyen el humor, la ironía y la paradoja como herramientas estilísticas y retóricas en la producción escritural de los autores aludidos.

El enfoque del mal⁶ que propone esta tesis no corresponde a la apología del sesgo como se pudiese llegar a pensar a simple vista, más bien evidencia el caprichoso diálogo que la escritura extiende con las apariencias: un laboratorio de la incertidumbre y una tauromaquia esquizofrénica, situación que es visible en la prosa de ambos escritores independientemente de las situaciones sociopolíticas que los convocan. Es el procedimiento que *desintegra los fines*⁷ y ramifica los significantes. Ocurre con la narrativa de Vallejo, quien es interpretado comúnmente como el apologista de la antítesis; sin embargo, aun cuando hay una carga argumental explícita en sus historias, prevalece la paradoja y la digresión que finalmente trueca el contenido de sus ideas en algo distinto y mucho más llamativo y loable desde el punto de vista lingüístico: hace estallar el sentido abriendo múltiples senderos significantes. Menos sutil pero mucho más transparente es lo que ocurre con Gutiérrez, en cuyos textos se da cuenta de cuerpos entrechocados y de la ilusión que convoca lo heterogéneo minoritario⁸.

Se analiza, asimismo, cómo las narrativas de Gutiérrez y Vallejo ponen a la vista, con una intensidad distinta en cada caso, que el mal es la esencia de la literatura

⁶ La noción de mal usada tiene relación con el paradigma deleuzeano de *repetición*, concepto que alude a la lógica de sentido que “pertenece al humor y a la ironía” y que “es, por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a una ley, un universal contra las generalidades que hacen ley” (Deleuze, 2002: 27).

⁷ La *desintegración de los fines* insinúa que el arte no debe estar regido por una finalidad (telos) preestablecida, más bien debe apostar a una desintegración de los determinismos que conlleve a la atomización de los significantes y la explosión simbólica del pensamiento en todas las direcciones. Este asunto tratado por Jean Baudrillard en *De la seducción* rechaza la noción de arte entendida como producto histórico. En ese sentido habría que distanciar las ideas del filósofo francés de posturas historicistas como las de Ortega y Gasset (téngase como referencia *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* de 1925). En el fondo, la teoría de Baudrillard nos permite valorar el arte sin las adiposidades morales que la cultura le adiciona.

⁸ Para aplicar esta noción se emplea la fundamentación expuesta por Gilles Deleuze y Felix Guatarri en *Kafka. Por una literatura menor*.

entendida como *laboratorio estético-lingüístico*⁹, pero no en un sentido peyorativo sino como procedimiento de creación y punto de partida del juego productivo. Cuando un texto se asocia al bien posee una meta, una proyección y una finalidad que se materializa en un discurso que vertebra la coherencia de la intención autoral; en cambio, cuando se trata de un texto cifrado por el tópico del mal, no se alude a un contenido perverso deliberado que centralice su estructura de manera radicalmente oscura o dañina, sino que refiere a una máquina de escritura que desorienta por su lucidez desconcertante y paradójica; fenómeno que el filósofo francés Gilles Deleuze designa como la característica propia de la *novela contemporánea* (2002). Los textos de Gutiérrez y Vallejo emplean de este modo procedimientos de escritura que incluyen el humor, la ironía, la paradoja, la digresión, el descriptivismo exacerbado, la picardía y un reparto heterodoxo de las experiencias sensoriales que resulta eficaz desde la lógica de la transgresión. La relación que existe entre la literatura y el mal corresponde, en ese sentido, al pacto que la primera hace con el afuera del discurso: aquello desechado por el pensamiento lógico, tradicional y condescendiente respecto de los modelos discursivos enarbolados por el consenso gregario.

Grosso modo, la tesis que se propone revisa la prosa de estos escritores y considera que en ésta se advierten audacias semióticas poco exploradas por la crítica

⁹ En este laboratorio, el mal funciona como eje o principio tácito que rige las formas y los contenidos y que transgrede las utopías a través de la crítica o del humor desmañado, y esto ocurre independientemente de que el autor haga una declaración de principios que pretenda justificarlo. Para examinar con mayor profundidad la idea de laboratorio en el contexto literario conviene revisar *Crítica y ficción* de Ricardo Piglia (2001). Pedro Juan Gutiérrez ha señalado en una conferencia llevada a cabo en Brasil el 2011 que la literatura es un juego donde se crean situaciones límites en que los personajes deben ser puestos a prueba, juego que no tiene fines específicos y *que menos guarda en sí mismo más pretensiones que el sólo hecho de jugar*.

Archivo de video recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=agFmJDnOJG8>

académica. Este análisis reflexiona sobre la sintonía que estas narrativas guardan con las posturas posestructuralistas y con las nociones de mal y traición por ellas esgrimidas. Esta investigación constata que el mal no se agota en estos narradores hispanoamericanos, pero sí anida en ellos con un descaro que se torna insolente, furibundo y demoníaco.





1. La curvatura del mal

1.1 “La palabra se inventó para mentir”¹⁰: la literatura y el mal

“La incitación sexual directa es demasiado directa precisamente para ser verdad, y a causa de esto, remite a otra cosa”.

Jean Baudrillard, *De la seducción*.

La crítica académica enfocada en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez es relativamente escasa, pero existe una creciente cantidad de crítica periodística¹¹ destinada a reseñarla y comentarla, fruto de la fama progresiva del autor a nivel internacional. En el caso de Fernando Vallejo sucede algo distinto, ya que existe abundante crítica académica sobre su narrativa.

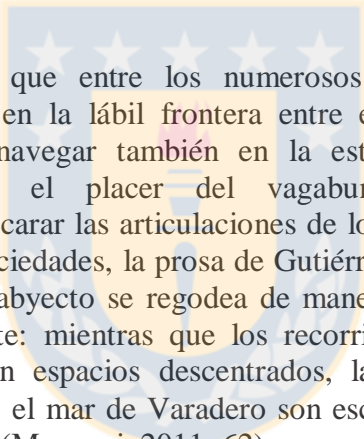
Celina Manzoni se refiere a Gutiérrez y Vallejo en “Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas” como autores cuyas escrituras resultan nómades respecto del escenario de la tradición literaria de los años sesenta y setenta en Latinoamérica. El errabundeo, la orfandad, el extrañamiento, el deslizamiento por la cochambre, las migraciones internas y los viajes desaforados constituyen en su conjunto las características escatológicas de las narraciones de Pedro Juan Gutiérrez. Estas características implican quiebres de la lengua y de la memoria identitaria, debido a que

¹⁰ Vallejo, Fernando (2013: 163).

¹¹ Coincidimos con Manzoni en señalar que la recepción de su producción narrativa se proyecta sobre el éxito y la acogida espectacular de *Trilogía sucia de La Habana*. En la crítica de *El Rey de la Habana* se insiste en el carácter testimonial del texto, avalado esta vez por las declaraciones del propio autor: “Ésta es la voz de los sin voz” (Gutiérrez, 2011: 61).

sus textos están “inscritos en una estética desmitificadora de los modelos propuestos por la literatura cubana de los años 60 y 70” (2011: 59). Además, añade que “el llamado ‘realismo sucio’ atribuido a Pedro Juan Gutiérrez parece proyectar algunas de esas modulaciones críticas a las formas más crudas del cinismo que se emparenta con algunos textos de Horacio Castellanos Moya, en especial *Insensatez*, y con las novelas de Fernando Vallejo” (2011: 59).

Esas modulaciones críticas de la llamada identidad nacional habanera funcionan en el caso de Gutiérrez



al revés que entre los numerosos textos latinoamericanos que publican en la lábil frontera entre el siglo XX y el XXI, y que parecen navegar también en la estela de esas vanguardias que reunieron el placer del vagabundeo con la ambición de desenmascarar las articulaciones de lo escondido y aun de lo secreto de sus sociedades, la prosa de Gutiérrez al machacar exclusivamente sobre lo abyecto se regodea de manera terminante en el área de lo repugnante: mientras que los recorridos y traslados del personaje conforman espacios descentrados, la silueta de la ciudad de La Habana o el mar de Varadero son escenarios siempre entrevistados en la lejanía (Manzoni, 2011: 62).

Las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo evidencian, adicionalmente a lo que sostiene Manzoni, que la literatura es un espacio en el que se puede dar cabida al mal y a sus potencias desestabilizadoras. Se usa la narración como procedimiento de creación y punto de partida de un juego desestructurante de paradigmas consensuados. Cabe advertir que cuando un texto se asocia al bien posee una meta, una proyección y una finalidad (aprendizaje, felicidad, consolidación, éxito) que se materializa en un discurso que vertebra la coherencia de la intención autoral

(textos políticos, religiosos, filosóficos, moralistas); en cambio, cuando hablamos de la escritura del mal, no nos estamos refiriendo a un contenido perverso deliberado que centraliza la estructura¹² de cierta producción literaria o a una intención radicalmente oscura o dañina, sino más bien a una máquina de escritura que desbarata los discursos oficiales, un texto desconcertante y profundamente superficial: un texto que causa extrañeza por la novedad estética que (re)presenta. Son producciones que incluyen el humor, la ironía, la paradoja, la digresión, la descripción transparente y sin eufemismos, la picardía y un reparto heterodoxo de las experiencias sensoriales. El concepto de *afuera del discurso* fue instalado por Michel Foucault en los años sesenta cuando llevó a cabo un análisis de la literatura de Maurice Blanchot en *El pensamiento del afuera*. Idea que hace alusión principalmente a la escritura que omite la razón *prudencial* moderna y da cabida a una ficción de espacios ajenos a ella. Es la escritura que desmonta el teatro del sujeto que centraliza el discurso en la época moderna, pero que además instala una lógica de pensamiento singular que se opone a la forma tradicional de pensar el mundo.

La *estética del mal* no es aquella que rinde culto a un compromiso dualista o maniqueo. Se trata más bien de una provocación artística que encuentra la creación allí donde se da el enfrentamiento entre los opuestos: hay una estética del mal en la medida en que se presencia una batalla de signos y surgen las sobrevivencias que posibilitan la representación de ese caos aparente. Si hubiese un texto que hable de principio a fin de las bondades que tiene seguir al Anticristo o al Diablo, estaríamos directamente frente a un texto inútil desde esta perspectiva, por cuanto se asumiría un propósito discursivo

¹² Baudrillard en *De la seducción* indica que la perversión es un procedimiento propio de quienes desean el control del futuro, quienes se proyectan en un escenario y quienes por ningún motivo anhelan perder el control.

alterado desde ya por la toma de postura. El moralismo también resulta inoperante para detectar la estética de ese *caos aparente* porque divide la realidad en intenciones correctas e incorrectas, y la división no es propia de la literatura ni del mal, sino del orden del discurso. El mal no es la defensa del daño o de la inmoralidad, más bien es un caprichoso detenimiento en las apariencias, un laboratorio de las incertidumbres y una tauromaquia esquizofrénica. Más que una separación de cuerpos es un choque que los desintegra. Incluso hay textos escritos con intenciones (anti)moralizantes que terminan traicionando a su autor precisamente debido a que el estilo rompe con el procedimiento que *desintegra los fines y ramifica las apariencias*, y que constituye uno de los ejes de la escritura maldita. Es lo que acontece en la escritura de Vallejo, quien insiste en la instalación de gestos paradójicos y digresivos que rompen con la lógica de un discurso políticamente correcto y condescendiente: hace estallar el sentido abriendo puertas en sentidos infinitos. Lo que sucede con la escritura de Gutiérrez es más bien la conjura de lo heterogéneo minoritario en medio de un contexto histórico ideologizado por el que atraviesa la realidad cubana de los años sesenta.

Manzoni sostiene que “estos escritores comparten con muchos de sus colegas del sur y del norte un rasgo que el nuevo siglo ha permitido pensar como característico de la cultura continental, la condición nómada, que ha merecido también el nombre de diaspórica” (2011: 65). Es la *condición nómada y diaspórica* de estas narrativas la que las faculta para poder expresar el mal, instalándose a través del dispositivo hermenéutico de la mentira, la que según señala Foucault en *El pensamiento del afuera* consiste en abrir, expandir y derramar, no sólo en engañar o distraer. Se infiere de ello que consiste en un procedimiento más que en el estatus de contenido. Si mentir es liberación radical,

un soltar en todos los sentidos, entonces es un mal. Pero el mal no debe comprenderse como pecado o daño moral, sino como *movimiento que ramifica las apariencias*. En efecto, la estética del mal permite apreciar en la mentira un recurso imprescindible para generar el derrame de las apariencias que permite eventualmente el contacto del poder con su inminente disolución figurativa. Mientras Pedro Juan Gutiérrez emplea la mentira en términos hiperbólicos, Fernando Vallejo lo hace para dismantelar de crédito los discursos religiosos y políticos más arraigados.

La mentira tiene un valor semiótico en la literatura y el mal es indispensable como problema estético en ese sentido. Es el procedimiento que le resta a todo contenido el efecto de gravedad impuesto por *la verdad*. Al quitar la gravedad flotan los significantes y todo queda en la superficie. Y tras esa liberación emerge el mal como efecto estético y contagio patético¹³. Contagio patético alude aquí a ese sentimiento que se genera cuando se encuentran el sujeto y la palabra, el lector y la escritura, el ojo y la imagen, la nariz y el aroma. Jaques Rancière en *Política de la literatura* sostiene:

Ahora bien, esta ruptura de la verosimilitud en el orden de la escritura es propiamente lo que se llama literatura. Literatura no es el nuevo nombre adoptado por las bellas letras en el siglo XIX. Literatura es el nombre de un nuevo régimen de verdad. Es el nombre de una verdad que es en primer lugar destrucción de la verosimilitud: una verdad no verosímil (2005: 227).

La mentira literaria es esa *verdad no verosímil* que adquiere sentido dentro del nuevo régimen de verdad. Esta expresión debe entenderse en función de la capacidad de dominio que ostenta el escritor que practica su oficio dando cuenta en la escritura tanto

¹³ Expresión vinculada al término pathos, que en griego significa pasión y afección.

de elementos cotidianos como de elementos oníricos. Por ello, el escritor es aquel “fantasioso que toma la fantasía –o sea la indistinción de la vida ordinaria y lo extraordinario del sueño- como un juego que domina a voluntad” (Rancière, 2005: 228). Este procedimiento estético da lugar a una nueva forma de apreciar el valor de la literatura que no la subestima en relación a los dispositivos de divulgación historiográficos. La escritura afecta al receptor. La angustia y el tormento son posibles efectos del contacto con la letra, pero no en términos psicológicos, sino en cuanto estado existencial en movimiento, aunque sea de fascinación, provocado por la ficción. El poder que ejerce la inverosimilitud en la escritura revela un juego donde se mueven los significantes en múltiples sentidos. La verosimilitud ordinaria “parece entonces ceder lugar a un puro contrato tácito entre el fabulador y aquellos que consienten en jugar su juego” (Rancière, 2005: 228).

El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero es un ejemplo de ello, pues es un texto en el que Gutiérrez constituye en todo su conjunto ese escenario que diluye lo referencial dentro de un juego ficcional bien armado, provocando una intensidad simbólica que permite visualizar las ciudades de La Habana y de Matanzas desde un vitalismo irradiado por sus propios personajes, los que logran llegar al límite de sus existencias a partir de un despliegue de experiencias lúdicas que se ramifican en todas las direcciones. Es la escritura del desbordamiento de la experiencia convencional lo que permite acceder a un juego ficcional distinto al de sus predecesores Lezama Lima y Alejo Carpentier en el marco de la novela cubana.

Damaris Puñales-Alpízar considera que la narrativa de Gutiérrez cuenta aquello que está fuera de la historia oficial de la nación cubana, visibilizando toda una geografía

de la subalternidad, donde personajes al margen de la ley transitan por edificios que se derrumban, llevando a cabo un juego de relaciones intercambiables análogas a las transacciones comerciales. La Habana es trazada como una ciudad-prisión, escenario del fracaso del proyecto social revolucionario que funciona a modo de “mímesis de un proyecto disfuncional” (2012: 49). En este sentido existe un consenso en la crítica sobre una visión distinta a la hegemónica y monocromática, singularizadora en el caso de la escritura de Gutiérrez. Sin embargo, la visión crítica de Puñales-Alpízar no ahonda cuando se refiere a la literatura del cubano como mimética y nihilista: explicación necesaria para salvar la ambigüedad con que se entienden hasta la fecha esas complejas nociones en aplicaciones de orden filosófico-literario¹⁴. Pero coincidimos con ella en que la narrativa de Gutiérrez da cuenta de personajes picarescos como Dinorah en *El nido de la serpiente* y los negros salvajes en *La Trilogía de Centro Habana*, quienes se instalan en un presente continuo en el que la ciudad es vista como maqueta o laboratorio y que, además, se presenta como un lugar donde los sujetos “instituyen mecanismos de supervivencia” (2012: 53), en donde todo está escrito de manera llana y directa, haciendo uso de una economía narrativa (similar a la empleada en las artes bajo la

¹⁴ El nihilismo debe ser comprendido como una “tendencia a la negación absoluta, a la aniquilación” (Ferrater, 1965: 289). Esa tendencia es más probable en Vallejo, para quien la vida es simplemente un puente insignificante que va de la nada a la nada, la voz de sus novelas es resueltamente aniquilacionista. Como paradigma de esta actitud se halla Mefistófeles, quien en el *Fausto* de Goethe sostiene las siguientes palabras: “Soy el espíritu que siempre niega. Y ello con razón, pues todo lo que nace no vale más que para perecer. Por eso sería mejor que nada sugiera” y también Segismundo en *La vida es un sueño* de Calderón, quien afirma: “Pues el delito mayor del hombre es haber nacido” (citado por Ferrater, 1965: 289). En el caso de Gutiérrez, en cambio, se puede apreciar algo distinto. Si bien el panorama cubano es negativo, no lo es la actitud de sus personajes, quienes no cesan de buscar la supervivencia y luchan por materializar sus deseos. Por tanto, hay un vitalismo innegable en la narrativa del caribeño. Hay que tener presente que el nihilismo es la “dogmatización del escepticismo” (Ferrater, 1965: 189). Finalmente, debemos destacar que el nihilismo también tiene un aspecto práctico, es el señalado por Nietzsche en *La genealogía de la moral*, según el cual el nihilista es el negador de los valores superiores, el heredero de la moral moderna y cristiana.

función fotográfica que es propia de los autores del realismo sucio¹⁵). Pedro Juan Gutiérrez en *El nido de la serpiente* señala que “el que no se atreve a llegar hasta el límite no tiene derecho a escribir” (2009: 79). Escribir es el arte del límite mediante la palabra. Al llevar la escritura ficcional al límite se *desmiente mintiendo*. Pedro Juan Gutiérrez, el narrador/protagonista, indica: “El amor no existe. La vida es hipócrita. Si tienes dinero todos te respetan. Si no, eres un negro viejo y te dan una patá por el culo” (2009: 143). Vallejo en *Peroratas* manifiesta un pesimismo frente a la relación entre vida y literatura que resulta más radical, y precisamente su discurso tiende a ser en varios aspectos un discurso nihilista. Mientras Gutiérrez manifiesta resueltamente un optimismo hacia la literatura a la que considera espacio de posibilidades para resistir la hipocresía del mundo, Vallejo la desvaloriza en cuanto a su relación con lo real:

Una de nuestras grandes ficciones es llamar a nuestra especie *Homo sapiens*. No. Se debe llamar *Homo alalus mendax*, hombre que habla mentiroso. La palabra se inventó para mentir, en ella no cabe la verdad. El hombre es un mentiroso nato y la realidad no se puede apresar con palabras, así como un río no se puede agarrar con las manos (2013: 95).

La expresión *la realidad no se puede apresar con palabras* descubre la creencia de que el lenguaje difícilmente va a poder encerrar *lo real* y que lo real fluye como un río que no se puede asir. Cabe advertir que el pensamiento de Vallejo puede ser visto como una forma contemporánea de escepticismo antropológico emparentado con las

¹⁵ Cuando se alude a realismo sucio se entienden dos significados: por un lado, un realismo al estilo periodístico (de corte hemingweniano) que hace énfasis en descripciones sórdidas y grotescas de la cotidianidad, y, por otro lado, a una prosa que emplea una función fotográfica de lo descrito que no hace uso de eufemismos para estilizar el mensaje. Al menos esta última acepción es la que considera Puñalez-Alpízar (2012).

ideas de Gorgias, el sofista discípulo de Heráclito, quien sostuvo que el conocimiento verdadero no existe y que, si llegase a existir, no podría ser comunicado por el hombre. Los significantes apresar, encerrar y fluir forman parte del procedimiento ficcional que pone en juego la narrativa del colombiano. En ese juego de procedimientos anida indefectiblemente la malignidad como potencia desestabilizadora. Para Pedro Juan Gutiérrez la escritura es “una amante peligrosa a la que es mejor mantener secuestrada en el sótano”. Entiende la literatura como un *amor al peligro* y como una maldición femenina, “un vicio incontrolable” (2009: 147). Una particularidad de Vallejo es que pese a sus afirmaciones sigue haciendo literatura. Evidentemente al hacerlo demuestra que la paradoja es un recurso crítico que facilita la emergencia de muchos sentidos. De ahí que, fuera del nuevo régimen de la novela, Vallejo pueda ser considerado un mitómano nihilista, pero dentro del régimen escritural debe ser visto como un creador de paradojas que introducen la diferencia y que hacen visible, y comprensible, el caos aparente. El mal es una categoría que sirve para entender ese movimiento irrefrenable del que habla Vallejo. Esto quiere decir que no debe ser necesariamente comprendido como la otra cara del bien o una parte de él. Creerlo sería llevar a cabo una hermenéutica política-moral de la literatura. Ni dicotomía ni dialéctica, más bien lo que se requiere aquí es poder de fascinación y de seducción. La forma de abordar el problema del mal sin caer en la metafísica tradicional es siguiendo la clave que nos ofrece Jean Baudrillard. Éste nos sugiere en *La inteligencia del mal* que este último precede a la realidad, la que a su vez no es algo fijo o inmutable, sino un sistema de *simulacro y producción*. Es el movimiento que subvierte ese sistema, sin armar necesariamente otro tras el intento, y pertenece al reino de la ausencia y de la sustracción de referencia. El

sistema de *simulacro* y *producción*, a su vez, se ve alimentado por el sentido común (*doxa discursiva*¹⁶), sentido que no es más que la expresión de un discurso válido y legitimado debido a su fuerza racional, funcional y comunicacional.

Para Fernando Vallejo no rige una mentira por sobre otra, todas las palabras son invenciones: “La novela es invento, falsedad. La historia también, pero con bibliografía” (2013: 95). Se infiere de la segunda acotación que Vallejo renuncia al viejo principio de verosimilitud y de adecuación entre las palabras y las cosas, entre la letra y la historia, para dar así lugar a un espacio de sentido donde la ambigüedad representa la riqueza estética que se está buscando mediante la narración. Al hacer desaparecer la verosimilitud presente en la tradición referencial, posibilita el derrame de sentido dentro del lenguaje que propone Michel Foucault en *El pensamiento del afuera*. Y con ello lo paradójico de su escritura desaparece, por ser expresión de una nueva lógica de sentido. El mal supone una lógica de sentido rechazada por la *doxa discursiva*¹⁷, que ingresa a la literatura para mostrar la validez de otra mirada y experimentar el poder ejercido por la paradoja y la imposibilidad de su total abolición. La paradoja genera sentidos opuestos a los impuestos por la *doxa discursiva*: es la lógica de la transgresión como el anatema lo es de la seducción. Ambas son cifras del mal, puesto que una ética regida por el mal no considera al ser humano como fuente y fin de todo discurso, ya que él es solo el simulacro de toda su escenificación trascendental. El mal no solo es la historia de las

¹⁶ Este concepto es empleado por Michel Foucault en *El pensamiento del afuera* y en *Teatrum philosophicum* y lo hizo precisamente para montar una dura crítica en contra del llamado sentido común, y de su poder de influencia y sugestión. No obstante, el mismo Foucault admite en la segunda obra mencionada que la idea de *doxa* la extrajo de los análisis llevados a cabo por Deleuze, específicamente referidos a sus ideas en torno al antiplatonismo.

¹⁷ Concepto que en *El pensamiento del afuera* y en *Teatrum philosophicum* de Foucault hace alusión a los discursos enarbolados por la lógica moderna: el discurso del buen sentido y de las cosas con finalidad y del bien común.

adversidades, ni el advenimiento de la destrucción, es más bien la historia reversible que abre otras posibilidades de intelección.

Además de la relación que se suscita entre la *doxa discursiva* y la paradoja como reversibilidad, cabe preguntarnos por el lugar que ocupa el sujeto dentro de esa lógica de sentido. Deleuze considera en *La lógica del sentido* que el sujeto en la literatura “pierde su propia identidad, sale de sí, se multiplica en el mirar lo mismo que el otro bajo la mirada y ahí está el contenido más profundo de la idea de Mal” (Deleuze, 2005: 329). Idea que se asocia a la de *abismos superficiales* sostenida por Baudrillard en *De la seducción*. En ambos casos se trata de la pérdida de una base referencial, de la dispersión de un yo en múltiples posibilidades, en la absorción de la mirada en el objeto mirado y en el afuera de la conciencia. En ello consiste la idea más profunda de mal: en el abismo propiciado por la palabra.

La identidad, valor sagrado para la *doxa discursiva*, pierde su estructura al contagiarse y multiplicarse en otras posibilidades que terminan por desvirtuar la proporción de las cosas, de las ideas y de las intenciones. El monumento llamado sujeto se atomiza dentro de la literatura para dar lugar al sentido que lo cobija y lo transporta. Por ello el mal implica un sacrificio; no es sólo el ritual de la negación, es la afirmación de la posibilidad más ambiciosa de existencia: la proliferación del sentido. Si bien Deleuze y Rancière suponen que toda literatura contiene de algún modo este fenómeno descrito, y Baudrillard va más allá porque sospecha que el mundo *real* manifiesta esta tensión insoluble entre bien y mal, hay manifestaciones literarias en donde se evidencia con mayor fuerza esa potencia tan propia del mal que desestabiliza el principio de realidad. Los textos de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo exponen la relación

profunda entre la literatura y el mal. Esta relación se debe entender a partir de las líneas de pensamiento trazadas por Onfray, Baudrillard, Foucault, Deleuze, Guattari y Bataille, quienes han reparado en la necesidad de profesar el mal en la escritura con plena libertad en un contexto en el que los discursos del bien son hegemónicos e implacables con quienes discrepan. Las nupcias que se establecen entre la literatura y el mal anuncian un nuevo porvenir para el pensamiento políticamente incorrecto, ya previsto por autores como Sade, Mallarmé, Nietzsche, Kafka, Artaud, Klossowski y Bataille.

Aunque hay diferencias específicas entre Gutiérrez y Vallejo en cuanto a la escritura del mal, constatamos en sus narrativas una intención de proferir el anatema bastante intensa y recurrente, ya que tanto el cubano como el colombiano despliegan implacablemente el desenmascaramiento, el descaro, la transparencia y la actualización de las potencias malditas a través de una escritura en primera persona que arremete desvergonzadamente contra la moral dominante. Así, la escritura se presenta como una resistencia, un refugio y una transfiguración vital de la existencia. Sin embargo, la literatura no debe ser comprendida como la morada del yo, sino como la mejor manera de disolverlo dentro del juego del mal. Para Baudrillard, transformar la literatura, un objeto o cualquier espacio en morada resulta perverso (fenómeno de captura y de secuestro de los significados) y se opone a la seducción, noción que grafica la absorción del yo en las superficies, posibilidad de ramificación en otra cosa.

La narrativa de ambos autores funciona como morada, catapulta e inyección del mal desde donde emergen las energías indomables del humor y la paradoja. Son escrituras cuyo registro en primera persona permite visualizar la realidad de manera vertiginosa y aleatoria, apasionada y visceral, intempestiva e imprevista. El proyecto

escritural de Gutiérrez intenta no mezclarse completamente con la alteridad radical; el narrador y protagonista se mantiene en una línea de indiscernibilidad que distingue la cordura de la locura absoluta. Es la escritura de un yo que no se desdobra por completo, pero sí vuelve a su punto de partida: es un yo en movimiento, fiel a lo que Michel Onfray denomina *pulsión nómada* en *Teoría del Viaje. Poética de la geografía*. Se trata de una escritura escatológica, grosera y lacónica. El narrador rinde culto al hedonismo de los contactos heterogéneos. Se trata de la presencia de un protagonista-sátiro que, en línea insospechada con el epicureísmo¹⁸, logra la ascesis mediante la experiencia erótica de los cuerpos y de los textos literarios. Es, en particular, la existencia de un nómada dentro de un sistema político totalitario regido por el castrismo habanero de los años sesenta. El personaje transita por escombros desdibujados ideológicamente y lo hace con el énfasis de quien se abre camino sin miedo a las consecuencias, teniendo noción de que existen represalias asociadas a la negación propia de la ley impuesta.

El protagonista de sus novelas no sucumbe ante la ideología norteamericana, pese al reconocido rechazo que declara hacia la moda revolucionaria. Es un ser infame que contrasta con el ideal de sujeto molar y, por tanto, no hay lugar para él en el orden

¹⁸ Foucault considera que los epicúreos constituyen la clave para entender la propuesta deleuzeana y así identificar el pensamiento del afuera: “Prestemos atención, en los epicúreos, a todos estos efectos de superficie donde se desarrolla su placer; ondas que provienen de la profundidad de los cuerpos, y que se elevan como jirones de niebla -fantasmas del interior rápidamente reabsorbidos en otra profundidad por el olfato, la boca, el apetito; películas extraordinariamente delgadas que se desprenden de la superficie de los objetos y vienen a imponer en el fondo de nuestros ojos colores y perfiles: epidermis flotantes, ídolos de la mirada; fantasmas del miedo y del deseo” (Foucault, 1999: 12). El epicureísmo no sólo es una corriente de pensamiento que rinde homenaje al placer, sino que constituye una invitación a la seducción y al cautiverio de las apariencias. El antiplatonismo de Deleuze se puede rastrear en los epicúreos, quienes erigen la perversión de pensamiento sobre cualquier pensamiento esencialista con la *intención de prolongar los organismos en lo imaginario* y así topologizar “la materialidad del cuerpo” (13). La escatología y el lenguaje grosero estarían justificados, en ese sentido, por cumplir con la actitud liberadora que supone ser un epicúreo.

social establecido. Esa pugna entre una existencia que cultiva el placer y el discurso totalitario permite comprender la narrativa de Gutiérrez como un refugio de presencias moleculares y, en consecuencia, facilita el despliegue de los deseos irrefrenables que invitan al encuentro desprendido con el otro. El réprobo está condenado a entrar y salir de las categorías sociales, enmascarándose a veces en el cinismo, pero siempre viviendo una vida peligrosa que desafía el destino y la muerte. Pedro Juan no anida ni en un arriba ni en un abajo, solo se desplaza tangencialmente contagiando y dejándose contagiar a partir de un itinerario interminable.

La narrativa de Vallejo desata tanto la figuración absoluta del mal como la voz de la ira y del desencanto que invierte todo el sentido para crear uno nuevo en base a sus propios preceptos. Es una escritura obstinadamente utópica y eso explica la reescritura constante de sus inclinaciones ideológicas con una intensidad arremetedora que combina con una profunda hipersensibilidad. Su tono es furibundo, aristocrático, voluntarioso, profético, hereje, deicida y estoico. Cada una de sus novelas vale como un eterno retorno de las mismas potencialidades malditas y de las mismas denuncias evocadas por la memoria del pasado: el yo de la enunciación baja de la montaña y provoca al pueblo, predicando los valores superiores que necesita nuestro mundo más allá de los religiosos. Su escritura avanza en bandada, como una serie nómada en la que él es un lobo que invade y rompe con el sentido común. Vallejo declara: “Si viviese en el pasado, me hubieran quemado como a un Giordano Bruno”¹⁹. A pesar de la conciencia de la

¹⁹ Conferencia de Fernando Vallejo titulada “Fernando Vallejo y el sermón del Anticristo” y presentada en la Feria del Libro de Guadalajara, México, el 04 de diciembre de 2013. Disponible en [www.http://sincensura.net/blog/video-el-sermon-del-anticristo-de-fernando-vallejo-en-la-fil-de-guadalajara](http://sincensura.net/blog/video-el-sermon-del-anticristo-de-fernando-vallejo-en-la-fil-de-guadalajara).

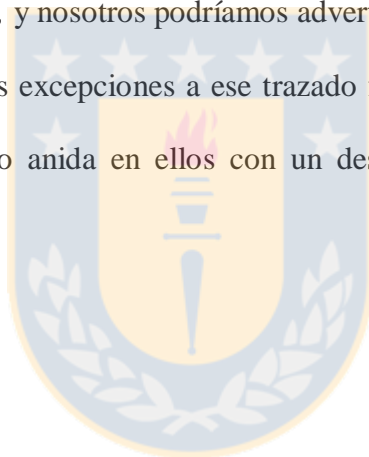
inanidad de la vida, Vallejo no renuncia a proferir el anatema y arremete con la misma rapacidad de un cazador de brujas contra el moralismo de la cultura predominante: denuncia los crímenes de las tres religiones semíticas (cristianismo, judaísmo e islamismo), niega la benevolencia de Dios y discute la superioridad de los hombres sobre los animales. Su escritura posee una intención develadora, pues desea *sacar la venda de los ojos* impuesta por el discurso hegemónico. Para el autor la literatura verdadera es aquella que muestra los dolores más profundos de la vida y que se traduce en una búsqueda imposible de lograr.

Las narrativas analizadas evidencian las fugas y los encuentros que se establecen con lo heterogéneo minoritario a través de las fisuras de *lo real*, y debido a ello la emergencia del mal se ramifica en los textos. Gutiérrez y Vallejo constituyen dos formas portentosas de proferir el mal. Es como si la figura de Dionisio²⁰ estuviese presente en ambos autores, pero bajo distintos rostros. En el primero se presenta como un Dionisio satírico y en el segundo como un Dionisio furibundo. Así, mientras Vallejo subvierte el sentido en un ejercicio que consiste en “tomarlo desde arriba (distancia vertical de la ironía) y retomararlo desde su origen” (Foucault, 1999: 11), Gutiérrez pervierte el sentido mediante un procedimiento basado en “apurarlo hasta su último detalle, bajando (de acuerdo con la gravitación propia del humor)” (Foucault, 1999: 11) hasta lo más sórdido. Se trata de la elevación de la ironía y de la inmersión en el humor.

Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* confiesa que “la humanidad necesita para vivir de mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro”

²⁰ Nietzsche sostiene que “Dionisio tiene la doble naturaleza de cruel demonio asilvestrado y de suave y clemente señor” (2002: 121). La auténtica *pasión dionisiaca* consiste en una transmutación del individuo.

(2016a: 17). Y asocia la mentira con la necesidad de insistir en un (absurdo) porvenir: “Por eso, Alexis, no te recojo el revólver que se te ha caído mientras te desvestías, al quitarte los pantalones. Si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo. Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú” (2016a: 17). En ambos escritores hay audacias e insolencias estéticas y metafísicas poco exploradas por la crítica académica, la que no advierte la sintonía que estas narrativas guardan con la filosofía postestructuralista. Foucault en *Theatrum Philosophicum*, un texto que alude a la obra deleuzeana, anunció una secuencia de obras literarias que cargan con la desviación en contra de la *doxa discursiva*, y nosotros podríamos advertir que las narrativas del cubano y del colombiano no son las excepciones a ese trazado foucaultiano. Pero el mal no se agota en estos autores, solo anida en ellos con un descaro que se torna insolente y eventualmente atractivo.



1.2 “El río fluye y se va, y nosotros con él”²¹: el mal y su abolición

“El destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones”.

Jorge Luis Borges. *Ficciones*.

“Y ahora que se iba a morir empezaba a darse cuenta de que los vivos por más vivos que estemos al final nos morimos”.

Fernando Vallejo. *El desbarrancadero*.

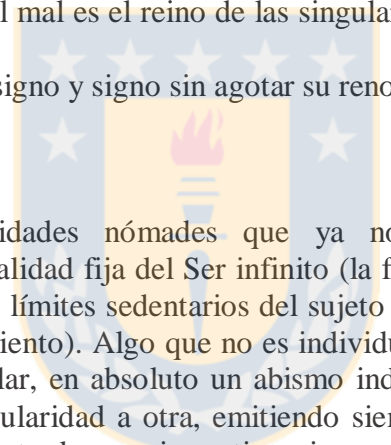
La presente investigación considera necesario dilucidar el problema del mal fuera de la dicotomía bien-mal predominante en nuestra cultura. La dilucidación resulta ser una excusa para apuntar algo que siempre ha estado presente y al mismo tiempo fuera de tal dicotomía y de toda clasificación ulterior: el movimiento. Históricamente el movimiento fue el problema que dio pie a la reflexión filosófica y que determinó la irrupción del asombro, el mito y el logos. Pero el inconveniente para los primeros pensadores no fue tanto la presencia inexorable del movimiento como la imposibilidad de asirlo en categorías epistemológicas estables.

La principal dificultad que descubre la esencia del mal es que cualquier intento por establecer una generalización racional para poder capturar el movimiento resulta siempre instrumental y forzada. Y la presencia del mal supone la aceptación del movimiento, no su desnaturalización. Por ello el mal no es un lugar debajo del bien o un desorden inventado para desacomodar el orden en virtud de un acto de diversión premeditado, no es la polarización que resulta *a posteriori* de la ubicación del bien: es

²¹Vallejo, Fernando (2013: 85).

simple y puro movimiento. Nietzsche indica que no se trata de replegar o intentar retener su distribución, sino de “andar y danzar” (Nietzsche, cit. en Deleuze, 1995: 67).

La relación que hay entre el movimiento y *el concepto* es proporcional a la que existe entre el mal y la axiología tradicional. El mal no es la inversión de la dirección correcta, es la doble dirección que se conjura de manera simultánea cuando se define un centro, se constituye por el conjunto de las capas descentradas. Tampoco está en el reino del mundo como un objeto oculto a la mirada inquisidora, ni es un sujeto que busca el reconocimiento dentro de los otros sujetos: es lo que está antes de la conciencia y que se mueve a espaldas de ella. El mal es el reino de las singularidades nómades y es el fondo impersonal que *salta* entre signo y signo sin agotar su renovación:



Singularidades nómades que ya no están aprisionadas en la individualidad fija del Ser infinito (la famosa inmutabilidad de Dios) ni en los límites sedentarios del sujeto finito (los famosos límites del conocimiento). Algo que no es individual ni personal, y sin embargo es singular, en absoluto un abismo indiferenciado, sino que salta de una singularidad a otra, emitiendo siempre una tirada de dados que forma parte de un mismo tirar siempre fragmentado y reformado en cada tirada. Máquina dionisiaca de producir sentido, y en la que el sinsentido y el sentido no están ya en oposición simple, sino copresentes el uno en el otro en un nuevo lenguaje (Deleuze, 2005: 141).

Cada vez que el Yo se repliega o intenta retener el mal surge una máscara que busca constituirse como centro referencial de significado, de allí brotan los cuerpos y los límites que los distancian. Pero la *máquina dionisiaca de producir sentido* no se detiene y hace vibrar las máscaras y chocar los cuerpos hasta hacerlos explotar. Detrás de la superposición de las máscaras está la presencia omnipresente del mal. El bien, en

cambio, es un escenario: el lugar donde la obstinación consiste en tomarse muy en serio el papel de actor. El bien es el teatro de la representación y el mal es una carcajada del exterior, el viento que pasa de improviso, el crujir de las tablas y el vacío que queda tras la impostura. Para el espíritu de la pesadez, quien detenta la legislación de la dicotomía bien-mal moral, estos elementos son detalles superfluos y negativos, distractores de la seriedad del papel desempeñado y, como tales, forman la lista de lo impresentable.

La tradicional dicotomía entre el bien y el mal, tal como la propuso Nietzsche a fines del siglo XIX, es planteada como una necesidad con plataforma antropológica basada en clasificar la realidad a través de generalizaciones y de dicotomías que le ofrecen al hombre un espacio donde poder ubicarse y tomar posición existencial de manera coherente y bajo la soberanía de una ley. Esta forma de configurar los valores responde a una visión que se puede rastrear en el sesgo del sentido común que opera en el comportamiento humano como ideal de acción. Es parte de la operación selectiva del pensamiento. Deleuze en *Repetición y diferencia*, y Foucault en *El pensamiento del afuera* llaman reflexión a este fenómeno de pensamiento; mientras que denominan repetición y afuera a la lógica opuesta. En la *República* de Platón, en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, en la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, en la *Crítica de la razón práctica* de Kant y en la mayoría de las obras de filosofía práctica o moral ha prevalecido el supuesto de que una reflexión adecuada acerca del comportamiento humano debe basarse en hábitos consensuados o en leyes universales. Michel Foucault arguye en *El pensamiento del afuera* que el sentido común se debe asociar al pensamiento de la interioridad que ha predominado en Occidente y que se institucionalizó en la filosofía moderna. Es la creencia de que todo lo que está regulado

por una secuencia temporal permite suponer la causalidad de los hechos y de los pensamientos, de las ideas y las acciones, de las intenciones y las consecuencias. Pero hay otro tipo de pensamiento (deshumanizado, diverso, material, ficticio) que reacciona al anterior y que por su cualidad excéntrica ha sido poco atendido en la historia y de paso ha sido depuesto precisamente por la hegemonía del pensamiento de la interioridad.

Nietzsche supone una tesis genealógica para responder a la desatención y menosprecio hacia el pensamiento de la inmediatez²²: indica que el pensamiento occidental es fruto de una mutación de los valores hecha por la clase sacerdotal respecto de los antiguos del heroísmo griego. Si bien la hipótesis que plantea Nietzsche no tiene valor empírico para los filólogos, sirve como ejercicio lógico para poder responder al movimiento existencial que radicalizó lo civilizado de la conducta humana en desmedro de lo salvaje. Foucault simplifica más las cosas y señala que sólo se trata de la prevalencia de un tipo de pensamiento que tuvo su mejor tiempo en la Modernidad y que aún ejerce su influjo por medio de la racionalidad, el sentido común y la clínica.

El mal apunta a la ruptura del bloque antropológico que configura el horizonte valórico en torno a la figura humana como parámetro ontológico y al sentido común como su referencia epistemológica de normalización. El desafío del mal no es el bien, sino la tarea de *soltar el eje que satura las intensidades*. El bien sólo es la máscara de la necesidad antropológica instalada por el *cogito*. Por ello, el problema del mal rebasa el problema moral y constituye más bien una interrogante respecto de la relación de las

²² Nietzsche emplea este concepto en *Más allá del bien y del mal* para proponer una lógica intramundana que alude al vitalismo y criticar cualquier metafísica transmundana referida a la promesa de una vida después de la muerte.

palabras con las cosas mismas. Su interés se orienta a desarticular el determinismo y liberar el sentido, por lo que se debe entender que fuera de la dicotomía hay un vitalismo. El único peligro que entraña la tarea del mal es que no hay retorno y, en el fondo, tampoco una tierra firme a la que arribar. Es desfondamiento y superficie, como la música para Schopenhauer o la voluntad de poder para Nietzsche.

Georges Bataille considera en *La literatura y el mal* que la literatura constituye la tensión que se genera entre la soberanía moral y las fuerzas liberadoras. Esta tensión posibilita una *hipermoral* que implica la trascendencia de la moral hegemónica por parte del individuo y que alude a una “infancia vuelta a encontrar” (Bataille, 1959: 8). Esteban Ponce Ortiz en *La idea de mal en el siglo XIX latinoamericano* agrega que la literatura es un “espacio privilegiado para la búsqueda individual de los límites entre el bien y el mal” (2009: 17). Baudrillard señala que el mal no debe entenderse únicamente como el combate individual que libra el sujeto contra una tabla de valores predeterminados; el mal más fascinante lo constituyen la fatalidad, el principio de incertidumbre, el destino trágico, la disolución de lo real, la casualidad, el afuera y la seducción.

El mal refiere, entonces, a la actualización de todas las potencialidades que se contraponen a los discursos del bien y que orientan las acciones hacia la disolución de los parámetros que rigen el comportamiento *correcto*. La fuerza reversible que atenta contra el bien para bloquear, obturar o evitar su normal funcionamiento constituye la actualización del mal. La irrupción del destino en la vida de los personajes de un texto y el despliegue del anatema por el sujeto de la enunciación constituyen los dos elementos de vital relevancia que hay que observar para detectar el despliegue del mal.

La definición planteada por Baudrillard alude a la manifestación de conductas inmorales o ilícitas, pero fundamentalmente su reflexión principal indica que el mal está relacionado con la presencia de fuerzas extrahumanas asociadas al destino y a su poder para desmontar los proyectos vinculados al orden social. Así, bajo esta lógica de lucha de potencialidades contrapuestas, las personas resultan ser proclives a la normalización desatada por el principio de realidad que remite al dictamen del sentido común, pero, al mismo tiempo, lo son a la desarticulación de dicho programa merced al principio de reversibilidad que opera sobre los individuos cuando irrumpe la incertidumbre. El mal, por lo tanto, corresponde a la manifestación del principio de reversibilidad, a la conjura, al contagio y a la negación del principio de realidad.

Baudrillard señala en *La transparencia del mal* que el mal es el poder del anatema, la energía del mal, la energía satánica del réprobo, el fulgor de la parte maldita, la fatalidad y el destino. Sin embargo, aclara: “Nos hemos vuelto muy débiles en energía satánica, irónica, polémica y antagonista; nos hemos convertido en unas sociedades fanáticamente blandas o blandamente fanáticas” (1993: 95). Se infiere de ello que cuando se hace referencia al bien en los discursos de orden público, no se hace alusión a un bien en sí mismo o a un contenido moral de extrema bondad, sino más bien a una actitud que asume el colectivo humano consistente en la supresión y el rechazo de las pasiones más agresivas que anidan en el individuo, a cambio de una actitud de dudosa pureza: el *fanatismo blando*.

El discurso del bien está signado por una suerte de gestión calculada, un consenso virtual, una instalación de valores supuestamente positivos, un ejercicio de la buena conciencia y una minimización del mal vinculada a la profilaxis de la violencia

provocada por “el resplandor del consenso” (1993: 97). Se trata, en definitiva, de una “fuerza condescendiente y depresiva de la buena voluntad que sólo concibe en el mundo la rectitud y se niega a considerar la curvatura del mal, la inteligencia del mal” (1993: 95).

Baudrillard considera que “no se puede liberar el bien sin liberar el mal, y esta última liberación corre más rápido aún que la del bien” (2008: 136). Estas dos polaridades se liberan socavándose la una a la otra en un juego que no las termina por eliminar por completo, sino que las opone en secuencia infinita. En el caso del mal existe una “suerte de línea de fuga ante el complot terrorista de la felicidad” (2008: 140). En cambio, el discurso del bien refiere a un mundo transparente y operativo, vale decir, a la hegemonía del bien que se traduce en “la performance de la felicidad” (2008: 141); es decir, una cultura de la felicidad que reproduce el discurso de la desgracia y la “imaginación técnica de la felicidad” (2008: 134). Ésta no es otra cosa que la performance de aquello que el filósofo francés llama “la locomotora suicida, de la visión patética y del ánimo sentimental que demanda reparación” (2008: 138). En síntesis, ese resplandor del consenso diseña un universo radiante y listo para hacer pasar a los sujetos al otro mundo a través de la imaginación técnica de la felicidad.

Por un lado, el discurso del bien constituye una “crónica de la recriminación y el resarcimiento que abarca hoy todo el campo de lo social, confundido con el de los seguros y la seguridad” (2008: 146). Por otro lado, el principio del mal está determinado por la combinación de la *rebeldía* y la *infidelidad*: “El mal no tiene realidad objetiva. Muy por el contrario, consiste en el desvarío de las cosas respecto de su existencia objetiva, consiste en su inversión, en su retorno (hasta me pregunto si se podría

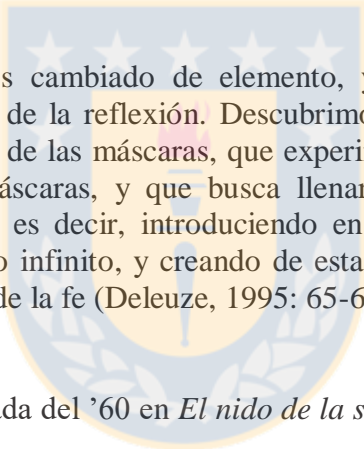
interpretar el Eterno Retorno de Nietzsche en este sentido, no como un ciclo sin fin, no como una repetición, sino como una reversión, como una forma reversible del devenir: *die ewige Umkehr*” (2008: 155). De ahí el repudio implícito de todos los programas civilizatorios hacia las manifestaciones de rebeldía e infidelidad, pues constituyen la implosión que ejerce la curvatura del mal en los sistemas maquinados por la imaginación técnica de la felicidad. Sin embargo, el problema del discurso del bien es que el mal no se puede erradicar, ya que aunque se intente imponer la maquinaria de la felicidad siempre habrá un espacio donde estalle la energía maldita, porque, entre otras cosas, es mucho más primigenia que su contraria.

El mal ejercido por la literatura, en estricto rigor, no se subsume en la dualidad bien y mal moral, sino en la transición entre humanismo y deshumanización, cristalización y devenir, fijación del ser y movimiento. Si no fuese así, no se podría hablar de la experiencia de un más allá propio de una reflexión en contra de las dicotomías. El mal, en el fondo, provoca una transmutación de valores que ciertas prácticas literarias, como las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo, han sabido aprovechar al modo de máquina de escritura, principalmente a través del humor y de la contradicción.

El mal no debe entenderse como un antivalor, sino como el ejercicio de una *transmutación*. Es una topografía de la realidad, un recorrido por ella, un uso de otros sentidos y de otras sensibilidades que han sido coaccionadas por el reparto normal de la realidad ejercido por la cultura occidental. El mal como pensamiento nómada despierta el incesante interés por *lo otro* carente de clasificación, que ha sido excluido moral y clínicamente a través de la historia. Todas las fuerzas que operan en función de tal

ruptura, el derrame de significantes, las paradojas y transgresiones, las tragedias posibles y los testigos mudos que asoman su rostro en alguna esquina, constituyen la emergencia del mal.

El mal como categoría filosófica le otorga fundamento a ciertos procedimientos narrativos que se distinguen de aquellos asociados al discurso de la ley moral, en donde se privilegia la precisión, la veracidad, la buena voluntad y la razón. La ironía, la paradoja, el humor y la repetición responden a este ejercicio de transgresión. En ese sentido, el mal supone indicar que:



Ya hemos cambiado de elemento, ya no nos encontramos en el elemento de la reflexión. Descubrimos un pensamiento que vive el problema de las máscaras, que experimenta ese vacío interior propio de las máscaras, y que busca llenarlo mediante lo absolutamente diferente, es decir, introduciendo en él toda la diferencia entre lo finito y lo infinito, y creando de esta forma la idea de un teatro del humor y de la fe (Deleuze, 1995: 65-66).

La Habana de la década del '60 en *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* pretende disciplinar los cuerpos de quienes transitan *libremente* por sus calles, aprovechándose de sus necesidades y vidas precarias para hacerlos dóciles: “Fui a la cafetería a pedir agua. No tenían nada. Ni agua ni vasos. Totalmente vacía y cubierta de polvo. Tampoco había empleados y parecía abandonada. Un letrero grandísimo, pintado en la pared: ¡viva el internacionalismo proletario!” (Gutiérrez, 2006: 63). El protagonista, a pesar de estar muy relacionado con seres materialmente precarios, de diversa índole y clase social, niega las ideologías colectivas, las que considera subterfugio para llenar el vacío vital individual en aquel período de transición política,

en el que las utopías de La Habana se contradicen con las demandas individuales, libertarias y rebeldes (aquellas que, como muestra el mundo narrado por Gutiérrez, son las que el joven personaje homónimo intenta activar).

El narrador expone una crítica que permite visualizar el mal a partir del carácter transgresor que caracteriza su puesta en escena. No se trata de la exhibición de un hedonismo vacío, sino de la creación de una vida colmada de paradojas existenciales y deseos emancipatorios respecto de la opresiva realidad. La escritura de Pedro Juan Gutiérrez le toma el pulso a la vida cotidiana sucedida en La Habana, encarna su crudeza y desnudez, mostrando todos los significantes que la historia oficial cubana pretende desestimar. Hay un despliegue de máscaras eróticas, ya que el pudor es desplazado cuando el protagonista deja el cuarto, impasible y anónimamente, para constatar que su *performance* posee el poder de transmutación propio del espectáculo y el culto. Los personajes son dioses durante algunos instantes. El sexo evidencia un trabajo, una generosidad y un sacrificio propio del ritual y, en él, el protagonista encuentra su esencia atemporal, un paso desde el control al deslinde abismal. El protagonista vive al límite, bordea la muerte y rompe con la rectitud moral ideológicamente implantada, situándose así en una cuerda floja al borde del precipicio durante toda la trama.

Pedro Juan extrapola su relación con el padre para expresar su desaire hacia los convencionalismos: “No me interesaba repetir la vida de mi padre. No quería ser propietario ni responsable de nada. Me parecía deplorable eso de ser esclavo toda la vida, trabajando como un mulo, por un salario mierdero, con mujer, casa, hijos. Asfixiante ese papel de proveedor” (Gutiérrez, 2006: 82). Esa actitud decanta en el diálogo que establece con su padre en la infancia: “Eres más vago que la quijá de arriba.

Quieres estar todo el tiempo mariposeando y sin hacer nada” (Gutiérrez, 2006: 83). El protagonista lleva a cabo una valoración negativa de la sociedad de su tiempo. Este juego de negaciones alude a lo que sentenció Ciorán como premisa de la conducta escéptica en *La caída en el tiempo*: “No tomo conciencia de mí mismo, no soy sino cuando niego; en cuanto afirmo, me vuelvo intercambiable y me comporto como objeto” (2004: 58).

La infracción expresada por el protagonista permite el acceso a múltiples significantes que el discurso hegemónico denomina injustificadamente degradación y rebajamiento; acceso que en clave deleuzeana tiene otro sentido: constituye un movimiento perpendicular asociado a la creación de nuevos agenciamientos. Bataille, siguiendo la molaridad en la definición de dichos conceptos, señala que:

Aquel que, de un moribundo, dice que ‘está a punto de reventar’ considera la muerte de un hombre como la de un perro; pero mide la degradación y el rebajamiento que opera el lenguaje soez que utiliza. Las palabras groseras que designan los órganos, los productos o los actos sexuales, introducen el mismo rebajamiento. Esas palabras están prohibidas; en general está prohibido nombrar esos órganos. Nombrarlos desvergonzadamente hace pasar de la transgresión a la indiferencia que pone en un mismo nivel lo profano y lo más sagrado (Bataille, 2010: 141).

Pedro Juan Gutiérrez en *Fabián y el caos* expresa el vigor del mal y su carácter irrefrenable: “La humanidad está sentada sobre un trono de sangre y dolor. La historia verdadera nunca se puede conocer a fondo porque siempre hay demasiadas manos manipulando, ocultando, tergiversando los hechos y sobre todo las huellas que dejan los acontecimientos” (2015: 54). Bataille apunta que “al ser la vida humana un bien, hay, en

la degradación aceptada, una decisión de escupir el bien, de escupir la vida humana” (Bataille, 2010: 144).

Fernando Vallejo también es una figura provocadora, cuya obra se entiende desde la posición postromántica de la crítica devastadora y apocalíptica. Hace hablar al mal con su estilo ditirámico y efectista. *El desbarrancadero* está narrado desde la voz de una ira conmovedora que al mismo tiempo resulta incisiva:

¡Pendejos! El que se murió se murió y tus descendientes son los gusanos, que se comen lo que dejes. Déjales deudas. Gástate lo que tengas en lo que sea, en putas, en yates, en compact discs, que tu recuerdo día a día lo irá comiendo el tiempo, el último sepulturero. De la posteridad no esperes nada: unas flores, si acaso, en tú ataúd, con las paletadas de tierra en el entierro, y después polvo de olvido. Que hereden mierda. ¡Carajo, cuánto borracho por mi carril llevándome la contra! Todos, todos errados. Oh Muerte justiciera, oh Muerte igualadora, comadre mía, mamacita, barre con esta partida de hijos de puta, no dejes uno, con tu aleteo bórralos a todos (2001: 35).

Gastón Alzate señala a propósito de Vallejo que el trabajo literario del autor de *La virgen de los sicarios* “corresponde a una lúcida construcción estética de Colombia”, similar a la realizada por Jean Genet en Francia (2008: 3). En este sentido, considera que:

En su obra literaria Vallejo escribe en primera persona del singular como una manera desesperada de alcanzar una sinceridad absoluta del lenguaje. Hay en Vallejo un hastío de la literatura en tercera persona, pero también de la existencia en tercera persona. La primera persona del singular es para él un principio básico de desenmascaramiento (2008: 5).

Además, cree que en este caso “el autor no intenta suplantar sus voces, no intenta hacer una literatura testimonial (Manzoni), no denuncia ni intenta redimir. Construye, en cambio, un universo de compleja belleza, paradójicamente mucho más humano –incluso en lo descarnado- que el de la supuesta *gente de bien*” (2008: 6). Pero coincide con Paco Marín en que “Vallejo es el maestro de la injuria como un arte” (2008:12). Siguiendo esa lógica, y apoyándose en Hernando Téllez y Emil Ciorán, Alzate considera que Vallejo es un escritor reaccionario porque niega la eficacia de la ideología, pues es eficazmente “antimoderno y anacronista” y “usa una retórica moral invertida, una suerte de contra-evangelio” (2008: 7). Está convencido de que “Vallejo, como Genet, no habla para que lo escuchen, ni escribe para que lo lean. Utiliza las palabras para permanecer en la carencia, para seguir siendo un ‘muerto social’ (un delincuente o el viejo extremista)” (2008: 10). Para María Mercedes Jaramillo Vallejo, en cambio, es un escritor “consciente de esta realidad grotesca que decide encarnar la fealdad del mundo y sus andanzas se convierten en un inventario de la infamia” (2000: 409).

Peter Sloterdijk (2010) considera que una fuente anímica importante es la *Heitkeit* o *alegría despreocupada* de Nietzsche. Se trata de un talante ingrátido que un individuo ostenta para atravesar las imposturas de un mundo que gravita sobre una moralidad obturante. Vallejo plantea una actualización de los impulsos tímicos del hombre que predominaban en el mundo antiguo de los héroes homéricos (la ira, el orgullo y la afirmación de sí mismo). La escritura, en este sentido, es un ejercicio de autoafirmación donde se efectúa la canalización tímica de la fuerza primordial del individuo. Las fuerzas tímicas son el orgullo, el valor, el arrojo, el impulso de autoafirmación, la exigencia de justicia, el sentimiento de dignidad, la indignación y las energías guerreras

y vengativas. Estas fuerzas, en la práctica, arremeten contra la beatería cristiana y el enaltecimiento de la modestia, de la humildad y de todo lo relacionado con el desvío tímico, el que activa un substancialismo ontológico: “La ira garantiza la unidad de la sustancia en la pluralidad de las erupciones” (Sloterdijk, 2010: 17). La ira es una no-impotencia y una no-indiferencia (Sloterdijk, 2010: 13). Platón es el desviador de ese impulso tímico primordial, pues lo sustituyó por un impulso erótico basado en el *amor de lo que se carece*. La ira, en este sentido, se distingue del resentimiento socrático: coacción intelectual que pretende subordinar el orgullo primordial irreductible. Sloterdijk critica la atmósfera psicopolítica que contempla al hombre como deudor y no como dador. *Has de cambiar tu vida* es un texto donde critica precisamente los sistemas inmunológicos simbólicos y defiende la verticalidad de los valores.

Vallejo hace estallar el bien y se encarga de instalar una lengua menor dentro de una lengua mayor para desafiar el control social de los discursos convencionales. Las licencias lingüísticas que Vallejo se arroga al emplear múltiples recursos verbales, no verbales y paraverbales en su prosa (como los excesos de mayúsculas, exclamaciones, gesticulaciones, paréntesis, etc.) guardan relación con su intención erudita de socavar la convención de los discursos del siglo XXI, rasgo paradójico en un autor que defiende la gramática clásica y que propone irónicamente una nueva gramática latinoamericana.

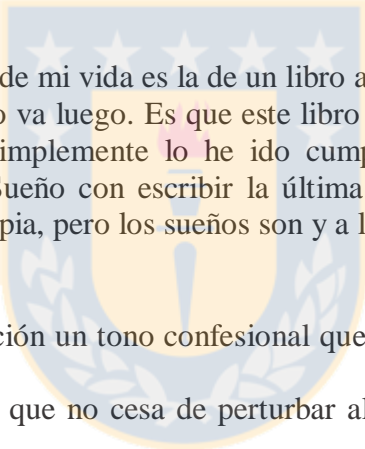
La representación de la madre en *El desbarrancadero* es una presencia constante que se figura como portadora del mal que aqueja al narrador. Ella es la propiciadora de la peste reproductora de un pueblo corrompido desde sus cimientos, ya que representa la degradación de toda Colombia: “Esta mujer que parecía zafada del coconut como si tuviera el cerebro más desajustado que los tobillos, en realidad estaba poseída por la

maldad de un demonio que sólo existe en Colombia puesto que sólo en Colombia hemos sido capaces de nombrarlo: la hijueputez” (2001: 24). Vallejo muestra la figura de la muerte como sino irremediable, pues cruza la vida cotidiana de lado a lado y de eso informa su escritura, quedando de este modo graficada la necesidad de su presencia y, como el hado de los griegos en las tragedias, patente su potestad. La emergencia del mal, en ese sentido, está marcada por la irrupción del destino que en este caso equivale a la figura de la muerte. Baudrillard señala en *La transparencia del mal* (1993) que nombrar el mal radica principalmente en enunciar la parte maldita que no se sustrae de la cotidianidad, pero que es blanqueada por el resplandor del bien. La mirada del protagonista se expresa a nivel ontológico. En este último, la incertidumbre es la efigie de la muerte. La madre, por su parte, es el contexto social y al mismo tiempo representa el objeto de la angustia del protagonista/narrador, pues en ella se concentra toda la hegemonía de la banalidad. Ella observa impertérrita cómo la muerte implosiona toda la realidad sin ser tocada por ella. El protagonista registra todo como un vidente del hado y como un hermeneuta del mal. *El desbarrancadero* es para el propio Vallejo:

Un episodio más de mi vida, no es ficción, es verdad. Como lo que cuento en él es para mí muy doloroso, no quiero recordarlo. Creo que está más mal escrito que mis libros anteriores pues siempre he ido de mal en peor. Lo llamamos novela porque con esa etiqueta designamos infinidad de libros que no se parecen. Pero no, no es novela, es otra cosa. ¿Qué otra cosa? ¡Lo que sea, qué más da! Empezando el siglo XXI eso ya no tiene importancia. El personaje central de ese libro es la Muerte, que pongo con mayúscula por burlarme de ella, por darle coba (2013: 292-293).

El tono confesional y desesperanzado del escritor expresa la fatalidad del tiempo e incluye el corte subrepticio de la digresión. El camino para transparentar el mal es la diatriba que no sólo se exhibe en las novelas de Vallejo, sino también en sus discursos y conferencias públicas; por ejemplo, cuando se refiere a Wojtyla en *Peroratas*: “Santo que se hace ver es un vanidoso. No puede haber santidad protagónica, eso es un oxímoron, como cuando decimos sol oscuro” (2013: 306).

La novela *La virgen de los sicarios* también funciona como la escritura de una fuerza enigmática y anterior al narrador:



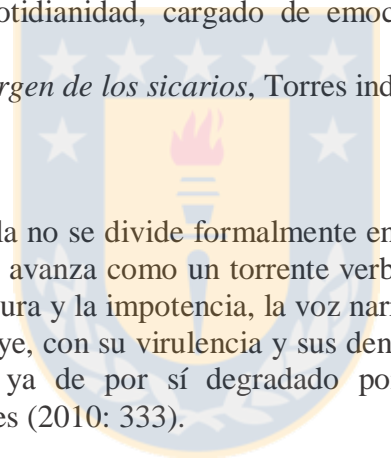
La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños son y a lo mejor ni eso (2016a: 20).

Se trasluce en la narración un tono confesional que está dotado de un lirismo y de una perplejidad ante la vida que no cesa de perturbar al escritor colombiano, quien se desquita terminando la frase transcripta con un descreído humor. Antonio Torres destaca la labor literaria y documental del escritor colombiano en “Lenguaje y violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, al mismo tiempo que valora la dimensión crítica que el autor inserta en la producción literaria de su país. Torres indica que:

Fernando Vallejo (Medellín, 1942), así como el narrador de sus novelas, es una figura transgresora, brutal, furibunda, iconoclasta, irreverente, nihilista, consciente de vivir en una sociedad desahuciada, que también rompe con la tradición literaria del narrador omnisciente de tercera persona, que todo lo sabe, que todo

lo puede ver, que es ubicuo; de ahí sus andanadas contra Balzac, Dickens, Dostoievski o García Márquez, por ejemplo (2010: 333).

Torres, siguiendo a Erna von der Walde (2001), considera que la fuerza de la novelística de Vallejo radica fundamentalmente en la operación del lenguaje, en la intensidad con la que el autor trata de comunicar lo incomunicable, en la búsqueda de nociones básicas que permitan mostrar la ignominia de una sociedad. En este sentido, el contenido que bien puede ser considerado como violento y chocante para un lector acostumbrado a la ficción amable y educada es la excusa para una narrativa que busca el lenguaje primario de la cotidianidad, cargado de emociones y contradicciones. Por ejemplo, al referirse a *La virgen de los sicarios*, Torres indica que:



La novela no se divide formalmente en partes, capítulos o secciones, sino que avanza como un torrente verbal que arrasa con todo. Desde la amargura y la impotencia, la voz narrativa, de tintes nietzscheanos, contribuye, con su virulencia y sus denuestos, a la degradación de un entorno ya de por sí degradado por el comportamiento de sus habitantes (2010: 333).

Gutiérrez, en cambio, evidencia la potencia del mal en el siguiente fragmento de *Fabián y el caos*: “Tenía una voz grave. La escuché un par de veces solamente, pero me sedujo el timbre profundo de su voz. Era un veneno que quería probar, pero no me atrevía. La timidez me mataba. Muchos años después comprendí que le tenía miedo. Simple y sencillamente. Me parecía muy superior a mis fuerzas. Algo inalcanzable” (2015: 63). Parece un texto fuera de lugar. *La virgen de los sicarios* demuestra que la idea de un *sujeto pleno* dueño de la enunciación se pierde en digresiones y divagaciones

que deliberadamente se desarrollan a través de procedimientos como el sarcasmo, el epíteto y la hipérbole. Recursos que no escatiman en lirismo:

Alexis sabe que no bromeo, su perspicacia lo siente. Corrió al revólver y para que no me quedara una sola bala se las vació al televisor, lo único que encontró: estaba hablando el presidente, para variar. Que no sé qué, que el peso de la ley. Fue lo último que dijo esta cotorra mojada y nunca más volvió a abrir su puerco pico en mi casa. Después silencio, silencio en mis noches calladas que están cantando las cigarras, arrullándome el oído con su eterna canción, que oyó Homero (Vallejo, 2016a: 41).



1.3 “Su vello negro en las axilas me persigue de por vida”²³: la economía del mal y el reparto de lo sensible

“La palabra muda de una fachada o una alcantarilla habla mejor que todo discurso, porque no quiere decir nada, porque no puede mentir, porque es la pura inscripción de la propia historia de las cosas mismas. La verdad se dice sobre el modo del jeroglífico material. Está escrita en lo insignificante del detalle”.
Jacques Rancière, *Política de la literatura*.

Pedro Juan Gutiérrez en *El nido de la serpiente* hace lectura de los cuerpos que invaden la ciudad. No hay espacio vacío. Todo está ocupado y sobreexpuesto. Jacques Rancière considera que la literatura lee los signos que están en los cuerpos y los registra. Se trata de la intervención del reparto de lo sensible o economía de los sentidos que valida ciertos signos corporales por sobre otros. La escritura de Gutiérrez se detiene ante el cuerpo mostrando la intensidad de su presencia y de las presencias que habitan en su interior. Por ejemplo:

Éramos ochenta y cuatro y recibíamos las clases en un salón adecuado para cuarenta. El olor era una mezcla de sudor juvenil intenso y fuerte, con calzoncillos cochambrosos de esperma, el cuero de las botas rusas húmedas, y la tela de caqui también sudada y sucia. Más algún pedo ocasional, más un poco de sicote de las patas de alguno que se quitaba las botas para rascarse los dedos con hongos (2009: 146).

La aprehensión de lo sensible forma parte del registro característico de la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. La mezcla de olores, la humedad de las superficies, el

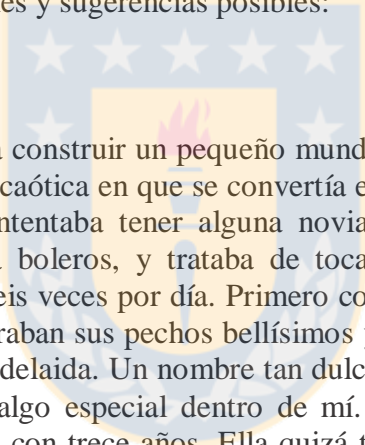
²³Gutiérrez, Pedro Juan (2006: 34).

sudor, la suciedad y los hongos son los acontecimientos que circulan en las relaciones corporales cotidianas. Los lugares reducidos y la sensación de asfixia constituyen la textura creativa del cubano. Jacques Rancière ve en la literatura un régimen estético distinto al régimen de representación que predominó en el arte de escribir hasta el Renacimiento. Su tesis es que la literatura tiene la función de hacer inteligibles nuevos procesos sensoriales y de interpretación; es decir, textualiza la realidad de un modo distinto al representativo. El modo representativo del pensamiento supone principalmente un proceso intelectual de generalización de los fenómenos individuales. Al contrario, el modo estético supone la visibilidad de los fenómenos individuales.

Rancière distingue tres regímenes: el ético, el de la representación y el estético. El régimen ético destaca por señalar que una pieza artística vale en tanto posee un fundamento que lo trasciende. En algunos casos se ve el arte como una imagen de la divinidad. Tras la imagen debe haber una verdad y una correspondencia con ella. Por ello, supone un estado de correspondencia entre la imagen y su fundamento. Se inserta en este registro el concepto de *adaequatio* que hace alusión a la adecuación entre el pensamiento y el objeto que constituye su contenido: el conocimiento como correspondencia y correlación con la verdad, imbricación de la mente con la cosa: “En este régimen no hay arte hablando con propiedad, sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad” (2007, 23).

El régimen de la representación, en cambio, se asocia a los valores de imitación y verosimilitud, la adecuación entre el original y la copia, la fidelidad objetiva y la transparencia de las imágenes respecto de las cosas. Aquí no está en juego la validez

implícita que supone el régimen anterior, pues se sustituye por un sistema de producción que busca hacer “visible lo verosímil” (2005: 22). Por último, en el régimen estético se da cuenta de la experiencia sensorial particular; más que la aplicación de una técnica que busca la perfección formal, es “la aprehensión de lo sensible de manera inédita” (2005: 24). El régimen que da pie al libre juego²⁴ de la escritura. Para Rancière: “La verdad se dice sobre el modo del jeroglífico material. Está escrita en lo insignificante del detalle. El escritor recolecta sus signos escrutando las fachadas leprosas y los vestidos gastados” (2011: 232). Pedro Juan Gutiérrez en *Fabián y el caos* despliega detalles de un mundo cargado de signos, sensaciones y sugerencias posibles:



Empecé a construir un pequeño mundo personal, apartado de la gran corriente caótica en que se convertía el país: coleccionaba sellos, leía mucho, intentaba tener alguna novia, conseguí una guitarra vieja, componía boleros, y trataba de tocar y cantar. Y me masturbaba cinco o seis veces por día. Primero con unas fotos de Brigitte Bardot que mostraban sus pechos bellísimos y perfectos. Y después con una vecina. Adelaida. Un nombre tan dulce que todavía hoy lo pronuncio y siento algo especial dentro de mí. Fue una bellísima historia de amor. Yo con trece años. Ella quizá tenía veintiséis o treinta. Había acabado de parir unos jimaguas. Dos bebés al mismo tiempo. Y se

²⁴Para Viviesca, uno de los investigadores de la obra de Rancière, “la condición de libre juego de la obra de arte en el régimen estético de identificación del arte es tomada por Rancière de *Las Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller: libre juego como actividad que tiene fin en sí misma; que no se propone adquirir un poder sobre las cosas; en fin, una nueva forma de división de lo sensible que pone en confusión las asignaciones previstas de espacios y funciones fijadas para los sujetos” (2011: 24). Rancière cree que la condición de apariencia libre y de juego como experiencia estética la desarrolló Kant en *La Crítica del juicio*: donde la experiencia estética es vista como doble suspensión de las facultades, como la suspensión del poder cognitivo del entendimiento —que determina los datos sensibles de acuerdo con sus categorías— y del poder de la sensibilidad —que impone los objetos de deseo—. Viviesca sostiene que “este juego de las facultades no es solamente una actividad sin finalidad, sino una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad. La obra de arte en el régimen estético inaugura lo que Rancière denomina círculo de una actividad inactiva. Esta actividad paradójica está en relación con la actividad de suspensión de las facultades. Y apariencia libre, libre juego, suspensión de las facultades y actividad sin fin son anticipaciones que ligan el libre juego con la utopía, y la experiencia estética con la promesa de emancipación” (2011: 24).

pasaba todo el día en la casa, atendiendo a sus hijos. No tenía tiempo para nada. Así que usaba siempre una bata de casa blanca, traslúcida, con los pechos chorreando leche abundante por unos pezones oscuros y rugosos, que contrastaban con su piel muy blanca. Salía al patio, a tender al sol los pañales de tela. Alzaba los brazos y tenía mucho vello negro en las axilas. Mucho. Copioso. Y los grandes pechos chorreando leche, mojando la tela de la bata de casa. Y su cara bellísima y sonriente. Era feliz. Estoy seguro de que era muy feliz. El marido nunca estaba en casa. Se iba muy temprano, siempre vestido de miliciano. Hasta tenía revolver en la cintura. Y regresaba de noche. El compañero en la vanguardia. Y yo en la retaguardia, con mi romance secreto, intenso, agotador (2015: 55).

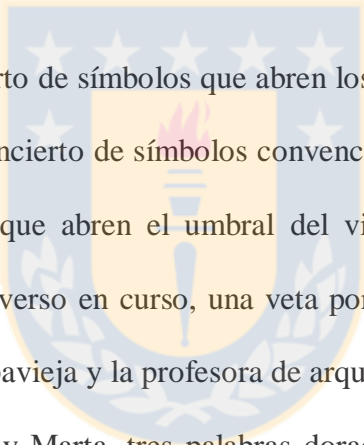
La literatura propicia una nueva relación entre los cuerpos y las palabras que se instala paralelamente al “paradigma del consenso” (Rancière, 2011: 69) y que favorece un nuevo saber que no se limita a definir su objeto como la filosofía, sino que admite todas las posibilidades que concede la alteridad. Es la boda entre la literatura y el mal que se inicia con un rito en ambas direcciones y que por ello tiene su propia inteligencia. De ahí que la literatura sea difícil de categorizar dentro de los saberes, pues su distancia con el hombre implica asimismo una extraña cercanía con lo cotidiano. El *paradigma del consenso* es el discurso hegemónico y desde esa referencia de sentido emergen los valores morales que definen la dicotomía bien y mal. Al desplegarse la función metapolítica de la literatura se interfieren las relaciones convencionales entre las cosas y las palabras, y esa interferencia es un *desdoblamiento del cálculo*²⁵.

Pedro Juan Gutiérrez logra esa emancipación y liberación de intensidades que adquiere la dimensión estética propiciada por el reparto de lo sensible. La descripción de

²⁵ El *desdoblamiento del cálculo* es una noción que Rancière emplea para aludir a la capacidad que tiene la política de la literatura de desviar los signos del discurso *real*. Lo *real* es el mayor productor del cálculo y el desdoblamiento es la amenaza de su propio hundimiento (Ver Rancière, 2011: 68).

cuerpos, objetos e individuos ilumina zonas oscuras que el discurso hegemónico deja pasar, pero que esta narrativa recupera mediante el poder de la palabra:

Gretel tenía una casita pequeña en una callejuela, atrás del bar Two Brothers, frente a los muelles del puerto. Zona caliente. Al bar le habían arrancado el nombre en inglés. En el cemento de la fachada quedaban las huellas. Dejaron solo el nombre en español: Bar Dos Hermanos. No podíamos aceptar nada del enemigo. Ni el idioma. En aquella zona todavía quedaban putas de dos o tres pesos, y la policía no podía hacer nada. Al lado de la casita de Gretel había tres puertas muy estrechas. Con pintura dorada habían dibujado los nombres de las tres putas que serviciaban allí a los marinos rusos y griegos: Berta, Olga y Marta (Gutiérrez, 2013: 151).



Se evidencia un reparto de símbolos que abren los sentidos de un ritual invocado por la literatura. No es el concierto de símbolos convencionales. Es la conjura de Berta, Olga y Marta. Tres llaves que abren el umbral del vicio. La prostitución no es un registro muerto, sino un universo en curso, una veta por donde circulan los personajes Pedro Juan y Gretel, el Chupavieja y la profesora de arquitectura. Las paredes del puerto hablan y dicen Berta, Olga y Marta, tres palabras doradas que llaman la atención del narrador. Mientras que el Bar Dos Hermanos es algo más que un nombre, es un dispositivo ideológico. Una contra-consigna en el entramado de la ciudad. Hay una topografía en Gutiérrez que no escatima en gastos descriptivos. En palabras de Rancière: “Una división de los espacios, de los roles y de los sistemas de signos o, si se quiere, una *nomología*: una razón del nomos común, haciendo resonar” (2011: 137).

La descripción de las prostitutas es muy minuciosa y espectacular en la narrativa de Gutiérrez. La economía del mal en sus novelas está cargada de teatralidad, de sensaciones impúdicas y de atavismo animal: estética sensual que dibuja un ambiente

político ineludible. Es tal la magnanimidad que rodea la singularidad de los personajes que ejercen la prostitución dentro de sus historias que la importancia de lo ideológico dentro de la isla se ve desnivelada y opacada por sus personajes:

Así que me sentaba en el umbral de la puerta del bar. A mirar a los que pasaban. Sobre todo algunas putas que todavía andaban por allí, buscando clientes. También habían prohibido la prostitución hacía un par de años. Pero siempre quedaba alguna que no obedecía y se arriesgaba. Había una muy parecida a Anna Magnani, inolvidable. La admiraba y la deseaba en silencio. Se paseaba frente al bar por las tardes. Era una mujer de unos cuarenta años, pero bien conservada. Con un cuerpo de modelo. Usaba unos vestidos ajustados, hasta la rodilla, los hombros desnudos, y el pelo, muy negro y sedoso, le caía hasta la mitad de la espalda. Con una mirada ojerosa y cansada, como si tuviera sueño. Eran unos ojos oscuros, de maldad y perversión. Yo imaginaba que en la cama debía ser muy pervertida. Se paseaba arriba y abajo por la calle Magdalena. Y no usaba joyas. Ni maquillaje. Al natural (2015: 62).

La descripción no escatima en detalles sensuales. Al contrario, se deja llevar por esos flujos simbólicos que intensifican el círculo maldito que va tejiendo alrededor de quien cuenta la historia. Lo que destaca, sin duda, es que la prostituta era una mujer transgresiva y singular, como pocas en ese ambiente ideologizado, que *no obedecía y se arriesgaba*, conclusión que el joven Pedro Juan esgrime al contemplar esos *ojos oscuros, de maldad y perversión* que la mujer combina con toda una actitud salvaje y natural; *ella no usaba joyas. Ni maquillaje*. No solo los ojos tienen ese mal asociado a la captura, también su pelo largo hasta la mitad de la espalda era negro. El lado humano de esta quimera negra, sin embargo, lo ostentaba también en su mirada, que pese a irradiar oscuridad, era cansada y ojerosa: signo del esfuerzo de sobrevivencia política.

Para Baudrillard (1993), el mal contrasta con el principio de realidad asociado a los programas profilácticos y positivos que finalmente excluyen lo que desestabiliza la armonía simbólica. Literatura y mal tienen la función común de desestabilizar la realidad y el bien: referentes metafísico-políticos que comparten el rasgo de ser raíces arborescentes de significado. El bien es la propuesta de un cálculo y el mal el desorden y la incertidumbre que emana desde su interior, pero lo paradójico es que toda interferencia expone la posibilidad de un nuevo cálculo. La literatura instituye “nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados” (Rancière, 2011: 69). La literatura, más que una política (sea del desorden, de la paradoja o de la transgresión) es metapolítica. Pero ese pensamiento metapolítico no procede mediante parámetros racionales. Lejos de emplear la deducción y la universalidad de la inferencia, procede mediante paradojas y por medio de la multiplicidad de sentidos que describen intensidades e invitan a mirar las individualidades y a invadir los espacios que las separan, desplazando la palabra a través de la superficie de los cuerpos. Rancière considera que este procedimiento es esencial en la literatura, incluso lo denomina el *malentendido literario*. Alude con este concepto al falso reproche consistente en señalar que las novelas gastan su tiempo en la descripción incesante de objetos en vez de economizar en contenido:

El malentendido procesa la relación y la cuenta desde otro ángulo, suspendiendo las formas de individualidad por las que la lógica consensual liga los cuerpos a los significados. La política trabaja con el todo, la literatura con las unidades. Su propia forma de disenso consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados (Rancière, 2011: 69).

Jacques Rancière propone que la literatura interviene en la configuración del *reparto de lo sensible*. Éste consiste en la economía de sentido que las colectividades determinan y que en el texto literario se ven contrastadas. El reparto común de las experiencias sensoriales que podemos hallar en la realidad es nivelado y reformulado por la literatura. La premisa defendida por Rancière es que *la literatura hace política en tanto que literatura*. No se trata de una politización de la literatura, ni del compromiso metaliterario ostentado por un autor, menos aún de los calificativos que la prensa le otorga ideológicamente a un texto, sino que “el malentendido es propiamente la ley de la literatura y no el mero protocolo de su recepción aleatoria o de su no recepción programada” (2011: 72).

Fabián y el caos es una de las novelas de Gutiérrez que muestra con más claridad ese reparto propio de la política que lleva a cabo la literatura. Ese uso de la descripción que escenifica una nueva relación entre los objetos y los sujetos no es evidente en los discursos que provienen de canales no literarios. Se muestra una cadena de acontecimientos que se unen de una manera fortuita, pero que dejan a la vista muchas consecuencias. Los sucesos que ocurren en el barrio La Marina consideran este fenómeno:

El barrio comenzó a vaciarse, perdió aquella enorme energía. Ahora era un lugar silencioso, aburrido y gris. Había sido un barrio cosmopolita. Con muchos negocios. Catalanes, polacos, gallegos, chinos, libaneses. Bodegas, carnicerías, fruterías, tiendas de ropa, una fábrica de calzado de piel, una mueblería, talleres de mecánica, de carpintería y de reparación de radios y televisores, la redacción de un periódico, el depósito de helados de mi padre, bares, y, un poco más

allá, La Marina, el barrio de las putas. Muchísima gente diferente. Mucho ruido y movimiento. Cuando cerraron los negocios la pobreza se extendió muy rápido. Todo se arruinó en pocos años. Suciedad, mugre y hambre (2015: 60).

Fernando Vallejo en *El desbarrancadero* desdobra el cálculo del discurso humanista y propicia un nuevo reparto de lo sensible y de lo valórico:

Y como un alma en pena que vuelve a desandar los pasos volvía al corredor delantero de Santa Anita una tarde florecida de azaleas y geranios en que puse a la abuela a leerme a Heidegger (contra su voluntad), y en que mientras ella me leía resignada y yo me mecía plácido en mi mecedora tratando de seguir el hilo de los arduos pensamientos, un colibrí que revoloteaba sobre las macetas me enredaba el hilo con su vuelo y no me dejaba concentrar. De súbito el colibrí se posó en un geranio, el tiempo dejó de fluir y la tarde se eternizó en un instante. En la oscuridad de la noche, en la ceguera de mi vida, en la prisión de mí mismo, en la estrechez de ese cuarto, en la pequeñez de esa cama, entre zancudos y balas, pude recuperar ese instante y tenía los colores del colibrí: azul, rojo y verde (2001: 47).

La política que emana del arte de escribir no surge de fines externos a su propia corporeidad. Tampoco consiste en la política de los autores, sino en la administración que la literatura genera en tanto arte de la escritura y de la palabra sobre los elementos comunes que configuran la realidad: el tiempo y el espacio, lo visible y lo invisible, el ruido y la voz.

La intervención del *reparto de lo sensible* es una práctica que distribuye lo simbólico, abriendo espacio a lo que ha estado oculto y convirtiendo lo que sólo era posibilidad en algo visible: más que gesto político, enseña “la colisión de las políticas” (Rancière, 2011: 49). Sin embargo, este proceso de *reparto de sentido* no pretende sustituir al que está vigente en la realidad, ya que a veces sólo basta con mostrar la

reversibilidad del modelo para dar el *paso político*. La política de la literatura no es un trueque de paradigmas socioculturales, sino la manifestación artística de otro *reparto*. Tampoco la narrativa de Vallejo es un fin en sí mismo, porque su contacto con la realidad no es nulo; se efectúa una exhibición política en la medida en que se lleva a efecto esta presencia dentro del estado de cosas histórico.

El malentendido literario tiende a apartarse del servicio del desacuerdo político. Tiene su política, o mejor dicho su metapolítica propia. Por un lado, la literatura lee los signos escritos sobre los cuerpos; por el otro, desliga los cuerpos de los significados con los que se los quiere cargar (Rancière, 2011: 73).

El *paradigma del consenso* o *principio de realidad* carga de significado los cuerpos, mientras que la literatura, que es una manifestación de la inteligencia del mal, los descarga, los libera y también con ello saca a la superficie los signos mudos que habitaban ahí. Es lo que ocurre con los animales en Vallejo y con los microsucesos en Gutiérrez. El mal es la metapolítica que emplea la literatura y posee una inteligencia que le es propia y que excede las intenciones de un autor.

Rancière no entiende el término *política* en un sentido clásico ni en uno foucaultiano. La política no es un discurso argumentativo sobre lo justo para la *polis*, ni la exposición de relaciones asimétricas de poder: es el desacuerdo que se manifiesta de manera estética respecto de las cosas comunes y ajenas, posibles y reales:

La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta

forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se hace decir, y las capacidades e incapacidades que así se manifiestan (Rancière, 2011: 20).

La política de la literatura emerge de la relación entre lo propio y lo impropio, lo prosaico y lo poético: “La especificidad histórica de la literatura no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje: depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que éste actúa dando a ver y a escuchar” (Rancière, 2011: 20). El filósofo francés al referirse a la política de la literatura indica que es una “relación nueva”, un “nuevo balance de poderes” y una “nueva forma por la que éste actúa” (2011:20).

Fabián y el caos retrata las clausuras de la ideología en contraste con la liberación de las energías propia de quienes atraviesan esa distribución de la realidad:

A los pocos meses del triunfo revolucionario cortaron todos los vínculos de prensa y cultura con USA. Nada. Ni revistas, ni música, ni películas. Nada de nada. Hasta prohibieron a los músicos cubanos hacer jazz, rock o cualquier música norteamericana, aunque fueran góspel o country. Elvis Presley y después Los Beatles prohibidísimos. Eran muy peligrosos. ¡No! ¡Abajo los yanquis! Y abajo es abajo. Por supuesto, yo no me enteraba. Yo andaba muy preocupado desplegando mis antenas sobre la superficie del planeta Tierra. Intentaba sobrevivir. Un día quitaron el puesto de los muñekitos. Así. Pum. Desapareció sorpresivamente.
-Ya. Lo quitaron. Dijeron que era desviación ideológica y se llevaron todos los muñekitos. Olvídate de eso.
Entonces empecé a leer libros (2015: 64).

La prohibición de juguetes de héroes de comics (“muñekitos”) limitó un acceso, pero indirectamente abrió otro que demuestra la fluidez de la curiosidad ávida de un

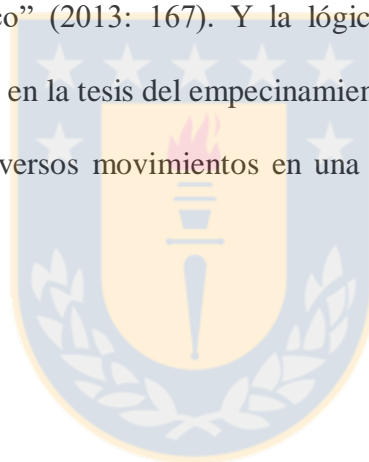
adolescente que sigue en movimiento y que transita al mundo de la lectura. El dominio de la literatura consiste en un ejercicio de *dualidad secreta* en el que el escritor extrae de la realidad lo que está taponado por el discurso de las cosas comunes y distintas de una época determinada, emancipando los significantes y mostrando ese reparto de lo sensible que hasta entonces no se conocía. La escritura no inventa mundos, sino que saca los que yacen en la oscuridad de la historia. En ese sentido contribuye a reconstruir la historia y al mismo tiempo abre un espacio estético asociado a la construcción de nuevas mitologías. Pero no se trata meramente de hacer visible lo invisible, sino “en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (Foucault, 2008: 27-28).

La ciudad que hay en la narrativa no es la propuesta de una ciudad ideal e inexistente, es más bien la presencia de zonas de la urbe que son iluminadas por el escritor y que adquieren su propia lógica dentro de los mismos textos. Al adquirir una lógica y sentido propios, se manifiesta la fuerza mitológica que estéticamente exhiben las novelas. De manera que “la diferencia literaria se desplaza, en efecto, del desciframiento de los signos a la captura de intensidades” (Rancière, 2011: 46).

La literatura es una captura y una liberación de intensidades. Las intensidades tienden a ser cristalizadas o petrificadas por los discursos dominantes. Transgredir ese proceso de estancamiento de sentido es desplegar el mal. Pero el mal no es necesariamente un criterio moral que se desprende de una axiología tradicional. El mal es liberación de las intensidades y, por lo tanto, aunque dicho procedimiento sea considerado un mal-moral en determinados momentos históricos, jamás podrá ser considerado algo negativo en sí. Al contrario, acorrallar el juego de intensidades –como

acostumbra el moralismo- es una práctica negativa. Enseñar el mal antes que hacer un catálogo de las perversidades humanas sabidas y posibles, consiste en resistir el “resplandor del consenso” (Baudrillard, 1993: 97).

El *reparto de lo sensible* es la política de la literatura y también su valor estético. El mal, como “energía satánica, irónica, polémica y antagonista” (Baudrillard, 1993: 95), no es una técnica política en sentido convencional, como tampoco es antimoralismo, criminalidad o mera rebeldía. Política y mal tienen en común la idea de emancipación del reparto sensible. Fernando Vallejo dice que el gran problema de la humanidad es el “empecinamiento ontológico” (2013: 167). Y la lógica consensual de la cual habla Rancière se puede sintetizar en la tesis del empecinamiento ontológico, porque se refiere al acorralamiento de los diversos movimientos en una sola dirección: el *buen sentido* (Deleuze).



2. La vehemencia de la insumisión



2.1 “Ellos reducen el mundo a unas pocas personas híbridas”²⁶: el juego de la transgresión

“Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar la muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado”.

Jorge Luis Borges. *Ficciones*.

La transgresión se hace patente en Gutiérrez y Vallejo bajo la voz de sus protagonistas homónimos; en el caso del primero, el pudor es anulado por la exuberancia de la conducta y el vocabulario sexual desinhibido; en el caso del segundo, el sermón desaforado libera todas las potencias malditas de la violencia para subvertir los valores establecidos. El personaje Pedro Juan opera como sátiro dentro de la trama, jugando en medio del estercolero y dejándose hechizar por la voluptuosidad animal, mientras que Vallejo es el sacerdote de la imprecación. El descaro y la voluntad de apartarse de todo *lo bueno*, junto al objetivo de causar un efecto remecedor, apelativo e interpelador en los humanos, se conecta con un proceso de degradación, con la fuerza de lo prohibido que parte de la irregularidad de la conducta y del rechazo de la soberanía racional (sentido común) como punto de equilibrio. Tal negación implica la afirmación del erotismo, la violencia y la individualidad. En este sentido, las *necesidades básicas* (alimentación, abrigo, afectos), que son consideradas basales para el discurso del trabajo y la convención, pierden su fuerza moral a partir del rechazo de la *dignidad humana* que establece la existencia insumisa:

²⁶ Gutiérrez, Pedro Juan (2006: 67).

Las ventajas de una existencia insumisa les permiten subvenir sin dificultad a sus necesidades; la posibilidad de una falsedad de fondo les confiere a voluntad la posibilidad de entregarse a los encantos de una vida perdida. Ceden sin mesura a los desórdenes esenciales de una sensualidad destructora; introducen sin medida en la vida humana una pendiente hacia la degradación o la muerte (Bataille, 2010: 248).

Pedro Juan Gutiérrez reitera en sus novelas el origen de la libertad de su personaje homónimo en función de la tensión entre la religión y la libertad de expresión. Por ejemplo, en *Fabián y el caos* sugiere que:

La religión proporciona ante todo un sistema de vida moderado, lento, confortable para el espíritu. Al menos, ésa es la intención. En la juventud, a los trece y catorce años, yo tenía mucha energía y segregaba una cantidad excesiva de testosterona. Así que no me interesaba el confort espiritual. No podía establecer una frontera de moral religiosa a mi alrededor para imponer límites a mi impetuoso modo de vivir (Gutiérrez, 2015: 52).

La transgresión es un pacto vital que cobra fuerza en la medida en que se transforma en un compromiso voluntario consigo mismo y en que se insiste en un ánimo tozudo e irrefrenable. Pedro Juan escribe: “Mis padres intentaban frenarme. Lo usual era que me trataran de Pedrito. Cuando me llamaban ¡Pedro Juan!, yo sabía que estaban a punto de estallar. Eso me divertía. Molestar. Joder. Machacar. Ir a la contra. Creo que ya desde entonces caminaba por un sendero tortuoso. Por una especie de laberinto imprevisible” (2015: 52). El desplazamiento que va desde el coloquial y afectivo “Pedrito” al formal y seco nombre propio “Pedro Juan”, con exclamación, demuestra el carácter totalizador y demandante del discurso hegemónico. La tensión que se suscita entre esa voz gregaria y la singularidad de un transgresor abre nuevos senderos, más

tortuosos y estrechos, por donde puede transitar el espíritu solitario. La discontinuidad que se genera entre la obediencia disciplinaria y la transgresión nómada es una respuesta que lo singular redacta en contra del estereotipo universal, es una ruptura respecto de la añosa sociedad encapsuladora de los discursos gregarios y, principalmente, de su desquiciada moralina. El Pedro Juan de *Fabián y el caos* grafica esto a la perfección:

Todo podía ser desviación ideológica. Y eso era grave. Gravísimo. Todavía me da miedo esa frase que me endilgaron unas cuantas veces: ‘El compañero Pedro Juan tiene problemas ideológicos y tenemos que trabajar con él’. Me parecía que querían convertirme en un robot. Yo, que siempre he sido un jodedor caótico y desordenado, convertido en un robot programado y militante... Los guapachosos podemos ser peligrosos. Solo por ser alegres, desordenados, medio locos. Había que ser serio, disciplinado, correcto, previsible. Nada de locura (2015: 64).

El transgresor teme la inminente programación, el robot es un objeto previsible; en cambio el que no lo es, resulta potencialmente peligroso para la máquina abstracta. La locura, de acuerdo a esta lógica, es cifra de la impugnación de un devenir objeto de colección, de pertenecer a una colectividad sedentaria y enajenada. Fernando Vallejo en *El desbarrancadero* también manifiesta ese vigor y ese pacto personal que son propios en el transgresor:

Yo no soy hijo de nadie. No reconozco la paternidad ni la maternidad de ninguno ni de ninguna. Yo soy hijo de mí mismo, de mi espíritu, pero como el espíritu es una elucubración de filósofos confundidores, entonces haga de cuenta usted un ventarrón, un ventarrón del campo que va por el terregal sin ton ni son ni rumbo levantando tierra y polvo y ahuyentando pollos (2001: 17).

El narrador se redefine rechazando la historia, la paternidad y la maternidad, y prefiere compararse con un *ventarrón del campo que va por el terregal sin ton ni son ni rumbo levantando tierra y polvo y ahuyentando a los pollos*, comparación que sirve para describir su prosa ametralladora y muchas veces intencionalmente contradictoria. El *ventarrón* es la síntesis de lo etéreo y de la destrucción, fuerza natural y demoledora que no anuncia su presencia, salvo cuando ya cae estrepitosamente sobre la superficie provocando vértigo y desesperación.

La virgen de los sicarios de Vallejo enseña cómo lo censurado, lo abolido y lo ilícito cobra fuerza y se derrama a través de la palabra sin pudor:

De los ladrones, amigo, es el reino de este mundo y más allá no hay otro. Siguen polvo y gusanos. Así que a robar, y mejor en el gobierno que es más seguro y el cielo es para los pendejos. Y mire, oiga, si lo está jodiendo mucho un vecino, sicarios aquí es lo que sobra. Y desempleo. Y acuérdense de que todo pasa, prescribe. Somos efímeros. Usted y yo, mi mamá, la suya. Todos prescribimos (2016a: 23).

La transgresión del lenguaje y el filo irónico de la impudicia atraviesen todo el discurso, desde la superficie de las instituciones gubernamentales hasta las profundidades del saber religioso. En este nivel el mal expresa su mayor esencia, la destitución de cualquier gravidez, y eso lo demuestra la sentencia de la expresión *somos efímeros*. El narrador en las novelas de Pedro Juan Gutiérrez generalmente revela la voz de un hombre descreído y burlón que se ríe del *espíritu de la pesadez*²⁷, risa transgresiva

²⁷ Nietzsche define el espíritu de la pesadez en *Así habló Zaratustra* como “el espíritu que miente a propósito del alma... aquéllos para quienes cualquier cosa es buena e incluso este mundo es el mejor. A éstos los llamo los omniconcontentos” (2005: 275). El enemigo de este espíritu es el voluntarioso, el

que resuena en *El nido de la Serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006) y que ya se perfiló en el denominado Ciclo de Centro Habana.

El protagonista explora en la conjunción y saturación de sexo, náusea y placer en *El nido de la serpiente* con el fin de que la dinámica ideológica-social que formula se vea postergada a los pocos (pero intensos) estados de conciencia que ostenta. El cuerpo femenino²⁸ termina convirtiéndose en lugar de refugio y rebelión, por cuanto localiza en su extensión aquellos deseos animales que forman parte de su juego deshumanizado. Gutiérrez propone ver -con sus imágenes del exceso- la sexualidad como un mecanismo de transgresión cuya función es *amplificar* el deseo, activar la locura y desatar el poder.

La relación entre furor sexual y discurso obsceno se exagera ante la prostitución²⁹, la que constituye un dispositivo que activa la iniciación del protagonista en el universo erótico y, por ende, articula las experiencias placenteras de quienes entran en contacto con ella. El autor de *El Erotismo* da cuenta de las ocultas redes significantes implicadas en la prostitución y de sus múltiples agenciamientos:

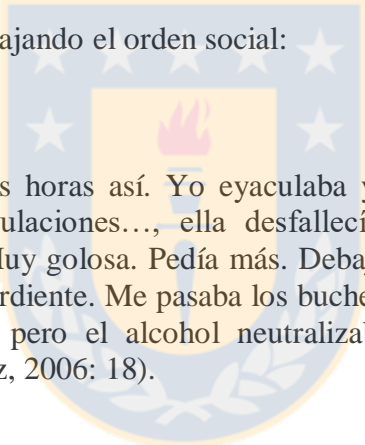
que oye a sus instintos, el que goza de su bien y su mal: “Los estómagos rebeldes y selectivos, que aprendieron a decir *yo y sí y no...*” (Nietzsche, 2005: 275-276).

²⁸ Bataille establece un nexo esencial entre la aparición de la prostitución y la femineidad: “No es que haya en cada mujer una prostituta en potencia, pero la prostitución es consecuencia de la actitud femenina. En la medida de su atractivo, una mujer está expuesta al deseo de los hombres” (2010: 137).

²⁹ Bataille sostiene la relevancia que posee este dispositivo para el erotismo: “La obscenidad de las conductas y del lenguaje de las prostitutas es insulsa para los que hacen de ella su pan de cada día. Ofrece al contrario para los que permanecen puros la posibilidad de una desnivelación vertiginosa. La baja prostitución y la obscenidad constituyen, en conjunto, una forma acusada y significativa del erotismo” (2010: 249). Cabe destacar que lo que Bataille llama “la baja prostitución” es reprochable, por cuanto mantiene la tradicional forma dicotómica de clasificar los objetos, los seres y las experiencias en línea vertical. Bataille no indica cuáles son los rasgos superiores que hacen que se justifique la existencia de una *alta prostitución*.

Las prostitutas y los hombres que son sus parásitos, que forman con ellas un mundo aparte, sucumben a menudo y sienten un placer átono al ceder a este relajó. No siempre resbalan hasta debajo de la pendiente; además necesitan, con el fin de preservar un interés común, crear una organización rudimentaria y limitada, que se oponga al equilibrio global de una sociedad cuyo orden rechazan, y que tienden a destruir (2010: 248).

Gutiérrez plantea un procedimiento irónico y desenfadado que tiene por propósito exhibir conductas que impugnan indirectamente la moral social, exhibición que se dibuja, finalmente, como acto de resistencia: el protagonista de la novela se encierra en un humilde cuarto en una maratón de sexo, liberando el cuerpo y los deseos que habitan en él, y resquebrajando el orden social:



Estuvimos horas así. Yo eyaculaba y seguía adelante. Después de tres eyaculaciones..., ella desfallecía con tantos orgasmos, pero seguía. Muy golosa. Pedía más. Debajo de la cama tenía una botella de agua ardiente. Me pasaba los buches directos de su boca. Un poco apesosa, pero el alcohol neutralizaba el vaho a hígado podrido (Gutiérrez, 2006: 18).

Pedro Juan Gutiérrez, al insistir en los elementos hiperbólicos, establece una relación con situaciones existenciales que permiten justificar, mediante una estética erótica, la instalación de una ética desenmascarante que se opone a las morales de *convención*. El uso del lenguaje coloquial habanero revela la dinámica social que subyace tras las relaciones de poder: “En la degradación, lo inmundo se torna indiferente; también de ese mundo se excluye la clara limpieza del mundo del trabajo” (Bataille, 2010: 142). Pedro Juan Gutiérrez escribe en relación a eso:

Si tienes ideas propias -aunque sólo sean unas pocas ideas propias- tienes que comprender que encontrarás continuamente malas caras, gente que tratará de irte a la contra, de disminuirte, de ‘hacerte comprender’ que no dices nada, o que debes eludir aquel tipo porque es un loco, o un maricón, o un gusano, un vago, el otro será pajero y mirahuecos, el otro ladrón, el otro santero, espiritista, mariguanero, la otra chusma, indecente, puta, tortillera, mal educada (1998: 15).

Los significantes que desvían lo moralmente correcto (loco, maricón, gusano, vago, pajero y mirahuecos, ladrón, santero, espiritista, mariguanero, chusma, indecente, puta, tortillera, mal educada) constituyen las singularidades simbólicas que permiten el contacto de Pedro Juan con las multiplicidades heterogéneas. El protagonista busca el contagio con esas singularidades nómadas, y en esa donación de sentido, que siempre es recíproca y que transita en ambas direcciones, se confiesa profundamente transgresor.

La narrativa de Vallejo indica que la moralidad es una enfermedad peor que las infecciones que afectan al cuerpo. Y, tal como Nietzsche en *La genealogía de la moral* y en *Más allá del bien y el mal*, aborrece de la buena voluntad:

La inconciencia o no conciencia es condición sine qua non para la felicidad. No se puede ser feliz sufriendo por el prójimo. Que sufra el Papa, que para eso está: bien comido, bien servido, bien bebido, y entre guardias suizos bellísimos y obras de arte con Miguel Ángel encima, en el techo, arriba del baldaquín de la cama. ¡Así quién no! ¿Por qué en vez de esta manía por la presidencia no nos ha dado a todos en Colombia por ser Papas? (2006: 13).

Fernando Vallejo predica la felicidad despojada del amor al prójimo, del sufrimiento y de la empatía filantrópica. Las invectivas de Vallejo constituyen la intensidad necesaria para proferir el anatema del mal en el siglo XXI. Su empatía por lo humano es nula, mientras que su rabia y desesperanza es fundamental:

Y no se vayan con la finta de que hay que perdurar porque todo pasa, nada queda. Lo único que tenemos es el aquí y ahora. Dejémosle la eternidad a Dios y la posteridad a los poetas para que se entretengan con ella. La posteridad es humo, viento, una ramera. Se va con todos, como el lector, que es un polígamo nato: hoy te lee a ti, mañana a otro. El lector es voluble, novelero, traicionero. Siento un gran desprecio por él (2013: 290).

Aquí se aprecia el descaro de la sensatez, la verdad de una confesión impúdica y desafiante. Todos los agentes del poder repugnan al narrador, quien procede nombrando como un niño nombra las trampas de su juego cotidiano: “Ni médicos, ni curas soporto yo. Ni políticos ni burócratas ni policías, etcétera, etcétera” (2013: 35). La escritura de Vallejo niega los poderes hegemónicos e intenta instalar uno propio y renovador a través de una nueva moral, inhumana y totalizante. Vallejo ostenta algunos rasgos de lo que Nietzsche caracterizó en *El nacimiento de la tragedia* como un artista con sino trágico: “Un dios artista completamente amoral y falto de escrúpulos que, en el construir y el destruir, en el bien y en el mal, quiere llegar a conocer su placer y soberanía, un dios que, creando mundos, se desprende de la necesidad de la plenitud y la sobreplenitud, del padecer de las antítesis que en él se amontonan” (2002: 49).

El protagonista homónimo de sus novelas posee esa *fuerza de voluntad* planteada por Bataille (2010), consistente en la manifestación de una sensibilidad capaz de superar la angustia que provoca la conciencia de la inminente muerte propia. La existencia insumisa del trasgresor, que es escritor y personaje a la vez, termina por cumplir con las características más íntimas que evidencian la presencia de la transgresión: la exuberancia, la fascinación por la muerte, el sacrificio, la fiesta, la danza y el juego

sagrado del arte. El desafío que genera en el lector la violencia explícita del lenguaje usado por Vallejo para narrar y expresar la propia ideología rompe con el mundo profano e introduce de golpe la posibilidad de activar la fascinación cómplice abierta por la transgresión. En su caso particular, la literatura se muestra claramente como una forma de religiosidad que subvierte los valores establecidos por la tradición clerical y la expresión de blasfemias es uno de los rasgos más representativos de su narrativa.

Vallejo transgrede para crear una nueva morada donde poder habitar, él, sus animales y sus muertos; una morada literaria donde el infierno son los otros: las mujeres, las embarazadas, los políticos y los sacerdotes católicos. Él, la alteridad radical, asume la bélica tarea de convocar las potencias del mal para erigir la deconstrucción de los paradigmas hegemónicos. Su escritura es una diatriba destructora y un sermón creador. Escritura de doble tono: despliegue de ira y de amor. El doble tono tiene que ver con la paradoja a la que se refiere Foucault:

En el mismo momento en que, por un pacto de buena voluntad, establece la universalidad del sujeto que conoce. ¿Pero si precisamente dejásemos actuar la mala voluntad? ¿Si el pensamiento se liberase del sentido común y ya no quisiese pensar más que la punta extrema de su singularidad? o ¿si, en vez de admitir como complacencia su ciudadanía en la doxa, practicase con maldad el sesgo de la paradoja? (Foucault, 1995: 29).

La *ciudadanía en la doxa* consiste en la asimilación y reproducción del sentido común y la complacencia de tal acto implica operar con buena voluntad. Vallejo, a través del despliegue de sus paradojas, representa lo contrario: un desarraigo de dicha

ciudadanía y el acto de pensar en la punta extrema de su singularidad. En la narrativa de Vallejo anida lo más sagrado de la transgresión:

De hecho, en la literatura se sitúa la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio en que la víctima, animal o humana, desempeña sola su papel, pero lo hace hasta la muerte. El rito es efectivamente la representación, reiterada en fecha fija, de un mito; es decir, esencialmente, de la muerte de un Dios (Bataille, 2010: 92).

El sacrificio que hay en las novelas de Vallejo es el de la humanidad, el autor observa un paganismo irracional que a través de la historia ha ido creciendo a partir de las religiones semíticas y que han sido avaladas por la figura de Dios que éstas últimas enaltecen. Su escritura es una voz y un grito desesperados que exclaman la necesidad de una purificación de la existencia. Pero al mismo tiempo se narra la propia muerte y se predice la inanidad de la vida humana sobre la tierra. La palabra de Vallejo es ese ventarrón que instala el ritual de la muerte y de paso inicia la ética de la misantropía. Vallejo invierte los valores en cuanto a la dignidad ontológica de los hombres y de los animales. Los hombres son inmorales y los animales son los seres privilegiados en su narrativa. Barthes afirma que los animales:

Son afecto puro: sin razón, sin salientes, sin inconsciente, sin máscaras: en ellos el afecto se ve en su absoluta inmediatez y movilidad; observen la cola de un perro: su agitación sigue las demandas de afecto con una rapidez de matices que ningún rostro, por móvil que sea, puede emular en sutileza; son fascinantes porque aunque estén embebidos de hombres, son sin embargo hombres sin

razón (y sin locura) ... El animal es afecto (suele dar la impresión de tener un alma, más que los hombres)” (2005: 107-108).

Las ironías de Vallejo radican en insinuar que el vitalismo de los animales y su graciosa ingenuidad resultan más trascendentales que la razón y la intencionalidad de los seres humanos. El novelista demuestra su visceralidad, pues asume como superiores los valores de la vida representada en los animales, abriendo con ello la distancia ontológica insalvable entre *los seres no racionales y los racionales*. La parte de los animales que asocia con la superioridad es la capacidad de sentir dolor, capacidad que los elevaría a un ámbito espiritual más allá de lo físico, fenómeno dado por la capacidad que tienen los mamíferos superiores de sentir mucho dolor a partir de su sistema nervioso central.

El desbarrancadero sería en este sentido lo que Barthes llama en *El placer del texto* un “texto terrible, pero a la vez coqueto” (1993: 14). Es decir, una novela que activa la perplejidad, en el sentido de que saca al lector de su conformidad con la cultura predominante y lo coloca en posición de cuestionar sus propios valores; por lo tanto, es un texto límite y axiológicamente transgresor³⁰. El poder de la palabra es confesado al lector como un gran secreto simbólico potencialmente mayor que la materialización de la realidad:

Es muy fácil, doctor, estar loco y que los demás se jodan. Y si no véame a mí aquí ahora, hablando, desbarrando, abusando y usted

³⁰ Barthes hace una distinción que resulta interesante para comprender las novelas de Vallejo al señalar que existen dos tipos de textos literarios: “Texto de placer: el que contento, colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (1993: 25).

oyendo. Es que yo creo en el poder liberador de la palabra. Pero también creo en su poder de destrucción, pues, así como hay palabras liberadoras también las hay destructoras, palabras que yo llamaría irremediabiles porque, aunque parezca que se las lleva el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma (Vallejo, 2013: 28).

Vallejo emplea la falacia como un recurso argumentativo diseñado para provocar, porque sostiene que la muerte del ser humano es deseable debido al peligroso exceso demográfico que constata, y que la muerte de los animales por manos del hombre es el crimen mayúsculo, ya que no se justifica que el hombre desatienda el hecho de que los animales son nuestro prójimo, y, más todavía los que tienen desarrollado el sistema nervioso central y que, por ende, pueden sentir altos niveles de dolor. Ese ideario irónico es fundamentado por el escritor para abolir la *furia reproductora*. La reproducción es considerada el mayor crimen, puesto que consistiría en adjudicarse el derecho de dar vida a otro hombre, a otro criminal.

Otra temática que le causa interés consiste en la abolición de las religiones semíticas: la judía, la cristiana y la musulmana, las que subestiman la vida de los animales y los condenan al sacrificio y a la muerte bajo el pretexto de la supuesta superioridad humana sobre la creación. De esta realidad se desprende la solidaridad del narrador hacia los seres devaluados por los grandes discursos; Vallejo señala que las ratas, los cerdos, las vacas, los perros y los gatos son tan vulnerables al dolor como los seres humanos, y que su dolor es proporcional a la complejidad de su sistema nervioso. Su narrativa gira en torno a una inversión de valores a partir de la cual la muerte del ser humano no tiene relevancia, mientras que sí la tiene la de un animal. Sus novelas

evidencian una acentuada melancolía que rehúye cualquier vanidad y egoísmo humanos: es la paradoja de establecer una reflexión antihumana. La premisa del autor de *El desbarrancadero* es que no hay nada más incomprensible e infinito que el dolor ajeno de un ser sin voz, de un ser sin la oportunidad de mentir como lo hace el hombre, al que no vacila en llamar *homo mendax* (hombre mentiroso), en contraposición a la idea tradicional de *homo sapiens*. Para Vallejo, lo *por venir* resulta un desbarrancadero en que la muerte sobreviene mientras el hombre se reproduce bajo cualquier pretexto, colmando el mundo de abusos; todo presumiendo de acciones benevolentes, de un mundo desequilibrado. Michel Foucault (1995) considera que la transgresión³¹ se proyecta bajo un ejercicio de dismantelación del poder hegemónico llevado a cabo por uno o más sujetos que desobedecen la norma social para abrir espacio a la libertad. La transgresión se juega en la relación que se establece entre el sujeto y la norma moral, pero más precisamente consiste en el movimiento que hay desde la obediencia de la norma hasta la afirmación o negación de los límites de la conducta obtenida tras dicha obediencia.

El límite de tal o cual conducta nace de la satisfacción o insatisfacción obtenida al obedecer un código social de convivencia. Foucault sugiere en el “Prefacio a la transgresión” del texto *De lenguaje y literatura* (1996) que la esencia de la transgresión

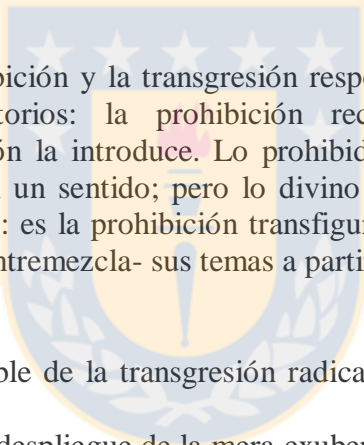
³¹Transgredir consiste, según la RAE, en “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto” (2001: 2211). En efecto, la transgresión es un acto intencional; por ello es considerado un acto inmoral que alude siempre a un rechazo político, ya que el gesto es el disgusto, la desmesura, el desahogo y el desamparo. Sin embargo, no toda transgresión implica violencia física, pues la transgresión se despliega bajo una acumulación de gestos, muecas, risas, gritos y arrebatos que minan la defensa del poder a través del ejercicio desaforado de la pasión. Respecto del orden establecido, la transgresión es signo de caos, de falla, de invasión y de enfermedad; pero respecto del mal es liberación, creación y reversión.

es el movimiento de llevar los límites al extremo de sus posibilidades y, a diferencia de lo que se pudiese creer, no hay nada negativo en ese movimiento, pues no se trata de romper los límites, sino de mostrar el puente que existe entre el límite y el afuera, y esto permite que el sujeto se *redefina*. Lo interesante de este movimiento de configuración existencial es que el límite muestra su porosidad abriendo la posibilidad de que el sujeto se desvanezca en cuanto sujeto fundante y *experimente el doblez del límite*. La transgresión implica la experiencia de la desnudez del límite, permitiendo que éste se pliegue sobre su propio borde. El sujeto que la experimenta sufre una desterritorialización del espacio de afirmación axiológico que sustenta sus creencias, espacio regido por la constancia y la coherencia que ostenta respecto del código de conducta correcta. Por ello, la apertura del gesto transgresor implosiona cualitativamente al sujeto moviéndolo o impeliéndolo a luchar contra sus creencias y, correlativamente, a desarticular sus principios y códigos de conducta. Sin embargo, para que la transgresión sea efectiva hay que aguardar la apertura de una ilimitada producción de subjetividad que permita transitar dentro y fuera del límite. La transgresión, por esta razón, es el acto de profanar el yo de tipo cartesiano y grávido: profanación que prolifera y se intensifica en la misma proporción en que se reitera el ritual de su experimentación. Georges Bataille, no muy distanciado de esta idea, señala que:

El mecanismo de la transgresión aparece en este desencadenamiento de la violencia. El hombre quiso, y creyó, poder apremiar a la naturaleza oponiéndole de manera general el rechazo de lo prohibido. Limitando en sí mismo el impulso a la violencia, pensó limitarlo al mismo tiempo en el orden real. Pero, cuando se daba cuenta de lo ineficaz que es la barrera que imponía a la violencia, los límites que había entendido observar él mismo perdían su sentido; sus impulsos

contenidos se desencadenaban, a partir de ese momento mataba libremente, dejaba de moderar su exuberancia sexual y no temía ya hacer en público y de manera desenfadada todo lo que hasta entonces sólo hacía discretamente (2010: 71).

La transgresión se constituye así en la “irrupción informal de la licencia” (2010: 73). Es un fenómeno indisociable de la prohibición que establece el orden social y, como manifestación violenta, supera la conducta primitiva de los animales. La transgresión se introduce en el mundo social de lo prohibido mediante la fascinación que amenaza con vulnerar el pavor constituido por la base religiosa de toda prohibición. Por ello:



La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce. Lo prohibido, el tabú, sólo se opone a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido: es la prohibición transfigurada. La mitología compone -y a veces entremezcla- sus temas a partir de estos datos (2010: 72).

El aspecto más destacable de la transgresión radica en la superación de la actitud aterrorizada. No se trata del despliegue de la mera exuberancia contenida y, por lo tanto, de su aniquilación, sino de todo un mecanismo de superación del mundo *profano* y del mundo *sagrado*. La transgresión está, además, vinculada a la conciencia de la muerte y al efecto que produce su fascinación; por ello Bataille (2010) y Foucault (1996) creen que la transgresión es un movimiento de exuberancia vital y de redefinición subjetiva, respectivamente. En ambas conceptualizaciones están las ideas de sacrificio y exceso que se oponen al pavor y el sedentarismo propios de la mera obediencia de lo prohibido. Bataille considera que nuestra naturaleza discontinua nos permite ver en la muerte “el sentido de la continuidad del ser” (2010: 87).

La discontinuidad -que nos hace distintos unos respecto de los otros- se ve preservada ilusoriamente por el respeto de lo prohibido; mientras la continuidad -que representa la totalidad del mundo y que se abre por medio de la muerte- se inaugura con la transgresión. Tanto en el respeto de lo prohibido como en su transgresión lo que está en juego es la superación de la angustia de la conciencia y la inminencia de la muerte propia; por ende, sólo quien tiene “la fuerza suficiente para consumirse de inmediato y exponerse al peligro” (2010: 91) detendrá el espíritu del transgresor, “la voluntad profunda” (2010: 92).



2.2 “Entonces viene alguien invocando fidelidad a la manada”³²: la política del nómada

“En última instancia pensar sería contemplar de cerca, con extremada atención, e incluso hasta perderse en ella, la estupidez”.

Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*.

Es posible establecer una relación de familiaridad entre la literatura y la política, entre la narrativa y la historia oficial, entre la escritura de experiencias rebeldes y las de sumisión; pero al mismo tiempo es dable un ejercicio de reflexión respecto de qué es una experiencia dentro de la narrativa, acerca de cómo advienen los personajes dentro de una historia y en qué se terminan constituyendo.

Michel Onfray sostiene en *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión* que hay que fortalecer una nueva forma de filosofar negativa a la moral y a la política tradicional. Defiende una perspectiva de pensamiento que se remite a los albores del cinismo medieval. Se trata del *hedonismo filosófico*, forma de reflexionar que no se reduce a una manifestación trivial o egocéntrica de comprender el concepto. Es un hedonismo que se centra en una política libertaria que acuña la noción de individuo como unidad esencial de acción. Onfray plantea que su propuesta es vitalista, pues afirma la vida y le restituye protagonismo al cuerpo. Su análisis agrega que ha sido el cuerpo el que se ha visto coartado históricamente por las distintas manifestaciones moralizantes, las que no cesan en el intento de transmutar al individuo en sujeto empleando el *principio de sumisión* para poder ejercer una subjetivación político-moral.

³² Gutiérrez, Pedro Juan (2012: 324).

Las novelas del cubano Pedro Juan Gutiérrez y del colombiano Fernando Vallejo operan precisamente como máquinas de guerra en contra de cualquier imposición social. Se rompe el principio de sumisión desde las descripciones más banales sobre los cuerpos desnudos hasta las reflexiones más profundas sobre la existencia de Dios.

Diana Nicoleta-Diaconu señala que la narrativa de Fernando Vallejo corresponde a “una pasión irrefrenable precisamente por la duda, por la lucidez, por la desmitificación, por el rechazo de lo establecido. Sus denuncias apasionadas también comparten el carácter literario, la maestría en el manejo del idioma” (2008: 166). Y enfatiza el hecho de que la escritura de Vallejo abole el “orden cronológico, considerado una sistematización racionalista” (2008: 167). El individualismo es otro factor que rompería con el canon, pues “frente a la creencia ciega y retrógrada, el narrador y protagonista adopta la posición del individualismo que se había entrevisto como posibilidad ya en la Antigüedad, con algunas éticas civiles, por ejemplo, el estoicismo o el epicureísmo” (2008: 168). Esta ruptura con los convencionalismos tiene como objetivo irrumpir en “una consciencia omnisciente y ubicua” (2008: 169). Por ello, si la propuesta literaria convencional instala la voz objetiva desde coordenadas metafísicas fijas, entonces:

Todo lo contrario es la propuesta de Fernando Vallejo: el final que nunca es definitivo, ni unívoco, el final abierto que no es un punto determinado de llegada, que no se puede asimilar al final del viaje, ni a la muerte del texto, esto es, a su petrificación, a su callar definitivo, al punto final (2008: 168).

Nicoleta-Diaconu se refiere a la relación entre la novela y la tradición que va de la modernidad a la posmodernidad, y al lugar de la narrativa del colombiano en esta dimensión de análisis. La autora considera que la narrativa vallejana es abominable para la óptica humanista, ya que se esmera en una constante inversión de todos los valores, golpea sobre el lector y remueve el sentido común, que es tanto una crítica a la unanimidad consensuada por la sociedad, como una reacción subversiva frente al optimismo colectivo, por ello “invalida la moneda en curso sistemáticamente” (2008: 171).

El discurso del bien estaría combatido “eficazmente a la manera de los filósofos cínicos, mediante numerosas referencias a lo material, al cuerpo y a lo escatológico” (2008: 172). Otro rasgo importante introducido por la crítica es que “Fernando denuncia la inflación semántica del idioma que puede provocar un empleo (lingüísticamente) irresponsable de la metáfora” (2008: 173). Lo común que tienen la moral y la política, de acuerdo a esta perspectiva, es la lógica basada en la sumisión a través de *regímenes disciplinarios*. En palabras de Onfray:

En el campo nazi, al igual que en la fábrica capitalista, todo sucede como si se tratara de especies diferentes, irreductibles, incapaces de encontrarse, mirarse, hablarse y comprenderse, como ocurre con un animal y una planta, una piedra y un hombre, cada uno en su registro. Su único modo de relación, en este caso, reside en la sumisión, el sometimiento, la subsunción, la ley darwinista de la explotación del uno por el otro. Así, el más fuerte somete al más débil; el más astuto, el más bribón, el más armado, el más hipócrita, ponen al otro de rodillas, a sus pies (2011: 44).

Desde las situaciones más radicales como aquella que nos ofrecen los campos de concentración nazi hasta lo que ocurre dentro de una empresa, se erige el ejercicio de criterios autoritarios de sumisión. El plano opuesto a esta secuencia se expresa en la historia del ser humano como individuo, noción a la que Onfray le atribuye importancia ontológica. El individuo está vinculado al cuerpo irreductible que nos convoca a existir, de esa unidad de donde emana el deseo de vivir. Por ello, la coacción que ejercen la moral y la política se reduce al control del cuerpo. El cuerpo individual en el caso de la moral y el cuerpo colectivo en el caso de la política.

“Los caníbales” es uno de los relatos que forman parte de la *Trilogía sucia de La Habana*, texto en el que Pedro Juan Gutiérrez evidencia la rebeldía y disidencia respecto del contexto político que envuelve a los personajes. Se expresa, con un tono muy acerado, la negativa hacia los valores de la fidelidad y la solidaridad. Escribe Gutiérrez:

Por eso los políticos y los religiosos gastan saliva exhortando a la fidelidad y la solidaridad. Tienen que seguir haciéndolo o cambiar de oficio. Pero los que pasamos hambre, seguimos pasando hambre y nada cambia. Los políticos y los religiosos creen que pueden cambiarlo todo a fuerza de voluntad. Por generación espontánea. No es así. Los seres humanos seguimos siendo bestias: infieles, egoístas. Nos gusta alejarnos de la manada y observar a distancia. Evitar las dentelladas de los otros. Entonces viene alguien invocando la fidelidad a la manada (2012: 324).

La alusión a los políticos y a los religiosos no es superficial si se considera que detrás de ambas caras preexiste un mismo axioma: el principio de sumisión. Al señalar *creen que pueden cambiarlo todo* se está bosquejando la idea de que el aparato moralizante pretende transmutar la individualidad a cambio de la subjetividad, pero que

tal creencia resulta vana y ficticia. Frente a la fidelidad y la solidaridad se yergue la ferocidad individual y el impulso de autoafirmación: *seguimos siendo bestias: infieles y egoístas*. La cita plantea un exhorto a la escisión del Leviatán que constituye la sociedad y una confesión de libertad asociada al alejamiento de la manada. Cabe señalar que el personaje homónimo siempre menciona a un anciano llamado Pedro Pablo como su mentor, mezcla de sabio místico y cínico. Incluso le atribuye la configuración de la mejor forma de ética posible. Señala:

La ética más sabia que he conocido la predicaba un viejo solitario y anarquista que vivía cerca de mi casa, cuando yo era niño, en San Francisco de Paula... Me sentaba a conversar con Pedro Pablo, que de día ayudaba a arreglar los jardines, y me decía: La vida debe regirse por dos cláusulas. La primera dice: cada ser humano tiene derecho a hacer lo que le dé la gana. Y la segunda: nadie está obligado a obedecer la cláusula anterior (2012: 325).

Pedro Juan Gutiérrez exhibe las intensidades de un nuevo tipo de ética que bien se podría entroncar con el hedonismo filosófico que plantea Michel Onfray en *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. El hedonismo filosófico se diferencia del hedonismo trivial en que no se reduce al egoísmo insulso y constituye más bien una estética moral, centrada en vivir construyéndose a sí mismo como obra de arte. Onfray sostiene que “Nietzsche afirmaba que todo aquel que no disponga de dos terceras partes de su tiempo en total libertad para uso personal, es un esclavo. Saque cada uno sus cuentas” (2011: 105). Pedro Pablo es el personaje insumiso que se alza como una obra de arte ante la mirada de Pedro Juan, se trata de un anciano que no ha sido subjetivado por la política ni la moral porque su cuerpo contrasta con el cuerpo colectivo. De

acuerdo a Pedro Juan, “de todos modos, en aquella época, hace cuarenta años, la gente tenía un oficio, y vivía de él. Me da la impresión de que cada quien sabía cuál era su sitio y lo ocupaba, sin ambicionar tanto y sin preocuparse” (2012: 325). **Y el cuerpo...**

El régimen político que ostenta Cuba en los años sesenta es claramente totalizante, se trata del ejercicio de reglas a las que todos los ciudadanos deben ceñirse para mantener el comunismo en su plenitud. Onfray indica, sin embargo, que “la moral que recubre la exportación enmascara el desprecio que constituye el verdadero motor de esa explotación” (2011: 45). Michel Onfray piensa en *Teoría del viaje. Poética de la geografía* que viajar no sólo es una temática interesante desde un punto de vista turístico, sino que más bien constituye una cuestión que merece atención debido a que tras su figura subyacen dos principios que definen la subjetivación: el nomadismo y el sedentarismo. La errancia propia del nómada no sólo dice relación con el movimiento, pues también permite la posibilidad del estado de reposo. Por eso existen dos imágenes que encarnan dichos principios: el pastor y el agricultor. Estas imágenes se relacionan con el mito de Abel y Caín. El pastor es un viajero cauteloso, mientras que el agricultor es un sedentario conformista. El viajero, por lo demás, “proviene de la raza de Caín, tan querida por Baudelaire” (2016: 14). El filósofo francés señala que detrás de la figura del nómada subsiste la de una “sombra maléfica” (2016) asociada a la traición, el fratricidio y a la expiación. La condena consiste en estar “destinado a caminar eternamente, maldito” (2016: 15), porque en el viajero hay un espíritu deicida que apunta al origen de la errancia. Así, “se asocia el viaje sin retorno a la voluntad punitiva de Dios” (15), cuestión que explica el desarraigo asociado al sujeto nómada. Onfray hace la siguiente declaración de principios “hemos querido, algún día, forzar al sedentarismo, cuando no

le hemos negado el derecho mismo de existir” (2016: 15). La tensión que genera esa frase se refuerza cuando agrega que “todas las ideologías dominantes ejercen su control, su dominación, entiéndase su violencia, sobre el nómada” (2016: 16).

Lo que postula Onfray es una teoría sobre el valor de la literatura, ya que supone que la información detallada que otorga el viaje no puede ser expresada finalmente por medio de los atlas o los textos enciclopédicos. Esto porque:

A su postura conceptual le falta la carne aportada por la literatura y la poesía. Pues el poeta más que ningún otro instala su cuerpo subjetivo en medio del lugar frecuentado por su conciencia y sensibilidad. Todas sus emociones, sus sensaciones, todas sus historias singulares maduran en su alma fantasiosa y desembocan un día en un texto corto que ofrece la quintaesencia de las sinestesias caprichosas: oler colores, saborear perfumes, tocar sonidos, oír temperaturas, ver ruidos (2016: 35).

Por ello, “viajar supone el desajuste de todos los sentidos, y luego su reactivación y recapitulación en el verbo” (Onfray, 2016: 35). Además, “todo viaje vela y devela una reminiscencia” (2016: 36). Esta fórmula de entender el proceso en que el viaje se concreta en el verbo se denomina “dialéctica descendente” (2016: 35). Esto porque el registro de su escritura se centra en determinada idea sobre la realidad que se va concretando a través de las experiencias pormenorizadas y fragmentarias que se capturan sensorialmente. Onfray sostiene que la constitución del sedentario es muy conveniente, porque más que un hogar es un punto de encuentro y también de salida, y asume que la idea de comunidad parte del supuesto de que todos estamos juntos por “razones aleatorias” (2016: 42). Razones que se desintegran y reconstituyen en nuevas fórmulas aleatorias de existencia a través del viaje.

La escritura de Pedro Gutiérrez se centra en la elaboración de una contrahistoria de La Habana, donde se establece un contrapunto entre la voz de los testigos anónimos y la de Pedro Juan. *Fabián y el caos* se inscribe en esa línea con mayor radicalidad aún, constituyéndose en una de las novelas fundamentales del cubano. Es la propuesta de una historia no oficial que se configura a partir de un modelo narrativo cuyo centro es la memoria, conformada como una red anárquica de retazos, un conjunto de escombros que se niega a convertirse en un museo, en monumento, y que, por tanto, se niega a ser fetichizado. El resultado es una secuencia desjerarquizada, igual a la que enseña en *Trilogía sucia de La Habana*, y que da cuenta del quiebre histórico del comunismo cubano de los sesenta.

Gutiérrez asume la literatura como espacio de memoria viva. Por eso en esta novela cada uno de los personajes establece un modo de habitar que transcurre en permanente conflicto, siempre inclinado a la catástrofe personal y colectiva, lo que genera un orden ficcional sostenido en la proliferación de las palabras, las imágenes, los personajes y las múltiples representaciones de lo real. La trama opera así por saturación de descripciones, reforzando con ello su rechazo a los discursos del olvido. El volumen expone errores, desaciertos y fracturas sociales, políticas, que fácilmente podrían ser enmarcados en una pedagogía de la no repetición; sin embargo, hay un excedente que irrumpe toda consecuencialidad reivindicatoria, dejando sólo los efectos del horror, la traición y el fracaso. Este excedente es la mirada del narrador, que, más allá de su complicidad con los sectores más golpeados, afirma un desencanto total y absoluto, poniendo en escena los efectos de una historia que sólo genera ruinas.

Pedro Juan Gutiérrez reitera el estilo hiperbólico de sus anteriores producciones, explorando en un acertado tono sereno, incluso cálido; efecto que le permite ingresar con mayor amplitud temporal a escenas íntimas y conmovedoras. Los personajes masculinos experimentan y ejercen violencia, y no se dejan aplastar por el peso de la maquinaria institucional del olvido. Es precisamente el traer de vuelta esa violencia represiva lo que le permite al libro revitalizar las heridas aún abiertas, escondidas bajo los pactos que han construido la historia oficial.

Fabián y el caos es una ficción en torno a la memoria, intensa y precisa, triste y apasionada, tenaz en exponer que la crisis de representación imposibilita confiar en el futuro. Desde el más rotundo de los abandonos surge esta escritura que se niega al olvido, pero que confirma la desconfianza en toda utopía. Esta novela evidencia que la exuberancia de los cuerpos jamás cesa en pleno régimen totalitario y en medio de la clausura de cualquier comercio oficial. Los lugares donde transita Pedro Juan: La Habana, Matanzas, el barrio de las prostitutas y las plazas construyen intervalos dentro de la historia donde se suscita la proximidad entre los cuerpos, pero también la “promiscuidad” (Onfray, 2016: 42), la mezcla y la confusión de experiencias. Se evidencia, en la profundidad de la descripción de personajes y en la exposición de espacios urbanos, un “microcosmos comunitario” (Onfray, 2016: 42) que se deshace en la medida en que la intersubjetividad colapsa en su consolidación final. Es así como ese *microcosmos comunitario* se “descompone tan pronto como desaparecen las razones aleatorias del estar juntos” (Onfray, 2016: 42). Ese fracaso de la comunidad se explica a partir de la tenaz puesta en escena de lo individual y corpóreo dentro de esta escritura.

Fabián y el caos es una novela que exhibe el rigor de una escritura que asume la sobrevivencia como un estado posdramático, donde solo queda el *desplazamiento permanente* y el relato del que estuvo allí para contarlo. Se evidencia cómo todo va cayendo bajo el peso de lo transitorio. El plan literario de Gutiérrez, a la vez que su presupuesto básico, se centra en lo fragmentario. Por ello, los personajes ingresan al relato sin previo aviso y se van sin dejar huella tras su paso. Todos esos trozos de historia, todas esas fugas, esos trazos efímeros y todas esas rutas sin señales fijas se funden bajo la palabra *La Habana*, espacio que parece constituirse en el crisol de los relatos. Pedro Juan Gutiérrez genera un registro anárquico que atraviesa la vida de los trabajadores presumidos, las existencias desesperanzadas y la escritura como tensión política. La trama se configura a través de una prosa impúdica que se demora con prolijidad en el detalle que revierte el peso trágico de lo cotidiano, dejando entrever un vitalismo subterráneo y anterior a cualquier esquema civilizatorio.

Onfray se refiere a una lógica de lo infinitesimal, de la hipersensibilidad y del exceso para hacer referencia a las potencias que se liberan tras *el viaje*. Se trata de “ensanchar los cinco sentidos” (2016: 55). El viaje supone la necesidad de adiestrar la memoria, con método y pasión. *Fabián y el caos* registra un viaje en perspectiva y en doble sentido, en donde lo infinitesimal juega un rol protagónico y los sentidos experimentan el exceso y la liberación. Pedro Juan, el personaje, se llena de información en cada localidad al modo de un vaso comunicante, y sin una *mente prefabricada* o sesgada por los prejuicios de un *misionero*³³. Esto se clarifica cuando Onfray apunta que

³³ Onfray sostiene en *Teoría del viaje* que existen dos posturas al momento de habitar un espacio: la perspectiva del misionero, que intenta comprender la realidad bajo la óptica de los prejuicios morales

“viajar supone menos el espíritu misionero, nacionalista, eurocéntrico y estrecho, que la voluntad etnológica, cosmopolita, descentrada y abierta” (2016: 65). Con ello no sólo demuestra una diferencia de voluntad, sino una clasificación de los sujetos en términos de turista y de viajero, de comparatista y de anatomista, de arraigado y de captador. Se opta en el viaje por el deseo y el placer de la alteridad, “la semejanza mayor y fundamental” (Onfray, 2016: 67). Y cuando apela a la sensibilidad ante los detalles esgrime el concepto de “temperamento sismográfico” (2016: 69).

Pedro Juan, el personaje indeleble de las novelas del escritor homónimo, es un sujeto cuya sensibilidad es acerada y su percepción es la de un predador. Es así como “el águila nietzscheana proporciona la metáfora. La expansión del cuerpo es necesaria para el ejercicio del viaje” (Onfray, 2016: 71). La Habana es el cuerpo recorrido por un *sensor olfativo* y una superficie táctil que se proyecta como individuo al acecho a través de la caza y el deleite de su presa. Pedro Juan recorre un *espacio táctil* “o más bien el *espacio háptico*, por oposición al espacio óptico. Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica (Deleuze, 2004: 499).

La *Trilogía sucia de La Habana* también es una novela de viaje, pues exhibe la “estetificación de la existencia en circunstancias de personificación” (Onfray, 2016: 91). Pedro Juan posibilita *la confusión de la ética y la estética* en la individuación del deseo llevado al extremo de la composición. Es el registro narrativo de lo que Onfray denomina en *Teoría del viaje. Poética de la geografía* una “*ascesis metafísica* que

y evangelizantes (mente prefabricada); y el perspectivismo nietzscheano, asociado a la liberación de ataduras morales y religiosas.

permite la apropiación alegre y feliz de la propia vida” (2016: 91), situación que resulta a expensas del sentido común y del sometimiento a las formas de experiencias oficiales. La ascesis metafísica que ocurre en la novela no alude a una terapia, sino más bien es la formulación de una ontología, un “arte del ser, una poética propia” (Onfray, 2016: 92). El epicentro de esa experiencia en La Habana es el cuerpo de Pedro Juan, cuerpo que resulta ser el punto de partida del “egotismo del nómada” (Onfray, 2016: 91). El cuerpo del narrador-protagonista de sus novelas no desea ser curado del mal que padece producto de la inmersión en el mundo, porque “no se viaja para curarse uno de sí mismo, sino para endurecerse, fortificarse, sentirse y saberse con mayor sutileza” (Onfray, 2016: 92). Es el arriesgado ejercicio del nomadismo el que da forma a la escultura en la que deviene.

La experimentación ejercida por los personajes de las novelas de Gutiérrez antes que diluirse en el mundo para desaparecer, lo descoloca y le dan forma propia. El mundo se manifiesta de una manera diferente a partir de estos individuos que provocan lo que Onfray denomina una “alquimia del advenimiento” (2016: 92). Es la posibilidad de la función *formativa del desplazamiento* que se suscita en virtud del encuentro del sujeto consigo mismo tras el viaje. *La trilogía sucia de La Habana* responde menos a la presencia de historias fragmentarias que a la presencia de un yo que se forja a partir del peligro.

El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero también evidencia acertadamente la avidez del deseo del protagonista que se expresa en la necesidad de recorrer las calles más sórdidas de La Habana y de sus alrededores. Incluso Pedrito sale de la casa de sus padres para aventurarse en el delirio de las negras santeras, y, tras

varios recorridos y experiencias eróticas, retorna cuando el deseo desciende y el yo se confina a la reflexión. Para Onfray, el retorno tiene sentido en la vida de un nómada porque está fuera de su definición llevar una existencia en perpetua errancia. El vagabundeo es la expresión degradada del nomadismo, pues:

Un perpetuo ejercicio de nomadismo se saldría de los límites del viaje para entrar en la errancia permanente, el vagabundeo. Incluso los nómadas practican un género de sedentarismo, ya que realizan trayectos habituales, se instalan en la ruina de un desplazamiento, siempre el mismo, y utilizan igualmente referencias como matorrales secos, montones de piedra, rastros y huellas hechas por animales (2016: 101).

Michel Onfray afirma que existen hombres que constituyen la excreción del Leviatán³⁴, hombres cuyos cuerpos están privados de alimentos, abrigo y descanso. Los vagabundos o *clochard*³⁵, como él los define. Estos viven en la precariedad absoluta y su maldición recae sobre sus cuerpos, siendo el repudio que descansa en su imagen similar al que padecen los deportados y los presos. Arguye en *Política del rebelde* que se trata de la degradación de la figura física que trae consigo ciertas manifestaciones significantes, como la curvatura de la espalda, la cojera, la malolencia y la suciedad.

Para Onfray:

³⁴ El Leviatán está asociado a las fuerzas sociales y políticas coaligadas, el concepto se remonta a la teoría sociopolítica de Thomas Hobbes y cobra un sentido radical en Onfray.

³⁵ El concepto hace alusión a la indigencia de la vida individual. Onfray sostiene que “vagabundos y *clochards* se decía otrora, antes de que los imbéciles exorcizaran el término -como si eso bastara para hacer desaparecer lo que designa- para permitir el triunfo de la perífrasis de sin domicilio fijo” (2011: 65).

Sucios, desgredados, malolientes, vestidos de harapos, atados como paquetes y protegidos por un bricolaje que es a la vez un collage de residuos, muy a menudo los *clochards* agravan su claudicación con el consumo de alcohol como único alimento, el único reconfortante a su alcance para atravesar las experiencias del frío, el hambre, la noche, la soledad, el abandono y el aislamiento. El vino peleón da al cuerpo con qué sostenerse y cuando todo el entorno se muestra hostil (2011: 65).

El *chochard* es el vencido de una lucha a muerte con el Leviatán, su humillación y sometimiento se liga a la supervivencia sobrevenida en la cochambre, en la marginalidad de la urbe, en los suburbios periféricos o subterráneos que muestran los trazados topográficos que dividen el espacio de la dignidad de aquel que define al oprobio. Existencia precaria que se sostiene en el despojo infecto, en ese *collage de residuos* que le permite sostenerse en el presente para evitar la muerte, el peligro que ocurre por destino y que se acelera en el desamparo. La cantidad de vagabundos no es menor, pero la dispersión de su presencia suele ser transparente en ocasiones y manifiesta en otras. La existencia séptica es aborrecida por el resplandor del bien, para cuya declaración de principios resulta imperiosa la extinción de dicha maldición. Y a veces la extinción consiste prácticamente en la indiferencia al dolor ajeno, en la premisa de que la pobreza es algo normal en cada época y escena histórica. Esa es la condena histórica que debe padecer el *clochard*.

La condena del vagabundo también se evidencia en su forma de ver la realidad; su parecido con los primitivos del neolítico, según Onfray, se justifica en virtud de su postura defensiva frente a la existencia, pues para ellos todo constituye una variable peligrosa, todos pueden estar al acecho, ser potenciales depredadores. Es la condena del animal, la sensibilidad del peligro y la agudeza de la mirada ante la muerte. Por ello:

Reducido a la condición de un cuerpo constreñido al mero grito, el condenado recuerda al hombre prehistórico anterior al neolítico, el que afirmaba una afinidad todavía muy grande con los mamíferos inferiores del mundo animal. Protegerse de los peligros, vengan de donde vengan, pues para el condenado todos son potenciales depredadores; cubrirse, encontrar abrigo contra las inclemencias meteorológicas (Onfray, 2011: 67).

La protección de los peligros se asocia a la existencia exclusiva en el tiempo presente, se sobrevive en el momento porque no existe porvenir, la esperanza de un día diferente se reduce a la sensación de que lo más próximo es simplemente la muerte. En efecto, el *clochard* convive con la muerte y sus elementos más próximos, deviene una multitud condenada que depende de un solo cuerpo, el suyo, y es consciente de ello en el mismo tono en que un moribundo es consciente de su extinción fatal. Mas no existen para ellos los depredadores emboscados -pese a su aspecto primitivo- ni cuevas empedradas ni mohosas, lejos están los matorrales y las montañas interminables que cercaban la vida natural; para él la peligrosidad máxima proviene de la urbe, sus daños no resultan insignificantes, pues su violencia tentacular y masiva es más infinita y sofisticada que cualquier intemperie. La consigna de este solitario se formula de la siguiente manera: “Mañana será otro día, tal vez el de la muerte: a este extremo es preciso vivir cotidianamente en compañía de la muerte y sus atributos” (Onfray, 2011: 67).

El *clochard* se escinde de la constelación de los “panegiristas de las virtudes que empequeñecen, los detractores del cuerpo, los maníacos del más allá” (Onfray, 2011: 168). Existiría un sistema del sometimiento vinculado al resplandor del bien, este

sistema contiene ciertos dispositivos que determinan al individuo, es el caso del “trabajo, la familia, la patria, la moral, Dios, la ideología y la metafísica, las grandes virtudes y las religiones humanistas, sin olvidar todas las mitologías falsamente democráticas a las que hoy está bien visto rendir tributo y someterse sin intentar comprenderlas y cuestionarlas” (Onfray, 2011: 169). Es la propuesta de *hedonismo moral* que al mismo tiempo se asocia al despliegue de lo que Onfray llama “energías rebeldes” (2011: 170); es decir, individuos que no se dejan alterar, reducir ni destruir por los saberes dominantes. Se trata de un hedonismo basado en el aprendizaje del gozo, entendiendo el concepto de gozo como la afirmación de la vida con claras connotaciones estéticas. Onfray sostiene que Nietzsche está en lo correcto cuando afirma que si el hombre aprendiese a gozar mejor inventaría menos sufrimientos y las relaciones interpersonales serían mucho más sanas que aquellas enarboladas por las sociedades bondadosas.

Los conceptos de clochard, vagabundo y nómada se relacionan con la noción de *energía rebelde* que desemboca en la figura del reaccionario anulador de la forma oficial de ser en el mundo. La negación de la forma oficial es la supresión del llamado *hombre unidimensional* (Marcuse) que se ajusta a la trama propuesta por el Leviatán. Onfray describe a este hombre unidimensional o calculador (Nietzsche) del siguiente modo:

Iltrado, inculto, codicioso, limitado, obediente a las consignas de la tribu, arrogante, seguro de sí mismo, dócil, débil con los fuertes, fuerte con los débiles, simple, previsible, aficionado empedernido de los juegos y los estadios, devoto del dinero y sectario de lo irracional, profeta especializado en banalidades, en ideas mezquinas, tonto, ingenuo, narcisista, egocéntrico, gregario, consumista, consumidor de las mitologías del momento, amoral, carente de memoria, racista,

cínico, sexista, misógino, conservador, reaccionario y oportunista (2011: 182).

La topografía del insumiso atraviesa los discursos y las adhesiones comunes, como las consignas de la tribu, la religión y las mitologías del momento. Y al llevar a cabo tal empresa no solo se desgasta tras el intento solitario, sino que además logra cambios en su figura asociados a los residuos que se adhieren a él, residuos materiales y simbólicos que deslindan en colectividades su imagen primigenia. Puesto que más que jirones de ropas y collages de basura, el *clochard* se deja poseer por ideas parasitarias que acoge con extraordinaria solemnidad. Se trata de la visibilización de la disidencia a partir de cuerpos simbólicos que atraen los objetos residuales. Las prácticas hegemónicas del saber eluden los posicionamientos críticos que no se acoplan a sus discursos, y, de acuerdo a tal deslizamiento, se procura conservar el orden social vigente. De acuerdo a Onfray:

Diseminadas por doquier en el campo social, estas fuerzas que absorben la vida y la energía como agujeros negros, aportan a los poderes de turno ocasiones para fabricar nudos, puntos de endurecimiento sobre los cuales echar anclas y tender mallas y redes más envolventes. El paso de la antigua sociedad disciplinaria, que diagnostica Deleuze, supone la exacerbación, la proliferación y la expansión de microfascismos (2011: 188).

Las narrativas de Gutiérrez y Vallejo permiten el deslizamiento de subjetividades nómades que visibilizan la disidencia, transmutan los encuentros y capturan ideas parasitarias desechadas por el Leviatán social. Si el Carroñero es el *clochard* que transita el Leviatán soviético, el Darío de Fernando Vallejo es el *clochard* que convive con la

muerte. Los trayectos oblicuos y elípticos que los personajes trazan dentro de las ciudades vigiladas son efectivos por cuanto refractan desde el interior la luz del bien.



2.3 “Me gusta sobrevolarme, observar de lejos”³⁶: el pensamiento del afuera como derrame de sentido

“Así los ángeles lo fueron alejando del público, que por fin comprendía que el tenor Scravellini no era de este mundo. El celeste grupo llegó hasta lo más alto del teatro; la voz del cantante era cada vez más extraterrena. Cuando de su garganta nació la nota final y perfectísima del área, los ángeles lo soltaron”.

Julio Cortazar, *Quintaesencias*.

Foucault en *El pensamiento del afuera* sostiene que la literatura abre la posibilidad de mostrar un pensamiento que transgrede “la vieja trama de la interioridad” (2008: 24). Ésta alude a la condición discursiva y predominante del lenguaje, ésa que ha sido morada de la filosofía moderna acostumbrada a dividir la totalidad en sujeto y objeto. La tradicional forma de generalización desplazó lo que Deleuze llama las “coexistencias”³⁷ (1995: 68). La literatura es la posibilidad de textualizar el mal, pues su quehacer consiste en el arte de escribir las coexistencias y no las generalidades regidas por el pensamiento racional.

La transgresión que la literatura ofrece no consiste en la negación de la interioridad para coronar el espacio de la exterioridad, ni tampoco en asumir que la exterioridad es la expresión de la experiencia de determinada corporalidad (como lo supone Nietzsche con el concepto de superhombre). La literatura es ficción y como tal evidencia “el espesor de las imágenes” (Foucault, 2008: 24). Foucault encuentra en la

³⁶ Gutiérrez, Pedro Juan (2007: 98).

³⁷ Concepto que hace alusión a los elementos secundarios que acompañan a los individuos y que la tradición filosófica aristotélica llamaba accidentes, pero que Deleuze considera de bastante relevancia para comprender la multiplicidad que habita en un sujeto.

literatura la posibilidad de que el lenguaje enseñe su esencia al margen de su tradicional modo discursivo de proceder, y ejemplifica con Sade, Hölderlin, Blanchot, Bataille, Artaud y Klossowski. Y cuando analiza el modo discursivo del lenguaje alude al curso del pensamiento occidental y destaca que el afuera es el hiato dentro de ese contexto de pensamiento. Advierte que ese espesor de las imágenes corre el riesgo, en buena medida, de volver a la vieja trama de la interioridad que todo discurso reflexivo ha evidenciado como el mecanismo natural de escritura. Por lo tanto, no toda expresión literaria da cuenta de ese acontecimiento esencial del lenguaje nominado bajo la expresión *afuera*; hay algunas que vuelven a mostrar el uso tradicional del lenguaje discursivo, moralizante y dialéctico de la conciencia, y de su interioridad como centro administrador de experiencias normalizantes. Foucault asocia dos hechos históricos para llegar a concluir que el pensamiento del afuera posee una lógica propia que procede a contrapelo del pensamiento tradicional del yo. Uno: el desconcierto que causó la afirmación *miento* en el mundo griego. Dos: la puesta a prueba que causó en la ficción moderna el *hablo*. Foucault supone que mentir es violar la regla de no contradicción, y supone también que hablar viola la regla de pensar. Así, mentir y hablar son dos procedimientos que violan la secuencia normal del pensamiento, desestabilizando mediante la paradoja y desbordando mediante la sucesión de imágenes. Y sugiere que “toda proposición debe ser de tipo superior a la que sirve de objeto” (Foucault, 2008: 3). En la expresión *yo miento* se mezclan sujeto y objeto, porque ella supone que el hablante afirma una verdad, pero al mismo tiempo el predicado niega la legitimidad del hablante. Y en eso estriba el mecanismo gramatical de la paradoja: que una cosa sea y no sea a la vez. El *hablo* no choca contra ningún margen y conjura la posibilidad del error.

La transitividad del propio lenguaje es el *desierto* y el *vacío*. Y, precisamente, “el sujeto se fragmenta, se desparrama y se dispersa hasta desaparecer en ese espacio desnudo” (Foucault, 2008: 4). El *hablo* establece una soberanía donde el lenguaje tiene derecho a no ser limitado. El *pienso*, en cambio, es un espacio donde el lenguaje tiende a ser limitado. De hecho, el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por literatura no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al afuera: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto a los demás y a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo (Foucault, 2008: 5). Los conceptos que emplea Foucault para hacer alusión a la diferencia entre el *hablo* y el *pienso* son los de distancia y doblez. La literatura manifestaría el primero y el discurso el segundo³⁸. La ficción occidental sería ese espacio neutro donde se procede por distancia o por desnudez. La fórmula del discurso, en cambio, radica en *el pensamiento del pensamiento*: un ejercicio en que el lenguaje se trata de explicar a sí mismo. Esta forma de pensar se asienta en la *evidencia de que existo*, mientras que la literatura expresa la posibilidad de pensar el *ser del lenguaje*: la experiencia del lenguaje o la experiencia del afuera. Foucault coincide con Deleuze cuando señala que el modo discursivo del lenguaje se aprecia ya en Hegel y así apunta el lugar que la reflexión o pensamiento de la interioridad ha ocupado en la

³⁸Sin embargo, hay textos discursivos aparentemente literarios, como las *Confesiones* de san Agustín.

historia occidental. Hegel³⁹ sustituye la verdadera relación de lo singular y de lo universal en la Idea por la relación abstracta de lo particular con el concepto en general. Pertenece, pues, al elemento reflexionado de la representación, a la simple generalidad. Representa conceptos en vez de dramatizar ideas: construye un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento. Esa *traición y desnaturalización de lo inmediato* que inaugura Hegel al introducir la dialéctica en el pensamiento occidental tiene su movimiento de reversión en la literatura. Todo procedimiento dialéctico y hegeliano se puede denominar reflexivo, porque su procedimiento es la generalización conceptual. Y tanto la representación como la generalización forman parte de la reflexión; mientras que el fenómeno inverso, la inmediatez de lo particular, se puede expresar en la ficción. Al mismo tiempo, la ficción es el lugar del miento y del habla, por oposición al mundo de la verdad y del pensamiento. Se trata de un movimiento que introduce la mediación para *recubrir y ocultar las repeticiones*. Dentro de la ficción hallamos sucesión de imágenes caracterizadas por las múltiples descripciones de lo inmediato, de factores que la óptica discursiva suele considerar insignificantes, pero que obtienen su real valor al evidenciar las coexistencias: no objetos o sujetos determinados, sino los más mínimos gestos. Las coexistencias dentro del lenguaje son las descripciones que acompañan al razonamiento, desbordándolo y desviándolo:

³⁹ Es preciso ver de qué manera Hegel traiciona y desnaturaliza lo inmediato para fundar su dialéctica sobre esta incompreensión, para introducir la mediación en un movimiento que no es más que el de su propio pensamiento, y de las generalidades de este pensamiento. Las sucesiones especulativas reemplazan a las coexistencias, las oposiciones se presentan para recubrir y ocultar las repeticiones (Deleuze, 1995: 68).

Al lenguaje de la ficción se le pide una conversión simétrica. Este debe dejar de ser el poder que incansablemente produce y hace brillar las imágenes, y convertirse por el contrario en la potencia que las desata, las alienta con una transparencia interior que poco a poco las ilumina hasta hacerlas explotar y las dispersa en la ingravidez de lo inimaginable (Foucault, 2008: 27).

La ficción, a diferencia de la reflexión, posee como mecanismo textual esa transparencia interior que hace explotar las imágenes fuera de la gravidez del pensamiento moderno. La representación, dominio de la reflexión, hace producir y brillar las imágenes. Hegel creyó que el mal formaba parte de la necesidad histórica y dialéctica del bien, como si el mal fuese la prueba imprescindible para la aparición del bien en el curso del idealismo universal. Y en ello radica nuestra objeción hacia Hegel, pues el mal no es una excusa para que aparezca el bien, aunque en la práctica sea lo más conveniente; así como el ladrón no es la excusa para que aparezca el hombre probo y honesto. Michael Foucault postula el concepto *pensamiento del afuera* para aludir a una forma de pensamiento que opera a contrapelo del pensamiento tradicional concebido como *cogito* o experiencia de la interioridad del sujeto. Se trata de una experiencia del lenguaje consistente en la exposición de su desnudez: experiencia desplegada sin un sujeto que fundamente la expresión lingüística ni le dé significado (a modo de punto de referencia) a la verdad; se trata de un lenguaje fuera de la conciencia vinculado a una experiencia donde el sentido se ubica en *un afuera* respecto del yo de la enunciación. El afuera es siempre una morada cuya presencia atenta contra la rigidez e inmutabilidad del sentido común.

El afuera es el reino del lenguaje del mundo, es el afuera de la razón y del centramiento reflexivo, es un despliegue de las cosas a través de sus superficies, es un

viaje nómada por el encanto del mundo y su sujeción musical. En este sentido, pensar el afuera constituye una experiencia topológica del cuerpo y con el cuerpo, en que el límite entre lo racional e irracional se borra por la pasión. Y Bataille señala que “el sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite” (2010: 135). Gutiérrez muestra el fenómeno aludido en el siguiente fragmento:

El olor a sudor de negra es el afrodisíaco número uno en el mundo. Gladys era una serpiente. Temblaba con todo su cuerpo. Fibra y músculo. Temblaba y chillaba con cada orgasmo. Uno tras otro. Horas y horas sin despegarnos. Sudando. ¿Qué tenía esa pichona de haitiana, medio india, medio africana, medio mulata? El cuerpo duro, el bollo apretado, el olor a sudor, la boca grande, los ojos oscuros, electricidad en la piel (Gutiérrez, 2006: 51).

En las tres últimas líneas de este pasaje encontramos la serie de devenires que arrastra la figura de la prostituta dentro del texto: negra-haitiana, negra-india, negra-africana, negra-mulata. Junto a estos bloques que constituyen la forma de contenido se hayan las formas de expresión que arrastran al sujeto hacia lo heterogéneo minoritario: sudor de negra, olor a sudor, electricidad en la piel, etc. Además, podemos apreciar que el temblor del cuerpo guía el significante “Gladys-serpiente”, otorgándole un carácter hipnótico y seductor a la figura de la vieja prostituta. El afuera, en este sentido, está relacionado con el desborde del sujeto de la enunciación bajo la voz de la escritura. Sobre esto, Bataille desarrolla un vínculo entre los límites de lo prohibido y la oposición gradual que un sujeto observador de la debilidad del control dispersa. Este sujeto, que en la novela *El nido de la serpiente* es el personaje que se detiene en el tiempo para observar su entorno y sopesar las posibilidades de su voluptuosidad:

Se daba cuenta de lo ineficaz que es la barrera que se imponía a la violencia, los límites que había entendido observar él mismo perdían su sentido; sus impulsos contenidos se desencadenaban, a partir de ese momento... dejaba de moderar su exuberancia sexual y no temía ya hacer en público y de manera desenfrenada todo lo que hasta entonces hacía sólo discretamente (2010: 71).

Los escondrijos escogidos por el protagonista constituyen una estrategia: en los escondites, los espacios privados, se resguardan los secretos; tiene sexo en cuartos sucios y bibliotecas públicas donde reverberan sus más perversos pensamientos, instancias en las que la soledad y el silencio imantan su reflexividad; todo un ritual del encierro, que no es el encierro en el *cogito*, sino su negación profunda. La Habana constituye lo que Foucault (1999) llama una heterotopía⁴⁰ de crisis, es decir, un emplazamiento cargado ideológicamente donde los ideales se sintetizan bajo la organización sistemática de las conductas adecuadas que el pueblo debe ejecutar, lugar donde se trabaja y donde no se debe perder el tiempo; los escondrijos son la otra cara, la manifestación de heterotopías de desviación: en ellos es válido lo prohibido y la pérdida del tiempo. La insularidad representa una característica evidente en la configuración utópica del totalitarismo cubano. Fernando Ainsa señala en *La reconstrucción de la utopía* que la insularidad es la primera característica de la utopía clásica, y se relaciona con un lugar aislado, cerrado y de difícil acceso que está regido por leyes propias. La autarquía, la anacronía, la planificación urbanística y la reglamentación son las otras

⁴⁰La función de la heterotopía es “crear un espacio de ilusión que expone cada espacio real, todos los lugares dentro de los cuales la vida humana es dividida, como todavía más ilusorio... O, al contrario, su rol es crear un espacio que es otro, diferente al espacio real, como perfecto, meticuloso, tan ordenado como el nuestro es desordenado, mal construido y revuelto” (Foucault, 1999: 440).

características de la isla que envuelven a Pedro Juan, quien resiste pese a estar rodeado de un emplazamiento totalizante.

La novela de Gutiérrez es una peripecia realizada por su alter ego y, al mismo tiempo, la viva imagen del laboratorio del erotismo y la transgresión en proyección directa con las relaciones internas de poder; en ello radica precisamente su mérito como escritor. Lo prohibido por el tabú es depuesto por la supresión del límite que se encuentra en la base de toda tendencia hacia la animalidad, tendencia que no es elevación, sino desnivelación; se trata del ejercicio sádico de someter la propia existencia a los juegos malditos de desviación de los signos. Foucault señala que debemos ubicarnos en ciertos puntos donde se anuncia el advenimiento del afuera de modo subrepticio para poder rastrear esa experiencia en la historia de Occidente, pues se trata de una práctica poco explorada y vivida más bien en el plano de la literatura que en otra área del saber. Señala que, a pesar de las dificultades para poder evidenciar la raíz del pensamiento del afuera, podemos detectar su recorrido en la producción intelectual de ciertos escritores tales como Sade (quien dejó al descubierto la desnudez del deseo), Hölderlin (porque anunció la ausencia de dioses y el desamparo en el que se halla el lenguaje), Nietzsche (ya que denunció la legitimidad de la metafísica tradicional descubriendo en ella el ardid de la gramática y el sustento de la verdad en quien detenta la palabra), Mallarmé (al señalar que el lenguaje aparece como el ocio de aquello que nombra), Artaud (en quien el discurso devino expresión violenta del cuerpo y grito de desesperación), Bataille (para quien el lenguaje se constituye en un acto transgresivo, a partir del cual el sujeto se quebranta, surgiendo así el discurso del límite) y Klossowski

(con quien se manifiesta la experiencia del doble, la exterioridad del simulacro, la multiplicidad teatral y demente del yo).

El narrador de *El desbarrancadero* expresa un pensamiento del afuera, que desborda los lindes del yo consciente y categórico al que estamos acostumbrados los modernos. Su existencia descansa fuera de los parámetros de la típica idiosincrasia de un pueblo y de su seno colectivo *arborescente*:

Yo no soy hijo de nadie. No reconozco la paternidad ni la maternidad de ninguno ni de ninguna. Yo soy hijo de mí mismo, de mi espíritu, pero como el espíritu es una elucubración de filósofos confundidores, entonces haga de cuenta usted un ventarrón, un ventarrón del campo que va por el terrenal sin ton ni son ni rumbo levantando tierra y polvo y ahuyentando pollos. ¡Ay Vargas Vila, indito feo y rebelde y lujurioso, buen hijo de tu mamá pero apátrida, qué olvidado te tiene la desmemoriada Colombia! Pero si no es ella, ¿quién te va a recordar? (2001: 17).

El afuera es “pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje” (Foucault, 2008: 11). Ese despliegue del que habla el filósofo francés es el que prevalece en la narrativa de Vallejo. La memoria, que es la clave del fundamento de un yo, resulta atormentadora y sofocada y, por lo tanto, hay que deslizarla en la escritura, hacer brotar sus intensidades hasta alivianar la carga del cadáver:

Los recuerdos son una carga necia, doctor, un fardo estúpido. Y el pasado un cadáver que hay que enterrar prontito o se pudre uno en vida con él. Se lo digo yo que inventé el borrador de recuerdos que tan útil me ha sido, y del que le estoy haciendo en estos precisos

momentos una demostración. Mire, vea, fíjese: barre con toda la basura del coconut (2001: 37).

Así, el escritor colombiano concibe la escritura como un basurero de pensamientos, un espacio donde dejar lo podrido, los muertos, la historia y el mundo. La escritura es, pues, el espacio donde anidan las serpientes y los cadáveres, un borrador de recuerdos, una morada donde lo heterogéneo entra en contacto molecularmente: “Tratando de no pensar, de no oír, de no ver, ya estaba a punto de zafarme de mí mismo cuando empezó a temblar, a sacudirse la tierra como si se quisiera liberar de nosotros aventándonos a la eternidad” (37). La escritura es un modo en que *el sujeto logra zafarse*⁴¹. En el descentramiento propio de la escritura prevalece la voz de un hablante que encarna todas las potencias malditas, como un cuerpo infectado de devenires o una criatura con entidad propia.

La literatura no es sólo un medio de denuncia o de proclamas políticas, sino un lugar hospitalario donde poder habitar: el yo puede atesorar en ese espacio sus deseos utópicos y destruir al mismo tiempo los deseos de los demás. Es transmutación del mito y de los valores, y ensayo de la propia clarividencia en intimidad consigo misma. La literatura es desdoblamiento, materialización estética, trayectos del yo, trasvasije de la conciencia. En suma: es el efecto alquímico de la mezcla entre vida y escritura. Roland Barthes plantea en *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el*

⁴¹ La palabra zafar tiene muchos sentidos: adornar, guarnecer, hermohear o cubrir; desembarazar, libertar, quitar los estorbos de algo; soltar o desatar algo; descoser una costura o una prenda de ropa; desentenderse, liberarse de un compromiso o una obligación; escaparse o esconderse para evitar un encuentro o un riesgo. Todas estas connotaciones de zafar ofrecidas por la RAE expresan el acontecimiento que relaciona al sujeto con el afuera.

Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980 (2005) una idea muy sugerente para entender la postura de Vallejo frente a la escritura:

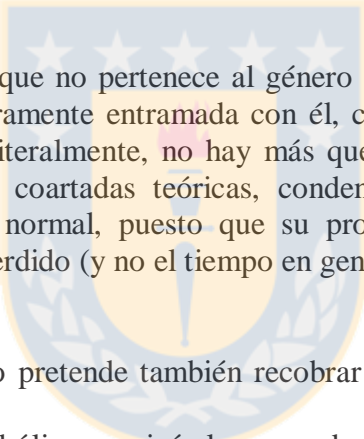
Mientras uno hace todo por recibir al mundo en la Obra (afectivamente, intelectualmente), hay que ser duro con el mundo: no hay que permitir que las prácticas del mundo (su cotidianeidad), como un cáncer, ahoguen y maten la práctica de la escritura, y para ello, sin duda, hay que asumir cierta dureza, lo que quiere decir, entre otras cosas, asumir la imagen de un ser no disponible, distante, no generoso (2005: 271).

La narrativa de Vallejo opera en función de la actitud dura del narrador frente al mundo. El narrador colombiano expone su distancia respecto de los valores cotidianos que el mundo representa. El mundo es ficcionalizado mediante una conciencia que se asume ante las demás como *no generosa*. El protagonista de sus novelas no permite que las normas del mundo lo ahoguen y las resiste a través de su escritura. Barthes plantea que es posible una *derivación* en la relación *mundo/obra literaria*, que se puede graficar en lo que él denomina “solución dialéctica” (2005: 275), la que se materializa mediante el acto mismo de escritura: “Para el escritor, consiste en hacer de su vida una obra, su Obra” (2005: 275). El autor rechaza el contenido axiológico del mundo y lo combate en la escritura. La recreación del mundo degradado anticipa la presencia del mal, figurado en la muerte y en el destino. El yo en primera persona anticipa la propia muerte, la que es enfrentada a través de la escritura. Vallejo escribe:

Les voy a evitar mi tesis de la primera persona y mi odio al narrador omnisciente: a Balzac, Dickens, Flaubert, los Goncourt, Zola, Blasco Ibáñez, Ezra de Queirós, Dostoievsky y demás diositos inmodestos, sabelotodo, cuentavidas deslenguados como comadres chismosas que

olfatean bajo las camas en las bacinicas y en las ollas de la cocina. Y no sigo por cuestión de principios, porque yo no me repito: que me repita el viento. Lo que dije ya lo dije y se me borró el caset. Pero el problema en que ando ahora metido es cómo voy a contar en primera persona mi propia muerte, cómo les voy a hacer entender a mis lectores que me morí, que parezco vivo pero estoy muerto y que cuando digo 'yo' es como si lo dijera un fantasma desflecado señalándose con el dedo el corazón: 'Yo, dizque yo' (2013: 285).

La escritura de Vallejo expresa la reafirmación de la voluntad y su batalla contra el tiempo, el olvido y la muerte, lo que recuerda las palabras de Barthes sobre la obra de Proust:



La obra, que no pertenece al género biográfico (diarios, memorias), está enteramente entramada con él, con sus lugares, sus amigos, su familia; literalmente, no hay más que eso en su novela (a pesar de todas las coartadas teóricas, condensaciones, ausencia de claves, etc.). Es normal, puesto que su problema era recobrar su propio tiempo perdido (y no el tiempo en general) (2005: 278).

La escritura de Vallejo pretende también recobrar su propio tiempo perdido, sus textos son una biografía simbólica y quizás lo que seduce de su escritura es justamente esa *intensidad* de “una fuerza biográfica” (2005: 278). Barthes plantea que la potencia de la biografía simbólica consiste en la creación de una *tanatografía*, que no es sino “la división, la fragmentación, incluso la pulverización del sujeto” (2005: 279)⁴². El juego radica en que no es la obra la que se parece a la vida, sino que la vida es la que se parece a la obra, porque la *escritura conduce*. Fragmenta al sujeto sin anular la presencia del yo: un yo entendido en el sentido de punto móvil; es decir, no el yo cartesiano de la

⁴² Barthes explica que lo que ocurre en este caso es algo diferente a la mera biografía (adecuación simétrica entre la escritura y la vida), ya que en la tanatografía sucede una adecuación dispersa entre la escritura y “fragmentos o planos de vida” (2005: 279).

razón, sino el yo constituido por múltiples fuerzas que le permiten acceder a una producción de sentido desde una particularidad que finalmente contrasta con el sentido comunitario.

La voluntad de intensidades heterogéneas se alza como máquina de guerra (Deleuze), pero también como habitante de una morada estético-metafísica (Barthes). Vallejo escribe el mal y con ello resiste la censura impuesta por la civilización gregaria actual que intenta reprimir la diferencia neuróticamente. En este sentido, el mal es la instalación de un yo que mediante la escritura cifra *los matices de la singularidad* bajo el riesgo de abolir el control que el yo referencial detenta respecto del yo ficcional. La narrativa de Vallejo no es decadente, sino subversiva y vital, por cuanto desacraliza los valores imperantes y crea unos nuevos. El matiz es la relación entre irradiación y vacío, por eso “desagrada tanto a los espíritus positivos” (Barthes, 2005: 87-88). *El pensamiento del afuera* corresponde al ejercicio de un pensamiento que se deja llevar por la desnudez de un lenguaje que no procede de los centramientos discursivos platónicos ni modernos de la razón: rompe con los principios de no-contradicción, de identidad y de realidad. Este pensamiento consiste en una estrategia basada en *rastrear el afuera*:

La exposición del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga, representándose a veces bajo una forma gramatical dispuesta a estos efectos), como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje (Foucault, 2008: 11).

Si el pensamiento del afuera es la experiencia de ese derramamiento del lenguaje, entonces “el sujeto -el yo que habla- se fragmenta, se desparrama y se dispersa hasta desaparecer en este espacio desnudo” (Foucault, 2008: 10). El afuera es ese espacio desnudo del lenguaje donde el escritor, pese a emplear las reglas gramaticales, pierde su ubicuidad como *cogito* y se somete a la incertidumbre: ejercicio que jamás constituye obturación, sino infinito derrame de sentido. Ese espacio desnudo está en el mundo que aún no ha sido tensado por completo por el lenguaje ordinario, pero que la literatura explora y sintetiza para refugiar la existencia nómada del escritor. Deleuze también aporta a lo propuesto por Foucault cuando alude a la indiferencia y al desplazamiento necesarios para experimentar el afuera por parte del espíritu occidental y sedentario, que, dicho sea de paso, ha excluido al espíritu nómada que se destaca, en cambio, por el exceso y el descentramiento de sus cualidades:

Los nómadas han inventado una máquina de guerra frente al aparato del Estado, la historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo, el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera. Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. El Estado pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre. Pero la relación de una máquina de guerra con el afuera no es otro modelo, es un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada, y el libro una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para un rizoma (2004: 28).

La noción de *pensamiento del afuera* es una experiencia transgresiva en el mismo sentido en que lo es la noción de *rizoma* o *sentido rizomático* planteado por Deleuze, ya que consiste en un procedimiento encargado de “derribar la ontología, destituir el

fundamento, anular el fin y el comienzo” (2004: 29). Se trata, así, de trazar líneas y no fijar puntos; en fin, de moverse en sentido perpendicular. El afuera no es tanto una invitación a permanecer en un absoluto (en la orilla opuesta o en el fondo del abismo) como una invitación a exhortar el entrar y el salir: socavar las orillas y horadar.



3. La transmutación del escritor a través de la palabra



3.1 “Los liberales éramos nosotros: los rebeldes y las putas”⁴³: el advenimiento de lo heterogéneo minoritario

“Quiero que volvamos a la ruta cantando canciones obscenas y oscuras hasta que superemos los caminos de la montaña más angostos al son de las más grandes canciones”.

Jack Kerouac, *Big Sur*.

Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* definen devenir como “una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación” (2001: 25). El devenir alude tanto a la forma de expresión que se establece entre la lengua mayor que es políticamente dominante y la lengua menor que es políticamente revolucionaria. Devenir siempre es descender en la vertical, no en el sentido de bajar de un arriba, sino en el de establecer líneas de fuga, orificios por donde salir y establecer contactos con lo heterogéneo. Si la literatura mayor alude a la escritura al servicio de la lengua oficial o del Estado, entonces la “literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe. La expresión debe romper las formas, marcar las rupturas y las nuevas ramificaciones” (2001: 45) Deleuze y Guattari señalan:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las

⁴³Vallejo, Fernando (2001: 4).

condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida) (2001: 31).

El escritor de literatura menor (como Kafka) “está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (2001: 30). De tal manera que las líneas de fuga del lenguaje siempre terminen en “el silencio, la interrupción, lo interminable, o incluso peor. Pero mientras tanto ¡qué locura de creación, qué máquina de escritura!” (2001: 44). El escritor de la literatura menor, como es el caso de Kafka en *El proceso*, se encarga de un “desmontaje de toda justificación trascendental” (77); por medio de una *máquina de expresión* que rodea y sofoca la *máquina abstracta* que intenta hacer trascender la ley hegemónica del compromiso.

Las narrativas de Gutiérrez y Vallejo pueden ser consideradas escrituras en devenir, tanto la descripción de microsucesos que realiza el primero como la liberación de adjetivos hecha por el segundo dan cuenta de flujos semióticos ininterrumpidos. La noción de devenir implica por ello “desplazarse por el medio, entrar y salir, viajar y moverse, no empezar ni acabar, transitar en sentido rizomático, instaurar una *lógica del y*⁴⁴. Es decir, indica un conjunto de procedimientos dedicados a entrar en un mapa, salir de la representación, desarrollar el nomadismo, no ser uno ni múltiple, pero sí devenir *multiplicidades*. Este movimiento forma parte de una lógica presente dentro de lo que Deleuze llama la *máquina de guerra*, es decir, un procedimiento antisedentario que

⁴⁴ “El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción y...y...y...” (Deleuze, 2004: 29).

establece las múltiples fugas de las ideas, los objetos o los sujetos. Devenir es desplegar fugas respecto de un punto de partida o de término: fuga transversal que establece los distintos contactos heterogéneos, permitiendo los agenciamientos desnivelados ontológicamente. Devenir, por lo tanto, es más que un cambio, un paso o una etapa; es un estiramiento, una precipitación: un flujo semiótico ininterrumpido.

El *devenir de las formas de expresión* alude a los procedimientos lingüísticos (verbales, no verbales y paraverbales) que, por ejemplo, manifiestan la energía maldita del sujeto en un texto, de tal manera que se producen relaciones subterráneas entre los símbolos creándose nuevos sentidos y todo un juego infinito de posibilidades hermenéuticas. En cambio, el *devenir del contenido* se juega en los movimientos que despliega un sujeto con relación a otros sujetos, objetos o ideas, modificándose continuamente su dirección y constitución en razón de los múltiples agenciamientos con los que entra en contacto⁴⁵. La literatura menor está constituida por esos juegos de devenires y presencias de líneas de fuga. Deleuze y Guattari insisten en el caso de Kafka y señala que su contribución literaria es una política, una experimentación:

⁴⁵Deleuze y Guattari toman el caso de *El castillo* de Kafka como ejemplo de la relación entre forma de expresión y forma de contenido. En el texto de Kafka, un personaje llamado K descubre el retrato de un portero con la cabeza agachada; en este caso aparecen dos elementos que funcionan como constantes en la obra kafkiana: la forma de contenido, cabeza agachada; y la forma de expresión, retrato-foto. En el mismo texto, la cabeza erguida parece responder a la cabeza agachada y su patrón de salida está en correlación con el sonido del campanario. En este caso estamos ante dos nuevas formas: “Cabeza erguida como forma del contenido, sonido musical como forma de la expresión” (2001: 15). Deleuze y Guattari destacan el hecho de que mientras haya *forma* habrá reterritorialización. En el caso del bloque cabeza erguida, el sonido (que en el caso de *El castillo* es un ruido) constituye una “materia no formada de la expresión, que va a ejercer su acción sobre los otros términos” (2001: 15). Por lo tanto, la forma de contenido no es independiente del sonido, pues éste la deforma, arrastra y acarrea por la “ola de expresión sonora” (2001: 15).

Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que de ese modo deja de ser hombre para convertirse en un mono o coleóptero o perro o ratón, devenir animal, devenir inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, gracias al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal, y no cabe duda que a fuerza de sobriedad) (2001: 17).

La narrativa de Pedro Juan Gutiérrez dibuja devenires trazados por el matiz erótico. El Chupavieja, apodo que sus pares le dieron al protagonista, describe cómo las mujeres despiertan su *lado bestial* desnivelando el *humano*: “Sólo de verla a lo lejos ya me empezaba la erección. Lo mismo que le sucede a los toros... ciegos, guiados sólo por el instinto y el olor” (Gutiérrez, 2009: 202-203). Bataille analiza esta tendencia inherente a los sujetos eróticos:

En el mundo animal, el olor de la hembra suele determinar la búsqueda del macho. En los cantos, en las paradas de las aves, intervienen otras percepciones, que significan para la hembra la presencia del macho y la inminencia del choque sexual. El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos anunciadores de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un intenso valor erótico. En ocasiones, una bella chica desnuda es la *imagen* del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí (2010: 136).

Además, la lectura de textos prohibidos por la sociedad termina por materializar el deseo péfido del protagonista desde la vileza que en este sentido implica la reflexión privada y personal:

En aquella época no era saludable madurar esas ideas en mi cerebritito. Las puse a un lado. Ideas demasiado diferentes para

decirlas en voz alta. Hasta leer a Hernán Hesse era un problema. Nietzsche y Sade nunca habían existido. La lista de libros ‘con problemas ideológicos’ aumentaba. De todos modos esas ideas siguieron ahí. En lo profundo. En la oscuridad. Anidando. El nido de la serpiente. La crisis explotó unos años después, cuando ya tenía veinte o veintiún años: depresivo, suicida, furioso, loco, lascivo-sádico, borracho, agresivo. Todo al mismo tiempo. Autodestructivo. Claro. La serpiente se venía incubando desde la adolescencia. La relación amor /odio respecto del resto de la manada. Cuando al fin lo entendí, comencé a tomar distancia. ¿Antisocial? No lo creo. Asocial. Me siento mejor cuanto más silencio y soledad hay a mi alrededor (Gutiérrez, 2006: 75).

La lascivia emerge del contacto con las prostitutas y la locura de los libros prohibidos que lee solitaria y silenciosamente. Prostitución y lectura desenfrenada, una mezcla de lo prohibido que aumenta la emergencia del mal en esta historia. Si la virtuosa Matanzas de entonces se alista a erradicar la prostitución de sus calles y censurar de su cultura algunos libros peligrosos para la revolución proletaria, el adolescente y vicioso Pedro Juan, a contracorriente, se sumerge desmesuradamente en la búsqueda del pecado atesorando en su cabeza *el nido de la serpiente*, alegoría del mal. La búsqueda de la vida voluptuosa se cumple en *descenso*. La procacidad de la expresión incluye la crítica ideológica y, a través de ella, el autor propone una reflexión respecto de su propia realidad y del contexto social y político que la recubre, haciendo hincapié a través del detalle en la falsa teatralidad que los define:

La obra de teatro es perfecta. Los vestuarios de cada personaje y el lugar que le toca en el escenario de la ciudad están previstos de antemano... Matanzas fue la ciudad pretenciosa de los aristócratas del azúcar. Durante algún tiempo atrajeron a los mejores artistas de la época y tuvieron la osadía de llamarla *la Atenas de Cuba*. Una ridiculez mayúscula. La desmesura de la vanidad humana (Gutiérrez, 2006: 126).

La narrativa de Gutiérrez posee algo importante para destacar su condición de literatura menor. Se trata de la sobriedad de su escritura, algo que Deleuze y Guattari (2001: 15) consideran elemental para establecer una política y una experimentación literarias. Este tópico, la mezcla de humor y descripción realista, provocado por la falsedad del escenario social, posibilita que personajes *inocentes* intenten el ingreso a una determinada clase a través de las apariencias: “Mi madre comenzó a comprar poco a poco la escenografía correspondiente a la clase media. Había que insertarse en la clase media y además aparentarlo, para que la instalación fuera perfecta” (Gutiérrez, 2006: 128). Esta instalación refiere a la normalización de los modales asociados a la adquisición de objetos lujosos; acoplamiento de los sujetos a la máquina disciplinaria, tanto de su voluntad como de sus sentidos. Frente a este programa de *inserción*, en el extremo opuesto, el protagonista se aferra a lo manifiestamente mortal, rinde culto a la insignificancia, se irrita perpetuamente dentro de la inanidad y *se amosca en la nada*, tal como Ciorán señala que ocurre con los réprobos solitarios (2004).

Bajo la lógica de esta inmersión, aumenta la extrañeza ante lo social y disminuye la virtud cívica del protagonista, quien para representar su relación con la sociedad se califica a sí mismo como depresivo, suicida, furioso, loco, lascivo-sádico, borracho, agresivo, lo que se relaciona con los rasgos que irradian la *anomalidad* de su personalidad. De acuerdo a Deleuze:

Habrá borde de manada, y posición anomal, cada vez que en un espacio un animal se encuentre en la línea o trazando la línea con relación a la cual el resto de los miembros de la manada están en una mitad, izquierda o derecha: posición periférica, que hace que ya no

podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella o en su cambiante frontera (Deleuze, 2004: 251).

Baudrillard indica que la seducción es equivalente al desafío de la producción y uno de sus simulacros es el erotismo frenético, porque “en el empuje de ese desafío, es toda la sustancia de lo político la que se viene abajo” (1994: 80). Esa sustancia de lo político, aparentemente fija, noble y virtuosa, se hace movediza por la división que genera el vicio del cuerpo y la inmersión en sus pecados.

La prostitución, los insectos, las enfermedades y la suciedad hacen presa del cuerpo de Pedro Juan y éste establece, mediante actos de contagio, alianzas que dan curso a una particular estrategia de crítica y resistencia que parece voluntaria y *controlable* al comienzo, pero irremediamente violenta al final. La exacerbación del sexo revela a ciudades como Matanzas y la Habana en toda su heterogeneidad, descubriendo en ellas subjetividades completamente fragmentadas ideológicamente; son ciudades en las que habitan sujetos apestados de deseo, quienes revelan el material con el cual trabaja el laboratorio de las utopías colectivas. Y pese a que en sus *intersticios* hay seres infames como el protagonista, que recorren las calles reconociéndose entre sí por las miradas y los olores -y que son verdaderos vasos o conductos donde retorna el mal dispersándose-, existen transformaciones en favor del discurso de la felicidad como acontece con la vieja Dinorah, quien sale de la isla para blanquear, convertir y borrar el estigma de sus males.

La *suciedad* resulta fundamental en la escritura de Gutiérrez y en la vida del protagonista del texto, ya que es un elemento de resistencia frente a la realidad depurada y al poder que se intenta imponer. Es decir, la suciedad actúa como la mediación

requerida para devenir un otro: “Al fin amaba aquel olor a mierda fresca y aquella cantidad de gente apestosa a grajo encima de mí” (Gutiérrez, 2006: 63). La experiencia de la suciedad está vinculada a la importancia que se atribuye al sentido lógico que Deleuze explica como aquella descripción de los objetos en función de una aprehensión más cercana e intensa a nivel sensorial que lo óptico: “Agarré una [ladilla] con las uñas, la aplasté y la olí. Exactamente el mismo olor de las cucarachas. Repugnante. ¿Serán parientes? La olí varias veces. Sí. Asquerosa” (Gutiérrez, 2006: 63).

El protagonista establece continuas alianzas con las formas anormales (que están apartadas por los mecanismos sociales que configuran lo normal) para hacer uso y abuso de ellas dentro del marco de su paradigmático programa de aprendizaje decadente. *El nido de la serpiente* genera un contra-aprendizaje en relación al bien moral. El sujeto va en reversa, en sentido contrario al social y sus utopías colectivas. Es por eso que emprende una suerte de ascetismo invertido: se recluye dentro de los márgenes de la ciudad, contagiándose de todo lo malvado, desagradable e impío, como si incubara, mediante el contagio, el inextricable ADN del mal. Foucault sostiene que una transgresión de ese tipo se justifica denunciando lo pernicioso del sentido común:

La tiranía de una buena voluntad, la obligación de pensar en común con los otros, la dominación del modelo pedagógico, y sobre todo la exclusión de la tontería, forman toda una ruina moral del pensamiento, cuyo papel en nuestra sociedad sin duda sería fácil de descifrar. Es preciso que nos liberemos de ella (1995: 28).

El protagonista deviene y transmuta burlescamente en anomalía, transitando distintos reinos considerados transgresivos para el discurso normalizador y,

particularmente, para la opinión pública cubana de entonces. Las escenas de falta de higiene, prostitución, homosexualidad, brutalidad y sadismo constituyen el abanico de sus mutaciones, a la vez que los espacios o líneas de sus irregulares fugas. El protagonista será un marginal desde los quince a los veintiún años y, en consecuencia, un individuo infame y *anomal*: “Nacemos dentro de una manada. Por eso la lucha cotidiana no es por la subsistencia sino por la libertad. Hay que alejarse de la manada. Tengo derecho a vivir en un lugar donde no me humillen” (Gutiérrez, 2006: 168).

La sociedad-manada, de la que hay que esconderse o escapar, genera sus propios mitos y entre ellos el más sofisticado es el mito del bien. La seducción recorre ese espejo trizado por el deseo, dispensando imágenes y olores que terminan hilvanando aquellos cuerpos que se ven disminuidos por la disciplina que proviene de un inveterado poder: “Transgredir lo prohibido no es violencia animal. Es violencia, sí, pero ejercida por un ser susceptible de razón (que en esta ocasión pone su saber al servicio de la violencia)” (Bataille, 2010: 69). *El nido de la serpiente* expresa una apertura semiótica enriquecida por la naturalidad y espontaneidad del texto, fluidez que expande un espacio de significado para que el lector profundice en él reflexivamente y vea cómo los cuerpos chocan sobre la superficie hasta el paroxismo. La escritura está mediada por un delirio estético que también puede calificarse como búsqueda y viaje incesante. En la novela analizada hay efectivamente una equivalencia nominal entre el narrador y el protagonista que, según Amícola, implica la estrategia de inventarse una personalidad “sin abandonar la identidad real” (2009). Sin embargo, el elemento paratextual del prefacio advierte lo siguiente: “Esta novela es una obra de ficción. Todos los sucesos y personajes son imaginarios” (Gutiérrez, 2006: 10).

El protagonista parece intuir, mediante la experimentación de su entorno, que uno de los mecanismos por los cuales se organiza la vida en sociedad es la tecnología de higienización que modifica subrepticamente las conductas y civiliza a sus agentes:

Intenté olvidar el hambre y las ladillas. Me relajé. El hambre la podía controlar. A los animalitos no. Los sentía caminando tranquilamente entre los pelos. Me hacían cosquillas hasta el culo. Algunas clavaban sus colmillos para chupar sangre, y no se movían hasta hartarse. Otras, más inquietas, paseaban y se ejercitaban para fortalecerse. Cuando estuvieran grandes y musculosas emprenderían aventuras más intensas sobre mi cuerpo y llegarían hasta mis axilas y mis cejas. Les encanta instalarse en las cejas para exhibirse en público y que el respetable sepa que uno es ladilloso y cochino. Me voy a afeitar hasta los pendejos del culo. Todo. Hasta los pelitos de la nariz. No voy a dejar un huevo con vida. Las ladillas no atacan a la gente con dinero, los burguesitos limpiecitos, así que son enemigas del proletariado internacional. Desprestigian a la vanguardia de la clase obrera. Bueno, yo integro más bien la clase del lumpen proletariado (Gutiérrez, 2006: 64).

Se trata de un efecto dialéctico, narcotizante y fractal que va en aumento mientras el personaje despliega la cápsula del deseo. Además, el texto citado deja entrever el elemento común en las novelas de Gutiérrez: la lógica de seres en oposición; los *políticos cínicos y omni-controladores versus los artistas libres y kamikazes*. Estos últimos expresan la ramificación del veneno y la muerte que implica la experimentación del protagonista. Su antipatía y desconfianza por la política, las morales castradoras y el cinismo de la buena voluntad son elementos liberadores en la ficción: “La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraz, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (Piglia, 2001: 14).

Los flujos de significado en *El nido de la serpiente* son similares a los del texto *La trilogía sucia de La Habana* (1998), pues son alimentados por una escritura que

transparenta el mal y muestra una polivalencia retratada en descripciones que el autor externaliza sobre La Habana: “Al sur y al este, la ciudad vieja, arrasada por el tiempo... Al oeste la ciudad moderna, los edificios altos. Cada lugar con su gente, sus ruidos y su música... Todo eso me estimulada a pensar con alguna lucidez. Pensaba por qué mi vida era así. Intentaba entender algo. Me gustaba sobrevolarme, observar de lejos a Pedro Juan” (Gutiérrez, 1998: 15). En este caso, el protagonista simula un desdoblamiento que se ejecuta en la superficie de la soledad; se considera un objeto fuera de los que hay en esa colección: una entidad distinta, un otro.

Según Octavio Paz (1991), la picardía y el uso de juegos coloquiales, como estrategia vital, activan el umbral de la cara animal desnivelando la parte humana. El tipo de ascetismo en que se involucra *el hijo del heladero* se encuentra en resonancia enigmática con la picardía, la que provoca la creciente *evolución a-paralela* entre múltiples reinos, en un descenso para el sentido común que no es otra cosa que la afirmación vital y creativa. El título de la novela sugiere dos significados paradigmáticos: primero, *el nido de la serpiente* es una metáfora que connota un estado solitario de la conciencia que pacta con todo lo prohibido desde la primera juventud del protagonista y, segundo, se refiere a aquellos rincones de la ciudad habitados o plagados de sujetos *anómalos* y portadores del mundo de la seducción y la transgresión, que están ahí para dar curso a la orgía de los contagios, como Dinorah (la vieja prostituta), Gustavo (el seductor solitario) o Gladys (la negra de olor afrodisíaco); es decir, *el nido de la serpiente* evidencia el despliegue de intersticios donde mora el contagio y se producen los múltiples agenciamientos. La novela exhibe una realidad heterogénea que desborda al sujeto insumiso desde todas sus fronteras.

Fabián y el caos, por su parte, no narra la heroica y voraz aventura de un macho cabrío que atraviesa la furia habanera. Se trata de la presencia de Fabián, un muchacho que fortuitamente se relaciona con el protagonista y que evidencia el devenir imperceptible del que habla Deleuze:

En una de esas broncas, entre los espectadores, vi a Fabián. Algo muy extraño porque Fabián era escurridizo como una culebra. Además, parecía un microbio: flaquito, alfeñique, con unos espejuelos de miope, blanco como un papel, de baja estatura, silencioso, sin amigos, creo que se esforzaba por ser invisible. Que nadie lo viera (2015: 68).

La presencia de Fabián no solo indica la figura de un nuevo devenir distinto al animal de caza propio de la mayoría de los personajes de Gutiérrez, sino que también revela la capacidad de observación de Pedro Juan, el narrador/protagonista; un sujeto que pese a su salvajismo sensual logra detener la mirada en lo imperceptible a la vista social y capta que en esa singularidad también reside un hechizo, algo contagioso e inexorable: una potencia anormal que es digna de atender. El narrador insiste en el anonimato de Fabián: “Se sentaba hacia el centro, junto a dos amiguitas. Eran hijas de unos joyeros muy conocidos que enseguida se fueron para Miami y él quedó solo. Bueno, lo cierto es que Fabián no existía. Era transparente. Absolutamente anodino (2015: 71).

Fernando Vallejo en *El desbarrancadero* narra el destino de la familia y del país de su autor, la agonía de Darío, el hermano infectado de SIDA, su itinerario hacia la muerte, la maldición figurada en la madre y el despliegue de sensaciones desaforadas contra el sistema corrupto de Colombia. Tanto la casa familiar como el país son

signados como infernales; el espacio doméstico es reflejo de las guerrillas políticas, de la proliferación de drogas embrutecedoras y de la barbarie generalizada. Vallejo, sin desvincularse de las raíces de su lengua y cultura, es el marginal en ese mundo de violencia, al que desnuda desde el interior a través del espejo que muestra el rostro del mal. La repetición de palabras y recursos estilísticos como la anáfora y el reiterado empleo de signos de exclamación e interrogación colorean el relato al punto de otorgarle al lector un efecto impresionista que se ve acentuado por la aparición de palabras y frases como “¡pendejo!, ¡cuál Dios, cuál patria! ¡pendejos!, amén” (2001: 3-4), que producen un impacto verbal que tañe con violencia la lengua oficial. Así se logra la inmersión del receptor en el mundo narrado, la seducción violenta y efectiva a través del lenguaje. Luego, “la liberación de los adjetivos -que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleajes-” (Barthes, 1993: 24) resulta clave para comprender la implosión de sentido que despliegan los textos de Vallejo:

A través de la sinonimia, amplificaciones, apropiaciones y reflexiones, con cortes, dislocaciones y digresiones se va construyendo de manera deliberada una ruptura de la consecutividad; una narrativa proliferante que apela a los encadenamientos no de la lógica sino de las asociaciones y las fantasías que vinculaba con el olvido y el recuerdo (Manzoni, 2004: 51).

Las novelas de Vallejo demuestran esa “narrativa proliferante” a la que alude Manzoni a través de los énfasis y la liberación de adjetivos que deslindan el orden del discurso moderno. Su narrativa no es un discurso, sino un *excursus*; y en eso estriba su gracia y su potencia musical. La tonalidad de su estilo es ácida, biliosa y detonante. La

ironía es una figura retórica fundamental en Vallejo para comprender los sentidos trascendentales que despliega su escritura: “Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primero de la infinidad que tuve, se estaba muriendo, no se sabía de qué. De esa enfermedad, hombre, de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos por la luz que mueve a las mariposas” (2001: 3). La expresividad, la musicalidad, la fuerza poética son sobresalientes en párrafos como éste, donde la impresión figurativa que provoca la expresión “como fantasmas translúcidos por la luz que mueve a las mariposas” dan señas de que en Vallejo se destaca la expresividad más que el contenido⁴⁶, prevalece el *cómo* antes que el *qué*. *El desbarrancadero* nombra la muerte y con ello nombra el mal, el cual concentra su poder en una línea que se desplaza topográficamente dentro de la novela, en un zigzag que es la irrupción del destino y, sobre todo, la expresión del anatema.

La escritura de Vallejo es una herejía –para la doxa- que prolifera por todos lados, como raíces que se introducen subrepticamente en moradas construidas bajo la buena voluntad; pero es también el mensaje de una voz que vocifera en una dimensión anterior a cualquier moral:

Punto y aparte y sigamos. O mejor dicho volvamos, retrocedamos a los vicios que me estoy saltando el principal: el vicio de los vicios, el vicio máximo continuo de estar vivos, del que todos algún día nos vamos a curar y hasta el mismísimo Papa. A ver cuántos asisten a su entierro, Su Santidad, cuántos entre curas, obispos y cardenales,

⁴⁶ La translucidez como adjetivo para indicar el rasgo propio del personaje homosexual no solo aparece en Vallejo, también es un recurso empleado por Gutiérrez en textos como *Fabián y el caos*, donde se hace alusión indirecta a ese devenir imperceptible que señalan Deleuze y Guattari (2004).

guardia suiza y pueblo vil. Al mío quiero que venga, quiero que vuelva esa bandada de loros que pasaba volando, rasgando de verde el azul de cielo, sobre la finca de mi niñez y mis abuelos, Santa Anita, y gritando en coro, con una sola voz burlona: ¡Viva el gran partido liberal, abajo godos hijueputas! Godos, o sea conservadores, camanduleros, rezanderos, en tanto los liberales, éramos nosotros: los rebeldes y las putas. Huy, ¿cuánto hace que se acabó todo eso, que se quemó con pólvora? (Vallejo, 2001: 8).

Los adjetivos “godos, o sea conservadores, camanduleros, rezanderos”⁴⁷ versus los transgresivos “liberales: los rebeldes y las putas” evidencian la máquina de guerra de Vallejo desplegada en tren semiótico. La disidencia fundamental del protagonista establece alianza con otras máquinas de resistencia (los rebeldes y las prostitutas) frente a la mentalidad conservadora y, desde esa alianza, deviene revolucionario, escritor, protagonista, liberal, rebelde, paisano, prostituta y destino. El antioqueño despliega la seducción en sus textos para cautivar al lector oyente y ofrecerle todo un juego nomológico con el que cuestiona y desacraliza la voz de la norma, la de los valores higienizantes. Coincido con Torres (2010) y Contreras (2007) cuando afirman que Vallejo *persigue una ilusión de oralidad* que obtiene en virtud de la capacidad de interrogar e informar al receptor: “Fernando, el protagonista, el narrador, reproduce en la escritura una narrativa oral de la que hace cada vez más partícipe al lector” (Torres, 2010: 334), pero además creo que el autor emplea la oralidad con un fin que trasciende el mero deseo persuasivo, logrando derruir el lenguaje tradicional para instalar uno excepcional.

⁴⁷ Éstos remiten a un carácter tradicional también en el plano lingüístico, mientras que los adjetivos *liberales, rebeldes, putas* dan cuenta de una lengua que transgrede la corrección lingüística.

La crítica sostiene que el *sociolecto* es una herramienta fundamental en la narrativa de Vallejo, de modo que mediante la expresión se abre un conducto transmisor de realidad que no se logra mediante la escritura letrada, transmisión de información que genera una complicidad simbólica con el lector (cf., Jácome 2006). El narrador en la máquina narrativa de Vallejo entra en contacto con otros registros de la narración. De esta forma, por un lado, se subvierte la contraposición del discurso propio del estudioso letrado y del contradiscurso del joven de las comunas que aparecía en el género testimonial, dado que, gracias a la contaminación de la figura del narrador-escritor por la intromisión del *parlache*... se desarticula intencionalmente la expresión de la voz letrada que actúa como un mero amanuense o transcriptor/ traductor de la voz marginal. Vallejo subvierte las relaciones entre el poder y la marginalidad al utilizar el *parlache* como registro narrativo. Esta subversión se logra representando la emergencia de la violencia en la sociedad colombiana (Torres, 2010). Sin embargo, no se trata simplemente de representar la realidad de manera más o menos nítida, de provocar una ilusión realista a través de un recurso lingüístico, sino más bien de establecer líneas de fuga que permitan a los sujetos pasar de una posición a otra y, precisamente, escapar de la representación.

Tanto Manzoni (2011) como Torres (2010) consideran que el insulto, la imprecación y la diatriba constituyen modos efectivos en la literatura para poder manifestar la violencia, la que en el caso de Vallejo se muestra con sorprendente crudeza. Por ejemplo, el *hijueputear* es un recurso muy presente en su narrativa, empleado para desacralizar figuras como los pobres, las mujeres embarazadas, las instituciones y la Iglesia.

¡Llegaron!, la última novela de Fernando Vallejo, revela la voz personalísima de su autor, quien tamiza el pasado con la visión del presente: es el relato de un episodio particular de la infancia del protagonista que llega a la finca Santa Anita, ubicada en las cercanías de Medellín. Se trata de la reunión de nietos y familiares en la casa de los abuelos del narrador, voz que sostiene que se juntaron allí los *insectos y los zánganos que todo lo devoran*. Se trata de un viaje y por ello no es casual el título de la novela. Después de dos centenares de páginas se narra el momento en que los insectos y zánganos se van de Santa Anita. Jorge Volpi sostuvo en La Feria del Libro de Guadalajara (2015), que la particularidad del texto reside en una construcción novelística sumamente hábil, en la que el personaje central no solamente hace memoria, sino que la revive dialogando con un médico psicoanalista. Y en la que la memoria está constantemente cuestionada en la interlocución: es una memoria compartida, en la que se reinventa el pasado; memoria en la que se revela el regreso a un paraíso perdido que resulta frágil y destructible. La poética de Vallejo es una especie de *elogio y encomio de la diatriba*⁴⁸. La narración al mismo tiempo está fraguada por la voz siempre única de un narrador que no evita hacer constante referencia al presente.

Es un libro en el que el humor y la burla son descarnados, sobre todo respecto de las instituciones y de toda la naturaleza humana. Ahí aparecen lo que Volpi en la FIL llamó las bestias negras del narrador: las religiones, en particular la católica. Además, es patente el entrañable cariño que Vallejo ostenta hacia los perros; al igual que en las novelas anteriores, ese profundo sentimiento de hermandad que contrasta y que se

⁴⁸ Frase emitida por el escritor mexicano Jorge Volpi en la Feria del Libro de Guadalajara 2015. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=CCLnYknMnVc>.

justifica a partir de su desprecio de la hipocresía y de la volubilidad de los seres humanos refiere al constante pesimismo filosófico que termina aderezado con profundas dosis de humor. La burla permite esas mínimas dosis de optimismo a través de una voz absolutamente inconfundible dentro de la literatura de nuestro tiempo.

Pilar Reyes, la editora de Alfaguara, quien acompaña su producción desde *La virgen de los sicarios*, señala paralelamente a Vopi que la muerte atraviesa toda la producción literaria del antioqueño y además considera que en *¡Llegaron!* el autor vuelve al espacio de *Los días azules* (1985), pero que los niños y los adultos son más perversos y terribles que en el último texto. La presencia del tiempo cobra distinta importancia en ambas novelas, en la última los días se vuelven años y los años interminables. Vallejo es consciente así de que su familia ha sido un recurso reiterado en su producción, y que todos sus integrantes han sido novelados: “Cuando la vida de uno se pasa al papel se vuelve novela, porque no hay forma de escribirla sino literariamente, no hay forma de escribir la vida con absoluta verdad” (Vallejo, conferencia Fil 2015).

¡Llegaron! presente a la muerte como *interlocutor*, como sucede en otros libros de Vallejo. Dentro de esta lista tanatográfica podemos incluir *El desbarrancadero* (2001) y *El don de la vida*.

Vallejo en *Peroratas* se muestra muy crítico respecto la novela de tercera persona, cuando él hace hablar a la muerte lo hace apelando a la función especular que se presenta entre ella y el narrador y protagonista de sus novelas.

Fernando Vallejo en *¡Llegaron!* evidencia el uso de la ironía y de la paraverbalidad desde los inicios del relato. Ya con el empleo de la exclamación marca el comienzo de la historia, recurso que se repetirá eventualmente en todo el cuerpo textual.

Se trata del título que le da nombre a la novela y que proviene de la expresión que la tía abuela del narrador le dirige a su abuela Raquel. El uso de guiones para mostrar directamente el diálogo que se genera entre las ancianas además subraya el tono vertiginoso con que inicia la novela, y con ello se logra el dinamismo coloquial que resulta con frecuencia exuberante en la narrativa del escritor colombiano. Otro efecto característico de su narrativa es el uso de diminutivos (el Fordcito) y el uso de puntos suspensivos para generar un efecto de significantes en cadena. Por ejemplo:

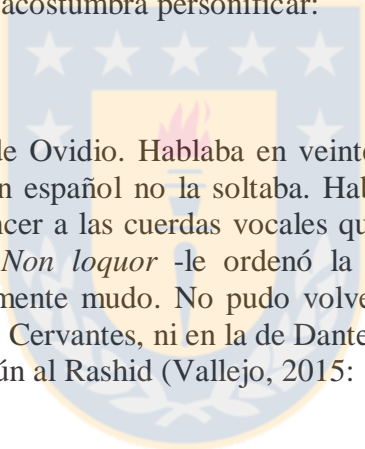
Las calles vacías, las carreteras vacías, el campo de aviación vacío... Las iglesias llenas, la morgue llena. Arrancábamos y ¡zuás!, nos íbamos como una saeta. O mejor dicho como una culebra porque era una carretera curvosa. ¡Qué curverío, por Dios, íbamos de curva en curva culebreando! Los más pequeños se mareaban y se vomitaban en el Fordcito (Vallejo, 2015: 10).

¡Llegaron! de Fernando Vallejo evidencia el recurso de la exclamación debido a que uno de cada dos párrafos integra ese recurso paraverbal. Lo mismo sucede con el uso de las interrogaciones, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, en que éstas son utilizadas por el autor: como complemento de la ironía: “¿Mareo en carretera? ¡Ustedes sí están locos! Mareo es en el mar” (2015: 10). El uso de la digresión y de la interpelación al lector también resultan habituales en los relatos de Vallejo. Ambos recursos no sólo le otorgan matices a la narración, sino que también la fracturan, y con ello se patentiza el discurso en su faceta ensayística:

¡Raquel, llegaron, ya vienen por el carbonero!, le dijo mi tía Elenita aterrada a mi abuela cuando nos vio llegando al carbonero.

El carbonero era un árbol que producía, amén de hojas, gusanos como borlas amarillas. Al que los tocara le daba fiebre. Un día cogí una de esas borlas pensando que era de oro y no, era un gusano engañoso y casi me muero. A los cinco años muerto, ¡qué horror! ¿se imagina usted? ¡Cuarenta y cinco de fiebre! Pero sobreviví. Por eso voy aquí junto a usted matando el tiempo contándole. El tiempo es una saeta, y la vida un raudo vuelo. A ver si este avión no se cae. Toco madera (Vallejo, 2015:10).

El apóstrofe aquí es evidente, pues en la medida en que se deja colegir un suceso, se lo interfiere a través de un juicio de valor, acción que además está siendo dirigida intencionalmente a un lector-oyente. El apóstrofe no sólo va dirigido al lector, sino que también a la muerte, a quien acostumbra personificar:



-Ah, sí, de Ovidio. Hablaba en veinte lenguas, y cuando tomaba la palabra en español no la soltaba. Hablaba, hablaba, hablaba. Murió de un cáncer a las cuerdas vocales que lo sumió en la oscuridad del silencio. *Non loquor* -le ordenó la Parca-. *No hables*, y lo dejó políglotamente mudo. No pudo volver a articular palabra. Ni en la lengua de Cervantes, ni en la de Dante, ni en la de Shakespeare, ni en la de Harún al Rashid (Vallejo, 2015: 12).

No sólo destacan los recursos paraverbales como se ha demostrado, pues la presencia de figuras retóricas también es abundante. Sólo en el párrafo anterior se aprecia la personificación (*le ordenó la Parca*), la anáfora (*hablaba, hablaba, hablaba*) y la sinestesia (*oscuridad del silencio*). En otros apartados, se observa, además, la mezcla de lenguaje paraverbal con el recurso de la imprecación: “¡Maldita Tierra! ¡Maldita seas!” (Vallejo, 2015: 13). Queda así de manifiesto que no se trata solamente de la presencia de estos elementos retóricos dentro de la narrativa vallejana, sino de la

forma como éstas se combinan para generar un estilo propio. Estilo que por ningún motivo deja de lado el lenguaje coloquial medellinezco.

Santiago Huía publica el 02 de febrero del 2016, en la revista *Vísperas*, que:

Si a veces parece que Vallejo se repite, es porque las cosas que critica aún están ahí, porque el desastre sigue y si algo cambia es para empeorar. También se repite porque la construcción de sí mismo, de ese yo que habla siempre en primera persona, no se termina nunca. Mejor dicho, volando sobre nosotros en su jet privado, desde esas alturas que son también la distancia perfecta para ver las tinieblas del presente con claridad, Vallejo nos dice que lo que se repite no es él, o no sólo él, en todo caso, sino el mundo en su caos circular, la realidad, *ese urobora que gira y gira hasta que se agarra la cola con el hocico.*⁴⁹

La idea de mundo como *caos circular* traza la perspectiva nihilista que el colombiano pontifica en contra de la vida. Y la materialización del tiempo provocada a través de su producción narrativa resulta potente en este texto aparecido el 2015. Ya mucho antes, en *El desbarrancadero*, ofrece una declaración de principios emitida por la propia voz narrativa, quien confiesa lo siguiente:

Es que yo creo en el poder liberador de la palabra. Pero también creo en su poder de destrucción, pues así como hay palabras liberadoras también las hay destructoras, palabras que yo llamaría irremediabiles, porque aunque parezca que se las lleva el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma (2001: 28).

⁴⁹ Archivo de texto recuperado de: <http://www.revistavisperas.com/llegaron-de-fernando-vallejo/#>

El poder liberador de la palabra ha sido un tema recurrente en la prosa vallejana y se asocia a la intensidad con que el colombiano establece que son pocos los novelistas sensatos que escriben en primera persona con su nombre propio. Y que la liberación no se asocia exclusivamente al mundo narrado sino también a la destrucción del pudor narrativo, pues: “Suelen distinguir los teóricos de la literatura en las novelas escritas en primera persona entre el autor y el narrador como si éstos fueran dos personas distintas en un solo yo, a la manera de la Santísima Trinidad, que son tres en Una. Yo enfocaría la cosa de un modo más simple: en *El asno de oro* el autor y el narrador son uno sólo” (Vallejo, 2013: 169). Las ventajas que conlleva el uso de la primera persona tiene un valor de contenido también, puesto que su función se divide en tres aristas: “respaldar una información, introducir unas reflexiones o apuntalar el relato” (Vallejo, 2013: 171). Al enunciar la palabra en primera persona, el narrador genera un viaje que escapa del montaje simbólico de la ubicuidad tan característico en los escritores de tercera persona a los que Vallejo en *Peroratas* denomina *señores sabelotodo*. La primera persona es entonces un dispositivo que le permite a Vallejo desmontar el dispositivo predominante dentro de la literatura y de las formas de expresión referenciales y emblemáticas. El autor de *Peroratas* denomina a este dispositivo desmontador: “Género menor” (2013: 162).

3.2 “Ya no eran negros, ahora tenía los ojos amarillos con reflejos verdes”⁵⁰: la singularidad del animal en las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo

“Bajo las hojas aúlla un lobo
escupiendo esas bellas plumas
de su comida de gallinas: como él yo
también me consumo”.

Arthur Rimbaud, “Bajo las hojas aúlla
un lobo” de *Versos nuevos y canciones*.

Es habitual el uso de categorías de pensamiento estereotipadas para referir a los animales, los que son asociados a lo salvaje e irracional; sin embargo, eso no ocurre con los escritores Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejos, quienes en sus novelas le otorgan un lugar superlativo a los animales, pese al discurso reduccionista oficial. El primero usa la categoría animal en un sentido que desborda las clasificaciones convencionales y que linda con la idea de una *realidad inconmensurable* y con el ejercicio de un *poder subsumidor* de la subjetividad. El segundo concibe el animal como un prójimo, si es que no un ser superior al humano, esto si consideramos el principio ético del dolor y del sufrimiento como parámetro de medición ontológica: es la narrativa que ve en el animal un *hermano superior*.

Queda claro que ambas narrativas no desembocan en las adjetivaciones ramplonas que se han naturalizado a través de la historia y que envilecen la figura del animal, lo que trae consigo connotaciones importantes si se quiere reflexionar en torno a los paradigmas que tamizan la literatura hispanoamericana contemporánea. Hasta la segunda mitad del siglo XX ha resultado habitual y muy popular defender el dualismo

⁵⁰ Gutiérrez, Pedro Juan (2006: 52).

hombre/animal desde todos los discursos oficiales, incluyendo el literario: así ocurre, por ejemplo, con *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), texto en el que se empleaban las connotaciones de salvajismo y de inferioridad asociadas a la animalidad. No obstante, en las últimas décadas resulta difícil seguir sosteniendo esta dicotomía, puesto que la normalización de la dualidad señalada resulta nefasta en un doble sentido: tanto porque supone derechamente el empleo de una visión dicotómica trasnochada y en retroceso (la subjetividad cartesiana) como porque admite una directa e impune segregación ontológica según la cual el *homo sapiens* es el elegido cuando no el pastor del Ser. Se trata así de una tradición arraigada en el idealismo subjetivo: supuesto vértice de la verdad, de la objetividad y de la moral. Esta creencia ha decantado indirectamente en el concepto de especismo que fue establecido en los años 70 por Richard Ryder en “Experiments on animals”.

Existen autores que, sin embargo, se han opuesto a dicha concepción de hombre-arquetipo y mayestático que consolida el afán de dominio y de control; entre ellos Schopenhauer, Pikaza y Singer son resistencias teóricas que han surgido para instalar un debate alrededor de la animalidad. Se le atribuye al padre de la filosofía moderna, René Descartes, la consolidación del pensamiento separatista⁵¹ efectuada a partir de la publicación de *Las meditaciones metafísicas*, texto que robustece la visión de

⁵¹ El hombre considerado superior intelectual y moralmente no sólo ha sido una idea concluida de la filosofía cartesiana, también es frecuente asociarla al pensamiento kantiano. Sobre todo, cuando se sacan conclusiones de frases como las siguientes: “Obra de tal modo que te relaciones con la humanidad, tanto en tu persona como en la de cualquier otro, siempre como un fin, y nunca sólo como un medio” (Kant, 1999: 104). Kant es considerado el gran defensor de la ética humanista, por cuanto su teoría del hombre como fin en sí mismo permite colegir que el humano es el único viviente con la voluntad moral suficiente como para no ser considerado jamás como medio. Se trata de la tradición que relativiza la valoración de la naturaleza irracional. Es el confinamiento de los seres irracionales al estatus de medio o simple herramienta y, en el mejor de los casos, se propicia con ello el concepto de tutela de los deberes indirectos.

los animales entendidos no como vivientes sino como meros autómatas, máquinas sofisticadas que constituyen la *realidad extensa*. A partir de esa perspectiva ha habido una *general y transgeneracional aceptación de los opuestos* (Saravia, 2014), pero también ha habido algunos autores que han logrado sortear *el fosó racionalista* (Cortina, 2009), aunque en la mayoría de los casos se ha terminado por asumir una perspectiva ética benevolente que enarbola la idea de animal como *paciente moral u objeto de la acción ética* (Schafschetzy, 2006).

Los intentos estereotipados propician un desvío y, por tanto, una tergiversación de las apariencias y de los encuentros que se pueden suscitar entre los *reinos heterogéneos*: más allá del binarismo es posible acceder a un pensamiento sobre el animal que no incurra en el reduccionismo de convertirlo en mero objeto de investigación científica, en simple prueba de laboratorio; puesto que el insectario, ejemplo paradigmático de estas prácticas, es tan perverso como el pensamiento que se precia de llevarlo a cabo. Si bien existen acercamientos ético-ecológicos que proponen un tratamiento benevolente hacia el animal, considerado a veces persona no-humana, o entidad digna, dicha postura con frecuencia le asigna al animal un rostro humanizado o eventualmente antropomórfico que termina por contaminar su singularidad: la alteridad transita de ese modo de un *mundo otro* a uno *que nos es habitual*, donde se termina reduciendo lo singular a un monolítico concepto representacional.

Cuando se clasifica a los animales por medio del lenguaje tradicional se hace una inscripción a través de la escritura que efectúa una selección y, por efecto, se lleva a cabo una *borradura* del afuera que representa esa existencia, tal borradura la consume la definición de la realidad basada en la conmensurabilidad de los fenómenos. Incluso,

hacer alusión a la idea de fenómeno o de *realidad fenoménica* ya implica dar por sentada una interpretación calculadora, recortada y coactiva de los acontecimientos. Respecto del ser humano existe una proximidad y una distancia que lo separa de la existencia del animal, algo que la visión política de la realidad no puede visibilizar, y que consiste en lo no-fenoménico; el gesto teórico de categorizar a los animales constituye una violencia que los humanos ejercen sobre ellos, gesto que finalmente los lleva a los mataderos y a su tratamiento industrial. Toda esa violencia sobre el animal se genera a partir de esa simplificación conceptual que remite a la idea de animales en general. Referirse a *los animales* constituye, por el sólo hecho del uso de ese lenguaje genérico, incurrir en un encapsulamiento del misterio en virtud del cual el animal es finalmente encerrado en una *jaula simbólica*. Existen muchos tipos de animales y en consecuencia no hay razón para agruparlos a todos en las mismas categorías: poner a todos los individuos que no son humanos en una sola categoría comprueba el solipsismo del discurso tradicional, porque cada animal en tanto singularidad irreductible es una forma de vida radicalmente otra.

Los *animal studies* se refieren a la conceptualización científica del animal, a estudios etológicos, evolucionistas o incluso abolicionistas. Dentro del corpus de ideas que sustentan distintas reflexiones acerca de los animales, fundamentalmente filosóficas, cabe mencionar, por ejemplo, a Jeremy Bentham (*An introduction to the principle of morals and legislation*, 1789), Richard Ryder (“Experiments on animals, 1971), Tom Regan (*The case for animal rights*, 1983), Peter Singer (*Liberación animal*, 1999), Martha Nussbaum (*Las fronteras de la justicia*, 2007) y Óscar Horta (“Un desafío para la bioética”, 2007), entre otros.

El animal es una singularidad que debe ser atendida como tal y su extrañeza resulta más accesible a la comprensión en la medida en que no se restringe a un esquematismo de división por género y especie, al menos dentro de la producción literaria. La postura del científico y la del ecólogo contemporáneo pueden ser resumidas, por tanto, dentro de la visión cultural referencial; mientras que la postura que busca la autenticidad de la animalidad puede ser considerada como la perspectiva diferencial. Deleuze efectúa la siguiente precisión que aclara la aplicación de dichas nociones:

Una es hipotética, la otra categórica. Una es estática, la otra dinámica. Una es repetición en el efecto, la otra en la causa. Una, en extensión, la otra intensiva. Una ordinaria, la otra extraordinaria y singular. Una es horizontal, la otra vertical. Una está desenvuelta, explicada; la otra está envuelta, y debe ser interpretada. Una es revolutiva, la otra de evolución. Una es de igualdad, de conmensurabilidad, de simetría; la otra, basada en lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico. Una es material, la otra espiritual, incluso en la naturaleza y en la tierra. Una está inanimada, la otra posee el secreto de nuestras muertes y de nuestras vidas, de nuestros encadenamientos y de nuestras liberaciones, de lo demoníaco y de lo divino (Deleuze, 1999: 98).

La alteridad que supone la animalidad de acuerdo a un pensamiento de lo singular precisamente comporta ese *secreto de nuestras muertes y de nuestras vidas, de nuestros encadenamientos y de nuestras liberaciones, de lo demoníaco y de lo divino* que no debe ser coartado por la conmensurabilidad de nuestras construcciones simbólicas. Este pensamiento de Deleuze se centra en ese secreto propio de la animalidad que no puede ser aprehendido por un pensamiento científico basado en la conmensurabilidad. El

animal es lo que está afuera, lo que está más allá de un límite y, en consecuencia, *su venida* debe conservar ese secreto o extrañeza que le es propio.

La idea de otricidio, la crítica a la jerga convencional que cosifica a la animalidad está presente en los pensamientos de Deleuze y de Derrida, quienes consideran que existe *un miedo por parte del sujeto a perderse en lo ilimitado del otro*. Es la muerte, sin embargo, la que deconstruye la aparente soberanía del yo mayestático y equilibra la existencia del hombre respecto del animal. Para Heidegger sólo el ser humano es un ser que muere, ya que el animal sólo expira o fenece (Heidegger, 2001: 246-247). Respecto de la idea de sacrificio como respuesta a la naturalización de las relaciones entre el hombre y el animal, coincidimos con Mónica Cragolini (2012), quien considera que la naturalización del sacrificio animal remite a la actitud filosófica cartesiana, según la cual el ser humano es un ser solitario y superior que se debe convertir en el soberano de la realidad, idea que traduce la naturaleza en territorio y al hombre en soberano.

La muerte es el momento que nos permite obtener conciencia crítica en torno a una realidad impostada en la que el animal es un ser subordinado en grado y tipologización, pues sólo en ella el ser humano *se acomuna con los seres vivos*; por ello, la muerte es el instante en el que se le despoja al yo de todo poder, espacio hospitalario que rasga las máscaras discursivas. La extrañeza propia del animal tiende a ser naturalizada a partir de su inclusión en el reino de la regularidad; el animal se considera previsible en tal reino en función de lo que se denomina instinto. Es decir, la naturalización es producto de la dicotomía ontológica hombre/animal, que a la vez es la forma a través de la cual se visibiliza la ubicación del animal de manera deliberada y

prejuiciada. Para superar la ubicuidad arbitraria que supone dicha naturalización es necesario analizar el carácter *extraño* del animal. Se trata de la deconstrucción de la lógica jerárquica, dual e identitaria que ha opuesto el ser al devenir, la verdad a la ficción, etc. Se habla incluso de egoísmo especista. ¿Es el animal una piedra insensible o un tabú insondable? (es lo que plantea Hernán Neira en el artículo “Pudor y secreto animal”, 2014).

En cuanto a la relación que se suscita entre la literatura y el animal, Pedro Juan Gutiérrez aborda en *Trilogía sucia de La Habana* la cuestión de manera aparentemente tangencial, pero sólo si tomamos en cuenta como única referencia el interés de la crítica que se ha centrado en el uso de una jerga soez, directa y caribeña en su escritura. Sin embargo, se trata de texto que abre una reflexión bastante particular sobre el lugar del animal dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. La narrativa de Gutiérrez borra los límites que el pensamiento tradicional establece entre lo humano y lo animal a través de la configuración de una doble causalidad en que la animalidad y la humanidad se cruzan dentro del entramado de la ciudad, y *la ciudad se configura como fauna*. Se patentiza una visión atípica del lugar en que habita el hombre y su sentido, pues La Habana es *comprendida como una fauna donde los ciudadanos son presas o bien animales de caza*. Pedro Juan, el protagonista homónimo, emprende sus delirantes aventuras atravesando las ruinas de una civilización en constante cambio. Por ejemplo, en el cuento “Yo, revolcador de mierda” sostiene:

Atravesando unas cuadras me alejé del Malecón y del viento. En el parque de San Rafael y Galiano ya era casi de noche, pero ahí estaba la fauna habitual. Me siento en un banco y un poco más allá hay una

señora flaca, muy alegre, conversando con otra: Cuando lo probé, me dije: Ahh, me voy a casar con un semental..., sí, sí, la ponía ahí perfecta, me hizo cuatro hijos, uno tras otro, ¡con una puntería! Paré yo, que me amarré una T de cobre y le dije ni uno más. Si fuera por él hubiéramos tenido diez o doce muchachos, jajajá..., era un toro padre (Gutiérrez, 2012: 103).

La *fauna habitual* presente en los parques de San Rafael y Galiano congrega a seres deseantes que intervienen el lugar entablando diálogos cargados de sensualidad animal, singularidad que le confiere un tono evidentemente erótico a los espacios consignados. La narrativa de Pedro Juan Gutiérrez desacraliza y desenmascara la idealización tradicional de la vida cotidiana y evidencia el devenir animal del hombre a través del lenguaje, con ello se rompe el deslinde separatista que define la realidad de manera dicotómica. La Habana es comprendida como un entramado de signos abiertos a la extrañeza y al misterio de lo singular, ciudad que es descrita como sucia y atiborrada de escombros: es un lugar donde transitan seres voraces que han perdido todo pudor y toda finalidad trascendente.

El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero muestra esa desmitificación de la ciudad moderna y lo hace manifestando ese doble contagio de reinos heterogéneos. Es lo que ocurre con Gladys, la negra haitiana que simboliza el devenir serpiente de la mujer. Su padre, heredero de la tradición africana caribeña, le da un consejo al joven Pedro Juan cuando éste se confiesa encantado por la gracia y feminidad de la exótica mujer:

- Cuidado con Gladys, que se enamora fácil, se te enrosca y no te suelta.

No le hice caso al viejo. Ahora lo recordaba. La miré bien. Tenía ojos de serpiente venenosa. Ya no eran negros. Ahora tenía los ojos amarillos con reflejos verdes. Me miró fijamente. Retadora y sudorosa. No nos habíamos bañado en muchos días. Éramos dos bolas de cochambre (Gutiérrez, 2006: 52).

Los *ojos amarillos con reflejos verdes* constituyen el ingreso del significante reservado que rompe la ubicuidad del yo mayestático. Y el diálogo que a continuación se presenta muestra cómo el *patois*⁵² adiciona otro elemento significativo que termina por traicionar la petrificación de los reinos hecha por la sociedad hegemónica:

Me puse el pantalón y salí al patio. Era de noche. Todo en penumbra. Dos o tres bombillos daban un poquito de luz frente a algunas casitas. A unos pasos de nosotros, uno de los primos de Gladys, un muchacho joven y fuerte como yo, parecía un viejito, encorvado, tembloroso. Dos hombres lo sostenían como se hace con los viejos. Hablaba en patois. Su cara se había transfigurado. Era un viejo. Me quedé sin saber qué hacer. Gladys me acercó a él y me presentó:

-Mire, abuelo, éste es un amigo.

El viejo me miró y dijo:

-La espada corta en dos a la serpiente, m'hija. Ten cuidado.

Gladys me besó y me abrazó. El viejito nos dio la espalda y siguió hablando en patois con los otros. Ella me dijo:

- Si tengo que morirte en tus brazos me da igual.

- ¿Qué quiso decir? ¿Qué tú eres una serpiente?

-Majá y lechuza.

- ¿Qué tú dices, muchacha?

-Dondequiera que tú vivas, siempre voy a pasar por encima de tu casa. Te voy a saludar y sigo volando.

-Entonces, yo soy la espada.

-No quieras saber tanto. Eso no es bueno (Gutiérrez, 2006: 53-54).

⁵² El patois (patuá o patwa) es el idioma hablado en la región del Caribe, específicamente en Jamaica, y consiste en una lengua criolla que debe su origen al sincretismo del lenguaje que supuso el contacto de africanos con ingleses, franceses y españoles a partir del siglo XIX. Se asocia a la jerga de los esclavos africanos que se estableció en torno al área del mar del Caribe.

La enunciación no *quieras saber tanto* hecha por Gladys constituye la clave para comprender el secreto que es necesario resguardar de la *mentalidad calculadora*, pues suponer las consecuencias de la animalidad y petrificar los significantes resulta perjudicial para establecer el intercambio simbólico. Lo opuesto sucede con Pedro Juan, quien al enunciar *yo soy la espada* evidencia el deseo neurótico de fijar las apariencias y estereotipar el devenir en estructuras concretas, huella del influjo aún presente en la mentalidad occidental. Así, dicha insistencia en ser tal o cual cosa dentro de un catálogo de objetos implica asumir los rastros de un pensamiento conmensurable presente aún en el aprendizaje de *El hijo del heladero*. El desconcierto que la lengua patois genera en Pedro Juan se traduce en el miedo a lo extraño que se relaciona con lo inefable. Lo demoníaco del patois y el peligro que implica la muerte próxima se juntan en una escena cargada de agenciamientos simbólicos:

- ¿Qué le pasa a tu primo? Parece un viejito.
 - Ahora no es mi primo. Mi abuelo se murió hace dos años. Y lo usa de caballo.
 - ¿Tu abuelo?
 - Viene a dar consejos. Quiere seguir dirigiendo y que lo escuchen. Siempre es así. Al principio los muertos se revuelcan y no quieren irse. Después se adaptan, se reconcilian y dejan de venir.
 - ¿Con quién se reconcilian?
 - Ay, niño, no preguntes tanto.
- Sus ojos amarillos y verdes ganaban profundidad. Malignos y perversos. Nos miramos fijamente, en silencio (Gutiérrez, 2016: 54).

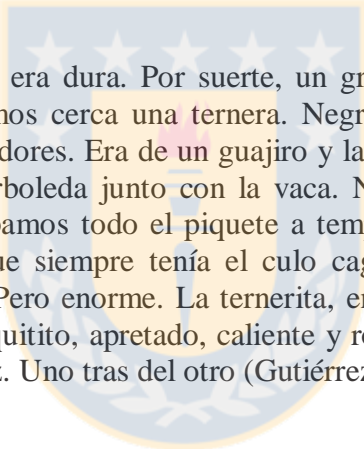
La conjunción muerte, animalidad, ojos amarillos malignos y perversos, constituye un tren de significantes que entrañan el misterio que busca la reconciliación con el

hombre. Lo demoníaco y lo divino habitan la animalidad de esa alteridad radical que provoca miedo en quienes fijan en ella su mirada: es el miedo que experimenta el hombre ante la inmensidad de su destino. Derrida en *El animal que estoy si(gui)endo* hace alusión al otro (*autre*) y al prójimo (*autrui*), y refiere al hombre como una proximidad familiar, como un *autrui*; mientras que refiere al animal como una alteridad radical, un otro (*autre*). El otro es aquello que guarda el secreto y es ininterrogable, carácter insondable y abismal que permite reflexionar en torno a la presencia de un hipotético *guardián del secreto*. El animal, de este modo, es el fin de la existencia humana: el destino y la frontera que espera al hombre. La narrativa de Pedro Juan Gutiérrez también da cuenta de otra singularidad animal. Se trata de la noción de manada que funciona como patrón transgresivo de acción cometido por personajes inadaptados que rompen con la disciplina de un régimen ideologizado a través de un devenir animal en celo: es lo que acontece con el escuadrón de milicianos encabezados por Pedro Juan en *El nido de la serpiente*.

Las ladillas forman parte del devenir animal que supone estar largas noches con Gladys. Pedro Juan ya no era un individuo, sino una colectividad (conglomerado de peste e insectos). Deleuze sostiene que “devenir es volverse cada vez más sobrio, cada vez más simple, cada vez más desierto. Y por esa misma razón en algo poblado” (1980: 35). Gustavo también comparte con él la experiencia de las ladillas y manifiesta que se tuvo que rasurar, al igual que su discípulo, la mitad inferior del cuerpo. Pedro Juan regresa a su casa y se siente todo un guerrero, descansa y reflexiona sobre la pérdida inesperada de Gustavo, su maestro: “Es muy difícil encontrar el camino sin un maestro. Cada día se nos pone más difícil la vida porque no hay maestros. Embusteros sí. Ésos

abundan” (Gutiérrez, 2006: 74). Con Gustavo también desaparece la ingenuidad, ya que se siente más seguro del rol que debe cumplir en el mundo. Un instinto de sobrevivencia lo anima a mantenerse al acecho: “Me sentía sobreviviendo en medio de una jauría feroz y sanguinaria” (Gutiérrez, 2006: 75).

El devenir animal de caza va cobrando naturaleza y normalidad en el grupo de jóvenes milicianos que despliegan prácticas zoofílicas clandestinas. Devenir que se acentúa en la medida en que sus prácticas forman parte de un código secreto y oscuro paralelo a la normalización del poder:



La rutina era dura. Por suerte, un grupito de los más despabilados descubrimos cerca una ternera. Negra, de lo más bonita, con unos ojos soñadores. Era de un guajiro y la dejaba toda la noche amarrada en una arboleda junto con la vaca. Nos enviciamos. Casi todas las noches íbamos todo el piquete a templarnos a la ternera. A la vaca no, porque siempre tenía el culo cagado y, además, la vagina era enorme. Pero enorme. La ternerita, en cambio, era una panetela. Lo tenía chiquitito, apretado, caliente y rojo. Bellísimo. A veces éramos hasta diez. Uno tras del otro (Gutiérrez, 2006: 118-119).

El Carroñero, El Chupavieja y La Tiñosa son los rostros de un sujeto que ejerce su desafuero en manada, operando dentro de ella con soltura y naturalidad. La descripción de esta narrativa es cruda y excepcional. El ser excepcional ahora habla en plural; *nos enviciamos* e incluso se jacta del número, *a veces éramos hasta diez*. Se trata de la confesión de un sujeto infame que se siente contagiado con el reino animal. La ternera es la máxima expresión del estado de involución, que jamás debe ser entendido como degradación. Un detalle no menor es que la ternera “era negra”, significante que también se halla en todas las mujeres que logran el efecto de seducción en este ser de borde. El

protagonista reconoce que se ha “convertido en un animal. Sucio,apestoso a grajo y a monte” (Gutiérrez 2006: 122).

La idea de un tigre interno confesada por Gustavo lo alentó a creer que “el que no usa sus colmillos y garras despiadadamente queda para carne de cañón y para limpiar los cagaderos” (Gutiérrez, 2006: 75). Pedro Juan tenía la certeza de que explicitar esas opiniones en aquella época ideologizada era muy peligroso; por ende, las mantuvo al margen, aunque “de todos modos esas ideas siguieron ahí. En lo profundo. En la oscuridad. Anidando. El nido de serpiente” (Gutiérrez, 2006: 75).



3.3 “La verdad y la mentira son dos espejismos que se anulan”⁵³: el humor y la ironía de la paradoja

“Me convertí en una ópera fabulosa: vi que todos los seres tienen una fatalidad de dicha: la acción no es la vida, sino un modo de malbaratar alguna fuerza, un enervamiento. La moral es la debilidad del cerebro”.

Arthur Rimbaud, “Delirios”, *Una temporada en el infierno*.

Deleuze en *Diferencia y repetición*⁵⁴ señala que “la repetición es el pensamiento del futuro” (1995: 63), porque la repetición se opone “a la antigua categoría de reminiscencia y a la moderna categoría de *habitus*” (1995: 63). La clave está en identificar que tanto la memoria como el hábito son dos manifestaciones psicológicas que suponen la existencia oculta de un yo capaz de discernir y determinar la ley moral. Ambas manifestaciones rechazan el dominio de la repetición (el afuera) en función del descontrol que supone la pérdida de una secuencia coherente de acción. El olvido, en este sentido, se convierte en una potencia positiva que transgrede la operación selectiva del pensamiento discursivo (*cogito*). Y lo que está en juego en la repetición es nuevamente el movimiento. La relación que hay entre la ley y la transgresión tiene su correlato en el juego de quiebre que se establece entre el concepto y la singularidad de un acontecimiento: “La repetición es propia del humor y de la ironía, es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad, contra los particulares

⁵³Vallejo, Fernando (2013: 163).

⁵⁴ Se toma en consideración fundamentalmente “Repetición y diferencia” sección que constituye, en estricto rigor, el primer capítulo de *Différence et répétition* que, por ser una síntesis completa de los motivos principales de su autor, fue publicado de manera autónoma en 1969.

sometidos de la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen la ley” (Deleuze, 1995: 58).

Lo que resulta capital en esta discusión y que al mismo tiempo une la relación entre humor e ironía es la presencia de la paradoja. La paradoja no es la mera contradicción, sino la *donación de sentido* y al mismo tiempo su división. La paradoja se diferencia radicalmente del reino del consenso (*doxa*). Deleuze en *Lógica del sentido* señala que la *doxa* tiene dos continentes: el *buen sentido* y el *sentido común*.

El *buen sentido* se define como algo “esencialmente distribuidor, pero la distribución que opera se hace en condiciones tales que la diferencia es puesta al principio, tomada en un movimiento dirigido que pretende colmarla, igualarla, anularla, compensarla” (Deleuze, 2005: 106). Es decir, “los caracteres sistemáticos del buen sentido son pues: la afirmación de una sola dirección; la determinación de esta dirección como yendo de lo más diferenciado a lo menos diferenciado” (Deleuze, 2005: 107). Por ello, la distribución fija y sedentaria que proyecta el *buen sentido* trae consigo una configuración de significado, pero nunca una donación real de sentido. La línea que traza, el movimiento que propone y el horizonte que muestra tiene como objeto prever el futuro. Los usos más frecuentes del *buen sentido* se pueden apreciar en las prácticas religiosas, en las pedagógicas y también en las científicas, porque implican la puesta en marcha de una hipótesis explicativa regida por generalizaciones y por conceptos hilvanados en una sola dirección, de manera que la llave entre el futuro y el presente esté en correcta sintonía y de modo que quien asista a tal destino experimente la salvación, el aprendizaje o la verdad. Una forma clásica de visualizar el *buen sentido* es

el movimiento que va desde la locura hasta la cordura a través de la cura, la limpieza y el temor.

El *sentido común*, segunda manifestación de la *doxa*, “identifica, reconoce, del mismo modo como el buen sentido prevé” (Deleuze, 2005: 108). En este caso, no se trata del trazo de una dirección, sino de la *constitución de un órgano*. Es un movimiento de subsunción que remite finalmente a la configuración de una unidad, de un cuerpo y de un yo. Es también la instalación de la identidad: “Es un solo y mismo yo el que percibe, imagina, recuerda, sabe; el mismo que respira, que duerme, que anda, que come... No parece posible el lenguaje fuera de este sujeto que se expresa o manifiesta en él, y que dice lo que hace” (Deleuze, 2005: 108). Esto es posible en términos subjetivos, porque Deleuze sostiene en el caso objetivo que el cuerpo que veo, huelo, pruebo y toco es el mismo que percibo y que recuerdo. Por ello, unificar en un sujeto diversos estados psicológicos es un procedimiento proporcional a unificar diversas percepciones en un solo objeto; he ahí el sesgo del *sentido común*. Este procedimiento marca el inicio de la metafísica moderna y, con ella, el de las nociones de sujeto y objeto de conocimiento. El *buen sentido* opera mediante la detención y la medición del movimiento; en el *sentido común*, en cambio, son la atribución y la identificación los mecanismos esenciales. La complementariedad tradicional que se establece entre *buen sentido* y *sentido común* constituye el ajuste de las nociones de *Yo*, de mundo y de Dios. La figura de Dios expresa la identidad absoluta y la dirección final del mundo; si Dios es la expresión máxima de la *doxa*, el mal lo es de la lógica del sentido.

La paradoja, como forma del mal, consiste en invertir el *buen sentido* y el *sentido común* al mismo tiempo, de tal manera que el devenir-loco sea puesto en marcha

y que desaparezca la identidad de la voz que habla. Cuando se habla de invertir el *buen sentido* no se trata de señalar como correcto el *mal sentido*, sino de mostrar como legítimas ambas direcciones, sin establecer lugares fijos de asentamiento. La paradoja no admite principio ni fin, sino un *entre* que es atravesado en todas direcciones. Supone el fracaso de la conciencia y de la identidad, del consenso y del significado.

Pedro Juan Gutiérrez en *Fabián y el caos* sostiene:

Mi proyecto de vida era antagónico a la religión. Bueno, no creo que tuviera proyecto de vida ni que me comportara con un programa. Con doce o trece años nadie sabe lo que quiere. Uno actúa por un instinto básico. Mi instinto era vivir con intensidad y desorden total, con alegría y desespero. Era así por naturaleza. Algo genético, supongo. Bioquímica. Exceso de testosterona. No soportaba nada que coartara ese impulso interior que me llevaba a probar todo, a curiosear todo, a conocer todo. Y a cambiar rumbo continuamente. Desorden total, fuera del sistema. Ir a la contra. Inconscientemente. Siempre a la contra (2015: 53).

Si bien el concepto de repetición resulta intuitivamente caótico por su oposición a la forma tradicional de conceptualizar el mundo, supone la existencia de un pensamiento más que irracional, nómada, pues centra su interés en lo inmediato⁵⁵ y no en lo dispuesto por un hilo conductor causal:

Oponer la repetición a la ley moral es hacer de ella la suspensión de la ética y de paso activar el pensamiento que va más allá del bien y del mal. La repetición aparece como el logos del solitario, del

⁵⁵Deleuze señala que “la forma de la repetición en el eterno retorno es la forma brutal de lo inmediato, la de lo universal y lo singular reunidos, que destrona toda ley general, funde las mediaciones y hace perecer a los particulares sometidos a la ley. Hay un más allá de la ley y un más acá de la ley, que se unen en el eterno retorno como la ironía y el humor negro de Zaratustra” (1995: 62).

singular, el logos del pensador privado. En Kierkegaard y en Nietzsche se desarrolla la oposición entre el pensador privado, el pensador-cometa, portador de la repetición, y el profesor público, doctor de la ley, cuyo discurso procede por mediación y toma su fuente moralizadora en la generalidad de los conceptos (Deleuze, 1995: 61).

El punto que intenta subrayar Deleuze es fundamental: la transgresión no existe únicamente en la medida en que se impugna directa y constantemente una ley⁵⁶. La ley también puede ser fielmente obedecida, pero finalmente se experimenta el absurdo que entraña llevar la ley a su máxima expresión en la singularidad de un individuo. El primer movimiento, el de la impugnación, es propio de la ironía y es un procedimiento intelectual de *elevación*. El segundo, en cambio, la resignación, es específico del humor y se visualiza en el movimiento de *inmersión* que pierde al sujeto en los detalles y singularidades que más repugnan a la ley.

La narrativa de Pedro Juan Gutiérrez experimenta con los dobleces de sentido que genera el humor y, al establecer sutiles pugnas de pensamientos y acciones en sus personajes, abre la posibilidad de ejercer una interpretación deleuzeana en sus textos. El siguiente fragmento de *Fabián y el caos* ejemplifica los tormentos existenciales de un personaje llamado Lucía, madre de Fabián, su amigo homosexual:

⁵⁶ Deleuze analiza el caso de Kierkegaard y destaca que hay dos figuras dentro de su pensamiento que son propias de la repetición y su relación con la ley, y que dan cabida a la posibilidad de un correlato trascendente: “Job es la impugnación infinita, Abraham, la resignación infinita, pero ambos son una misma y única cosa. Job pone en tela de juicio la ley, de un modo irónico, rechaza todas las explicaciones de segunda mano, destituye lo general para alcanzar lo más singular como principio, como universal. Abraham se somete humorísticamente a la ley, pero encuentra precisamente en esa sumisión la singularidad del hijo único que la ley ordenaba sacrificar. Tal como la entiende Kierkegaard, la repetición es el correlato trascendente común a la impugnación y a la resignación como intenciones psíquicas” (1995: 62).

Se aficionó a escuchar un par de novelas en la radio. Eran novelones de enredos amorosos, muy intensos y dramáticos. Estaban de moda. Toda una novedad en su vida. La hacían soñar a veces con una vida más agitada. Pero enseguida le atemorizaba esa posibilidad. No quería llevar una vida más agitada. Todo lo contrario. Una vida agitada significaba una vida de pecado y desvío del camino cristiano. ‘Perdóneme, Dios mío, es un pecado pensar así’. Entonces dejaba de oír por unos días aquellos novelones atormentadores. Y rezaba para lavar sus culpas. Tenía un pequeño altar con una reproducción diminuta pero eficaz de la Virgen de La Paloma. Oraba y pedía perdón. Se sentía bien porque sus plegarias eran escuchadas siempre. Entonces volvía a las novelas (2015: 20-21)⁵⁷.

El humor es el procedimiento del lenguaje que resulta capital en el pensamiento de Deleuze. Consiste en “una emisión de singularidades tomadas en su elemento aleatorio, independiente de los individuos y las personas que los encarnan o efectúan” (Deleuze, 2005: 170). Es la experiencia de abolir las significaciones y designaciones que han sido permitidas para desplegar el discurso: “El humor es el arte de las superficies y los dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado” (Deleuze, 2005: 175). El humor no sólo se grafica en el plano psicológico de los personajes, sino también en la descripción de cuerpos, objetos, superficies y relaciones dispares. Pedro Juan Gutiérrez en *Fabián y el caos* enseña el siguiente ejemplo:

Formaban una pareja extraña. O curiosa. Él apenas le llegaba a la altura del pecho. Era menudo y de poca estatura. Mientras que ella era muy alta, corpulenta y fuerte, con sus grandes pechos, un culo duro y sobresaliente, unos brazos macizos. Manos grandes, pies grandes. Todo abundante. Y la mirada un poco perversa, o retorcida. En la cama él retozaba con aquella enorme cantidad de carne.

⁵⁷ Pedro Juan Gutiérrez alinea especulaciones religiosas y mundanas para mostrar los derroteros que mueven a los sujetos a actuar: “Lucía no tuvo hermanos. En parte porque Dios no ha querido, como ellos repetían, y en parte porque el aburrimiento les invadió y dejaron de tener un sexo loco y frecuente” (Gutiérrez, 2015: 14).

Chupaba, besaba, exprimía, mordía y gozaba muchísimo. Ella se dejaba querer por ese frágil osito de peluche que había capturado fácilmente. Esa sensación de que tenía un hombrecito de juguete entre sus manazas y restregándose contra sus enormes pechos la hacía tener orgasmos múltiples y suspirar de placer varias veces al día. Eran jóvenes y felices. Tan felices que en pocas semanas ella quedó preñada y a los nueve meses parió a Lucía. Recibió ese nombre porque nació el 13 de diciembre de 1905, día de festejos por la mártir católica (Gutiérrez, 2015: 13-14).

La diferencia que el humor establece con la ironía es que, a pesar del elemento trágico que a veces comparten, en el humor son abolidas la profundidad y la altura que anudan a la persona con el ser de las cosas. En el fragmento citado no existe una impugnación violenta, sino más bien un recorrido sutil sobre la superficie de los hechos. La figura del ironista, en todas sus versiones, “encierra la singularidad en los límites del individuo o de la persona” (Deleuze, 2005: 173). El ironista es el mal –fondo sin rostro que “habla gruñendo” (Deleuze, 2005: 174). El ironista es orgulloso y altivo, quiere instaurar un aprendizaje y desentrañar su verdad.

El narrador de las novelas de Fernando Vallejo evidencia ese carácter altivo y orgulloso propio del ironista. *El desbarrancadero* grafica esa paradoja irónica ante la situación irremediable del hermano del protagonista, para quien la locura de Darío no tiene cabida en este mundo también loco:

Cuando yo venía a Bogotá a visitarlo, a constatar con mis propios ojos su recuperación y sus progresos, prefería irme a dormir bajo un puente o en una alcantarilla.

De sus hazañas, sus estropicios, al final de su vida sólo me llegaban los ecos. Que tu hermano hizo esto, lo otro, y se reían para no irme a ofender. Yo simplemente, y desde hacía mucho, cuando notaba que Darío empezaba a desvariar me perdía. Ya sabía que venía en camino el monstruo, el tornado, ¡y ojos que me volvieron a ver! ¿Y si por

- dejarlo solo en ese estado lo mataban los atracadores de la calle, el ejército, la guerrilla, la policía?
- Que lo maten, yo pago el entierro (2001: 7).

La ironía es ácida y sutilmente violenta, deshace la materialidad para formar una idea y con ella elevar a su portador. En este caso hablamos de la figura de un destructor que se eleva para postular su verdad: “Es Dionisos bajo Sócrates, pero también es el demonio que tiende a Dios tanto como a sus criaturas el espejo donde se disuelve la universal individualidad y también el caos que deshace a la persona” (Deleuze, 2005: 173). El resentimiento y la sensación de impotencia permiten evidenciar la distancia que separa al ironista del humorista. Aunque la paradoja es la misma al final de cuentas, el procedimiento es distinto: hay una violencia más apasionada y directa en la ironía que hace sospechar acerca de las virtudes portentosas que entraña su voz. La fuerza locutiva, la exclamación y el uso de adjetivos corrosivos constituyen la máquina irónica de Fernando Vallejo:

¡Hermanitos! Unas piltrafas de viejos querrás decir, bestia. Y miré hacia arriba, hacia la planta alta donde estaba la bestia. Asomada estaba a la ventana de la biblioteca que daba al jardín, atalayando al mundo: desde hacía quince o veinte años no bajaba las escaleras para no tener que volver a subir. Unos meses atrás, desde su elevado puesto de observación, vio cómo se llevaban los sepultureros el cadáver de su marido, su sirvienta, que se le iba a contar el polvo del infinito. Cuánto, todavía, le quedará de vida, calculé, y aparté de ella mi mirada. Pero mi Señora Muerte no estaba arriba. Estaba abajo, junto a la hamaca de mi hermano (2001: 8).

El cuadro que Vallejo despliega en este párrafo es intenso en su complejidad ilustrativa, pues la figura sagrada de la madre bestial y la presencia de la muerte como

personaje le asignan un fuerte efecto estético a la escena cotidiana. Vallejo demuestra con contundencia mordaz que la ironía no tiene límites en la escritura y, empleando alusiones intertextuales y jugando con referencias intelectuales, genera una hipérbole implacable del insulto:

La Loca era más dañina que un sida. Sus infinitas manos de caos se extendían hasta los más perdidos rincones de la casa como el pulpo de Víctor Hugo en *Los trabajadores del mar*. Era la encarnación viviente de las leyes de Murphy: todo en mi casa siempre podía salir mal porque para eso siempre estaba ella, su incontrolable presencia. Así la mano incapaz de alargarse para apagar una lámpara metía solícita el pescado al congelador. Su mano era una pata. No bien acabe este recuento de desdichas, con la venia de Tomás de Aquino y Duns Scotto teólogos y de Kant filósofo, me voy a escribir un tratado de teología inspirado en ella: *Crítica de la Maldad Pura* (2001: 26).

La ironía del narrador se caracteriza por un despotricar incorregible que opera identificando y atrapando figuras sagradas o semisagradas de la cultura. El mismo respeto que éstas evocan en la sociedad provocan en él esa odiosa atención. Su escritura devora y vomita los símbolos humanistas y religiosos con una insistencia, y un vigor que hipnotizan:

Iba el bus atestado de gentuza, que es lo que produce hoy día esta mala raza paridora. ¡Qué! ¿Cuántos hay que contar en la monstruoteca para encontrar una belleza? ¿Mil? ¿Diez mil? ¿Cien mil adefesios? Mírense en el espejo antes de copular, de engendrar, de concebir, de parir, cabrones, ¿o es que tienen miedo de que se pierda el molde? De pronto, sentadito con sus piernotas abiertas en una banca, vi un morenito de ojos verdes que me endulzó la mañana. ¡Ay, Espíritu Santo, puro sexo, qué horror! Definitivamente sí, Dios existe, me dije. Y encomendándome a Él, al Ser Supremo, le pedí, le rogué por su santa madre en mis oscuridades interiores que me ayudara a conseguir esa belleza. Me oyó como oye la tapia llover la lluvia: el morenito se bajó en la Calle Carabobo, en pleno centro, y por entre

un hervidero de hampones y de ratas se me perdió. Moraleja: Dios sí existe, pero sirve para un carajo. No hay que perder el tiempo con él (2001: 36).

Vallejo declara la necesidad de separar límites entre el individuo y la muchedumbre, la que es demonizada a través de su escritura, luego ironiza con la oración a Dios, a quien interpela para pedir por un joven mozo, pero finalmente acaba resignándose en cuanto a la existencia de Dios. Deduce que la existencia de Dios termina siendo banal.



3.4 “Tenía que seguir caminando y atravesar la furia y el horror”⁵⁸: el poder maléfico de la seducción

“¿Quién, entre tu abundancia, no te ha visto a menudo?

A veces, el que busque fuera, podrá encontrarte
Sentado en un granero, en el suelo, al descuido”.

John Keats, “Al otoño”, *Poesía romántica inglesa*.

El nido de la serpiente. Memoria del hijo del heladero (2006) se ha calificado como un texto irreverente dentro de la literatura hispánica actual y particularmente dentro de la tradición literaria cubana. Aunque la cantidad de crítica académica enfocada en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez es relativamente escasa, existe una creciente cantidad de crítica periodística destinada a reseñarla y comentarla. La novela que se aborda posee un estilo particularmente soez y un importante componente crítico social, a pesar de eso se ha desconocido la presencia del mal en dicha novela y en general en todo el corpus del autor. Ese desconocimiento orienta la lectura que me propongo sobre las nociones de mal y de seducción a partir de las herramientas teóricas que nos ofrece el filósofo francés Jean Baudrillard (1929-2007).

Celina Manzoni señala que la escritura de Gutiérrez se desplaza sobre lo abyecto y “se regodea de manera terminante en el área de lo repugnante: mientras que los recorridos y traslados del personaje conforman espacios descentrados” (2011: 62). Damaris Puñales-Alpízar considera que la narrativa de Gutiérrez cuenta aquello que está fuera de la historia oficial de la nación cubana, visibilizando toda una geografía de la

⁵⁸Gutiérrez, Pedro Juan (2006: 211).

subalternidad, donde personajes al margen de la ley transitan por edificios que se derrumban, llevando a cabo un juego de relaciones intercambiables análogas a las transacciones comerciales. La Habana es trazada como una ciudad-prisión, escenario del fracaso del proyecto social revolucionario que funciona a modo de “mímesis de un proyecto disfuncional” (Puñales-Alpízar 2012: 49). En este sentido, existe un consenso en la crítica sobre una visión distinta a la hegemónica y monocromática, singularizadora de la escritura de Gutiérrez. Consideramos, sin embargo, que Puñales-Alpízar no ahonda cuando se refiere a la literatura del cubano como mimética y nihilista: explicación necesaria para salvar la ambigüedad con que se entienden hasta la fecha esas complejas nociones. Pero coincidimos con ella en que la narrativa de Gutiérrez da cuenta de personajes picarescos como Dinorah en *El nido de la serpiente* y los negros salvajes en *La Trilogía de Centro Habana*, quienes se instalan en un presente continuo en el que la ciudad es vista como maqueta o laboratorio y que, sin embargo, se presenta como un lugar donde los sujetos “instituyen mecanismos de supervivencia” (2012: 53) y donde todo está escrito de manera llana y directa, haciendo uso de una economía narrativa que tiene su vínculo con la fotografía en la plasmación de la realidad.

Los mundos descritos por *El nido de la Serpiente...* no deben ser necesariamente comprendidos como la presencia desaforada del ímpetu, de la insolencia y de la locura, menos como la simple exhibición de un personaje narcisista. Lo que hay, en cambio, es seducción, abismos superficiales y perversión. Es la presencia de un laboratorio del mal, entendiendo por este concepto el desarrollado por Jean Baudrillard, quien entiende el mal como la manifestación de una fuerza de fascinación y de incertidumbre. Su análisis propone que el mal no procede a través del deseo (aparato psíquico), ni desde la libertad

sexual, sino que lo hace mediante una transgresión de la imagen ejercida por la palabra. La seducción como ilusión no es un acontecimiento inocuo cuando ingresa en la dimensión social, porque descontrola, divide, acorrala, destruye, dispersa y transgrede. Ilusión que no es ya la de la “sexualidad, con la que no hay que confundirla nunca. No es un proceso interno de la sexualidad, a lo que generalmente se la rebaja. Es un proceso circular, reversible, de desafío, de puja y de muerte (Baudrillard, 2011: 68). De ahí proviene la equivalencia entre seducción y mal.

La seducción es un desafío constante para el poder que intenta acorralar la ilusión. Mientras eso ocurre surge la reversibilidad, la paradoja y la incertidumbre; aspectos fascinantes debido a la transparencia ejercida por la ilusión: “La seducción es más fuerte que el poder, porque es un proceso reversible y mortal; mientras que el poder se pretende irreversible como el valor, acumulativo e inmortal como él” (Baudrillard, 2011: 48). Por ende, la seducción es la negación de cualquier axiología y la posibilidad de experimentar tal carencia resulta paradigmática porque supone la negación del valor en cuanto tal. Pedro Juan Gutiérrez, en simetría con el protagonista homónimo de sus ficciones y el yo que constituye su doble, revela el poder que tiene la ficción para liberar y así enfrentar al lector a las impudicias de la escritura. Las relaciones antitéticas entre producción y seducción presentes en la novela de Pedro Juan Gutiérrez funcionan dentro del marco de una relación contradictoria entre normalización y liberación del cuerpo que no termina resolviéndose en una simple dialéctica. Se trata de una reversibilidad derivada de la seducción que nace del contagio animal que siente el protagonista de *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* ante el cuerpo de las mujeres -a la

hora de establecer conquistas amorosas-, y que es proporcional a la sujeción que la lectura provoca en él.

Pedro Juan, el protagonista, cuya edad oscila entre los diecisiete y veintiún años, considera que todo es un juego y que, por lo tanto, nada debe ser tomado demasiado en serio, pero en la búsqueda de tales experiencias liberadoras cae presa de prostitutas y de lecturas clandestinas que lo hacen involucionar. Deleuze señala que el devenir “consiste más bien en involucionar: ni regresar ni progresar (...) involucionar es evidentemente lo contrario de evolucionar, pero también lo contrario de regresar, de volver a una infancia o a un mundo primitivo” (Deleuze 1980: 35). Los trayectos de Pedro Juan van desde sucios burdeles hasta bibliotecas públicas, dos mundos que fascinan al personaje, quien entra en contacto con otros reinos heterogéneos que habitan en la politizada Cuba de los años sesenta. Son los trayectos de un aprendizaje que se mueve de manera involutiva y que no tiene retorno, porque los sucesos acontecen en lugares heterotópicos ⁵⁹ donde el protagonista es absorbido hasta devenir imperceptible.

El nido de la serpiente parte describiendo las relaciones iniciáticas que el protagonista contrae con la prostituta Dinorah, pero cuando ha sacado lecciones de lo vivido establece contacto con Gustavo, un tipo a quien conoce fortuitamente y con quien se forjará una relación discípulo/maestro en el arte de la persuasión y de la conquista.

Con él se despliega una búsqueda sin un propósito evidente en la portuaria ciudad de

⁵⁹ Los lugares heterotópicos aluden a espacios de ilusión insertos dentro del espacio real, lugares donde se crea “un espacio que es otro” (Foucault, 1999: 440). Esos espacios corresponden a utopías situadas y se establecen a partir de criterios establecidos por cada grupo humano que las conforma: el primer criterio define los lugares utópicos y los sitúa en un lugar determinado; el segundo criterio señala que las heterotopías pueden ser modificadas en el tiempo; el tercer y cuarto criterio indican la naturaleza crónica de algunas heterotopías (las que, por lo tanto, se realizan en un tiempo concreto), mientras que otras poseen un carácter eternizante. Finalmente, el quinto criterio plantea que las heterotopías son zonas de aislamiento ligadas a un sistema de apertura y cierre que regula la entrada a ellas.

Matanzas, lugar donde cazarán hembras negras que transitan por las zonas oscuras y rurales de la ideologizada isla. En ese ambiente compartirán los signos del contagio con el mal e ingresarán a la órbita de la seducción sin lograr controlar el poder de absorción que comienza a ejercer dominio en ellos.

Pedro Juan y Gustavo pretenden manejar el mundo de la fascinación; pretensión que termina siendo vana, pues finalmente se demuestra que los cuerpos y los deseos constituyen el contenido sobre el cual la seducción extiende su energía, provocando en sus agentes una extraña fascinación. Fascinación materializada gracias al encanto que prostitutas viejas como Dinorah despiertan en sujetos susceptibles a la violencia. Es lo que sucede con el Chupavieja, apodo con el que es identificado el protagonista. Ese *encanto* -que es siempre un dispositivo de poder- empuja el instinto a la supresión de los límites, abriéndose paso a la articulación de la transgresión: “En el origen de la degradación de las prostitutas se encuentra la confirmación de su condición miserable. Esta conformidad... es en la índole del lenguaje soez, una toma de partido por la abominación de la dignidad humana” (Bataille, 2010: 144). El cuerpo del protagonista se instala en ese panorama sórdido y perverso a través de la resistencia y del emplazamiento de un “lugar donde llevar a cabo los agenciamientos concretos” (Deleuze, 1987: 65). El protagonista de las novelas de Gutiérrez no soporta la autoridad y está consciente de que ella constriñe la libertad, pero también deja entrever que la conciencia en el fondo está tentada por un poder que no es humano y que guarda relación con el destino:

Entré en una fase de rebelión paranoica. A veces pienso que estuve al borde de la esquizofrenia. Me dejé el pelo largo y sucio. No me bañaba, no me afeitaba, no me cortaba ni me limpiaba las uñas. Tampoco usaba calzoncillos. Decidí no cambiarme ni lavar jamás el jean. Casi no comía porque no me interesaba alimentarme. Bebía y fumaba mucho. No me cepillaba los dientes y me gustaba el mal olor de los pies y tener el aliento sucio, con peste a alcohol, tabaco y cebollas. Para joder al que se me acercara (Gutiérrez, 2006: 208).

Seducción y locura parecen ser términos pares dentro de la lógica de sentido de la que se siente parte el protagonista. No se trata del descenso del hombre civilizado a lo *bestial*, sino de lo que Bataille denomina la alianza transgresiva con la animalidad. La seducción no es simplemente un abandono a los placeres sexuales, a una supuesta inmoralidad, sino que es el abandono mismo “del sexo como referencia” (Baudrillard, 2011:118). La frivolidad del cuerpo es solo una excusa para desplegar la *seducción* que tiene por destino inexorable instalar el ritual y el desafío. Seducir no es lo mismo que erotizar, si se define bajo este concepto un principio del placer o ley natural del sexo. Baudrillard desecha la noción de erotismo, debido a que se vincula a las ideas de cuerpo y deseo, elementos considerados meros instrumentos estratégicos usados por la seductora o el seductor. El personaje guardará relación con la lógica del mal mientras no tenga como meta la consecución del placer sexual como un fin en sí mismo y es lo que ocurre precisamente durante toda la novela: Pedro Juan tiene la convicción de que lo importante es deslizarse a contracorriente del poder sin asentarse, por efecto, en un estrato fijo de la realidad.

La seducción es el mal y el mal es más fuerte que el deseo y el cuerpo, es pura ilusión derramada para negar la realidad. Pedro Juan delira crecientemente con el cuerpo de las prostitutas negras, pero el hastío llega más temprano que tarde cuando la ilusión

se hace estática y se transforma en referente de significado. Cuando lo clandestino se hace muy visible pierde ilusión y retorna -por efecto de una referencia superpuesta- a la monotonía de la realidad. Pedro Juan, el protagonista, plantea que le daba “pena andar con aquella puta vieja colgada de mi brazo como si fuera una gran señora” (Gutiérrez 2006: 23). La realidad ridiculiza las alianzas no paralelas y esto a pesar de los esfuerzos gastados por Dinorah para normalizar el romance, porque sigue siendo mal visto. Pedro Juan agrega: “Todos mis socios me vieron con aquel penco de vieja y fue mortal. La gente se olvidó de mi nombre. Todavía hoy me siguen llamando El Chupavieja, La Tiñosa y El Carroñero” (Gutiérrez 2006: 24).

Los primeros encuentros que tiene el joven Pedro Juan con Dinorah revelan el despliegue de la seducción entre estos personajes no paralelos. El autor escribe:

En aquel momento todavía no lo percibía, pero Dinorah actuó en mi vida igual que Jesucristo en la vida de Occidente. Antes de Dinorah (a. de D.) y después de Dinorah (d. de D.). Fue como un terremoto. Muchas cosas cambiaron de lugar. Algunas paredes se derrumbaron y el horizonte se extendió hasta perderse de vista (Gutiérrez 2006: 31).

La presencia del principio de incertidumbre en la novela revela los rastros de la transgresión que se inocular dentro del principio de realidad. Por ejemplo, existe una escena en que Pedro Juan habla con su padre, quien, a pesar de no ser proclive a la conversación, le cuenta su más grande preocupación:

- ¿Qué pasa?
- Hay un tramo de carretera muy estrecho y peligroso porque es un precipicio, y atraviesa un monte cerrado.
- Pero tú conoces esa carretera de memoria.

- No es eso.
- ¿Y qué pasa entonces?
- Es que se sube una mujer, con el pelo negro, suelto, y me acompaña un rato.
- ¿A qué hora?
- Antes de que amanezca.
- Pero... no entiendo, ¿una guajira de la zona o...?
- Ella aparece al lado mío, en el asiento. Y no habla. Mira al frente, sonriendo. Mira cómo me erizo.
- ¡Cojones!
- Dicen que se les aparece a los choferes de camiones en ese tramo. Para meterles miedo y hacer que se caigan al precipicio.
- ¿Una venganza? Jajajá.
- No te rías. Esto es serio. Cualquiera se vuelve loco. Dicen que un camionero la violó y la asesinó hace años.
- ¿Y qué tú haces cuando aparece?
- Nada. Me cago de miedo pero no la miro.
- ¿Y no intentas tocarla? ¿Hablar con ella? Si fuera yo le decía: Oye, vete y déjame tranquilo, caéle atrás al que te mató. Yo no fui.
- Con los aparecidos no se habla, Pedro Juan. Yo siento la frialdad y el olor a muerto podrido, pero hay que ignorarla. Además, no existe.
- ¿Existe o no existe?
- Existe y no existe. Es de verdad pero no puede ser de verdad.
- ¿La ves o no la ves?
- La veo y la huelo. La siento hasta que se desvanece. Existe, pero no existe” (Gutiérrez, 2006: 33-34).

Esta escena resulta medular para entender las relaciones que el protagonista entabla con los demás personajes y fundamentalmente con las mujeres. Los significantes que se encierran en esta confesión del padre funcionan como prototipo para las confesiones descarnadas que el Chupavieja despliega a través de la escritura. Significantes como *una mujer con pelo negro, suelto, mira cómo me erizo, que se caigan al precipicio, existe y no existe, la veo y la huelo, la siento hasta que se desvanece*, son expresiones que se reiteran en lo sucesivo de la narración con otros personajes y en situaciones signadas por la seducción. La conjunción entre la seducción y la muerte se produce bajo el mismo lenguaje, el que sirve para hacer referencia a las dos experiencias. La ilusión que

experimenta el padre y que constituye el relato que quiebra con la historia general de la novela, mantiene los elementos fundamentales de la seducción: la incertidumbre, la fascinación y ese efecto de realidad fantasmagórica. *El nido de la serpiente*, que constituye el título de la novela, parece significar el nido de la seducción de acuerdo a esa secuencia simbólica. Es la presencia de la paradoja que encierra y desvanece lo significativo. Las mujeres son delirantes a juicio del Carroñero, pero no en su totalidad sino en la simultaneidad de sus rasgos corporales, despertando la ilusión y el deseo. Este dato se puede apreciar en la descripción de la vecina que inspira sus incontrolables prácticas onanistas: “Alzaba los brazos para tender los pañales y tenía mucho vello negro en la axila. Mucho. Copioso. Tanto como en la pelvis. Me acostumbré a vigilarla cuando tendía la ropa por las mañanas” (Gutiérrez 2006: 35). Las vellosidades de las partes íntimas de las mujeres incitaban su desafuero:

Algo enfermizo y estúpido. Me gustaba hasta el desespero. Su vello negro en las axilas me persigue de por vida. No soporto a las mujeres que se rasuran. Y ahora, con la moda de la higiene y la estética de la pulcritud, todas se rasuran, ya no huelen a mujer, es insoportable. Alzan los brazos y no hay nada (Gutiérrez, 2006: 35).

Esa nostalgia por la presencia de lo insignificante para una sociedad higienizada constituye la clave de la ilusión y su ausencia es una pérdida de significado, un desvanecimiento precipitado de lo femenino. Baudrillard se refiere en la *Transparencia del mal* a esa supresión de todo lo sucio y malo a cambio de lo bueno y estéticamente limpio. Irrumpir en la homogeneidad es precisamente invocar el mal y El Carroñero

pasa a ser un elemento que desentona con la trama social por el contraste que genera y por la conciencia que a temprana edad desarrolla respecto del tránsito de los valores.

El nido de la serpiente... es una novela que hace hablar el mal, pero lo hace dándole muchas connotaciones que se entrelazan con la crítica del momento histórico que atravesó Cuba en los años 60. Es así como la expresión “desvío ideológico” viene a dar cuenta de ello: “Era mal visto tener brújulas, hablar inglés y escuchar a los Beatles. Desviación ideológica. Tampoco se podía andar pelu y con los pantalones apretados. Eso era cosa de maricones. Y ser maricón también era desviación ideológica. Había que ser macho. Demostrarlo” (Gutiérrez, 2006: 36). Se deduce que el discurso del principio de realidad sostiene que ser algo determinado en un tiempo histórico es demostrarlo. Se trata de desplegar un *hacer cómo*, toda una *performance* de lo real. Foucault en *Theatrum Philosophicum* (1995) analiza ese carácter generalizador y coercitivo del *buen sentido* y lo asocia precisamente a una necesidad histórica vinculada a la redistribución epistémica de la realidad. El bien (buen sentido) y el mal (desviación ideológica) entran en juego incesante dentro de *El nido de la serpiente*. El recorrido erótico que transita el Chupavieja no se redujo a Dinorah, porque el mayor desafuero lo experimenta con una haitiana treintañera llamada Gladys, quien es descrita como una serpiente disfrazada de mujer. Ese agenciamiento con la víbora de cuerpo sensual es trazado en el siguiente párrafo:

Era una experta. Me masajé la cabeza, la espalda, el culo, los huevos, la pinga. Sentía corrientazos y descargas en el cerebro. Después muy suave en los pies. Apagó la vela. Ahora un masaje lento. Me quedé dormido.

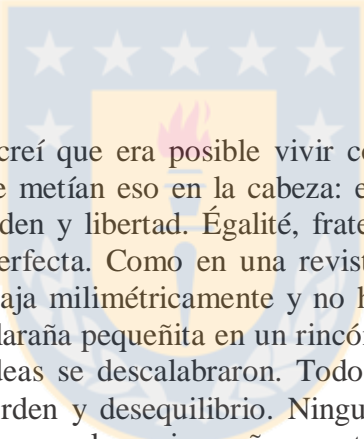
Cuando desperté éramos uno solo. Yo encima. La penetraba a fondo mientras olía su pendejera en los sobacos. El olor a sudor de negra es el

afrodisíaco número uno en el mundo. Gladys era una serpiente. Temblaba con todo su cuerpo. Fibra y músculo. Temblaba y chillaba con cada orgasmo. Uno tras otro. Horas y horas sin despegarnos. Sudando. ¿Qué tenía aquella pichona haitiana, medio india, medio africana, medio mulata? El cuerpo duro, el bollo apretado, el olor a sudor, la boca grande, los ojos oscuros, electricidad en la piel (Gutiérrez 2006: 51).

Tantos orgasmos y tantas horas de sudor reflejan la hipérbole del lenguaje y la utopía de significantes. Se configura la imagen del macho y de la hembra en un plano irreal. El ritual de iniciación de la experiencia corporal se expresa en el olor del sudor, los ojos oscuros y la electricidad de la piel: *Gladys era una serpiente*. La serpiente ha sido símbolo y cifra del mal desde tiempos inmemoriales. Su mal es tentación, veneno y captura. Ser atraído por una serpiente es análogo al poder que ejercen las sirenas en la mitología. Sin embargo, la serpiente goza de fama por el antes y el después de su aparición en el relato judeocristiano. Su presencia dejó una marca imborrable en el destino del hombre y Gladys cumple la misma función en el destino del Carroñero. Según Deleuze “el animal y el hombre solo llegan a encontrarse en el recorrido de una común desterritorialización” (1980: 7). Las cubanas son reptiles, monstruos que impactan no causando terror sino fascinación. *Fabián y el caos* evidencia esto en el siguiente pasaje: “Me hipnotizó tanto como el cucarachón kafkiano insoportable en que se convirtió Gregorio Samsa. Sólo que aquella mujer no era un monstruo horrible, sino un monstruo delicioso. Un monstruo tan sabroso y tan extraordinario que podría aplastarme” (2015: 63).

Gustavo es un cuarentón que aparece en escena para acompañar a Pedro Juan en la caza de *serpientes*. Este compañero de ruta tiene algunas mañas que resultan significativas para el protagonista y que además le otorgan un aire de distinción dentro

de la isla, ya que es su maestro en la comprensión del ambiente *underground*. Una de esas mañas que tanto llaman la atención del protagonista es la filosofía de la risa. Gustavo llama de ese modo a la peculiar costumbre de reír durante situaciones adversas: “Me sentía muy cansado y jodido. Recordé la filosofía de la risa de Gustavo: ríete, Pedrito, ríete sin motivo, aunque la gente crea que estás loco” (Gutiérrez 2006: 56). Todo lo que provoca cierto desconcierto en el protagonista guarda relación con el principio de incertidumbre (risa, olores, sudores), mientras el principio de realidad (orden, equilibrio, medida) es reflexionado por este personaje con un tono muy crítico. El Carroñero señala:



Siempre creí que era posible vivir con orden, equilibrio y medida. Todos me metían eso en la cabeza: escuela, padres, Iglesia, prensa. Patria, orden y libertad. Égalité, fraternité, liberté. La vida es pura, bella y perfecta. Como en una revista de decoración de interiores. Todo encaja milimétricamente y no hay suciedad a la vista. Ni una simple telaraña pequeñita en un rincón. Después salí a la calle. Solo. Y esas ideas se descalabraron. Todo confuso. A mi alrededor sólo veía desorden y desequilibrio. Ninguna pieza encajaba con la otra. Descubrir eso a los quince años es aterrador. Locura, pánico, caos y vértigo (Gutiérrez, 2006: 57).

La soledad y las andanzas en la calle propician el advenimiento del principio de incertidumbre en la reflexividad del protagonista, principio que no es otro que el de *la locura, el pánico, el caos y el vértigo*, manifestaciones que rompen con el discurso del orden y del autocontrol emitido por *la escuela, los padres, la Iglesia y la prensa*. La utopía de la realidad es una *revista de decoración de interiores* y el Chupaviejas no encaja en ese horizonte estructurado y estructurante, su presencia juega más bien el rol de esa *telaraña pequeñita en un rincón*. Al desviarse del bien, activa el contagio con el

mal y el sujeto deviene maldito (sucio, libidinoso, animal de caza, furioso, violento, salvaje, solitario, imperceptible).

La Tiñosa prácticamente juega a los dados en dichas ciudades y es importante que el juego sea protagonizado por un sujeto que se siente “lúcido y aterrado ante la vida” (Gutiérrez 2006: 57). La lucidez refiere a la sensibilidad ante las intensidades de la vida, su actitud no es estoica e indolente; al contrario, su modo de ser es muy patético, en el sentido griego de la palabra. Él absorbe, padece y siente el mundo en todas sus notas, pero sobre todo a nivel sensorial: “Perdido en aquel pueblo. Sin un centavo en el bolsillo. Sin un trago de aguardiente. Sentado en un tren cochino, oliendo los excrementos ajenos” (Gutiérrez, 2006: 57). Gutiérrez señala que sentir el mundo así de crudamente, sin el discurso del orden de por medio, es padecer una “lucidez terrorífica” (Gutiérrez, 2006: 57). Esa lucidez, que claramente no es la lucidez de la razón ni de la ilustración filosófica-moderna, alude intuitivamente a la inteligencia del mal y, por ende, a su yuxtapuesta conjura. Esta cosmovisión o más bien *caosvisión*, no sólo lo despierta de manera abrupta, sino que también genera desesperación, instinto de huida, claustrofobia y “esquizofrenia” (Gutiérrez, 2006: 57).

Cuando Pedro Juan no tenía sexo con Gladys volvía a la *lucidez terrorífica* y la veía como una mujer posesiva e irracional. Gladys era una haitiana de treinta años que tenía una hija llamada Marianela. Mientras Marianela copulaba con Gustavo, Pedro Juan lo hacía con su madre. Sin embargo, después de una semana de euforia sexual, Gustavo se fuga y Pedro Juan queda a merced de Gladys, quien se siente preñada de un varoncito de Pedrito y además con la necesidad imperiosa de tenerlo como figura paterna, como

marido y como hijo. Pedro Juan no soporta la constricción de esta *serpiente* y confiesa que tuvo que reprimir el deseo de correr y de escapar, ya que:

Nada tenía sentido. El hambre y el cansancio me pusieron groggy. Si volvía a ver a Gladys podía enloquecer y asesinarla a machetazos. Yo sabía que un impulso de asesino latía dentro de mí. Lo había sentido antes y tenía que controlarlo. El asesino del diablo. El verdugo. El demonio me pedía sangre de Gladys. Un instante de fulgor y me perdería en el infierno con aquella haitiana satánica. Ya para siempre. Sin regreso (Gutiérrez, 2006: 61).

El párrafo anterior deja entrever la idea de Baudrillard de que el ser humano no es responsable de sus actos, pero al mismo tiempo es completamente inexcusable. El hombre no se puede hacer cargo del bien y del mal, porque el mal no es programable ni purgable bajo ningún esquema moral, mientras que el bien le viene dado por necesidad histórica. Pedro Juan sabe que “un impulso asesino” ronda en él y que la única manera de evitarlo es mediante la fuga. Él está consciente de que el mal es inextirpable. El protagonista, sin embargo, intuye que es algo que deviene con el caos y con situaciones anómalas. El mal es una intensidad que se presiente, pero su inteligencia es la que nos piensa y no al revés. Pedro Juan sostiene irónicamente: *el demonio me pedía sangre de Gladys*. Ella ya no es sólo una serpiente, ahora deviene en *haitiana satánica*. Bajo esa circunstancia, Pedro Juan busca a Gustavo: el ser excepcional que lo introdujo en el reino de las serpientes haitianas y que lo abandona cuando lo abandona. Luego Gustavo le explicará que el abandono es parte de un aprendizaje, de una filosofía y de un arte que sólo los cazadores pueden ejercer: “Nosotros somos cazadores. Tenemos que ir de un valle al otro atrás de los mamuts” (Gutiérrez, 2006: 73). El tránsito que va desde

Matanzas, el tren, el pueblo haitiano y las cópulas con Gladys y Marianela, simboliza el devenir animal de caza. Gustavo constituye así el borde, ese ser anomal que le permite al protagonista pasar de un reino a otro, devenir animal de caza. Cuando Gustavo insinúa que no crea jamás en ningún tipo de organización, que todo es una mentira, incluso la familia y que “siempre hay alguien para controlar a su favor” (Gutiérrez, 2006: 74), se suscita la siguiente situación en que Pedro Juan pregunta a Gustavo:

- ¿Eres un lobo?

- Dentro de mí vive un tigre. Y es difícil mantenerlo bajo control. Después de aquella tarde no nos vimos más. Se fue sin despedirse. Ya tenía cuarenta y pico de años. Pienso que murió en New York, en algún asilo, o quizá en la calle, en una covacha miserable. Sucio, borracho, solo. Absolutamente solo y sonriente. Lo recuerdo como un iluminado que se abastecía así mismo [...] Quiero recordarlo siempre en ese instante perpetuo, ínfimo, que separa a un espíritu luminoso y solitario de un espectro de las tinieblas (Gutiérrez, 2006: 74).

El mal no es un estado de conciencia o uno de inconsciencia. Baudrillard insiste en que no se debe reducir el mal al nivel freudiano del deseo. El caos que absorbe el orden constituye el despliegue de la seducción, por ello éste no tiene un contenido o una ubicación determinada, su naturaleza es la de desviar la dirección de la realidad simbólica y construida por el hombre y su afán de bien. La finalidad del mal no es más que la de desbaratar cualquier objetivo. La descripción de conductas irracionales llevadas a cabo por un sujeto supuestamente provisto de racionalidad da cuenta de la descripción del mal. A continuación, se presenta un claro ejemplo de ello:

Caminé un poco por los alrededores para analizar el terreno. Tenía que subir al tren sin que me vieran. Cagué en unos matorrales. Me limpié con la mano y limpié la mano con la tierra. Comenzaba a caer la tarde. Me senté bajo un árbol de jagüey. Dormí como una piedra. Escuché un par de pitazos y abrí los ojos. Ya era de noche. El tren se acercaba al andén. Casi a oscuras. El tren de las tinieblas (Gutiérrez, 2006: 60).

Cuando se describe el mal o cuando la literatura hace hablar al mal, lo que se muestra es todo menos la secuencia racional y feliz de una conducta individual o colectiva, sino sólo una cadena de sucesos que transcurren al margen de la tradicional axiología del bien común. Lo material cobra movimiento y viveza, mientras lo humano se materializa y des-subjetiviza; es el completo devenir de las palabras en cadenas de significantes. El tren, los matorrales, la mano, la piedra, el par de pitazos, los ojos y las tinieblas parecen ser carriles del mal y no meros medios alineados en bloque para conseguir grandes proyectos.

La idea de contagio, propia del pensamiento deleuzeano y de su noción de agenciamiento con lo heterogéneo minoritario, está incluida en la cadena descriptiva que propone Gutiérrez a través de su prosa. Es una narrativa que muestra cuerpos saturados y signos asfixiados por el uso de múltiples significantes. Lógica de sentido que precisamente se opone al proceso de higienización propio de una cultura blanqueadora como la nuestra. Así lo expresa este ejemplo:

Hacía dos o tres días que tenía picazón en los huevos y me rascaba constantemente. Pensé que sería el churre de muchos días sin bañarme. Estaba forrado en una capa de sudor, polvo, saliva, semen, grasa de los masajes. Ahora tenía tiempo para rascarme a gusto. Metí la mano dentro del pantalón, me rasqué y busqué al tacto. Sí. Me lo imaginaba. Ladillas (Gutiérrez, 2006: 64).

El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero también alude a un conjunto de ideas y conductas incorrectas y provocadoras que se mantienen en la cabeza de un adolescente en pleno proceso de dictadura política. Esas ideas abarcaban todos los gustos y sueños a los que puede aspirar un individuo particular. Así, el texto funciona como crónica de dicha memoria oscura y desvergonzada que *se entrena* para hacer que su existencia se convierta en un hervidero de fulgor y delirio. Cuando el autor manifiesta que los textos de Sade y de Nietzsche eran textos tabúes para la sociedad cubana de los sesenta, indica que tales pensadores representaban los caminos de la perversión: nada en sintonía con las grandes ideas colectivas de los relatos políticos. Es importante mencionar que años más tarde conocería a Pedro Pablo, “un anciano muy sucio” (Gutiérrez 2006: 138), que le recordará la sabiduría maligna de Gustavo y que también acentuará sus convicciones de ser un animal de caza. El anciano negro destaca que su lado maligno despertó precisamente con Dinorah, la misma prostituta vieja que incitó a Pedro Juan: “Allí desarrollé más aún mi sadismo latente. Lo había descubierto con Dinorah. Las putas son como catalizadores: hacen brotar rápidamente lo que todos escondemos. Una sociedad sin putas debe de ser inhibida y retorcida hasta la asfixia” (Gutiérrez, 2006: 139).

Las experiencias seductoras que el Chupavieja mantuvo con Dinorah y Gladys despertaron su deseo, mientras que las conversaciones con Gustavo hicieron lo propio con su furia. Ambos elementos demuestran la inclinación que tiene este ser excepcional por devenir animal de caza; pero fue la soledad la que animó más su proceso de involución. Se trata de un devenir imperceptible. El Carroñero señala: “Cuando al fin lo

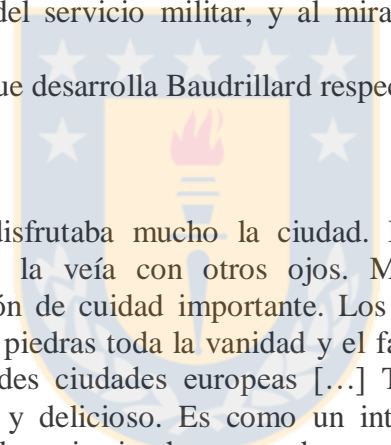
entendí, comencé a tomar distancia. ¿Antisocial? No lo creo. Asocial. Me siento mejor cuanto más silencio y soledad hay a mi alrededor” (Gutiérrez, 2006: 75). Deleuze (2013) sostiene en *Diálogos* que la involución es un movimiento constante que entra en contacto, en contagio y en alianza con lo heterogéneo minoritario. Y en ese tránsito, el animal de caza deviene máquina de escritura. Pedro Juan señala que:

Poco después, a los dieciocho años, ya tenía muy claro que mi escritura nunca sería para agradar y entretener. Nunca haría pasar un buen rato a gente correcta, timorata y aburrida. Todo lo contrario. Con mis libros lo pasarían mal porque les haría temblar toda su corrección y sus buenas maneras [...] Yo quería conjurar al demonio y escribir de todo lo que la gente oculta. Todos quieren ser agradables, cultos y precavidamente sensatos. Eso no me interesaba. Así que lo primero era alejarme de ese tipo de gente. El aprendizaje sería en solitario. No tenía nada que preguntar. El escritor perfecto es un fantasma invisible (Gutiérrez, 2006: 79).

El Carroñero manifiesta de este modo su inclinación por ese devenir imperceptible a través de la escritura, *el aprendizaje sería en solitario*, pero al mismo tiempo expresa su deseo de mostrar el mal, de hacerlo hablar para desafiar el bien, *yo quería conjurar al demonio*. Y el conjuro del mal se hace mediante una soledad cuyo rol es clave dentro de esta lógica, puesto que en ella reside el tránsito de un reino a otro, del devenir animal de caza a devenir imperceptible. La normalidad de la realidad es “obcecación total y asfixiante” (Gutiérrez, 2006: 80), un lugar donde solo se “habla de política” (Gutiérrez, 2006: 80) y un panorama muy “estoico y frugal” (Gutiérrez, 2006: 81). La intuición de Pedro Juan es la inteligencia del mal que aflora en un joven de dieciséis años, puesto que avizora el principio de incertidumbre propio de la seducción, el cual reside en la premisa *conjurar al demonio*, con la que comunica lo que nadie quiere oír. La seducción

está en el contagio, en la alianza entre reinos, en la mirada de las prostitutas, en la admiración hacia un maestro, en el goce de la lectura, en una botella de ron, en la mueca desafiante de un chulo, etc.

Todos estos acontecimientos cautivan y enrarecen la solidez de lo real, este elemento es el aspecto reversible que se demuestra de manera sobria y enérgica en la narrativa de Gutiérrez. Su escritura da cuenta de un laboratorio del mal, un espacio que muestra las bifurcaciones de una vida animada por el desvío ideológico y por el desvío de lo real como proyecto. La reflexión que hace el Chupavieja cuando descansa en su casa después del regreso del servicio militar, y al mirar la altivez arquitectónica de Matanzas, es análoga a la que desarrolla Baudrillard respecto del mal:

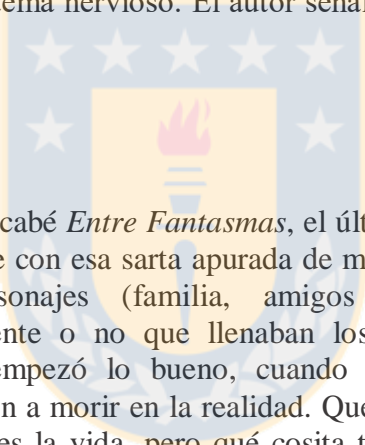


Ahora disfrutaba mucho la ciudad. Después de tantos meses de ausencia la veía con otros ojos. Me parecía espléndida en su pretensión de ciudad importante. Los que la fundaron metieron en aquellas piedras toda la vanidad y el falso aire de autosuficiencia de las grandes ciudades europeas [...] Todas marcadas por ese afán ingenuo y delicioso. Es como un intento de engañar al visitante. Ocultar las miserias humanas de sus ocupantes tras la belleza y la solidez de la piedra tallada y los vidrios esmerilados (Gutiérrez, 2006: 125).

La seducción ocupa un lugar destacado dentro de la narrativa de Fernando Vallejo, quién señala en *Peroratas* (2013) que “la muerte no es tan terrible como se cree. Ha de ser como un sueño sin sueños, del cual simplemente no despertamos. Yo no la pienso llamar. Pero cuando llegue y llame a mi puerta, con gusto le abro” (2013: 73). Incluso señala que la muerte es la “paz de la nada” (2013: 74) a la que tarde o temprano debemos volver, “comidos por los gusanos o las llamas” (2013: 74). Esta realidad

inexorable evidencia un constante diálogo en el que también participan otros como los gusanos y el fuego, figuras predilectas que indican la metástasis de la muerte como advenimiento del *polvo infinito de la eternidad*.

Vallejo declara: “El alma, cabrones, es un epifenómeno de la materia, una entelequia percedera, humo del cerebro que dura lo que duran las conexiones nerviosas que lo producen y que después, cuando nos muramos, se han de tragar los gusanos o las llamas” (2013: 269). Vallejo critica el valor metafísico del alma y plantea que lo único que verdaderamente tiene valor es la carne, la materia, lo orgánico y, sobre todo, aquello que está supeditado a un sistema nervioso. El autor señala en la “Presentación de *El río del tiempo*” lo siguiente:



Cuando acabé *Entre Fantasma*s, el último tomo de *El río del tiempo*, pensé que con esa sarta apurada de muertos ya había dado cuenta de mis personajes (familia, amigos y enemigos y conocidos bíblicamente o no que llenaban los cuatro tomos). Después fue cuando empezó lo bueno, cuando los muertos de papel se me empezaron a morir en la realidad. Quedé solo, quedé yo. ¡Qué cosita tan dura es la vida, pero qué cosita tan seria la muerte! Pues todos esos muertos, todos a una me jalen coordinadamente hacia la tumba. Amanece y empieza el jaloneo: ‘Vení p’acá’, me dicen ellos. Y yo que no. Yo vivo pues, como quien dice, por obstinación, por oponérmele a la voluntad de unos muertos..., les voy diciendo: ‘ya no jodan más, muertos. No me llamen, no me busquen, no me insistan, no abusen de mi cariño, déjenme respirar...’ A eso, créanme, se reduce últimamente mi vida: a llevarles la contraria a una banda de desocupados que no saben qué hacer con la eternidad (2013: 284).

La muerte es figurada irónicamente como un *jaloneo desde la eternidad*, pero esa eternidad no es más que la nada que con sus fantasmas e inminencia genera la paranoia del escritor. Vallejo se somete a la muerte propia en *La Rambla paralela* y, como en *El*

desbarrancadero, esta figuración es protagónica. El autor Vallejo señala que la puso en toda la novela con mayúscula para burlarse de ella, “por darle coba. Para que crea que todavía le tengo miedo. ¡Qué va! A esa señora, de temerla tanto, acabé por perderle el respeto” (2013: 293).

La inmoralidad del mundo que Vallejo denuncia recuerda lo expresado por Fernando Savater (2012), quien considera que el hecho de calificar a alguien de inmoral revela indirectamente la convicción de poseer una moral sólida por parte de quien califica la condición moral del otro. La narrativa de Vallejo se expande así sinópticamente desde un ángulo hipermoral.

En ambos casos se busca la libertad de ser sin medida, la libertad de decir lo indecible, la libertad de morir bajo la propia ley. También Bennigton y Derrida sostienen algo no menos importante: “Incluso estando yo vivo, mi nombre señala mi muerte. Es ya portador de la muerte de su portador. Es ya el nombre de un muerto, la memoria anticipada de una desaparición” (1994: 163). La narrativa de Vallejo señala la figura de la muerte y al mismo tiempo la personificación del destino, le otorga rostro a la sustancia inexorable. En el caso de Vallejo se trata de asumir la voz de un moribundo que desarma cualquier impostura, generando correlativamente la memoria anticipada de su desaparición; por consiguiente, la desaparición del yo *que se lleva el viento* revela “el vacío total de la muerte después de ya efectuada. Vacío, porque en ese hoyo desaparece irremisiblemente toda posibilidad de conciencia y todo yo dotado de poder de decir” (Triviños y Aldunate, 2006: 83). Las palabras de Borges en su cuento “El sur”

(*Ficciones*) parecen cobrar una importancia fundamental en la narrativa de Vallejo⁶⁰: “Cuando no hay esperanza, no hay temor a morir” (2010: 189).

El animal, a diferencia del ser humano, no es presa del temor más antiguo y, por ende, su existencia es equivalente a lo que Ciorán (2004) caracterizó en *La caída en el tiempo* como rasgo propio del *solitario verdadero*. Rasgo que estaría presente indudablemente en la narrativa del escritor colombiano, pues escribe sobre la muerte desde una ética deshumanizada que se expresa por medio de la literatura y del talante malhumorado, registros derivados de su intuición, de su sensibilidad e inteligencia respecto de la *inanidad de la vida*. La seducción es un desafío constante para el poder que intenta acorralar la ilusión. Mientras eso ocurre, la seducción está en constante cambio; su naturaleza es la reversibilidad, la paradoja y la incertidumbre, y su aspecto es fascinante debido a la transparencia de la ilusión: “La seducción es más fuerte que el poder, porque es un proceso reversible y mortal; mientras que el poder se pretende irreversible como el valor, acumulativo e inmortal como él” (Baudrillard, 2011: 48).

La narrativa de Vallejo es paradójica y pendular, por lo que sería un error categorizarla dentro de meros parámetros ideológicos a partir del uso enfático de la repetición; afirma cuando niega y viceversa. Como ejemplo podemos mencionar un discurso citado en *Peroratas*: “La filosofía sirve para lo que sirve Dios. Para un carajo” (2013: 55), pero más adelante añade: “La filosofía es una maravilla. Me quedan debiendo, señores, el título de filósofo, ¿eh?” (2013: 57). La presencia de la paradoja es

⁶⁰ El temor se produce junto a la esperanza y, por lo tanto, el temor a la muerte supone la esperanza de la vida *por venir*. El texto de Borges expresa una breve, pero no menos interesante, reflexión en torno a la diferencia entre el hombre y el animal considerando la situación respecto del tiempo futuro de su existencia: “El hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante” (2010: 186).

destacable porque como toda seducción no suscita reflexión, sino más bien *absorción*. Baudrillard señala que la reflexión que provoca un objeto deriva, por la misma naturaleza cristalizante de la reflexión, en poder, economía y sexo; podemos deducir por ello que los textos de Vallejo no se reducen a esas temáticas molares, sino que las atraviesa con un “derroche de gracia y de violencia” (2011: 79). La *doxa discursiva* tiene finalidades en juego y herramientas de implementación: la realidad, la producción y el sexo. Tres simulacros vinculados al bien. En otra época, el movimiento fue el celo y la intimidad; en la actualidad es la transparencia. La cuestión más paradigmática es el sexo. La transparencia en este caso es la reglamentación del derecho al placer. Baudrillard señala que la pornografía es el ejemplo de la transparencia del sexo llevada al límite a través de la amplificación microscópica y obscena del detalle. La pornografía es, entonces, la exacerbación de realidad (hiperrealidad): una máquina de producción que tiene por objeto la abolición completa de la seducción. La paradoja de la cual nos advertía Deleuze en *Lógica del sentido* surge con el principio de incertidumbre, porque al llevar la realidad al límite se desencadena el mal; es decir, emerge la reversión de las imágenes y el advenimiento de la muerte. La muerte no es más que la incertidumbre en su plenitud y al mismo tiempo la presencia de un abismo superficial: “La seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad” (Baudrillard, 2011: 55). Luego de que Dios asegura la eternidad a los padres de la humanidad, surgió la donación o respuesta frente a la seducción: la seducción de la muerte y la caída en el tiempo (Ciorán). La *doxa discursiva* reacciona ante estas conductas mediante la categorización moral, que es la forma política por antonomasia empleada para regular los cuerpos y las inclinaciones más sutiles y más agresivas que nos dispensaron los procedimientos

deliberados de la negligencia y el descuido: dos conceptos que Deleuze en *La lógica del sentido* asocia con la indiferencia y la superficialidad que son propias de la forma de pensamiento que propone, y que se vincula a conductas descentradas e impugnadoras de la razón.

Si existiese finalidad para el mal, éste dejaría de ser tal y pasaría a convertirse más bien en una nueva hipótesis del bien y se definiría su lugar en la hostil comodidad de sus márgenes prohibidos. Lo mismo ocurre con la muerte: para Baudrillard, la finalidad de ésta radica en una suerte de eufemismo de la vida, al ser la trascendencia una burla en contra de la seducción. El ejemplo de Orfeo, de acuerdo a la lógica de Baudrillard, es extensivo al caso del escritor. Si alguien preguntara a éste por qué escribe y el escritor contestara *porque quiero entender el mundo*, es decir, conocerse y superarse, entonces notaríamos la falsedad de tal tentativa; pues sería lo mismo que atajar a Orfeo a la salida de su culpabilidad y reprocharle por qué dudó y volteó la cabeza. Se trata, en fin, de la contorsión máxima de la moral que intenta sacar siempre provecho del vacío de significado, trocando el abismo superficial en objeto asible y susceptible de comprensión. Psicología maquinal y perversa la del moralista que valora el dibujo destruido antes de su destrucción total y ofrece la posibilidad de su reciclaje. Para Baudrillard, las expresiones *eso está prohibido* y *tienes derecho a hacerlo* son simétricas dentro del contexto del mal, porque no es el tiempo histórico el que las diferencia ni salva sus distancias. Antes bien, el principio de realidad se fortalece en su empecinamiento al transparentar la prescripción bajo la forma de la libertad de acción. Al inmortalizar la oferta a niveles infinitesimales, se pretende anular por exceso el deseo, capturando al sujeto a través del signo y acorralando la distracción de la

seducción. El axioma del derecho absoluto es que si Dios da la potestad a su creación de asistir a su goce máximo y a su presencia en distintas dimensiones, fortalece la sujeción. La idea del escritor omnisciente de Vallejo se ajusta precisamente a esa premisa, contiene la misma odiosidad y repudio que dirige hacia la mistificación y jerarquización de los procedimientos totalitarios y universales. Para Baudrillard, la seducción es el mal y el mal es más fuerte que el deseo y el cuerpo, es pura ilusión derramada para negar la realidad. La seducción escapa a los procedimientos típicos de la representación, ya que bien puede reposar en el silencio centelleante de la soledad como en el ruido específico de un objeto. La seducción reposa en la ilusión que curva la línea de normalización; es el ritual de separación y perdición, es la invitación al viaje sin retorno, es la mirada posada en el objeto prohibido que magnetiza. La seducción se grafica bajo la imagen del espejo de Narciso, no es un cuerpo cuya forma sólida haya que encontrar; sí es la ilusión de una imagen cautivante y misteriosa que intensifica la realidad hasta borrarla y convertirla en un fantasma más. Por eso la seducción no es el deseo entendido como pulsión psíquica, flujo físico-erótico o poder desaforado y reprimido. Nada más lejano que eso. La seducción es un afuera, pura y simple ilusión en las cosas. Por ello:

La seducción como forma original se remite al estado de ‘fantasma originario’ y es tratada, según una lógica que ya no es la suya, como residuo, vestigio, formación/pantalla en la lógica y la estructura de ahora en adelante triunfal de la realidad psíquica y sexual. Lejos de considerar esta disminución de la seducción como una fase normal de crecimiento, hay que pensar que es un acontecimiento crucial y cargado de consecuencias (2011: 55).

Baudrillard plantea que la seducción ha sido mal tratada por el psicoanálisis, pues bajo un ejercicio reduccionista la convierte en indicio de una enfermedad inmanente al sujeto y la relaciona con una máquina psíquica escondida en la naturaleza humana. El autor de *La transparencia del Mal* advierte que el psicoanálisis tampoco indagó en el real valor de la seducción en el sentido de *acontecimiento* extrínseco a la mirada humana, como borde abismal y superficie misteriosa del lenguaje, confundiendo los términos. El atributo que se le niega a la seducción a partir del tratamiento psicoanalítico es la “forma peligrosa, cuya eventualidad puede ser mortal para el desarrollo y la coherencia del edificio ulterior” (2011: 57). Ese edificio ulterior al que hace referencia Baudrillard se refiere a la sexualidad infantil, la que pospone el sentido crucial de la seducción. Hay una distinción muy útil que Baudrillard propone entre las nociones de *seducción* y *perversión*. El perverso busca el ingreso al juego de la seducción e identifica la fuente de seducción intentando aprehenderla en función del deseo de su abolición mediante el engaño de la ilusión y el control compulsivo. La perversión se ocupa de la captura de la ilusión para su manipulación ilimitada. La diferencia que existe entre la seducción y la perversión es que “el perverso desconfía radicalmente de la seducción e intenta codificarla. Intenta fijar sus reglas, formalizarlas en un texto, enunciarlas en un pacto” (2011: 120). Vallejo se sitúa en esa línea, pues desconfía de la muerte (seducción) e intenta codificarla a nivel singular (perversión). Así monta su *excursus*, ejerce la curvatura de las ideas y enuncia un pacto: el perverso en este caso es un profeta.

Conclusión

Las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y de Fernando Vallejo demuestran el vínculo inseparable que existe entre la literatura y el mal a través de las formas de expresión y de contenido. Sus potencias malignas obedecen al instinto permanente de asediar lo establecido y de verbalizar la alteridad. El mal se escabulle en ambos casos a través de los recursos retóricos signados por la transgresión, el reparto de lo sensible, la resistencia a la sumisión, los tránsitos nómades, el derrame de sentido, el advenimiento de lo heterogéneo minoritario, el devenir de los personajes, el juego, la seducción, el humor, la ironía y la paradoja. Éstas son las categorías de análisis que nos permiten distinguir el fulgor del mal dentro del tejido literario de las narrativas examinadas.

Los textos de Pedro Juan Gutiérrez y de Fernando Vallejo evidencian la abolición de la *imaginación técnica del bien* y son umbrales de indiscutible acceso a sentidos heterodoxos que marcan una nueva manera de pensar y de escribir en el siglo XXI latinoamericano. El contexto socio-histórico en el que se sitúan los textos abordados adquiere una fisonomía transparente y detallada que rompe con los estereotipos del sentido común. Ese desgarró está revestido de un innegable valor estético asociado al atrevimiento de pensar el mal sin temer el escarnio del bien. Sin ese velo benevolente y condescendiente que normaliza los límites resulta más sensitiva la textura del mundo literario. Las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y de Fernando Vallejo, en este sentido, son delirantes y sus experimentos dan cuenta de lo que Nietzsche llamó *filosofía del martillo* en *La voluntad de poder*. Ir más allá del bien y del mal implica el desafío de poner a prueba la representación y señalar hasta qué punto el

bien se mantiene en su rigidez y el mal desborda sus intensidades. Siguiendo esta lógica, se trata de novelas y relatos que portan temperaturas y signos vitales propios; denuncian las perversidades del bien sin negar con ello las potencias vitales inmanentes de la existencia. El repudio y la blasfemia son constitutivos de la escritura del cubano y del colombiano, pero en el primer caso están al servicio del juego iconoclasta (pasión dionisiaca); mientras que en el segundo lo están del amor minoritario (sabiduría dionisiaca). Por ello, la constante fascinación por los cuerpos femeninos y la alianza con los animales resultan ser las cifras más destacables de esos devenires.

La Habana, Matanzas y Medellín son espacios políticos que se ven fragmentados y horadados por escrituras que se distribuyen a través de líneas de fuga, las que permiten el contacto con lo heterogéneo minoritario. Más que ciudades asfixiantes, son horizontes cuyas potencias han sido elevadas al doble y en los que acontece “el mismo problema que el de la parte maldita: el del excedente; no de la carencia sino del exceso de realidad del que no podemos desembarazarnos” (Baudrillard, 2008: 14). El mal no es apreciado como algo negativo, sino como clave fecunda para derramar el sentido y romper así con lo que Baudrillard en *El Pacto de lucidez o la inteligencia del mal* denomina *principio de realidad*. La alianza que la literatura establece con el mal consiste en que el mal nos piensa a través de la palabra desenmascarando los proyectos totalizadores de las concepciones hegemónicas de bienestar. Por tanto, son escrituras que operan en contra de las *realizaciones* del mundo y que terminan por *desregularizarlas* como máquinas que funcionan a contrapelo de las vías “que parecen condenar a las apariencias y la ilusión a desvanecerse ante la verdad” (Baudrillard, 2008: 14). Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo despliegan *el vuelco maléfico de las estructuras*, lo que supone una

visión metafísica más que una reversión política de la realidad, porque deja entrever el latido profundo del destino tras el desmontaje de los símbolos. Sus novelas son pendulares y aceleradas, sus personajes transgresivos e impíos, sus consignas excesivas y peligrosas, y sus sintaxis sobrias y a la vez digresivas.

La literatura aquí no se revela a través de la producción de la felicidad, sino que lo hace mediante la *forma dual* que no es otra que la maléfica “reversibilidad interna del movimiento irreversible de lo real” (Baudrillard, 2008: 15). Mientras más prolifere la *realidad integral* (poder hegemónico) y cuanto más irresistible resulte el bien (imperativo moral), más indestructible será el mal, ya que este último no es nada menos que la “desintegración secreta de un disenso que la trabaja por dentro” (Baudrillard, 2008: 16).

El aporte fecundo que surge de las bodas entre literatura y mal refiere a la emergencia creativa de la rebelión. Por ello, los textos abordados no son esencialmente traidores ni impostores, menos aún ilusionistas o irresponsables: son potencias del vuelco, de la revancha y de la ironía devastadora. Son los tambores dionisiacos que cantan: *para la vida la realidad es insoportable*. No son buenos ni perfectibles, son perfectos en su singularidad.

A nuestro entender, subyace en estas narrativas la revocación de la idea de “que el hombre es bueno o por lo menos culturalmente perfectible” (Baudrillard, 2008: 133), idea que aún habita nuestro imaginario más profundo y que constituye la más grave de nuestras confusiones. Más que ante grandes ideas o emblemas políticos, estamos ante la inconmensurable perfección de lo singular: *el mal liberado a su propio genio*.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, Fernando. 1999. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Alzate, Gastón. 2008. “El extremismo de la lucidez: san Fernando Vallejo”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, N° 222, pp.1-16.
- Amícola, José. 2009. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes”. En *Olivar*, Vol. 9, N°12, pp. 191-207.
- Barthes, Roland. 1968. *El efecto de realidad*. Disponible en <http://www.armario.cl/2dat/3Apuntes/1Autores/Barthes/Barthes,%20Roland%20%20EI%20Efecto%20de%20Realidad.pdf>.
- _____. 1993. *El placer del texto*. Seguido por lección inaugural de 1977. México: Editorial Siglo XXI Editores.
- _____. 2005. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI Editores.
- Bataille, Georges. 1959. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- _____. 2010. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Baudrillard, Jean. 1993. *La transparencia del mal*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____. 1994. *Olvidar a Foucault*. Valencia: Ediciones Pre-textos.
- _____. 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

- _____. 2011. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra. S.A.
- Bennington, G. y Derrida, J. 1994. *Jacques Derrida*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Booth, Wayne. 1986. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, Alfaguara. S. A.
- Borges, Jorge Luis. 2010. *Ficciones*. Madrid: Editorial Planeta DeAgostini S.A.
- Candia, Alexis 2007. “Trilogía sucia de La Habana: descarnado viaje por el anteparaíso” En *Revista Iberoamericana*. N° 218, pp. 51-67
- Ciorán, Emilio. 2004. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Éditions Tristram.
- Contreras, Ana Yolanda. 2007. “El lenguaje irreverente como representación de la violencia en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo”. Disponible en <http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revLavirgen.pdf>
- Cragolini, Mónica. 2012. “Los más extraños de los extranjeros: los animales”, *Actual Marx-intervenciones*, Chile, N° 12, pp. 135—149.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- _____. 2001. *Kafka. Por una literatura menor*. México, D. F: Ediciones Era.
- _____. 2002. *Repetición y diferencia*. Buenos Aires: Amorrortu

- Ferrater, José 1965. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Foucault, Michel. 1995. *Theatrum Philosophicum*. Madrid: Alfaguara.
- _____. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- _____. 1998. *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.
- _____. 1999. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2008. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- Gutiérrez, Pedro Juan. 1998. *Trilogía sucia de la Habana. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. 2004 – 2005. *Pobre diablo*. Inédito. Fragmento en página oficial del autor. Disponible en <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com/>
- _____. 2006. *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. 2016. *Fabián y el caos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Horta, Óscar. 2007. “Un desafío para la bioética: la cuestión del especismo” Tesis doctoral de filosofía editada por la Universidad de Santiago de Compostela.
- Jácome, Margarita Rosa. 2006. *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. Tesis Doctoral, The University of Iowa. Disponible en <http://ir.uiowa.edu/etd/186/>>

- Jaramillo, María Mercedes. 2000. "Fernando Vallejo: desacralización y memoria". En *Diseminación, Cambios, Desplazamientos*. M. M. Jaramillo, B. Osorio, A. Robledo (comps). Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 407-439.
- Kant, Immanuel. 1999. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe.
- Leal, Francisco. 2005. "Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: mercado, crimen y abyección". *Taller de letras*, N° 37, pp. 51-66.
- Manzoni, Celina. 2004. "Fernando Vallejo y el arte de la traducción". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 651-652, pp. 44-66.
- _____. 2011. "Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas". En *Hipertexto* 14, verano 2011, pp. 57-70. Universidad de Buenos Aires.
- Nicoleta-Diaconu, Diana. 2008. "Entre fantasmas de Fernando Vallejo: la autoficción en el libro de los finales". En *Cuadernos de Literatura*, Bogotá (Colombia), 13 (24), pp. 164-177.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *La voluntad de poder*. Buenos Aires: Editorial EDAF.
2002. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial EDAF.
2005. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Valdemar.
2011. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
2012. *Más allá del bien y del mal*. Madrid. Alianza Editorial.

- Nussbaum, Martha. 2007. *Las fronteras de la justicia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Onfray, Michel. 2011. *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
2016. *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Barcelona: Penguin Random House.
- Paz, Octavio. 1991. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Ponce, Esteban. 2009. *La idea de mal en el siglo XIX latinoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Torres, Antonio. 2010. “Lenguaje y violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo” en *Estudis Romànics [Institut d’Estudis Catalans]*, Vol. 32 (2010), pp. 331-338.
- Rancière, Jacques 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Savater, Fernando. 2012. *Ética para Amador*. Buenos Aires: Ariel.
- Singer, Peter. 1999. *Liberación animal*. Madrid: Trotta.
- Schafschetzy, M. 2006. “Relativismo moral versus ética universal”, *Mania*, Universidad de Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, N°10, pp. 5-12.

- Sloterdijk, Peter. 2010. *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Madrid: Siruela.
- Sontag, Susan. 1997. *Estilos radicales*. Madrid: Santillana Ediciones (Taurus).
- Triviños, G. y Aldunate, P. 2006. “El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce. Hacia una física-poética de la muerte”. En *Atenea*. N°493, pp. 63-86.
- Vallejo, Fernando. 2001. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.
- _____. 2013. *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.
- _____. 2016a. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Editorial Punto de lectura.
- _____. 2016b. *¡Llegaron!* Bogotá: Alfaguara.
- Von der Walde, Erna. 2001. “La novela de sicarios y la violencia en Colombia”, En *Iberoamericana*, año I, n°3, pp. 27-40.