

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTES: *ADIELA DEL CARMEN ARDILA MORA*
EMIRO JAVIER ANDRADE MEJÍA

TÍTULO: *“AL BORDE DEL DESBARRANCADERO: LA CAÍDA
DE LOS VALLEJO RENDÓN”.*

CALIFICACIÓN

APROBADO

JARVIN SIMANCA DE LA ROSA

Asesor

RÓMULO BUSTOS AGUIRRE

Jurado

Cartagena de Indias, Diciembre de 2021

AL BORDE DEL DESBARRANCADERO: LA CAÍDA DE LOS VALLEJO RENDÓN

Por

ADIELA DEL CARMEN ARDILA MORA

EMIRO JAVIER ANDRADE MEJÍA

Asesor

JARVIN SIMANCA DE LA ROSA

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C. DICIEMBRE DE 2021

**AL BORDE DEL DESBARRANCADERO: LA CAÍDA DE LOS VALLEJO
RENDÓN**

Por

ADIELA DEL CARMEN ARDILA MORA

EMIRO JAVIER ANDRADE MEJÍA

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de profesional
en Lingüística y Literatura**

Asesor

JARVIN SIMANCA DE LA ROSA

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C. DICIEMBRE DE 2021

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
1.EL DESBARRANCADERO: FRONTERAS ENTRE LA VIDA Y LA FICCIÓN EN FERNANDO VALLEJO RENDÓN.....	12
2. LA MADRE, LA CASA, LA NACIÓN Y SU IDIOSINCRASIA.....	30
2.1. Una mirada de Fernando (narrador) a Colombia.....	38
2.2 La Hipocresía y falsa moral: el engaño y las apariencias en la casa de los Vallejo Rendón	50
3. LOS VALLEJO RENDÓN:¿TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR?	57
CONCLUSIÓN.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	71

INTRODUCCIÓN

Una casa será fuerte e indestructible cuando esté sostenida por estas cuatro columnas: padre valiente, madre prudente, hijo obediente, hermano complaciente.

Confucio

El desbarrancadero (2001) es un relato desgarrador que ubica al lector en la Medellín en crisis, despiadada y conflictiva de la época de la Violencia nacional. Su trama gira alrededor de las muertes del padre y de uno de los hermanos de Fernando, protagonista y narrador de la historia. El hermano, Darío, adicto a la marihuana y aguardiente, se contagia del Síndrome de inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) y desde ese momento comienza su camino hacia la muerte, por lo que el protagonista-narrador, decide regresar del extranjero para acompañar a su hermano en sus últimos momentos.

Por su parte, Fernando desprecia a su madre a la que llama “loca”, “bestia” y “paridora”. Nunca muestra la más mínima señal de afecto hacia ella o hacia algún otro miembro de su familia, exceptuando a su padre, su hermano y su abuela.

Esta novela, sin duda, es tanto uno de los trabajos más interesantes como de los más polémicos de Fernando Vallejo, novelista, analista, crítico y cineasta, oriundo de Medellín y nacido un 24 de octubre de 1942. Sus primeros estudios fueron en filosofía y letras en la

Universidad Nacional de Colombia y Biología en la Universidad Javeriana. Esta multidisciplinaridad se presenta en muchas de sus discusiones y en sus propias obras literarias, ya que constantemente se asume como conocedor de la tradición filosófica y lingüística colombiana, así como animalista y fuerte crítico de la ciencia nacional. También se destaca que Vallejo haya estudiado cine en el exterior (España e Italia), a raíz de dicha incursión en el séptimo arte dirigió los films *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980), ambas sobre la violencia colombiana. Otro aspecto a destacar en la vida de Fernando Vallejo es que gran parte de su obra, tanto literaria como cinematográfica, fue elaborada en México, país del cual recibió la ciudadanía en 2007, por lo que renunció oficialmente a la ciudadanía colombiana, acto que resultó muy polémico y de impacto mediático.

Entre las obras de Vallejo más leídas figuran *La virgen de los sicarios* (1993), *El desbarrancadero* (2001), *La puta de Babilonia* (2007) y *El río del tiempo* -saga compuesta por *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencias* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). Cabe resaltar que estas cinco obras son consideradas novelas autobiográficas. En cuanto a su escritura, Vallejo se caracteriza por ser mordaz, satírico e irónico, directo, atrevido e irreverente, y por preferir la narración en primera persona (narrador protagonista). Además, introduce en sus obras problemas de carácter urbano, social y religioso, tales como la homosexualidad, la fatal adicción a las drogas, las injurias a la Iglesia y a la Patria colombiana.

Llama especial atención la historia narrada en *El desbarrancadero*, obra que figura entre los 25 mejores libros escritos en lengua castellana en los últimos 25 años, según publica el suplemento cultural Babelia del periódico *El País* (18 de octubre de 2016), y que fue ganadora del premio Rómulo Gallegos en 2003. Del lado colombiano, destaca la noticia de la

biblioteca Luis Ángel Arango en la que se anuncia que *El desbarrancadero* estuvo entre los cinco libros más solicitados en el 2014 (Ruiz, M. 21 de marzo de 2014). A pesar de esto y de todas las noticias y datos que demuestran la importancia editorial de esta novela, la crítica literaria le ha dedicado pocos estudios.

Entre las pocas investigaciones que se centran en la obra aquí estudiada se encuentra la tesis de pregrado en la Universidad Javeriana: *La influencia sadiana en El desbarrancadero de Fernando Vallejo*, de Jhonny Chaves Pinilla (2009). La Universidad Nacional de Colombia publicó un artículo titulado *Teología literaria en El desbarrancadero de Fernando Vallejo* (2012), escrito por Juanita Cristina Aristizábal. La Universidad de Costa Rica, por otro lado, registra la tesis de pregrado de Sebastián Arce Oses titulada *La voz narrativa en las novelas El desbarrancadero y La rambla paralela de Fernando Vallejo: una lectura desde la autoficción y los estudios Queer* (2013).

Examinando la crítica que se ha hecho sobre este autor, se halla que el análisis de su novelística gira alrededor de temas como la herejía, la muerte, la política, la misantropía, la patria violenta y desigual, y que, en esta, en muchas ocasiones pueden resaltarse detalles que corresponden con eventos y fechas particulares de la vida de Fernando Vallejo.

Son diversas las opiniones en algunas reseñas y artículos publicados en diferentes periódicos de Colombia, tales como *El Espectador* y *El Tiempo* sobre la forma de escribir de este autor. Sobresale especialmente su forma de pensar y su lengua “venenosa”. Por ejemplo, en el artículo publicado en *El Espectador* por María Teresa Herrán (13 de mayo de 2010),

titulado *El Vallejo que odia a las madres*, la periodista y abogada lo trata de “escritor descuidado” y un “morbo del insulto”. Dice que el insulto es solo una estrategia para llamar la atención y que está alejándolo de la buena escritura.

Sin embargo, este mismo periódico también destaca sus premios o reconocimientos. Verbigracia, en el artículo “Fernando Vallejo aún no ha muerto” (2 de septiembre de 2011), se le felicita por haber adquirido el premio Feria Internacional del Libro de Guadalajara en Lenguas Romances. *El Espectador* admite que el autor atrae la polémica y la contradicción, pero que eso no es impedimento para elogiar su capacidad escritora, la cual sigue atrayendo lectores de diferentes sectores de la sociedad.

Entre otros trabajos que entienden la obra de Vallejo con relación a su vida, está el realizado por Héctor Hoyos, de la Universidad de los Andes, titulado *La racionalidad herética de Fernando Vallejo, el derecho a la felicidad* (2010). En esta tesis, Hoyos se centra en *El desbarrancadero*, *La puta de babilonia* y *La virgen de los sicarios*. Él argumenta que el escritor antioqueño no es ateo sino un hereje, porque acepta la existencia de Dios, aunque no le rinde culto, por el contrario, lo agrade; también ofende a la Iglesia católica, con su discurso irreverente. Este tipo de acercamientos, desafortunadamente, se quedan en la relación que tiene la obra literaria con la vida del autor, además de solo observar la ideología y actitudes del escritor en su vida pública y no aportan mucho a una lectura crítica de la obra literaria de Vallejo.

Por otra parte, este trabajo se centra en el análisis de la familia de los Vallejo Rendón, no solo porque es el epicentro de los sucesos y eventos de la obra, sino también por ser un reflejo que funciona como metáfora de Colombia.

Para explicar esta lectura, se utilizan los planteamientos del filósofo y crítico francés Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1965), quien sostiene que el hogar “es el pequeño rincón del mundo”, es decir, como un microcosmos. Además, interesa la casa en la novela, porque es contraria a las concepciones positivas que se le han atribuido convencionalmente: plenitud, tranquilidad, descanso, regocijo, lugar donde nos sentimos a gusto porque estamos con nuestros seres queridos.

También se analizará la idea del fracaso de un proyecto de nación: Dios, patria y familia, tomando las ideas planteadas por el historiador Marco Palacios (2002) en el libro *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*.

Por último, para observar los efectos causados por la confusión de algunos críticos entre realidad y ficción, tan común en novelas donde se usa el narrador-protagonista, se abordan algunos planteamientos del teórico francés Philippe Lejeune (como citó Diaconu, 2012) con ayuda de los cuales se demarcan los límites entre realidad y ficción y se comparan algunos eventos que ayudan a comprender el universo simbólico de la novela, también será de mucha utilidad demarcar los límites de una obra autobiográfica y una autoficcional, en la que también se suele clasificar a la obra de Fernando Vallejo, hecho que demuestra lo variopinto que han sido los acercamientos críticos hacia la obra de Vallejo. Es importante en este abordaje la propuesta investigativa de Diaconu (2012) acerca de la autoficción en la obra de Fernando Vallejo.

Atendiendo a lo anterior, en el presente trabajo se busca aportar a la reflexión sobre la relación entre la vida y obra de Fernando Vallejo, atendiendo a preguntas sobre la clasifi-

cación de la misma y la importancia de separar la lectura que hagamos de la obra de la identidad del autor: la obra literaria es en última *una reacción o lectura* a los tiempos vividos y no un recuento de lo vivido. Por lo que aquí cabe preguntar cómo demarcar estas fronteras, en especial en obras donde el punto de partida es la misma vida del autor. Por tanto, es necesario indagar sobre la clasificación de la novela e indicar cuál son las principales dificultades a la hora de emprender esta tarea. Es de igual importancia realizar un análisis de géneros como la autobiografía y la autoficción, para tratar de demarcar unos límites entre ellos, para que así se construya un marco de referencias que permita abordar obras como las de Vallejo que son en ocasiones clasificadas como autobiográfica o de carácter autoficcional. Esta indagación podría dar luces sobre la forma de abordar obras que se mueven entre estos límites y que le suele resultar un reto a la crítica literaria, una buena clasificación siempre facilita o potencializa el acercamiento crítico al fenómeno literario.

El presente trabajo se desarrolla en tres capítulos. En el primero, titulado *El desbarrancadero: fronteras entre la vida y la ficción en Fernando Vallejo Rendón*, se analiza la relación que encuentran los críticos literarios en la novela con la vida de Fernando Vallejo y las implicaciones que esto tiene para la comprensión de la estética desarrollada por el autor. Será clave aquí la discusión sobre las fronteras de géneros literarios como la novela, la autobiografía y la autoficción.

Siguiendo la propuesta de Lejeune (como citó Diaconu, 2012), se reflexionará sobre *los pactos de lecturas* que implica cada uno de estos géneros, y como a su vez esto implica problemas teóricos a la hora de abordar obras que se mueven entre estos o que su clasificación podría suponer una tarea no tan fácil, tal como ocurre con *El desbarrancadero*, que es clasificada como una novela, o como una obra autobiográfica, o como una obra autoficcional.

Aquí también se tendrá en cuenta el trabajo de Manuel Alberca (2007), en especial su apuesta por una nueva clasificación llamada *pacto ambiguo*, conceptualización de importancia para entender cómo una obra autoficcional permite ser leída en término de novelesco o autobiográficos.

En el segundo capítulo, titulado *La madre, la casa, la nación y su idiosincrasia*, parte de la hipótesis de que la alusión a la casa familiar, juntos con sus miembros y la relación entre ellos, más que ser una singular autobiografía, muy a pesar de las claras coincidencias entre autor, personaje y narrador, es más bien una lectura del *status quo* de la nación colombiana y del porqué de su situación caótica y de su fragmentación social que irremediablemente conduce al absurdo. En este sentido la familia Vallejo Rendón se convierte en metáfora de la nación colombiana y, por lo tanto, el odio a la madre que manifiesta el narrador, es un rechazo a la propia idiosincrasia colombiana.

Finalmente, el tercer capítulo, *La casa de los recuerdos: ¿todo tiempo pasado fue mejor?* explora la búsqueda de la esperanza por parte del narrador protagonista, una que le permita encontrar momentos alivio para poder soportar lo vivido. Necesariamente esta búsqueda, al ser el presente caótico y el futuro incierto, se centrará en el pasado de los personajes, lo que constituye una visión nostálgica de la vida.

1. ***EL DESBARRANCADERO: FRONTERAS ENTRE LA VIDA Y LA FICCIÓN EN FERNANDO VALLEJO RENDÓN***

Para abordar la propuesta narrativa de Fernando Vallejo en una novela como *El desbarrancadero* (2001) se hace necesario inscribirlo en una situación histórica de los años noventa y principios del siglo XXI de la novela nacional colombiana y, este contexto, se devienen las narrativas que salen de “un arte de la novela del postboom latinoamericano” (López, 2017), que se desarticulan del campo y van a las ciudades, comienzan a advertir una oleada de narraciones de la muerte y la violencia relacionadas con las vidas y las memorias de un narcoestado inscrito en la urbe, y de un país heredero de conflictos y guerras partidistas, para el caso de Colombia:

La violencia del narcotráfico irrumpió en la realidad latinoamericana y cambió el rumbo de las modas literarias. El realismo mágico y las novelas totalizadoras dieron paso a la literatura de los barrios pobres, vidas sin futuro, del realismo exacerbado en que se jugaba la existencia del ser humano y no el mito de la humanidad. Llegaron textos impregnados de violencia, con perspectivas más micro que macro, historias de la vida fugaz, encuentros y desencuentros entre la clase privilegiada y los rechazados, escenas de la vida fácil ofrecida por el dinero narco, de derroche, muertes, corrupción, impunidad, y de la descomposición del tejido social¹. (Bialowas Pobutsky, 2014, p. 4)

1 Bialowas Pobutsky realiza el prólogo del libro de Oscar Osorio *El narcotráfico en la novela colombiana*

Durante el siglo XX y XXI novelas como las de Fernando Vallejo se muestran así mismas como un reflejo, un espejo casi vivido, de las realidades colombianas que aún están sufriendo los estragos de las guerras del narcotráfico y su incidencia en la política, las sociedades y las familias en Colombia, o en su modo más alejado, mostrando de manera descarnada un escenario de las vivencias personales producto de una sociedad en decadencia. En el artículo “La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo” (2000) Héctor Fernández L'Hoeste analiza la obra del escritor a través de la situación cultural de Colombia: "La crisis colombiana parece además tener un afecto alterno [...] Si bien la situación política ha empeorado, en términos de producción cultural [...] se ha experimentado un auge notable" (36).

Fernández afirma que después de García Márquez y Álvaro Mutis, Fernando Vallejo "... es quizás el autor más conocido y leído de la nación" y que su escritura o estilo literario es "cáustico, iconoclasta e irreverente -crítico dirían algunos-..." (36). En consecuencia, afirmamos que las obras de Fernando Vallejo están directamente relacionadas a la contemporaneidad histórica, además de ser violentas y caóticas.

Frente a esto es necesario anotar que, aunque no todas las novelas de Vallejo están relacionadas directamente con temáticas de la violencia de la Colombia convulsa de los años ochenta y noventa, es cierto que existe en la novela *El desbarrancadero* (2001) una apología

y realiza un análisis y reseña del trabajo de este investigador de la novela del narcotráfico y la obra *La virgen de los sicarios*, dejando ver la idea que sustenta el autor sobre el impacto de esta temática en las producciones colombianas posteriores al desarrollo de este fenómeno y problemática social.

a la fraternidad en medio de la muerte, y que presenta paralelismos con un contexto social de una Colombia tratando de tejerse como sociedad en medio del conflicto, pero que fracasa.

Por otra parte, la novela también advierte varias lecturas para su inscripción contextual. Una, y de las más emblemáticas, tiene que ver con la idea de subversión de la moral y tradicionalista, la idea de libertinaje y la oposición a los dogmas profundamente católicos de la sociedad conservadora colombiana (Chávez, 2009).

Jhon Chávez (2009) hace un paralelismo con la obra del Marqués De Sade y la novela de Fernando Vallejo, interpelando la idea de que esta novela está inscrita, estéticamente, en lo que le llama estar “entre la irreverencia y la provocación” (Pág.7) y afirma que:

Vallejo se incluye en la tradición de escritores que promulgan una sublevación contracultural tales como Porfirio Barba Jacob, del cual Vallejo es confeso admirador y del cual escribió una reconocida biografía llamada *El mensajero* (1991), y del movimiento literario colombiano de los años 50 y mediados de los 60, el Nadaísmo. Suscitando de esta manera que su marcado lenguaje oral está diseñado específicamente para la controversia y la discusión. (Chávez, 2009, p. 7)

Ante lo anterior, hay que tener en cuenta pues, que en la novela *El desbarrancadero* (2001) se promulga de idea de sociedad fragmentada política y socialmente, donde el seno familiar se toma como metáfora de la vida nacional. Esta lectura hecha, tendrá que ver directamente con el abordaje único de la obra, y no contrastándola con otras producciones literarias de la época.

Así pues, y aunque *El desbarrancadero* (2001) es una de las obras más leídas de Fernando Vallejo, son pocos los análisis dedicados exclusivamente a ésta, ya

que generalmente suele ser estudiada en compañía de sus otras novelas, tal vez esto se deba a que la novela conserva rasgos muy comunes con las demás, esto es: la utilización de una voz narrativa en primera persona, la incorporación de sucesos de la vida del autor para construir los hilos argumentativos de sus obra, la reiteración de la irreverencia a través de la burla, la ironía y el insulto a cualquiera que represente algún tipo de autoridad, entre otros.

Aun así, existen trabajos críticos serios que han abordado la novela *El desbarrancadero*. A nivel de estudios de posgrado tenemos, por un lado, el trabajo de Andrés Fernando Forero Gómez (2011), titulado *Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad* (The University of Iowa) y, por otro, el de Diana Diaconu (2012), *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo* (Universidad Autónoma de Madrid).

En el caso de una investigación en pregrado está, por ejemplo, el trabajo para optar al título de Licenciado en Filología Española, presentado por Sebastián Arce (2013) a la Universidad de Costa Rica, *La voz narrativa en las novelas El desbarrancadero y La rambla paralela, de Fernando Vallejo: una lectura desde la autoficción y los estudios Queer*. Al ser investigaciones realizadas en universidades extranjeras, indica que el conjunto de la propuesta narrativa de Vallejo ha tenido acogida en contextos diferentes al nacional. La obra de Vallejo es, hoy por hoy, un referente de la literatura colombiana y latinoamericana y como tal merece atención especial.

En cuanto a los trabajos señalados, hay que afirmar que en ellos predomina el análisis de la autoficción y la autobiografía como forma para abordar y clasificar la obra de Vallejo. Y aquí, es importante anotar que, aunque sus temáticas aparezcan como una nominación colectiva, la utilización de la primera persona marca una línea de conexión con la situación

de la individualidad y la intimidad. Entonces la inscripción de la obra de Vallejo en la autoficción está sustentada, en palabras de Manuel Alberca (2007) como “novelas del yo” donde “el personaje es y no es autor” (2007, p. 65)

Tal categoría es utilizada para el análisis de obras que escapan de las características de la novela moderna, en especial aquellas donde el autor, narrador y protagonista *se fusionan en uno*. No obstante, Diaconu (2017) aclara que esta nueva forma de análisis, aunque ha tomado buen terreno en el campo de la crítica literaria, persiste el mal entendimiento o la confusión sobre su definición; dicha propuesta está en formación por lo que se debe ser muy cuidadoso con su uso, esto hace que sea válido partir desde una reflexión sobre el alcance que tendrá esta categoría en un determinado análisis.

Por su parte, Forero (2011) afirma que en la literatura colombiana predomina la visión conservadora, asunto que permite valorar la obra de Vallejo precisamente por alejarse de lo conservador y acercarse a lo “políticamente incorrecto”. Para Forero (2011), las duras críticas a los valores de este tipo de sociedades hacen que en las novelas de Vallejo se desencadene una crisis identitaria, la pérdida de los valores modernos e incluso un nihilismo². En esta misma investigación se resalta que una de las obras más estudiadas y comentadas de Vallejo es *La virgen de los sicarios* (1995), aludiendo a la acogida que han tenido los temas como la violencia, el sicariato y los carteles de drogas en Colombia³.

2 Esta característica en las obras de Fernando Vallejo también es asociada a un movimiento vanguardista como lo fue el Nadaísmo, que tuvo gran acogida en los escritores antioqueños de los años 50, de allí que escritores como Pablo Montoya o María Elvira Llamil lo consideren un heredero de este movimiento (Arce, 2013).

3 A este tipo de obras se le encasilló en la categoría de Sicaresca, término acuñado por Héctor Abad Faciolince, quien en 1995 hizo un parangón con la picaresca al cuestionar las novelas de esta temática y que, a su juicio, carecían de valor estético. Aunque la propuesta de Faciolince, según los críticos, no es cuidadosa, el

Asimismo, se cuestiona lo poco que hay en materia de estudios sobre novelas como *El desbarrancadero* y *La Rambla paralela* (2002). En la propuesta de Forero, estas dos novelas cobran importancia, y las contradicciones entre el discurso y la realidad que en ella se pueden percibir es el foco de atención de su lectura crítica:

Uno de los aspectos novedosos de este trabajo, respecto a la crítica existente sobre la obra de Vallejo, es el posicionamiento del análisis de las novelas en el contexto de la crisis de la modernidad -que da lugar a la confrontación de ésta frente a los valores promovidos por la modernidad- y en la dialéctica entre discurso y realidad, esto es: el análisis de los elementos discursivos a través de los cuales la realidad socio-cultural que percibe (y dice sentir) el autor se materializa en los textos de Vallejo y los condiciona, lo cual es posible dado el alto grado de referencialidad y el carácter semiautobiográfico de los asuntos tratados en las novelas (Forero, 2011, p.8).

Esto último, el supuesto del “alto grado de referencialidad y el carácter semiautobiográfico” supone una primera dificultad para abordar una obra como *El desbarrancadero* en la medida que implica una valoración de la novela desde la pretensión de la verificación con la realidad y no una exploración de la estética y la visión de mundo propuesta por la obra.

Sobre los estudios posteriores, se comenta la coincidencia de los críticos al señalar las temáticas sobresalientes en las obras de Fernando Vallejo, a saber: la irreverencia, la violencia y la impunidad, la crítica social, los rasgos lingüísticos de la obra como el uso de registros de la oralidad e historias que están entre lo ficcional y lo testimonial o autobiográfico. Un estudio que Forero cita es el de Jacques Joset (2010), *La muerte y la gramática: los*

concepto logró acogida por la crítica literaria para nombrar las novelas de las violencias asociadas al narcotráfico y el sicariato (Osorio, 2015; Bouvet, 2015).

derroteros de Fernando Vallejo, el cual dedica buena parte del mismo a establecer la relación que hay entre la vida del autor con su obra. Aunque el trabajo de Forero es interesante, pues analiza la crisis de valores de la modernidad en las novelas de Vallejo, no logra salir del famoso *Pacto referencial*, el cual fue duramente cuestionado, como se verá más adelante, por el teórico Philippe Lejeune en su análisis respecto a la novela autobiográfica.

Por otro lado, y en coincidencia con la lectura de Forero, ya antes Adriana Astutti (2003) había clasificado la obra de Vallejo en el campo de lo autobiográfico:

Así, como hará más tarde con la suya, dictada por el pasado y a merced del azar, Vallejo cuenta la vida de Barba Jacob en una cronología arremolinada, desmadrada. Quizá por eso haya agrupado sus primeras novelas autobiográficas en *El río del tiempo*. Recupero los ríos que convergen en su infancia (el pavoroso Cauca que arrastra hasta a los caimanes y desemboca en el Magdalena hacia el mar) la memoria da saltos, se arremolina improvisando embudos, se sale de madre y de cauce y va, del presente de la escritura al pasado de la memoria, al instante eterno del recuerdo, a la nada futura del olvido o de la narración. (p. 2)

Nótese los calificativos “de cronología arremolinada, desmadrada” que más que explicar las características denota estar al frente de una obra compleja y de difícil clasificación, lo que causa que unos críticos la ubiquen en uno u otro pacto: el pacto referencial, el pacto autobiográfico, o el más complejo de todos, el pacto autoficcional. Tal es el caso de la investigación doctoral de Diaconu (2012), en la cual la saga *El río del tiempo* es leída a partir de la ruptura que Vallejo se planteó con la literatura canónica a través de un nuevo pacto de lectura y no como una obra autobiográfica. Con respecto a la autoficción en *El río de tiempo*, Diaconu (2012) asegura que:

Dentro de toda la obra de Fernando Vallejo, quizás sea allí [*El río del tiempo*] donde mejor —y, además, en la mejor tradición de la retórica *química*⁴— se ponen de manifiesto las etapas de la construcción del yo según las leyes internas de la autoficción. (p.173)

La investigación de Diaconu (2012) sobre la obra de Fernando Vallejo parte de dos conceptos claves; el primero es el de *toma de Posición* de Bourdieu y su teoría de los campos literarios. Este concepto le permite a Diaconu tratar la obra estudiada como una respuesta a un determinado contexto, es decir, que para la autora la obra literaria es una singular respuesta a los problemas políticos, éticos y socioculturales de un contexto histórico determinado: “Entiendo el texto literario como reacción crítica, como respuesta única y valiosa, ante unas circunstancias socio-históricas. Frente a los problemas esenciales de su época, el autor toma una posición crítica cuya índole es tanto estética como ética y política” (Diaconu, 2012, p.2).

El segundo concepto clave en el anterior análisis referenciado es el de *autoficción*, del crítico y novelista Serge Doubrovsky, que también aporta una mirada crítica al hecho literario a través de una escritura personal, lo que conlleva a asumir las obras de Vallejo dentro del denominado Post-Boom y su posición crítica dentro de la modernidad y la posmodernidad, sin que llegue a identificarse con los valores que representan tales formas de entender la realidad social.

⁴ Aunque no es común utilizar la expresión en el contexto discursivo y retórico, puesto que pertenece a los tecnicismos de la química como un compuesto arcaico y derivado de un ácido o alcaloide de la quinina, Diana Diaconu, en su libro *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo (2012)* la utiliza como una forma de referirse a la búsqueda del “yo” como derivado resultante de la construcción de la autoficción, el cual en la obra de Vallejo sale de la tradición literaria.

Igualmente, el trabajo de tesis de pregrado de Sebastián Arce Oses (2013) aborda la narrativa de Vallejo. En este caso, concentrándose en las novelas *El desbarrancadero* y *La Rambla paralela*, desde la categoría de la autoficción, acompañándola con las propuestas de los estudios *Queer* al considerar que las obras construyen “sus imposturas contra los principios preceptos del patriarcado y la heteronormatividad, por lo que esta voz autoficticia también comporta todas las trazas queer” (p.7). Es decir, que esta investigación escogió estas dos novelas porque en ella se conjugan con mayor fuerza los principales referentes de los estudios literario homoeróticos: una voz narrativa a través de la cual se reflejan las desigualdades, las luchas y reivindicaciones de grupos minoritarios históricamente rechazados por el predominio de una cultura occidental donde lo heterosexual es la norma.

En estas novelas, esa voz narrativa permite construir una identidad fuera del patriarcado, en este caso específico, es la voz de una experiencia de vida homosexual. Para Arce, es importante apelar al género de la autoficción, pues en las novelas de Vallejo, la narración parte, aunque no se queda solo aquí, de la vida propia del autor.

Entendiendo que la presente propuesta gira en torno a lo que en *El desbarrancadero* se simboliza con la situación de la casa familiar de los Vallejo respecto a los valores de la sociedad colombiana de los años noventa. Las duras críticas al Estado, la Iglesia y su consigna por la procreación como mandato divino y las disertaciones de la voz narrativa podrían ser leídas también desde la perspectiva de los estudios *Queer*: “Por medio de este tipo de procedimiento [el uso de la primera persona], en los textos se revelarían las condiciones de marginación, lucha y oposición de grupo y minorías que buscan y exploran espacio generalmente vedados o reprimidos” (Arce, 2013, p.12).

Retomando el problema de la clasificación de la poética de Vallejo, la discusión se da entre los que las consideran una obra autobiográfica y los que apuestan por la autoficción. Aquí se hace necesario ahondar entre estos conceptos. Según Diana Diaconu, la autoficción ha estado acompañada de imprecisiones desde que Serge Doubrovsky lo presentó ante la crítica en 1977. A pesar de que en la década actual son muchos los congresos y eventos dedicados a este género continúa una falta de claridad conceptual y delimitación, que según Diaconu (2017), en su ensayo *La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género*, representa un tremendo poder que pone en peligro el arte contemporáneo, en este sentido, es una ruptura que trastoca los límites y definiciones del arte mismo.

A pesar de lo anterior, las definiciones existentes son claves para entender el vigor de obras como las de Vallejo en el contexto latinoamericano, sin caer en los errores de considerarla una obra autorreferencial, en la cual la vida del autor coincide con lo historia narrada, en especial en una obra como la aquí se analiza, en donde la coincidencia entre autor, narrador y protagonistas podrían hacer que se le asuma como una obra autobiográfica, en los términos como lo entendería una postura formalista o una abocada a fijar la atención en el contenido.

Para dilucidar el concepto de autoficción, Diaconu (2017) recurre al trabajo del teórico francés Philippe Lejeune (como citó Diaconu, 2012) sobre la autobiografía, ya que le resulta esencial despejar las dudas con respecto a la definición de este género, estrechamente vinculado a la autoficción. Antes de intentar una definición de los diferentes pactos de lecturas, hay que precisar, y siguiendo a Lejeune, que los mismos dependen del contexto social y cultural, y por lo tanto no son fijos y estáticos, por lo que la lectura de una obra de ficción, una obra autobiográfica y autoficcional también dependerá del momento histórico de la misma (González, 2019; Diaconu 2017). Incluso, el mismo texto no solo será leído gracias a

las dinámicas culturales sino también será creado y leído a partir de ellas, es decir, lo extra-textual también hace parte de los elementos vitales que permitiría una decodificación aceptable: cada lector se enfrenta al texto, los lee y los escribe, según dictan las normas intrínsecas de cada género.

En otras palabras, existe implícitamente un pacto de lectura, que el lector suscribe y acepta, un pacto inquebrantable que permite que un texto de ficción se lea como eso y no como una noticia o una nota judicial. En cuanto a estos pactos, se distinguen especialmente el referencial y el novelesco; el primero alude a la intención y convencimientos por parte del enunciador o autor de que lo narrado o descrito se puede cotejar o verificar con la realidad. Según Alberca (como citó Arce, 2013), en el pacto de referencialidad el autor presume de la veracidad del texto, a tal grado que así se le es anunciado al lector. Podría suceder que el lector, también convencido de la veracidad, encuentre en este cotejar con la realidad, una inconsistencia, pero aun así no se asumiría como una intención inventiva o una licencia imaginativa por parte del autor, sino como un error, equívoco o confusión de este mismo (Arce, 2013). En el caso de una autobiografía, por ejemplo, el lector se aproximará con la convicción que en efecto los hechos narrados le sucedieron al autor y que, tanto autor, narrador y personaje comparten una misma identidad.

El segundo pacto, el novelesco o de ficción alude a una petición implícita al lector para que imagine como posible o verdadero lo leído, y contrario al referencial, el principio de identidad no es establecido: no se establece una coincidencia entre las identidades entre el autor, narrador y personaje. Para este pacto se espera que el narrador cuente algo inventado, imaginado, pero lo cuenta como sí en verdad hubiese sucedido. El lector, aunque sabe esto, lo leerá como si fuera una historia real, y espera que se establezca verosimilitud (Alberca,

como citó Arce, 2013). En este pacto se pretende, y hasta se presume, un despliegue imaginativo y estético, la capacidad creadora del autor es valorada y por ende, no asumida como un error sino como una cualidad a destacar.

Ahora bien, al momento de clasificar obras entre géneros como la biografía, la autobiografía y la novela, y así como demarcar sus diferencias, los teóricos suelen partir desde estos pactos para ubicar una u otra en este o aquel. El problema deviene cuando los límites entre estos géneros, a la luz de determinadas obras, resultan difusos o difíciles de establecer; a modo ilustrativo se podría acudir a una novela como *Crónica de una muerte anunciada* del nobel Gabriel García Márquez: una novela que parte de un hecho “real” que inspiró su creación, a tal punto que Miguel Reyes Palencia, llamado por la prensa nacional como el verdadero Bayardo San Román, llegó a demandar al nobel, reclamando derechos de autor por ser el protagonista de la obra, y también porque su propia honra e intimidad fueron afectadas cuando la novela logró el auge editorial. La disputa fue resuelta a favor del nobel (El país, 29 de noviembre de 2011), y hasta la muerte de Miguel Reyes, la prensa lo siguió llamando el Bayardo San Román de *Crónica de una muerte anunciada*.

Se puede observar en esta obra elementos que podrían “verificarse” con lo sucedido en Sucre en el año de 1951 y al mismo tiempo elementos propios de la ficción y la puesta en marcha de la imaginativa del autor, como para sustituir nombres y cambiar características físicas y síquicas de los personajes. Tal vez algunos encuentren una posible coincidencia entre autor y narrador, aunque no con los personajes, lo que pondría a dudar a más de uno. ¿Es entonces una historia real ficcionalizada? ¿Desde qué pacto debería leerse?

A pesar de la obvia combinación de géneros literarios (novela) y periodísticos (crónica), la respuesta resulta fácil en este caso, y en especial si se acude al pacto de lectura implícito, y para esta obra, sus lógicas internas, así como el conocer del oficio del autor y poder separar con claridad su trabajo periodístico y literario, lleva a considerar *el pacto novelesco* como el adecuado para realizar la lectura.

No obstante, no todos los casos a los que se les podría señalar dudas acerca del género al que pertenece se resuelven de esta manera, tal es la situación de las obras de Vallejo, un autor que constantemente desdeña de la novela, tanto en sus declaraciones en la prensa como en sus novelas, la clara utilización de su propia experiencia de vida y familiar y la coincidencia en actitudes, tanto del Vallejo narrador y el Vallejo protagonista, tanto así que Sebastián Arce (2003), ha considerado que la propia vida de Vallejo es performativa, los propios actos de la vida pública de Vallejo autor se podrían leer como una puesta en escena. Cómo podría entenderse la renuncia legal y a viva voz de la nacionalidad colombiana sino como un acto performativo. Al respecto, sobre la vida pública de Vallejo, Oscar Collazos (3 de julio de 2003) escribiría en la prensa nacional:

Hay dos Fernando Vallejo: el que opina en los medios de comunicación y el que escribe libros. Como escucharlo es más fácil que leerlo, muchos se han hecho de él la imagen del león rugiente que habla. Olvidan la ternura del cordero, que es como muchos definimos su actitud privada. (Collazos, El tiempo, 2003)

Lo anterior refuerza la opinión de Arce sobre la vida pública de Vallejo. Igualmente es conocido que Vallejo en sus novelas usa el recurso hiperbólico, irónico, o fragmenta y

distorsiona los hechos contados, y todo en conjunto haría aún más difícil la clasificación. ¿Tendríamos que ubicarla entre las autobiografías o las novelas, o, siguiendo las categorías propuesta por Alberca, entre las autobiografías noveladas? El anterior problema se complejiza cuando los trabajos críticos de Vallejos acuden a un género aún más complejo de delimitar, la autoficción.

En su momento, el teórico francés Lejeune (como citó Diaconu, 2012) encuentra también una dificultad en las fórmulas para distinguir dos géneros históricamente confundidos, la autobiografía y la biografía, debido a que no existía claridad con respecto a las características del pacto de lectura de ambos géneros, los cuales se definían indistintamente desde la referencialidad. Según Lejeune, esto no permite una clara diferenciación y además le parece vacía la intención de poder verificar el contenido de la obra con la realidad, y aún más si la obra es autobiográfica, pues es aquí donde la subjetividad del autor cobra mayor determinación, incluso si el mismo autor intenta narrar su vida lo más honestamente posible.

Para este crítico, inevitablemente el autor miente o falsea la realidad, su versión de los hechos es solo eso, una versión entre otras posibles y válidas. La referencialidad es entonces, atendiendo esta advertencia, una característica más de la biografía, y aunque también esté presente en la autobiografía se hace necesario otras características que la definan con más precisión (Diaconu 2012).

Otro camino utilizado para la delimitación de estos géneros fue el trazado por una perspectiva formalista que se detiene en determinar los recursos estilísticos para caracterizar lo uno de lo otro. Por ejemplo, se suele definir la autobiografía por el uso de la primera persona y la identificación del autor con el narrador y el protagonista. Nuevamente, el crítico

francés asevera que a pesar de que estos recursos son los más usuales en la autobiografía, no se convierten en lo determinante, para él se está dejando de lado al lector, que es en última el responsable de acercarse a una obra según una necesidades y exigencias específicas. Para Lejeune (1994, citado por Diaconu 2017):

Lo definitorio del género es el contrato que establece con el lector, al que le propone una determinada manera de leer como la apropiada y pertinente. De modo que, en su concepción y con sus mismas palabras, la autobiografía vendría a ser un modo de lectura tanto como un tipo de escritura. (p 40)

La confusión que genera un acercamiento contenidista o formal del género autobiográfico con los próximos a él, es similar, como ya se ha mencionado, cuando se intenta definir la autoficción, casi siempre equiparable, desde lo formal, a la autobiografía, lo que a su vez explica por qué algunos investigadores de la literatura clasifican unas veces como autobiográfica y otra como autoficción a la escritura de Fernando Vallejo. Sin aclarar las diferencias entre los pactos de lecturas que implica cada género, inevitablemente se incurrirá en los errores.

Por su parte, en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Manuel Alberca (2007) considera que el pacto autoficcional está ubicado entre el pacto novelesco, donde se pretende una no coincidencia entre el autor, el narrador y el personaje; y el pacto autobiográfico en cual esta coincidencia se suele hacer explícita formalmente. La posibilidad de una doble lectura lleva a Alberca a proponer una nueva nominalización alrededor de la autoficción, el pacto ambiguo. Es decir que un lector podría leer una obra como *El desbarrancadero* desde la lógica ficcional que plantea la novela moderna, una lectura donde

la extratextualidad y la imagen del mismo autor se disimula; pero también, y no necesariamente simultánea, ni necesariamente consecutiva, podría realizarse una lectura que lo lleve a considerar los elementos de coincidencias entre el autor, narrador y protagonista.

Advierte Alberca que no se puede considerar autoficción cualquier relato que presente estas coincidencias entre el autor, narrador y protagonista, sino que prima este pacto ambiguo que permite que una obra sea entendida, a pesar de las contradicciones, como una novela y una autobiografía. Así mismo, esto permite deducir que una obra donde el yo, donde esa voz narrativa formalmente no se hace visible, también podría ser una autoficción, siempre y cuando se cumpla este pacto ambiguo.

En últimas, el crítico español traza una línea que va entre el pacto autobiográfico (de carácter referencial) hasta el pacto novelesco (ficcional), y en la mitad del camino, el pacto ambiguo. Cada género se ubicará en estos pactos o entre ellos, es decir que podríamos encontrar autobiografías que se acercan en mayor o menor grado al pacto novelesco, y en igual sentido con novelas que se toman un camino más cercano a lo autobiográfico.

Por ello, Alberca realiza la siguiente clasificación: Autobiografía ficticia (más cercana a la novela), Autobiografía novelada (más próximo a la autobiografía), y en medio de ella ubica los géneros donde la lectura ambigua es más evidente, las autoficciones: autoficción biográfica, autoficción fantástica y autoficción.

En la autoficción biográfica el autor parte desde los hechos de su propia vida, pero incluyéndoles acontecimientos y espacios ficcionales que guardan verosimilitud con lo vivido (Arce, 2003); en la autoficción fantástica el autor disimula que lo contado lo ha vivido, pero en realidad son hechos que al contrastarse con su vida no se hallarían coincidencias,

pues son ficcionales. Finalmente, la idea de la autoficción es el mayor grado de ambigüedad donde el lector podría no saber ubicarse con claridad en un género (Arce, 2003), como ya se ha reiterado, podría leerse como una novela o como una autobiografía.

Otra forma de entender el concepto de autoficción, siguiendo a Diaconu (2017), es acudiendo a la necesidad expresiva del género. Para esta autora, la propuesta narrativa guarda la actitud de rechazo del género de la novela al considerarla como insuficiente para abordar las complejidades del sujeto contemporáneo. Si una obra, cuyo narrador no coincide gramaticalmente con el protagonista, pero representa esta actitud, se tomaría como autoficción:

Puede ocurrir, por ejemplo, que la identidad nominal entre autor, narrador y protagonista no sea un requisito sine qua non y absoluto de la autoficción sino en la medida en que dicha identidad es expresión y consecuencia natural del pacto de lectura propio del género. (Diaconu, 2017, p. 38)

Para explicar lo anterior, Diaconu presenta como ejemplo la aceptación por parte de la crítica de la obra titulada *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaños dentro de la estética autoficcional, muy a pesar de no cumplir con esta identificación nominal. Lo que se resalta en Bolaños es su rebeldía frente al género novelesco y a la idea hegemónica del autor, y a pesar que se suele considerar esta rebeldía de este autor en particular como una respuesta

política⁵, es más “una actitud vital, de la que surge el constante desafío del discurso hegemónico, y también de la literatura oficial, es decir, de una respuesta necesaria, literaria y vital a la vez, y no de una mera experimentación estética” (Diaconu, 2017, p.39).

En el caso *de El desbarrancadero* la coincidencia es nominal como suele suceder en la autobiografía y la autoficción, tanto así que, como elemento extratextual, en la portada de la obra se puede observar una foto de la infancia de Vallejo (autor) con su hermano Darío, fotografía tomada por el tío Argemiro. Estos claros vínculos referenciales no permiten desestimar una lectura desde lo autobiográfico, pero a su vez, la misma obra permite que el lector pueda ubicarse en el pacto novelesco, es de esta manera como aquí entenderemos la autoficción. En los anteriores trabajos la clasificación suponía una limitación, pues las novelas de Vallejo al ser clasificadas como autobiográficas, denegaban otras posibilidades de lecturas intrínsecas a la novela misma.

⁵ Es así como también se podría entender la inclusión a este género que hace Alberca de obras, además de las de Bolaños, de autores como Vargas Llosa con *La tía Julia y el escribidor*, o Juan Goytisolo con *Paisajes después de la batalla*.

2. LA MADRE, LA CASA, LA NACIÓN Y SU IDIOSINCRACIA

*La madre patria se abrirá de piernas:
Llegaremos a nado
por el estuario oceánico del sexo
hacia lo ignoto y lo recóndito,
o entraremos a saco
por el ojo del ano...*

(Semprún, 1981)

La novela *El desbarrancadero* (2001) alude recurrentemente a la figura de la madre, aunque no de la forma en que dicha suele ser construida, esto es, en términos positivos por la tradición literaria. En esta novela de Vallejo la madre es la loca, la paridora o la que vivió para convertir al amado padre en un sirviente personal. Es así como la madre viene a ser la constructora de un ambiente caótico para los 23 hijos que trajo al mundo, ella representa la imposibilidad de unión y fraternidad entre los tantos hermanos. De hecho, el recurso más utilizado para configurar dicha imagen es el desorden y la contradicción: “La Loca era especialista en ensuciar loza sin comer. Tal era su vocación de caos” (Vallejo 2001, p.65). De forma similar en otro pasaje del relato se lee: “Todo en mi casa siempre podría salir mal porque para ello siempre estaba ahí ella, su incontrolable presencia” (p.69).

Algunos columnistas de la prensa nacional podrían decir que la actitud recurrente del narrador de la novela refleja casi un patológico rechazo a la madre y, por lo tanto, de lo femenino por parte del autor. Por ejemplo, María Teresa Herrán (13 de mayo de 2010) afirma

en el periódico *El Espectador* que: “En el caso de Vallejo, esos lugares comunes sólo satisfacen sus rabias interiores, las mentadas que se hace de su propia madre” (párrafo, 7). Estas lecturas, si se revisa el actuar del autor en su vida diaria, parecen válidas, pues los insultos y la manifestación del odio de la madre no sólo son asuntos del Vallejo personaje y narrador, por lo que la coincidencia de las identidades no sólo son nominales, sino que, como ya se mencionó, ciertos hechos que marcaron de la vida de Fernando autor son los mismos relatados en sus obras. De lo anterior, a la luz de lo hasta ahora señalado en el presente capítulo, se podría deducir que una obra como *El desbarrancadero* es de carácter autobiográfico, por lo que se podría asegurar que la obra se construye desde un pacto de lectura referencial: los hechos suelen ser verificables.

En cuanto a la biografía del autor, hay que señalar que no existe una publicación al respecto, lo que se puede rastrear sobre la vida de este autor se encuentra en reseñas y en notas de prensa (noticias y columnas de opinión), este es el insumo que utilizan los distintos investigadores de la obra de Fernando Vallejo. Resulta curioso cómo Sebastián Arce (2013) en su trabajo investigativo, se vea obligado a utilizar como fuente bibliográfica los portales de Wikipedia y de Quelibros.com. Más allá de los obvios posibles cuestionamientos metodológicos y epistémicos, la falta de otras fuentes que registren los hechos alrededor de la vida de este polémico autor hace más complejo la pretensión de cotejar rigurosamente vida y obra de Vallejo.

Con respecto al carácter referencial de *El desbarrancadero*, la familia de Vallejo es el núcleo de la narración, su madre, padre, hermanos y abuelos y tíos constituyen el principal conjunto de personajes. En esto, las coincidencias son claras y directas, ahora bien, exis-

ten otras referencias o más bien actitudes de Vallejo autor que también se reflejan en el Vallejo narrador y personaje: la actitud irreverente, provocadora y rebelde, es la más importante coincidencia entre los distintos Fernandos.

La Revista *Semana* realizó una entrevista a Vallejo (4 de abril de 2001) en el marco de la publicación de la novela *El desbarrancadero*. Se le preguntó sobre su madre y reproducimos lo que él dijo:

Usted ha escrito contra todo. En este libro llama a su madre ‘La Loca’ y dice, entre otras cosas: “Ella era más dañina que el sida”. ¿Contra quién más va a arremeter?”, a lo que el autor responde: “Mi mamá fue un verdadero desastre. Una mujer que tiene nueve hijos es un verdadero desastre, un ser dañino. Y loca siempre estuvo. En mi libro le puse el calificativo que más le cuadraba pues resolví nunca más pronunciar su nombre. Eso es lo que hago siempre con todos los que borro de mi corazón y de mi cabeza”.

Esto, aunque se asuma como elementos referenciales, hay que entenderlos más como la subjetividad del autor, su propia mirada de la vida, pues, contrasta, por ejemplo, con la mirada de su propio hermano Aníbal Vallejo, quien, a la muerte de la madre, expresó que la recuerda “como “una persona muy amplia, con un espíritu muy abierto que inculcó en sus nueve hijos el amor por las artes y música (*El Tiempo*, 1 de junio de 2007).

Como se observa la subjetividad del autor, y en conexión con lo aseverado por Lejeune (como citó Diaconu, 2012) acerca del irremediable falseamiento de la realidad por parte de los escritores, y esto, incluso si pretende ser fiel a ella (como lo citó González, 2019; Diaconu 2017).

En resumen, el Fernando protagonista y narrador, insulta y demuestra la repulsión hacia la madre a quien llama loca, paridora, abeja zángana, anarquista, e incluso se da el derecho

de romper la relación hijo-madre: “-A vos sí no se te puede ni hablar –comentaba. / -No –le confirmaba yo, su ex hijo, que tenía cancelado con ella el tema teológico, y que acabó por cancelar todos los otros hasta llegar a la perfección del silencio” (Vallejo, 2001, p.78).

Esta imagen de la madre que se elabora en *El desbarrancadero*, es, primero, la visión subjetiva del autor y no tanto una descripción de la madre “real”, de Doña Lía, como cariñosamente se refiere la prensa nacional a la madre del escritor. Por otro lado, se puede vincular la sensibilidad artística del escritor con las actitudes y gusto de la madre: mientras en el padre se encuentra un reconocido hombre de la política, y si se quiere, un intelectual, en la madre se haya el gusto por la música y las arte, incluso, después de que ella hiciera la lectura de *El desbarrancadero*, se cuenta que sufre por la escritura del hijo, pero luego de reflexionar, entiende las necesidades artísticas de este, por lo que decidió escribir un prólogo de la novela, prólogo aún inédito (Las dos orillas, 4 de marzo de 2018).

Todo esto pone de manifiesto que hay algo más que una madre odiada e insultada, aquí, en *El desbarrancadero* la realidad está fusionada con elementos ficcionales, y de dicha amalgama se construye esa compleja narrativa de Vallejo, por lo que las lecturas de una obra como la mencionada, no se agota fácilmente, permitiendo una doble lectura, tan características del género de la autoficción, así como lo propone Alberca (2007).

Como ya se mencionó, aunque la vida personal y familiar de Vallejo sea el punto de partida para su obra, se considera aquí más pertinente un camino de lectura no personalista, sino uno que considere un diálogo con la tradición e historia nacional, otros de los blancos del discurso de Fernando (narrador y personaje). Esto último diría mucho más de la visión de mundo en la novela que el que proporcionaría si se asumiera como un diario personal o una confesión inconsciente de los conflictos internos del autor, en un sentido freudiano: el reflejo de un complejo psicológico.

En este sentido, “la loca” y su función de “paridora” es asociada a la Iglesia, desde un sentido burlesco e irónico: “Émula de este laborador infatigable, vaticano, la Loca se instaló en la planta alta de su casa a trabajar: con sus pobres cuerdas vocales” (Vallejo, 2001, p.86). En *El desbarrancadero* se recurre a la analogía de la familia del protagonista con la sagrada familia católica, quiere decir esto que la madre “loca” representa la virgen, de “paridora” y su último hijo, el “Güevón”, a Cristo “el Cristoloco”, como frecuentemente se le llama. Esto, más allá de una simple ironización, trasciende a la complejidad del ámbito teológico que quiere desbancar la novela y, al mismo tiempo, ubicarlo en un lugar de importancia dada por las sociedades conservadoras. Frente a lo anterior, se concuerda con Aristizabal (2012) al decir que:

El vocabulario del catolicismo, en el que Vargas Vila o Rubén Darío, reconocen haberse criado es, adoptado constantemente en la novela. A los arrebatos el narrador les llama a veces sermones, que concluyen ocasionalmente con la palabra Amén; utiliza expresiones como “cargar la cruz” y compara a su hermano Darío con un señor caído, un divino rostro; desprecia a su hermano menor que no respeta “la progenitora”, y lo llama “Cristoloco”. (p.11)

Así, en la novela vemos como las figuras de la realidad del narrador-protagonistas son extrapoladas a las metáforas de un país que está impregnado de referentes religiosos católicos, que son burlados por su propia voz, al desconocerse presencia de un “dios bueno” dentro seno familiar. El aparato burlesco se antepone a las formas de lo narrado y subvierte los valores. El lenguaje pasa de ser religioso sagrado, a referentes comunes, en términos del catolicismo “paganos”.

El texto de Vallejo está poblado de términos religiosos, pues es el lenguaje con el cual el narrador rodea la muerte y recuerda la infancia transcurrida en la casa ahora destruida. En ruinas están también las iglesias en las que creció, que permanecen en pie bajo las altas estaciones del metro como “islitas del silencio eterno”. (Aristizábal, 2012, p. 11)

También la actitud de la madre en relación con el padre es asemejada o vinculada a una tradición regional: – ¿y su papá tan sano, por qué el sano murió y la enferma sobrevivió?/ –es que estas malditas viejas de Antioquia, doctor, les dio a todas por enterrar al marido. A papi la suya lo enterró en vida” (Vallejo, 2001, p.76). Así, la madre de los Vallejo Rendón representa una experiencia individual e íntima del protagonista, pero al mismo tiempo es un reflejo de la situación nacional.

Por otro lado, un análisis modelo de lo que podrían representar la actitud reiterativa del rechazo e insulto a la madre se puede leer en el trabajo de Carmen Molina (2004), quien estudia a tres autores españoles del siglo XX: Agustín Gómez Arcos, Jorge Semprún y Michel del Castillo, exiliados de la España franquista a muy temprana edad. Coinciden en ellos la ausencia de la madre, lo que a su vez se refleja en sus obras literarias a través de la presencia de la figura de la madre “mala” que les impone el abandono y el sin amor. La pregunta y la búsqueda por la madre se fusionan en estos autores con otro abandono, el de la madre patria, lo que le permite inferir a Carmen Molina (2004) que “España se ha convertido en una madrastra para ellos, una madre cruel que les fuerza al exilio y les obliga a renegar de su lengua. Desgarro del exilio, desgarró de la lengua y desgarró de la madre van unidos para esos niños vapuleados por las circunstancias bélicas” (p.176).

El carácter autobiográfico, el odio a la madre y el exilio son elementos comunes en la obra de Fernando Vallejo, que pueden fácilmente apreciarse de igual manera en los autores antes mencionados y a pesar de la lejanía temporal, por lo que la línea difusa entre lo vivido por el autor y el personaje protagonista no desdibuja una lectura crítica de la situación nacional; más bien, a través de la configuración familiar, en *El desbarrancadero* se retrata un país violento que niega una vida feliz y tranquila, una “madre” patria que abandona a sus “hijos” entre el miedo a la violencia, las drogas, la corrupción y el Síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA).

Por todo ello, Vallejo, al igual que Semprún (por medio de un personaje de su novela que escribe un poema en español) insulta y “ultraja” a esa madre patria. Aunque en la respuesta de los otros autores se acude más a la melancolía o a la incesante añoranza de esa infancia perdida, en todo caso, concuerdan estas narrativas españolas en una “obsesión por la madre y la palabra” (Molina, 2004, p.177). Para Agustín Gómez Arcos, Jorge Semprún y Michel del Castillo, el exilio y la influencia de la lengua francesa no borraron los lazos culturales con esa “mala” madre patria, lo que los llevó a escribir en español, o incluir (en el caso de Jorge Semprún) en algunos pasajes de sus novelas el uso del español.

Tomas Pavel (1997), en su reflexión *Las Fronteras de la ficción*, concluye que la ficción permite contrastar la realidad y el mito, lo que hace que esté condicionada por el contexto histórico y cultural, esto sugiere que la obra literaria de Vallejo no es ajena a la realidad contextualizada en la Colombia, y la Medellín conflictiva y convulsa de los ochenta y los noventa. Sobre esto, afirma Juanita Aristizábal (2012) que:

El proyecto de nación al que responde Vallejo en *El desbarrancadero*, y también constantemente en toda su narrativa, es forjado por el movimiento conservador conocido

como “La Regeneración” que marcó el fin de la era del liberalismo radical en Colombia e instauró la constitución que rigió desde 1886 hasta 1991, y consagró la nación a Dios al declararla católica. En *El desbarrancadero*, el narrador de Vallejo se enfrenta sobre todo al periodo de violencia entre liberales y conservadores durante los años cincuenta del siglo XX. El narrador evoca con nostalgia la bandada de loros que “pasaba volando, rasgando de verde el azul del cielo”. (p. 5)

Así pues, asumimos que, en la novela, esta ficción se encuentra mediada por una idea de realidad que entrecruza la materialidad de la vida del autor y la propuesta estética del “yo” como un reflejo dimensional de lo colectivo del panorama nacional.

A partir de lo planteado por Pavel y Aristizabal, y la comparación de la narrativa de Vallejo y los escritores españoles (Gómez Arcos, Semprún y del Castillo) se deduce que una obra como la aquí estudiada *es una respuesta a esa compleja realidad nacional y no un simple reflejo, en ella se conjuga la historia del país, sus problemas, sus configuraciones culturales, así como también los miedos y el sentir de un sujeto que sufre esta entramada realidad*. En este sentido, para un análisis de la imagen de la madre “loca y paridera” en *El desbarrancadero* (2001) se tendrían que rastrear los posibles vínculos de un personaje como este con el contexto nacional.

Por extensión, no solo a través de la imagen de la madre se representaría la visión de mundo en la obra, sino que también la descripción de la familia entera permitiría develar una obra con una fuerte posición crítica acerca de la vida social del país. Es decir, el microcosmos familiar de los Vallejo Rendón cuestiona un país con marcadas contradicciones sociales, un país violento, confesionario, pobre y corrupto. Esto quiere decir, asumiendo la idea que plantea Bachelard (1981) sobre que el yo íntimo solo puede pensarse en los términos del espacio,

y esto significaría en Vallejo que ese yo, promulgado en una idea de auto-ficción crea un espacio personificado: “el hogar”, el nido casa y a la vez el universo, en este caso, haciendo eco a las palabras de Roberto Castillo (1994) revelan un alma de del yo íntimo sucio y desordenado que, en vez de repeler el peligro de lo externo, lo aglomera en su interior.

2.1. Una mirada de Fernando (narrador) a Colombia

La realidad social del país y su sistema de valores se dibuja no solo en la familia estándar sino también en muchas de las historias de las que tratan las novelas colombianas. Es por ello que el espacio de la casa familiar es un recurso frecuente para realizar una lectura de la realidad social del país. La casa y su estado, siguiendo a Bachelard (2000), representa el adentro y afuera de los sujetos, en ella están los recuerdos, sus rincones son fuente de refugio y añoranza:

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa, es sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. (p. 27)

Así, la casa como epicentro se convierte en ese espacio esencial que expresa los profundos conflictos entre los integrantes de la familia Vallejo Rendón; es por esto que, pese a su advertencia de no volver, el narrador termina regresando a la casa familiar: “Esas dos llegadas y dos partidas retornan en la estructura de *El desbarrancadero*” (Astutti, 2003, p.3). Fernando reniega de un país católico, camandulero, corrupto, dividido entre conservadores y

liberales, un país de drogas y a la vez mojigato, uno envuelto en la locura, y su mayor representación su propia familia:

Si se moría, que se muriera, que hartas cagadas les hizo en vida. ¡Por un moribundo de sida se iban a perder unas vacaciones en la Costa! ¡Ve! Solidarios sí somos, pero no pendejos. Desde esta alta tribuna a Colombia entera le aseguro que fuimos siempre una familia unida. Ejemplar. (Vallejo, 2001, p.174)

Todos los personajes centrales en *El desbarrancadero* están ligados a la casa, ligados al yo íntimo, que se vuelve un dolor común que ella representa. Tal como hemos señalado anteriormente, se resalta la madre como principal artífice del ambiente familiar, pero de manera peyorativa, es una loca, una paridora irremediable; una mujer cuyo sentido en la vida es traer hijos y vivir del padre. La madre, resalta de este yo, un odio y repulsión por el vientre, y la figura de lo femenino ligado a lo materno. Los muchos hijos que tuvo, un marido y una casa serán los elementos para retratar un espacio caótico construido por la madre:

Como si durante medio siglo el espíritu disociador de esta santa no hubiera hecho cuanto pudo para separarnos, a Darío de mí, a mí de Darío, a unos de otros, a todos de todos ensuciando cocinas, traspapelando papeles, pariendo hijos, desordenando cuartos, desbarajustando, mandando, hijueputiando, según la ley del caos de un infierno donde reinaba la madre, la abeja zángana, la paridora reina de la colmena alimentada de jalea real. (Vallejo, 2001, p.21)

Mientras la madre llena la casa con hijos, el padre se dedica a proveer y a sumirse en el aguardiente, así la familia tendría el estereotipo de una madre paridora y un padre alcohólico:

[Narrador] -¿Ciento quince años bebiendo aguardiente? No hay hígado que resista. / -¡Claro que lo hay! El hígado es un órgano muy noble que se renueva./ Tres meses después yacía en su cama muerto, justamente porque el hígado no se le renovó”. (Vallejo, 2001, p.14).

Esta imagen, un tanto pasiva del padre, al igual que en las obras de los tres escritores antes mencionados, es recurrente. De acuerdo con Molina (2004), esta imposición de la madre frente a un padre débil es una invitación a “despertar la conciencia al lector pues no hay nada mejor que una madre mala para despertar la conciencia del lector, sorprenderlo y ayudarlo a que se sacuda el conformismo” (p.177). Y qué más fuerte de declarar un imposible: Fernando narrador declara ser un ‘exhijo’, lo que simbólicamente se conecta con el acto apátrida del autor que al recibir ciudadanía mexicana reniega de la colombiana, aborrece la madre patria, pero más que un rechazo real y definitivo es una protesta. Así las cosas, la madre simboliza a una patria sofocante, violenta, irracional y ajena a la suerte de sus ciudadanos.

La imagen del padre asociada al alcohol es representación del propio país, de hecho es, según la voz del protagonista, una de las características más esenciales de la idiosincrasia nacional: “El embeleco de Cristo un día pasará en ese país novelero: el aguardiente nunca. Sin aguardiente Colombia no es Colombia. Su unión con él es la consubstanciación hipostática” (Vallejo, 2001, p.154).

En cuanto a los hermanos existe una identificación de Fernando narrador-protagonista con su hermano Darío. En la niñez, adolescencia y juventud compartieron juntos fiestas cargadas de drogas, aguardiente y sexo con otros muchachos, esta vida que ambos llevaban cambia (en algún momento) mientras que Darío sigue en los excesos. Es un aventurero,

adicto a la marihuana y al alcohol, de sexualidad desenfrenada: “-Darío, hermano -le suplí- caba-, uno tiene que escoger en la vida lo que quiere ser, si marihuanero o borracho o basu- quero o marica o qué. Pero todo junto no se puede.” (Vallejo, 2001, p.21). Frente a eso, la correspondencia de fraternidad tiene que ver con una idea de preocupación sobre la realidad de alguien dentro del vínculo familiar que aún importa, lo que equivaldría a decir que hay dentro de la idea de nación que aún es cuestionada y no se deja atrás. Es, entonces, la profunda empatía de Fernando con Darío es lo que los vincula al resto de la familia.

En contraposición a ello, nos encontramos con el otro hermano que aún vive en la casa familiar, con quién no existe ningún tipo de relación afectiva, ni siquiera el diálogo o la de- terminación mutua se permite Fernando con su otro hermano, al cual llama “el gran Güevón”, que bien podría representar ese intermitente dialogo que el autor, en la estética de la autofic- ción, tiene con la realidad que le representa el país “el Gran Güevón”:

Toqué y me abrió el Gran Güevón, el semiengendro que de último hijo parió la Loca (en mala edad, a destiempo, cuando ya los óvulos, los genes, estaban dañados por las mutaciones). Abrió y ni me saludó, se dio la vuelta y volvió a sus computadoras, al Internet. Se había adueñado de la casa, de esa casa que papi nos dejó cuando nos dejó de paso este mundo. Primero se apoderó de la sala, después del jardín, del comedor, del patio, del cuarto del piano, la biblioteca, la cocina y toda la segunda planta incluyendo los cuartos, los techos y en el techo la antena del televisor. (Vallejo, 2001, p.9)

Este hermano es una clara representación de lo contemporáneo con lo cual no parece identificarse el narrador: el hermano es gordo, adicto a los computadores, a la internet y a los equipos de sonido. El hermano, lo contemporáneo, viviendo en la era de lo telemático y de la comunicación veloz e instantánea, lo efímero que ha llegado para apoderarse de todo con

un gesto atrevido, sin pedir permiso y de forma rápida. Una apología a un fracaso anunciado o en palabras de Fernando Lafuente (2002) “a la degradación invisible de la vida” (p.2) que representa el país. Esto hace pensar en un antes y un después de la casa, una de la infancia, y una del presente que ya le es ajena al Fernando-narrador.

Para el teórico literario Fredric Jameson la histeria propia de la modernidad es reemplazada en una sociedad posmoderna por la fragmentación del individuo. Aunque no podríamos afirmar con toda precisión que en *El desbarrancadero* se describe a un país posmoderno, sí podríamos decir que algunos rasgos se perciben en personajes como el hermano menor. Siguiendo a Sánchez (2008), en esta nueva forma de organización la posmodernidad no le brinda al individuo refugio de los peligros, resguardo que de algún modo sí proporcionaba la idea de familia y clases sociales en la era industrial.

Al perderse estas referencias de refugio llega la sensación de incertidumbre y desapego. Tal vez así se podría entender el odio al hermano, por representar el más alto grado de fragmentación; en cambio, la abuela y la casa finca de la infancia es recordada con profundo amor y cariño, en ella se podría hallar posibilidades de cuidado y protección maternales: “Además Raquelita, mi abuela, la madre de la furia era una santa y yo la quise de Medellín a Envigado, y de Envigado hasta el último confin de las galaxias” (Vallejo, 2001, p.60).

El pasado es idealizado en la abuela, lo que demuestra no una aversión a la figura femenina ni a la madre en sí, sino a *la actitud parroquial de traer hijos al mundo por cumplir un mandato*. El tremendo amor a la abuela es una expresión de la añoranza de la niñez, pero también puede representar la tranquilidad del campo, la de una familia cohesionada; en contraposición a una familia citadina, inmersa en un contexto convulsionado por los cambios,

por la violencia y por una modernidad llegada a medias: “Ay abuela, si me oyeras, si vivieras, si supieras en lo que se han convertido mi vida y este país y esta casa, ya ni nos reconocerías” (Vallejo, 2001, p.103).

Llegados a este punto, puede afirmarse que en *El desbarrancadero* se hace un recorrido por distintas generaciones y aunque la visión pesimista del narrador cruza toda la novela, deja percibir una idealización del pasado con respecto a la casa familiar.

Todo lo anterior hace pensar que los apelativos de la madre representan un rechazo a la idea de familia y su vínculo con la vida nacional. De ahí que los recuerdos asociados a la abuela, sean felices, por ser un momento de la infancia donde la existencia de un mínimo de cohesión familiar permitía una integración menos conflictiva por parte del protagonista. En cambio, la madre, asociada al fracaso de la configuración hegemónica del vínculo familiar, es constantemente insultada; a ella se le adjudica el odio, la desunión y la fragmentación.

Lo anterior también se puede evidenciar en lo que Juanita Aristizabal (2012) llama “La casita de la infancia como metáfora de la nación”. Ella alude a que en la novela el narrador asume que la familia y su fragmentación “es una metáfora de esta nación que no ha heredado sino muertos, dividida en dos con tajo de machete a partir del Frente Nacional en 1958, regida por esa constitución conservadora hasta 1991”. En ella, “el narrador la describe en la novela como “un infierno. Una Colombia en chiquito” (159). “¿A quién carajos le importa hoy esto?”, dice el narrador, “[a] nadie”.

En esta misma línea y siendo consecuentes con lo anterior, y muy a pesar de que en *El desbarrancadero* el narrador alude al poder de la madre sobre el resto de la familia como una instalación de un poder matriarcal que pone todo “patas arriba”, existe un rechazo al orden

patriarcal que deviene del abuelo materno. El abuelo es tacaño e irracional y esto es heredado por la madre:

Hija era de su papá, mi abuelo, que economizaba gasolina así: al llegar a la bajada de El Poblado le apagaba el motor al carro, a su Hudson 1946, y con el impulso que traía de Envigado más la fuerza de gravedad pretendía llegar hasta el centro de Medellín, a treinta cuadras por entre un tráfico pesado de peatones y carros. (Vallejo, 2001, p.77-78).

La madre, al igual que el abuelo materno, no suple con el esperado rol protector:

Nadie entre los seis mil millones de perversa especie de Homo sapiens que hoy habitan la tierra estaba tan obligado para conmigo como ella. Pero ella pensaba al revés, que el obligado era yo, su sirviente. ¡Qué forma tan sui géneris de pensar! (Vallejo, 2001, p.62).

En vez de brindar el cuidado de los hijos, la madre engendra en medio del caos, y se dedica a recibir ella los cuidados tanto de los hijos como del padre, delegando la función de madre al hijo mayor, al mismo tiempo que creaba un ambiente deformado por obra u omisión, lo que al final redundaba en una infancia perdida o negada.

Los Rendón son la línea familiar de la cual se hereda la locura y el desenfreno. En la familia materna hay casos similares al de la madre: tener una buena cantidad de hijos para luego sumirlos en una vida desesperante y absurda, sería una constante en una familia conservadora. Ejemplo de ello es el tío Argemiro, que con una sola mujer tiene 35 hijos, los que luego tortura al despertarlos a golpes de puerta con la única intención de demostrar su presencia:

Era un alma de Dios. Un alma furiosa de Dios. En plena noche, cuando todos dormían, el monstruo que había en él se levantaba y acometía las puertas a patadas. ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! sonaban como truenos los trancazos. Y cuando los pobres treinta y cinco niños y su mujer se despertaban aterrados, con el corazón en vilo, entonces Argemiro [Rendón] gritaba: -¡Pa” que sepan que aquí estoy yo! (Vallejo, 2001, p.33).

Los casos de comportamientos irracionales o excesivos son muy variados en los Rendón, como las explosivas y autodestructivas reacciones del primo Gonzalito, quien ante un simple llamado burlón, emprendía contra su propia humanidad. Hasta el mismo hermano Darío, el hermano amado al cual se le perdonaba todo, poseía esta irracionalidad llevada siempre a los límites. El hermano era un Rendón Rendón y por tanto, condenado a los excesos. Para él no existía punto medio, la locura lo desbordaba al mezclar todos los posibles vicios: marihuana, alcohol, sexo, etc.

Un repaso por la historia familiar de los Vallejo Rendón nos ubica en parte del siglo XX. Experimentarían importantes cambios sociales, desde los conflictos entre liberales y conservadores, expansión demográfica, el crecimiento de las poblaciones urbanas, la industrialización, entre otros. Los recuerdos del narrador-protagonista y la descripción de la vida presente ponen al lector frente a una irreverente lectura de la vida nacional, e incluso de la internacional, siempre asociada a figuras de autoridad como la del papa Juan Pablo II.

En cuanto a la demografía, los historiadores Marcos Palacio y Frank Safford (2011) afirman que en el siglo XX, Colombia creció 10 veces en cuanto a población se refiere. Entre 1952 y 1973 entró en un periodo transición, caracterizado por un ascenso de la tasa de mortalidad, en especial la infantil y un ascenso en los niveles de fecundidad. A esta fase le sigue una en la que los niveles de mortalidad y fecundidad bajan a la vez que aumenta la esperanza

de vida. En este periodo de transición, la población infantil sufría los rigores de la desnutrición, los riesgos de enfermedades parasitarias e infecciosas y el analfabetismo.

Tales dificultades disminuyeron con el acceso a servicios públicos (agua potable), servicios médicos, vacunas y medicina preventiva. Según Palacio y Safford (2011), estas mejoras en las condiciones de vida de la población permitieron que las muertes por enfermedades bajaran. Sin embargo, los homicidios se convirtieron en la principal causa de muerte entre los colombianos al finalizar el siglo.

Para el narrador-protagonista, un hombre que ha viajado y conoce las grandes metrópolis, esta realidad nacional lo enfrenta con sus ideas de modernidad, lo que lo lleva a señalar al país de tener una vocación de atraso socioeconómico: “¡Colombian people, I love you! Si no os reprodujeráis como animales, oh pueblo, viviríais todos en el centro. ¡Raza tarada que tienes alma de periferia!” (Vallejo, 2001, p.43). De acuerdo con esta cita, nuevamente se expone la asociación de una población en crecimiento vertiginoso y desorganizado con la pobreza económica, lo que lleva a extrapolar la idea a la que recurre Lafuente (2002) cuando analiza la idea de Vallejo:

Colombia es el país más loco del planeta. Gira a mil revoluciones por segundo». Diciendo que frente a esto hay más que pesimismo frente a la realidad inmediata del país, y lo que hay es contraste con la memoria del presente y porvenir, puesto que “el pesimista no habla, ni escribe, ni se rompe y se desgarrá en cada palabra por lo que ve, intuye, sueña”. (p.3)

Los Vallejo Rendón, por ser una familia de clase media, no sufrirán de la mortalidad infantil, pues tenían acceso a servicios públicos y a educación, pero en su seno familiar sí se reflejará ese crecimiento demográfico, viendo que tanto los abuelos como los padres tuvieron

una cantidad considerable de hijos. Paralelo a esto, en la siguiente generación, para el caso del narrador y de Darío, los hijos no serán una constante en la vida:

– Yo tampoco tengo aliciente, abuela. No sé qué hago aquí.

– ¿Nunca se te ha antojado casarte, m'hijo? –me preguntaba.

– Casarme lo que se dice casarme no, mas sin embargo ya tengo cuatro o cinco mujeres de a cuatro o cinco hijos por cabeza que no dan respiro.

– Mentiroso, no te creo. (Vallejo, 2001, p.103-104)

En esta respuesta irónica Fernando-narrador devela un rechazo a la idiosincrasia nacional alrededor de la idea de una masculinidad asociada a la procreación, pues para él, con el crecimiento descontrolado de la población vendría el incremento de la pobreza y la violencia en las ciudades, por lo que la sensación de un mundo en decadencia o una visión pesimista del país no es de extrañar en el narrador:

– ¿Y por qué lo mataron, m'hijo?

– Porque estaba vivo y somos muchos y ya no cabemos. Hay que matar para abrir campo donde acomodar los que nazcan pues el espacio es finito” (Vallejo, 2001, p.104).

Se entrevé en la novela a un país que ha entrado en un bucle, condenado a repetir todos sus males, a partir de lo cual todo se amplificará hasta proporciones absurdas. Todo estará ligado a la pobreza y al crecimiento y que quedará atrapado en la desesperanza:

– Hoy por hoy aquí sólo hay ricos muy ricos y pobres muy pobres. Y los ricos no venden porque los pobres no compran.

– Los pobres jamás compran -comenté-: Roban. Roban y paren para que vengan más pobres a seguir robando y pariendo. (Vallejo, 2001, p.13)

Otro tema con el que dialoga la novela es la *lucha por el poder entre los partidos tradicionales*: el liberal y el conservador. A través del narrador se expresa la pugna ideológica, rezagos de la violencia que aún perduran: “«¡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 la pólvora!” (Vallejo, 200, p.22).

Con estos recuerdos de la infancia, el narrador recuerda la historia de un país que se desangraba por las luchas de dos bandos que proponían dos ideas de país, en apariencia, antagónicas. El periodo recreado, mediante el recurso de la memoria, se inscribe en el periodo de la Violencia, y esto no es fortuito, puesto que puede ver cómo la idea la muerte es la línea constante de reiteración a lo largo, no solo la novela, sino la obra en general en Vallejo, pero más específicamente de una idea de país que no sale de la ola de violencia, sino que las renueva con otros nombres y otros protagonistas. En idas y venidas constantes, donde no parece haber salida y sí un “silencio de Dios” frente al padecer humano, de allí la constante referencia satírica al discurso papal, y la tajante línea: “país camandulero”. En la narrativa de Vallejo se pasa de la violencia física colectiva a la individual y de la palpable a la simbólica (la ausencia de un dios y del estado). Esto se refleja en el recuerdo de la infancia del narrador cuando le enseñó a leer a uno de sus hermanos:

Manuelito... aprendió a leer de mí. Yo le enseñé. Y a mí la Loca, en una cartilla de frases tontas: “El enano bebe”, “Amo a mi mamá...” En fin, iba la voz angelical de

Manuelito silabeando las frases manuscritas que yo le escribía en una hoja blanca, impoluta, con una aplicación de su parte que hoy me parte el alma:

–“Dios-no-e-xis-te, pen-de-jo”, “el-dra-gón-ca-ga-fue-go”.

Verdades incontrovertibles de un valor permanente. (Vallejo, 2001, p.57)

Así pues, las luchas, las masacres y los muertos flotando en los ríos, frente al absurdo, no significarán nada en este panorama, al final, para el narrador-protagonista, tanto liberales y conservadores se fundirían bajo la misma identidad decadente: “-Antes -pensó- Colombia se dividía en conservadores y liberales. Hoy se divide en asesinos y cadáveres” (Vallejo, 2001, p.128).

La corrupción, la pobreza y el hacinamiento poblacional se han engranado para formar una poderosa situación caótica de la cual es difícil de escapar. Para la historia de Colombia, este alivio vendría a través de la transformación de los valores, es decir, el inicio de la aceptación, aunque de manera lenta, de los métodos anticonceptivos. Esto supuso un cambio en el paradigma alrededor de la sexualidad (Palacio y Safford, 2011).

La planificación natal encontró para los años 50, 60 y 70 un obstáculo férreo en las fuertes costumbres religiosas:

Aun así, no debe subestimarse el impacto de las convenciones de una pastoral un tanto atrasada que predominaba a mediados del siglo XX en el clero colombiano. Obispos y párrocos predicaban los tres bienes del matrimonio: tener hijos, la fidelidad que se deben los esposos entre sí y la indisolubilidad de sacramento (Palacio y Safford, 2011, p.432).

Estos tres “bienes del matrimonio” son los que representa la madre en *El desbarran-cadero*, dedicada a parir y llenar la casa de hijos:

Ellos eran el espejo del amor, el sol de la felicidad, el matrimonio perfecto. Nueve hijos fabricaron en los primeros veinte años mientras les funcionó la máquina, para la mayor gloria de Dios y de la patria. ¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! (Vallejo, 2001, p.8).

La madre se asocia a la nación y a la religiosidad, una idea de país estancada en lo clerical y la modernidad venida a medias. Esta actitud procreativa es a su vez vinculada con los Rendón de donde deviene lo irracional en la familia: “Los Rendón son locos. Locos e imbéciles. Imbéciles e irascibles” (Vallejo, 2001, p.31).

En la historia de la familia de los Vallejo Rendón podría verse la historia de distintas generaciones en el país, la de los abuelos, un pasado con esperanza; la de los padres, con la cual se agudiza la fragmentación; y la de los hermanos, una generación arrasada por los excesos, la droga, la violencia y la enfermedad. En definitiva, *El desbarrancadero* dibuja un país en convulsión, fragmentado y directo al fracaso.

2.2 La Hipocresía y falsa moral: el engaño y las apariencias en la casa de los Vallejo Rendón

La familia Vallejo Rendón es numerosa, se trata de un matrimonio sólido que podría ser el ejemplo de una pareja que cumple con el orden social y religioso de la familia: un padre, una madre y los hijos en el contexto de la sociedad colombiana de mediados del siglo XX. Como modelo, la casa familiar es también el vehículo para lanzar duros señalamientos a la Iglesia y la patria, la capacidad reproductora del matrimonio casi siempre es asociada a la idea cristiana del matrimonio y congregación familiar.

En cuanto a la imagen que en la novela se reproduce de la familia Vallejo Rendón, la doble moral parece una cualidad sobresaliente. Al respecto, el narrador se cuestiona por qué su padre no deja a su madre, respondiéndose a sí mismo con una comparación, que equivale a mostrar que al igual que Darío era un adicto a la marihuana, incapaz de dejar su vicio, del mismo modo el padre estaba unido a su madre: “es otro matrimonio de por vida, otro infierno” (Vallejo, 2001, p.43). El matrimonio de los Vallejo Rendón posee una carga negativa para todos sus miembros, menos para el padre, quien parecía un ser muy pasivo con respecto a la madre, a quien se le atribuye la culpa por el precario estado de la casa y la familia:

El matrimonio entre mi padre y la Loca era un infierno, aunque disfrazado de cielo. Y aquí digo y sostengo y repito lo que siempre he dicho y sostenido y repetido, que el peor infierno es el que uno no logra detectar porque tiene vendados como bestia de carga los ojos. (Vallejo, 2001, p.43)

En páginas anteriores, se ha afirmado que la madre es símbolo de la patria, de una nación religiosa y decadente, por lo que la pregunta por lo que pueda simbolizar el padre se hace oportuna, ¿si la madre representa, por un lado, a la mujer cristiana cuya función es parir, y por otro, la mala patria que condena y castiga sin razón a sus propios hijos? Entonces, el padre y su pasividad frente a “la mala madre” ¿qué vendría a representar? Al parecer, la imagen del padre tiene un sentido opuesto al de esta, él es amado por su hijo, es un hombre bueno y culto. También destaca por ser estudioso, y por estar cerca de las figuras políticas del partido Conservador, además de ser poseedor de algunas propiedades; es, en definitiva, a la mirada del narrador, un “buen hombre”.

Las oposiciones de las figuras masculinas y femeninas dentro del seno familiar se han construido en una teoría mítica de las representaciones naturales/religiosas, donde por lo general el progenitor representa las muestras estereotipadas de “lo racional”, y por el contrario la madre “lo sensible e irracional”. Vallejo, en la novela, no se aleja mucho de ese paradigma, sin embargo, estamos frente a la noción de la ficción atravesada por lo real y la experiencia de la vida del autor. Así pues, aunque el canon se ajusta en una primera instancia a la idea de familia cristiana ortodoxa, y a las formas míticas de oposiciones de género, también es cierto que la madre se revela desde el estereotipo como el fracaso de esa sensibilidad frente al seno familiar, muy lejos de la idea de la ‘María’ cristiana, y más cerca de ‘Eva’ procreadora y pecadora. Y el padre, “papi”, aunque culto, representa las ideas del conservadurismo católico, un “José” que ha seguido los mandatos, y que frente a María no tiene mayor voz, y aunque amado por el hijo, la novela, como el relato bíblico, se desdeña sus intentos de paternidad.

Así pues, al cariño que inspira el padre y su incursión en la prensa con el diario *El poder*, y hasta sus iniciativas de negocio con la compra de fincas, se le antepone el fracaso, la desidia por el ambiente familiar y el alcoholismo, esto último hace que muera por complicaciones en el hígado:

- ¿Ciento quince años bebiendo aguardiente? No hay hígado que resista.

-¡Claro que lo hay! El hígado es un órgano muy noble que se renueva.

Tres meses después yacía en su cama muerto, justamente porque el hígado no se le renovó. ¡Qué se va a renovar! Aquí los únicos que se renuevan son estos hijos de puta en la presidencia. Pobre papi, a quien quise tanto. Ochenta y dos años vivió, bien rezados. (Vallejo, 2001, p. 14)

Así era en última este buen hombre de clase media que poco nada podría o ni le interesaba hacer, él representa el fracaso de una clase media que ve imposible su acceso en una Colombia corrupta. El padre era consciente de este fracaso, así lo recuerda Fernando: “-No hay a quién -me contestó-. Hoy por hoy aquí sólo hay ricos muy ricos y pobres muy pobres. Y los ricos no venden porque los pobres no compran” (Vallejo, 2001, p. 13). Las diferencias entre las clases colombianas se radicalizan, por lo que una clase media está condenada, así como el diario *El Poder*, cuyo nombre resulta irónico para el narrador:

Mis hermanos y yo, que vivíamos hartos de rezar el rosario y no sabíamos qué hacer con nuestras vidas, bajamos del zarzo los grandes tomos de *El Poder*, y en una hoguera espléndida en el patio los quemamos. Casi se siguen las llamas con la casa. A cubetazos de agua logramos apagar el incendio, pero un poco más y *El Poder* nos deja durmiendo a la intemperie.” (Vallejo, 2001, p. 110).

Mientras el padre se aventuraba en las dinámicas culturales, la madre gestionaba la crianza de los hijos. Así, la casa familiar se convirtió en un espacio donde el odio fácilmente podría gobernar la vida de sus moradores, gracias a la capacidad disociadora de la madre y a un padre que hacía poco por el llamado al orden. La casa, en ausencia del padre, se volvió sucia, llena de polvo y vieja. El deterioro de la casa y el orden, es el deterioro y rezago del país.

Y mientras la ausencia del padre, y el hogar mismo se derrumba, el odio generado por la madre irrumpía en un contexto de lo religioso, desvirtuándolo, ella era capaz de acudir a la consagración eucarística, sin tener ningún interés aparente en ella, pero, contradictoriamente, por decisión propia:

Y salida de un parto se apuntaba ipso facto para otro. Entonces tomó la costumbre de irse a misa embarazada caminando desde la casa de la calle del Perú donde nacimos sus primeros veinte vástagos, hasta la iglesia salesiana del Sufragio donde nos bautizaron, a cuatro cuadras, exhibiendo a los cuatro vientos y por las cuatro cuadras su barriga impúdica. (Vallejo, 2001, p.96)

Esto tiene que ver directamente con una suerte de burla física a la idea de la vida física consagrada desde el vientre materno al mundo religioso. La costumbre frente la idea cristiana de mostrar una vida y familia consagrada a Dios es solo apariencia, porque para la mirada del narrador significa una especie de acción sin sentido, una afrenta.

Este arrebató de la madre no significó una tregua al conflicto familiar, porque ni en un contexto de búsqueda espiritual la rabia de la madre logró disiparse. El sacerdote de la iglesia terminaría insultado, asunto que repetiría el mismo Fernando quien constantemente ataca a las máximas autoridades de la Iglesia católica, es decir, Fernando habría heredado la misma suerte de “carácter retador” de la madre en crisis. Ni este personaje-narrador que evalúa todo lo acontecido en la familia Vallejo Rendón, que parece estar en una superioridad ética, escapa a esta actitud disociadora, la rabia de los Rendón cala en él hasta tal punto que logra manifestarse en expresiones con tono discriminador: La superioridad moral del narrador está teñido de mensajes controversiales donde nadie queda a salvo, ni las clases dominantes, ni mucho menos las oprimidas. En cuanto a estas últimas son duramente tratadas de ladrones: “-Los pobres jamás compran -comenté-: Roban. Roban y paren para que vengan más pobres a seguir robando y pariendo”.

Estos señalamientos se hacen repetitivos que podría connotar una actitud clasista de parte del narrador, y cuando no son tildados de ladrones son flojos, dejando a los pobres un bucle, un sin salida y condenados para siempre:

-¿Y por qué no las vendían?

-¡Ay doctor, no sea ingenuo, a quién! En ese país nadie compra: todos roban. Y para que un pobre le acepte a uno unas naranjas regaladas, uno se las tiene que llevar a su casa. Mientras se las baja uno del carro, otro pobre del tugurio le roba a uno el carro (Vallejo, 2011, p. 76).

A este discurso presente en las obras de Vallejo, el crítico literario de la universidad de Kentucky, Oswaldo Ortegón Cufiño (2015), lo cataloga de carácter populista, quien además considera que la mayor parte de la literatura latinoamericana contiene este populismo, o por lo menos se puede vislumbrar un poco, pues se suele ocupar de la necesidad en estos pueblos de líderes o salvadores que puedan solucionar los conflictos históricos de las clases sociales. Ahora bien, en Vallejo esto es un rasgo sobresaliente, puesto que, según Ortegón (2015), “de forma insistente y unívoca a la difusión de un pensamiento demoledor de la vieja institucionalidad que funda la nación latinoamericana con estrategias comunicativas provocadoras, autoritarias, afectuosas y mesiánicas que de forma general tipifican el discurso populista” (p. 28).

3. LOS VALLEJO RENDÓN: ¿TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR?

En *El desbarrancadero* la familia es símbolo de la situación nacional, es decir, los miembros, como, por ejemplo, la madre representa la decadencia moral de la nación que impide la unión entre los demás, o el padre, el ciudadano enamorado de tal realidad, o el último hermano, “el gran Güevón”, “Cristo loco”, la juventud ensimismada y acaparadora de la contemporaneidad.

Esta lectura a la cual se llega, es aceptable si asumimos un pacto más novelesco que autobiográfico, y en ese sentido, el odio a la madre no es más que el rechazo a este caos nacional, y las metáforas y las referencias del lenguaje ironizado y burlesco a lo católico, es una fuerte crítica a la idea fracasada de familia nacional. A los ojos del narrador esta situación adversa se presenta definitiva en todas sus dimensiones (política, religiosa y familiar), un *status quo* irreversible. Tanto es así que, en sus últimas conversaciones con el padre, Fernando describe un país agotado por la corrupción, el narcotráfico y la violencia:

Ahí, instalados en esa atalaya desde donde dominábamos a Colombia y sus miserias, hablábamos por horas y horas de nuestra pobre patria, de nuestra patria exangüe que se nos estaba yendo entre derramamientos de sangre y de petróleo saqueada por los funcionarios, sobornada por el narcotráfico, dinamitada por la guerrilla, y como si lo anterior fuera poco, asolada por una plaga de poetas que se nos vinieron encima por millones, por trillones, como al Egipto bíblico la plaga de la langosta. Pero la última vez que conversamos me cambió el tema. (Vallejo, 2001, p. 81-82)

Esta situación caótica en la que se encuentra Colombia se refleja hasta en la calidad de sus representantes literarios, que son constantemente atacados en las novelas de Vallejo; los

poetas son aquí equiparados a guerrilleros y narcotraficantes, lo que radicaliza la mirada del narrador. Entonces, cabe preguntar: ¿Hay en *El desbarrancadero* un foco de esperanza? ¿Están los Vallejos, y por extensión el país, irremediabilmente condenados?

Una respuesta a este interrogante podría ser una definitiva desesperanza, representada en la misma muerte del padre y de Darío, lo último que unía a Fernando a este país. La muerte como metáfora de fracaso nacional nuevamente viene a ser una constante lectura de las novelas, no solo de Vallejo, sino de muchos escritores contemporáneos en Colombia, inscritos en las décadas del conflicto armado. Para Forero (2011) “Fernando termina teniendo arraigo únicamente en su yo, el cual se desvanece progresivamente. El narrador es un sujeto nómada que no encuentra su lugar, porque se siente ajeno a los otros y al mundo” (p. 93). Estos recuerdos configurarían una visión nostálgica de la vida, por lo que, en el aparente odio y rabia de Fernando, se esconde una tristeza por la fragmentación familiar, por la pérdida de una vida mejor, dejada para siempre en el pasado, como lo vivido con su abuela en Santa Anita:

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

—A rezar el Magnificat —contestó Darío.

¡Qué bien te acordaste, hermano! Te evoco ahora con ella a mi lado de niños en el corredor delantero de Santa Anita florecido de azaleas y geranios, y en sus zunchos colgantes el heno, las alegres melenas, que se mecían al vaivén de la furia de la tierra que no era más que la sinrazón del cielo. (Vallejo, 2001, p.99)

A lo largo de la narración y gracias a los recuerdos que Fernando va compartiendo con sus lectores, se llega a la conclusión de que éste añora los instantes felices de su infancia. En la infancia fue cercano a su hermano Darío, a su padre y a su abuela; junto a los tres vivió momentos que aún atesora en su mente.

En cuanto a la nostalgia, como forma para acercarse al presente, es posible asumirla como “un esfuerzo inútil por recuperar lo vivido, con la misma fuerza y emotividad de su expresión primera” (Quesada, 2001, p. 4). Así, la memoria, como recurso se muestra como un camino doloroso en relato y tal vez sea esto lo que lleva a la desesperanza en lo narrado, quizás Fernando sienta esta inutilidad, este querer agónico por recuperar el pasado que en definitiva se ha perdido, para dar paso a la muerte:

A partir de la declaración de la muerte del narrador y de la sentencia de muerte a la palabra, el texto se transforma tanto hacia atrás como en lo que sigue en un relato de ultratumba. El narrador describe el movimiento de la escritura como un avance “rumbo al sitio designado donde nos está esperando la muerte, el vacío inconmensurable de la nada, el despeñadero de la eternidad” (p. 119). La caída hacia el vacío de la muerte del autor y de la disolución del papel está ligada a la enfermedad y a la muerte de Darío, por lo que el hermano con su “sed” de poeta modernista parece arrastrar la escritura hacia el barranco. (Aristizabal, 2012, p.10)

Al regresar al país para ver a Darío morir, aún guardaba algo de esperanza, que se materializó en diversos intentos para curar a su hermano:

Mi tesis era que había que arrancárselo a las manos voraces del hambre y de la Loca y hacerlo comer.

-Un pescadito de río, por ejemplo, como los que nos comíamos fritos a orillas del Cauca camino de La Cascada, ¿no se te antoja?

Con la cabeza me respondía que no, sin poder siquiera articular palabra. (Vallejo, 2001, p. 91).

Uno tras uno, el intento por curar al hermano lo llevaba a la misma respuesta negativa, los síntomas de mejoría a punta de medicinas de todo tipo, incluso para vacas que el mismo Fernando le hacía tomar, pasaban rápidamente para dejarle al hermano raquítrico, sin apetito, y muriendo por el Sida. La visión nostálgica en Fernando también se puede apreciar en los repetidos recuerdos de un río cauca, en aquel donde daba paseos con la familia:

Sobre Puerto Valdivia en el Cauca y Puerto Berrío en el Magdalena vuelan bandadas de loros felices, burlones, rasgándose con su aleteo verde, brusco, seco, el luto lúgubre del corazón. Y se iba el río obsecuente de mí mismo en pos del Cauca que iba al Magdalena que iba al mar. En el Magdalena había caimanes, pero en el Cauca no porque era demasiado malgeniado y torrentoso, todo un señor río arrastracadáveres, revuelcacaimanes. Ay abuela, ya los ríos de Colombia se secaron y los loros se murieron y se acabaron los caimanes y el que se pone a recordar se jodió porque el pasado es humo, viento, nada, irrealizadas esperanzas, inasibles añoranzas. (Vallejo, 2001. p. 125-126)

Al Cauca del pasado, así como los demás ríos de la geografía nacional, el majestuoso río, recuerdo de la infancia, se le antepone el río maloliente del presente, uno sin esplendor ni vida. Simbólicamente el río tendrá un lugar sobresaliente en la narrativa de Vallejo, tanto que una de sus sagas literarias fue titula justamente con esta palabra: *El río de tiempo*.

Por su parte Forero (2011) sugiere que “el río [en Vallejo] manifiesta la descomposición que la modernización y la superpoblación han traído a un elemento puro y vital, como

es el agua. La época presente está contaminada por un mundo sucio, productor de desechos, alejado para siempre de la transparencia del pasado” (p. 96). Por todo lo anterior, queda claro que la visión nostálgica es un eje central en *El desbarrancadero*.

Ahora bien, esta nostalgia no implica únicamente una desesperanza o inasibles añoranzas, como el mismo narrador lo menciona, también es la fuerza para enfrentar ese presente caótico. Al respecto el historiador Rodrigo Quesada Monge (2001) afirma que la nostalgia deviene de la propia experiencia, ya sea vivencias exitosas o fracasos, y estas a su vez son reconstruidas desde el presente como forma o herramienta para enfrentar el futuro.

Es así que los sujetos necesitan elaborar la utopía, pero esta se torna dolorosa para el sujeto nostálgico al saber que está afuera de ella, de la utopía. Por ello, Quesada concluye que este sujeto es uno que sufre. Quesada también recuerda que esta actitud frente a la vida es destacada en el siglo XX, un siglo en donde paradójicamente las novedades técnicas y futuristas se aceleraron como nunca antes, y precisamente, en este momento histórico es donde surge la propuesta estética que se centra en la memoria y el recuerdo; se refiere a la apuesta literaria de Marcel Proust, en la cual se sostiene que el arte es la única forma de salvar la memoria y la vida misma ante el embate de la modernidad.

En Vallejo, este recurrir a la memoria es una constante, se plantea como una salvación, en ella se encuentra alivio, o los momentos felices. Pero en la narrativa de este autor, la memoria, de acuerdo con Forero (2011), tiene un límite: la muerte misma. Obsérvese esto en la siguiente cita:

–¿Qué habrá después de la muerte, m’hijo? –me preguntó

-Nada, papi. -le contesté-. Uno no es más que unos recuerdos que se comen los gusanos. Cuando vos te murás seguirás viviendo en mí que te quiero, en mi recuerdo doloroso, y después cuando yo a mi vez me muera, desaparecerás para siempre (Vallejo, 2001, p. 82)

Si bien el recuerdo se plantea como solución a la muerte, esta última termina imponiéndose, pues el sujeto que recuerda también morirá, así que, si el recuerdo logra superar la muerte, solo es momentánea la victoria, al final el olvido se impone. En este sentido, se hace Fernando, como personaje y narrador, un sujeto no solamente nostálgico sino trágico, es un sujeto que sufre irremediamente, solo la muerte lo aliviará, aunque rehuya de ella al intentar salvar a Darío.

Hay que destacar que los demás hijos de la familia Vallejo Rendón no son lo suficientemente relevantes a los ojos del narrador como para que se les describa con detalle, o no se haga mención de ellos en absoluto, por ejemplo, el caso de Álvaro. Lo cierto ante todo esto es que el narrador parece seleccionar a personajes y hechos para luego resaltar aquellas actitudes que rechazará o aplaudirá. La exageración o amplificación de esos hechos sirven al propósito narrativo.

Ejemplo de esto, son las historias de los miembros de la familia materna, los Rendón. En ellos, los actos irracionales están elevados hasta el absurdo, nada parece explicar los impulsos disociadores de los Rendón. Por su parte, el narrador no está dispuesto a tolerar ese comportamiento, el cual censura reiteradamente, pero sí está dispuesto a perdonarlo en el caso de su hermano Darío, quien sobresale precisamente por el desenfreno, los actos impulsivos y la autodestrucción.

Ahora, si bien es cierto que Fernando constantemente le recuerda al lector los aspectos en común entre él y su hermano y los muchos recuerdos de aventuras compartidas, también describe en varias oportunidades diferencias que existían entre los dos, características con las cuáles no se sentía identificado y que ocasionaron conflictos entre ellos. En primera instancia, están los excesos de Darío con el uso del alcohol y las drogas; luego están los despreciables genes Rendón que Fernando creía notar en su hermano, para su pesar; finalmente, está la indiferencia que Darío exhibía por los sentimientos de los demás y hasta con su propio bienestar.

Fernando relata cómo su hermano predilecto era una pesadilla para sus vecinos, de la misma forma en que su madre era una pesadilla para sus hijos. Darío dejaba la llave de su grifo abierta, cerraba todas las entradas de su apartamento y se iba de viaje dos semanas, a sabiendas de que esto provocaba inundaciones en los demás apartamentos del edificio donde habitaba; estaba consciente de que sus vecinos lo despreciaban, pero esto no podía importarle menos. Este comportamiento hace recordar a Fernando la vocación de desorden que poseía su madre, “la Loca”, que se manifestaba de manera constante en el día a día de la casa Vallejo Rendón.

Los genes Rendón que tanto molestaban al hermano mayor, los veía con más frecuencia en su hermano menor a medida que iban pasando los años, lo que a su vez creaba una distancia entre ellos. Tras analizarse la descripción que la voz narrativa hace de estos “genes” Rendón, puede afirmarse que estos son una representación de los más grandes males de la sociedad colombiana. Los Rendón son “locos e imbéciles” e “irascibles”. Tienen una fijación con la reproducción desmesurada, sin embargo, se empeñan en atormentar las vidas de esos mismos a quienes han traído al mundo. Los paren para luego hacer de su existencia un infierno

con su conservadurismo, tacañería, egoísmo y pereza: “El infiernito que la Loca construyó, paso a paso, día a día, amorosamente, en cincuenta años. Como las empresas sólidas que no se improvisan, un infiernito de tradición” (Vallejo, 2001, p.10). Esta actitud también se refleja en las acciones de otros miembros de la familia materna, lo que aumenta la visión negativa a los valores que representan los Rendón. Aparte de la madre, el tío Argemiro realizaba actos sin sentidos, irracionales a todas luces:

Otro ejemplo de Rendones: mi tío materno Argemiro [...] Un alma furiosa de Dios. En plena noche, cuando todos dormían, el monstruo que había en él se levantaba y acometía las puertas a patadas [...] Y cuando los pobres treinta y cinco niños y su mujer se despertaban aterrados, con el corazón en vilo, entonces Argemiro gritaba:

— ¡Pa que sepan que estoy aquí! (Vallejo, 2001, p. 32-33).

A pesar de que estos dos hermanos comparten gustos y logran explorar juntos formas distintas de vivir y disfrutar su vida, el menor se caracteriza por llevar sus placeres a otro nivel, hasta llegar a los excesos y al abuso. La combinación del uso de sustancias hacía que Darío entrara en un frenesí de descontrol, tal como lo relata el narrador: “El desquiciamiento que le provocaba a mi hermano la conjunción de los dos demonios [la marihuana y el aguardiente] lo ponía a hacer chambonada y media: rompía vidrios, chocaba carros, quebraba televisores” (Vallejo, 2001, p.16).

Sin embargo, tampoco puede decirse que Fernando lo prefiriera sobrio: “Sin marihuana ni aguardiente era dócil [...] no era él, era otro” (p.3). Darío también era mucho más abierto sexualmente, de acuerdo con el relato del Vallejo narrador, quien no compartía este modo de actuar y muchas veces intentó convencerlo de ser más moderado con estos placeres:

Y con el basuco descubrió a los basuqueritos [...]alguno me llegó a ofrecer en alguna de mis visitas, pero yo se los rechacé porque dizque yo dizque no me acostaba dizque con cadáveres. ¡Mentiras! Yo no tengo nada en contra de los muertos [...] Se los rechazaba simplemente por darle un ejemplo de entereza, de fuerza de voluntad. (Vallejo, 2001, p. 20)

—Darío, hermano —le suplicaba, uno tiene que escoger en la vida lo que quiere ser, si marihuano o borracho o basuquero o marica o qué. Pero todo junto no se puede. No lo tolera el cuerpo ni la sufrida sociedad. (Vallejo, 2001 p.20-21)

En otras palabras, la manifestación de los genes Rendón en él, en ocasiones hacía que su hermano mayor prefiriera tomar distancia; en definitiva, los hermanos, Fernando y Darío, compartían gustos similares, lo que hacía que fueran unidos y a veces cómplices. Por otra parte, el punto de discordia entre los dos hermanos se presentaba a causa de los excesos de Darío, por lo que Fernando manifestaba serias preocupaciones: “[...] 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!” (Vallejo, 2001, p.20).

Se narra en la novela que, luego de un tiempo de discordia, los hermanos vuelven a encontrarse en Bogotá y surge una vez más su relación de cariño y complicidad. Para empezar, gracias a la influencia de Fernando (fenómeno que se repetirá), Darío conoce y se envicia con los “muchachitos”, lo que significa que juntos exploran libremente su sexualidad sin tabúes. A partir de esta primera obsesión, la cual Fernando superará pero que acompañará a su hermano menor por el resto de su vida, se comenzará a notar una característica de Darío: los vicios. Si bien estos son sus placeres en la vida, son también los que lo llevarán a un desenlace tan trágico como el que tuvo:

Tan mal se le llegaron a poner las cosas a Darío por causa de sus salidas de órbita que él mismo un día, motu proprio, se planteó el dilema de qué vicio dejar, si el aguardiente o la marihuana. Y su decisión fue: ninguno. Y para refrendar sus firmes propósitos agarró el vicio de moda, el de los jovencitos, el basuco o cocaína fumada, que “acaba hasta con el nido de la perra [...]”(Vallejo, 2001, p. 20)

Darío haría parte de todos aquellos grupos y prácticas que han sido consideradas tabú en Colombia a lo largo de toda su historia y que, por lo tanto, se mueven al margen de la sociedad. En otras palabras, si la casa deteriorada y sobrepoblada es una representación del país en decadencia; y la madre, “la Loca” representa la tradición religiosa y reproductora; Darío vendría siendo lo opuesto: lo inmoral, pervertido y, en consecuencia, lo excluido.

Esto es muy dicente, puesto que la clara preferencia del narrador para con este hermano en particular es muestra de que Fernando se siente mucho más identificado con lo que se opone a lo tradicional. Arce Oses (2013) también resalta esta singular relación tan estrecha con su hermano y al respecto comenta:

Ambos son gays y compartieron experiencias fuera de lo común [...] Al momento de rememorar cuando eran jóvenes y las aventuras con su hermano, la voz narrativa expone esa señalización de “maricas” que hace de ellos la población conservadora de donde eran oriundos; sin embargo, la presunta falta que conlleva el término “marica”, el rebajamiento que buscan los paisanos y que es gritado a coro por los habitantes del poblado no provoca ningún sentimiento de culpa en los protagonistas (p.135).

Esta puede ser una de las razones más fuertes para la predilección de Fernando por Darío, el haber vivido y explorado su sexualidad juntos y sin remordimientos;

mientras la sociedad conservadora y el don disociador de la madre tradicionalista intentan oprimirlos y separarlos, ellos dos se desentienden de estos tabúes y encuentran un cómplice el uno en el otro para el libre desarrollo de su identidad sexual: “[...] El genio disociador de la Loca nos separó, Después la vida nos volvió a juntar, con sus muchachos. Y juntos seguimos hasta el final en que nos acogió en su asilo de ancianos la que empieza por eme” (Vallejo, 2001, p.162).

En definitiva, ninguno de los defectos y locuras de Darío, ni los intentos de la madre “Loca” lograron sobreponerse a esa conexión primaria que hubo siempre entre los dos hermanos, pues primero su afinidad y luego los recuerdos de aventuras pasadas los mantuvieron unidos: “Darío compartía conmigo todo: los muchachos, los recuerdos. Nadie tuvo en la cabeza tantos recuerdos compartidos conmigo como él” (Vallejo, 2001, p.24). En definitiva, Darío fue para Fernando el cómplice que lo acompañó en la infancia y luego en la adultez, con quien exploró y disfrutó plenamente su sexualidad y su identidad, justo lo que tanto añora Fernando.

Por el comportamiento irracional y errático, Fernando expresa abiertamente su desprecio por los miembros de su numerosa familia, pero este siempre muestra un rostro de benevolencia hacia Darío. La fraternidad existente entre los dos es incuestionable, pero ¿por qué esa predilección por Darío, muy a pesar de su comportamiento típico de un Rendón? ¿A qué se debe ese amor que le profesa, aparentemente extraño en el narrador? Ante esto, vemos quizás la muestra de que Darío es auténtico a los ojos de Fernando, no miente, no intenta agradar a otros, busca su propia felicidad, y en medio de la ruina de una familia, se muestra luchando contra lo inminente de la muerte.

Darío es el segundo hijo del matrimonio Vallejo Rendón, siendo Fernando el primogénito y quizá sólo por haber sido su primer hermano y haber estado con él antes de que la casa se volviera un manicomio por el exceso de gente y “el genio disociador de la Loca”, tenga un lugar especial en el corazón de Fernando. Así describe el narrador su relación con Darío: “De niños, cuando éramos él y yo solos y aún no nacían los otros, nos unió el cariño. Después, el genio disociador de la Loca nos separó” (Vallejo, 2001, p.162).

Otra posibilidad a contemplar es la culpa que siente Fernando por la situación de su hermano. Juntos, en la adolescencia, compartieron gustos y experiencia que tal vez llevaron a Darío a la autodestrucción, y puede considerarse que por esta razón Fernando intenta darle una suerte de ejemplo al rechazar a las drogas que Darío le ofrecía.

CONCLUSIÓN

Las obras literarias que han trabajado los escritores en Latinoamérica, desde la perspectiva de “yo narrativo”, se han posicionado en las últimas décadas; esto supone un resurgimiento de la voz del autor dentro de la narración, ese que antes había “muerto” para la crítica literaria. Quizás la individualidad imperante en nuestras sociedades, y la propia sensación de desesperanza y soledad, invite a compartir las experiencias vitales desde una primera persona. En todo caso, al estar tan presente el autor, al ser un foco de atención, siempre surge el dilema sobre el valor ficcional de la obra frente al uso de las propias vivencias del autor, que como de Fernando Vallejo será también personaje y narrador.

Este asomo descarado del autor en toda la obra hace preguntar sobre la labor creativa del mismo, muy a pesar que gran parte de la crítica aceptaría que la realidad no se puede transcribir fielmente y que tal acercamiento está limitado por la propia lengua y el uso que le damos, y que, por lo tanto, siempre estamos ante un falseamiento de la realidad.

Lo anterior no es una licencia para borrar las fronteras de lo literario con otros géneros, pues autores como Fernando Vallejo, por lo menos a nuestro modo de ver, son creadores de una particular narrativa literaria que se pone en dialogo con otras necesidades de contar-se en el sentido más imperativo, pulsiones casi viscerales. No siendo él de los únicos, tenemos la compilación de relatos *Primera Persona* (2019) de la escritora colombiana Margarita García Robayo, y que pertenecen a una búsqueda legítima de ese yo en los rostros familiares desdibujados, y que se vuelven necesarios para reconstruirse. En este sentido, y

aunque la imagen del autor sea inevitable en este tipo de obras, es el lector quien le atribuye, a partir de los pactos de lectura que establezca, las lógicas internas de la obra. Así la dictadura del autor-narrador deja paso al ejercicio interpretativo, siempre a mayor carga del lector, y es este el que le otorgará el valor ficcional o no.

Los Vallejo Rendón en *El desbarrancadero* se vuelven una posibilidad de integrar las fragmentaciones del autor/narrador al mirarse desde afuera, con una suerte de “objetividad” que está atravesada, por supuesto, por la experiencia íntima de verse ligado a los momentos, los rostros, los recuerdos, las vivencias; la autoficción aquí es un espejo que está uniendo sus pedazos.

Ahora bien, ante obras como esta, siempre queda la opción de una doble lectura, lo que le atribuye una gran riqueza estética al hecho literario: las obras autoficcionales se permiten este tránsito entre géneros, son al mismo tiempo autobiografías y ficción, lo que es, en última, una ruptura del canon literario, o una “amenaza” a la forma como se ha considerado la novela moderna. La consideración de un autor plena y abiertamente vinculado a desdibuja la diferenciación ficcional de la idea de autor y de la noción de narrador, que al verse unidas y “hablándose” puede permitirse la crítica decir que no hay mayor nivel de profundidad investigativa que de la de ahondar en un diario personal.

Todas estas posibilidades suponen también un reto para la crítica literaria, quien deberá desarrollar aún más los postulados teóricos que permitan un abordaje riguroso y delimitado de géneros como la autoficción, y por lo tanto de la capacidad de cada autor de abordar las temáticas que interpelan “lo social” en la producción literaria de “lo individual”. Así, se hace pertinente una mejor clasificación de las obras, ya que esto facilitará el abordaje

teórico/práctico de las misma, permitiéndole al investigador literario tener más afinados sus herramientas e instrumentos en el proceso de análisis y hermeneusis.

La autoficción que propone Fernando Vallejo en *El desbarrancadero* permite develar esta posibilidad rebelde del autor de romper con los moldes, de disipar levemente las fronteras de los géneros como la autobiografía y la novela, para presentar un híbrido con el que se puede realizar particulares lecturas de la realidad, donde lo subjetivo se ha visto completamente desnudo al tiempo que intenta ser lo más próximo a lo real del autor, sin que nunca él se pueda asumir con una lectura totalizante, sino como lecturas posibles entre muchas. Lo anterior se ve reforzado con la construcción de un “yo” melancólico a lo largo de cada una de sus autoficciones, dentro o fuera del ciclo, justamente por esa incapacidad de elaborar una pérdida, y vislumbrar en *El desbarrancadero* de la vida y la muerte, aquello que permanece en ausencia (Musitano, 2012).

Ante todos cada sujeto tiene experiencias particulares de eso que llamamos realidad, en este caso, la realidad colombiana reprimida, triste y nostálgica. Por ello, cobra importancia este tipo de propuestas estéticas, que más que relativizar todo, coloca al lector frente a posibilidades insospechable de configuración de sentimientos colectivos a partir de individualidades, tanto interpretativas como creativas, dando así un respiro o nuevo aire a las formas de narrar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Nueva Biblioteca.
- Arce, S. (2013). *La voz narrativa en las novelas El desbarrancadero y La rambla paralela de Fernando Vallejo. Una lectura desde la autoficción y los estudios Queer* (Tesis de Pregrado). Costa Rica: Universidad de Costa Rica .
- Aristizábal, J. (2012). Teología literaria en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo. *Literatura: teoría, historia y crítica* 14(1), pp. 93-119.
- Aututti, A. (2003). “Odiar la patria y aborrecer la madre”: Fernando Vallejo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (11), pp. 1-15.
- Bachelard, G. (2000). *La poética de espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bialowas Pobutsky, Aldona. (2014) Reseña *El narcotráfico en la novela colombiana* de Óscar Osorio. Programa Editorial Universidad del Valle. Recuperado de <https://www.auroraboreal.net/literatura/libros/1776-la-novela-del-narcotrafico-en-colombia-de-oscar-osorio>
- Bouvet, F. (2015). La novela sicaresca colombiana o la crónica de una muerte ordinaria. *Amerika* (12). <https://doi.org/10.4000/amerika.6447>
- Collazos, O. (3 de julio de 2003). Fernando Vallejo, el bueno. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1024334>

Chaves, J. (2009). *La influencia Sandina en El desbarrancadero de Fernando Vallejo* (Tesis de pregrado). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Diaconu, D. (2012). *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo* (Tesis de doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

_____ (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguración de un género. *La palabra* (30), pp.35-52.

Díaz Ruíz, Fernando. (2007). A vueltas con el yo en Colombia: de las autoficciones de Fernando Vallejo a las Traiciones de la memoria de Abad Faciolince. Université libre de Bruxelles - Universidad de Sevilla.

El Espectador (2 de septiembre de 2011). Fernando Vallejo aún no ha muerto. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/fernando-vallejo-aun-no-ha-muerto-articulo-296574/>

El País (18 de octubre de 2016). Cuando la tensión sexual estalla en pantalla: 50 críticos, escritores y librereros de ambos lados del Atlántico eligen los hitos del último cuarto de siglo. Recuperado ^ de https://elpais.com/elpais/2016/10/21/fotorrelato/1477063506_019316.html#foto_gal_1

El país (29 de noviembre de 2011). 'Gabo' gana demanda a quien le inspiró en 'Crónica de una muerte anunciada'. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/colombia/gabogana-demanda-a-quien-le-inspiro-en-cronica-de-una-muerte-anunciada.html>

El Tiempo (1 de junio de 2007). Murió la madre del escritor Fernando Vallejo en Medellín. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS->

- Molina, C. (2004). Madres Malas y literatura del exilio. *Revista de filología* (22), pp. 175-185.
- Musitano, J. (2012). Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de Barba Jacob el mensajero de Fernando Vallejo. *Estudios de literatura colombiana* (31). 173-195. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4204385>
- Ortega, O. (2015). El populismo en Fernando Vallejo. *Folios* (43), pp. 27-38.
- _____ (2015). La "Sicaresca": de la agudeza verbal al prejuicio crítico. *Poligramas* (41), 76.96. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i41.4407>
- Palacio, M. y Safford, F. (2011). *Historia de Colombia. País fragmentado*, Sociedad Dividida. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pavel, T. (1997). Las Fronteras de la ficción. Garrido, A. (Comp.). *Teoría de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros. P.p.171- 180.
- Ponce De León, G. (2011). *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá: Rocca.
- Quesada, R. (2001). La lógica de la nostalgia. Historia y cultura en el siglo XX. *Diálogos, revista electrónica de historia* 2(2), pp. 9
- Ruíz, M. (21 de marzo de 2014). La lengua absuelta, El desbarrancadero. *Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/el-desbarrancadero/36093/>
- Sánchez, R. (2008). Una reflexión sobre la noción de fragmentación en la sociedad de cambio de siglo. *Antropología Experimental* (8), 397-401.

Revista Semana (16 de abril de 2001). Colombia es una enfermedad del alma. Recuperado de [https://www.semana.com/cultura/articulo/colombia-enfermedad-del-alma/45596-](https://www.semana.com/cultura/articulo/colombia-enfermedad-del-alma/45596-3)

3

Vallejo, F. (2001). *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.