



Fernando  
Vallejo

Hablar en nombre  
propio

Luz Mary Giraldo  
Néstor Salamanca-León  
—EDITORES—

 VALORACIÓN MÚLTIPLE  
Autores colombianos

FERNANDO VALLEJO  
HABLAR EN NOMBRE PROPIO

VALLEJO, FERNANDO  
HABLAR EN NOMBRE PROPIO

FERNANDO VALLEJO

HABLAR EN NOMBRE PROPIO

VALORACIÓN MÚLTIPLE  
Autores colombianos

Co 860.4  
F37Q7  
E3.7

# FERNANDO VALLEJO

## HABLAR EN NOMBRE PROPIO

Luz Mary Giraldo  
Néstor Salamanca-León  
EDITORES

NPR

4714

Abr

BLA



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá  
Facultad de Ciencias Sociales



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
SEDE BOGOTÁ  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

#### Reservados todos los derechos

© Pontificia Universidad Javeriana

© Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá,  
Facultad de Ciencias Humanas

© Editores

Luz Mary Giraldo

Néstor Salamanca-León

© Varios autores

Primera edición: abril del 2013

Bogotá, D.C.

ISBN: 978-958-761-471-8

Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Carrera 7 n.º 37 - 25, oficina 1301,

Edificio Lutaima, Bogotá - Colombia

Teléfono (57-1) 3208320 ext. 4752

www.javeriana.edu.co/editorial

Bogotá, D.C.

Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

Ciudad Universitaria, Edificio de Sociología

Teléfono (57-1) 3165000 ext. 16212

Bogotá, D.C.

Fernando Vallejo : hablar en nombre propio / editores Luz Mary Giraldo Bermúdez y Néstor Salamanca-León. -- 1a ed. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana : Universidad Nacional de Colombia, 2013. -- (Valoración múltiple. Autores colombianos).

490 p.; 24 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-761-471-8

1. VALLEJO RENDÓN, FERNANDO, 1942- - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 2. NOVELA COLOMBIANA - HISTORIA Y CRÍTICA. 3. LITERATURA COLOMBIANA - HISTORIA Y CRÍTICA. I. Giraldo Bermúdez, Luz Mary, 1950-, Ed. II. Salamanca-León, Néstor, Ed. III. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. IV. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.

CDD C863 ed. 21

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.

ech.

Abril 03 / 2013

## CONTENIDO

Presentación	11
<b>Semblanzas</b>	
La voz de Fernando Vallejo: una desesperada vitalidad <i>Fabián Sanabria</i>	17
En los frágiles, coloridos y volátiles globos colombianos de Fernando Vallejo: una constante e intensa evocación <i>Mario Rey</i>	25
<b>Aproximaciones al conjunto de la obra</b>	
La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad <i>Fabio Jurado Valencia</i>	39
Las memorias insólitas de Fernando Vallejo <i>María Mercedes Jaramillo</i>	65
Piensa mal y acertarás. Las memorias del yo y su máximo artificio <i>Luz Mary Giraldo</i>	89
Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος: las mentiras del muerto <i>Francisco Villena</i>	123
<b>Recorridos parciales</b>	
En los dominios de la ficción novelesca	
La escritura somática de Fernando Vallejo <i>Luis Alfonso Castellanos, S. J.</i>	135
Pater familias paradiso expulsus <i>Néstor Salamanca-León</i>	161

Fernando Vallejo: una nota <i>queer</i> en la narrativa colombiana <i>Juan David González Betancur</i>	191	... En otras palabras..., la ciencia. <i>La tautología darwinista</i> y otros ensayos de biología <i>Óscar Torres Duque</i>	415
El paso del insomne <i>Javier H. Murillo</i>	203	Aproximaciones comparatistas y vicisitudes de la crítica sobre Vallejo	
El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en <i>La Virgen de los sicarios</i> <i>José Manuel Camacho Delgado</i>	215	Exilio, subversión y diatriba en la obra de Vargas Vila y de Fernando Vallejo <i>Fernando Díaz Ruiz</i>	421
<i>La Virgen de los sicarios</i> , el canto del cisne letrado <i>Carlos Jaime Fajardo Martínez</i>	241	"Colombia linda" y "España castiza" en el discurso identitario desmitificador de la autoficción <i>Diana Diaconu</i>	435
La violencia urbana en <i>La Virgen de los sicarios</i> <i>Brenda Morales Muñoz</i>	265	De artista maldito a clásico molesto: luces y sombras en la recepción crítica de la obra de Fernando Vallejo <i>Fernando Díaz Ruiz</i>	453
Cuando escandalizar es también secularizar: el caso de <i>La Virgen</i> <i>de los sicarios</i> (1994, 2000) <i>Oswaldo Ortegón Cufiño</i>	289	Cronología de Fernando Vallejo <i>Néstor Salamanca-León</i>	473
El humanismo injuriado de Fernando Vallejo <i>Juan Álvarez</i>	309	Colaboradores	483
Escritura y exilio en <i>La Rambla paralela</i> <i>Néstor Salamanca-León</i>	321		
En los laberintos de la biografía			
Ceremonias del exhumador: lectura descriptiva de <i>El mensajero</i> y <i>Chapolas negras</i> <i>César Mackenzie</i>	331		
Dos cosechas de Vallejo en predios de Barba-Jacob <i>Alberto Bernal</i>	367		
En los feudos del ensayo			
Fernando Vallejo y el pensamiento herético en <i>La puta de Babilonia</i> <i>José Manuel Camacho Delgado</i>	383		
La primera persona <i>Daniel Balderston</i>	409		

- Revue Rue Descartes 40. 2003. *Queer: penser les identités*. París: PUF.
- Val Julián, Carmen y Néstor Salamanca. 2004. La palabra, arma cargada de violencia, en *El desbarrancadero* (2001) del colombiano Fernando Vallejo. Congrès International de Littérature Ibéro-américaine, "Fronteras entre la literatura y la crítica", Université de Poitiers, 28 de junio al 1.º de julio.
- Vallejo, Fernando. 1994. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- . 1999. *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.
- . 2001. *El desbarrancadero*. Bogotá: Biblioteca El Tiempo.
- . 2002. *Tautología darwinista y otros ensayos de biología*. Madrid: Taurus.
- . 2003. Discurso para recibir el Premio Rómulo Gallego. Caracas, agosto 2. Biblioteca Electrónica.
- . 2005. La pasión de Alejandra Azcárate. *Soho*, julio.
- Villena, Francisco. 2009. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Villoro, Juan. 2002. Entrevista a Fernando Vallejo. *Babelia*, enero 6. [http://elpais.com/diario/2002/01/05/babelia/1010191150\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/05/babelia/1010191150_850215.html).
- Williams, Raymond. 1992. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

## Fernando Vallejo: una nota *queer* en la narrativa colombiana

Juan David González Betancur

Durante los últimos años, los estudios vinculados a las ciencias sociales, las humanidades, las disciplinas artísticas e, incluso, otras ciencias como las médicas y biológicas se han visto enriquecidos por las diversas variantes teóricas y discursivas que se han vinculado al concepto de sexualidad. Estas ideas han llevado a revalorar ciertas concepciones que habían primado en los acercamientos que, desde diferentes puntos de vista, habían contribuido a entender nuestra condición como seres humanos y sociales.

Así como la aparición de la lucha feminista ha aportado a este giro histórico, lo propio ha hecho el movimiento gay, que, gracias al cambio de paradigma en la explicación binaria masculino-femenino de nuestra sociedad impulsada por el movimiento de las mujeres, ha sentado también unas nuevas maneras de entender el devenir del panorama mundial contemporáneo. Desde esta perspectiva, resulta indiscutible cómo la literatura ha evidenciado la aparición de nuevas formas de entender la sexualidad, los conceptos de género y las transformaciones vertiginosas que han causado estas nuevas variantes.

En una dirección similar a como se ha hablado de escrituras femeninas o literatura de mujeres, se ha empezado a divulgar lo que muchos teóricos contemporáneos han llamado literatura *queer*. Esta literatura, en consonancia con los movimientos políticos de minorías homosexuales, ha profundizado en la idea de presentar una sociedad que no se sigue comportando de acuerdo con los presupuestos modernos de identidad tan ampliamente explotados por la sociedad machista.

Dado que este artículo no sigue una corriente política particular, es importante señalar que aquí no se pretende dilucidar en la obra de Vallejo ningún mecanismo de poder o ninguna referencia a algún tipo de denuncia social. Por el contrario, y siguiendo otro rumbo, a este escrito le interesa mostrar, más bien, a un autor que le ofrece un panorama literario renovador a un país que apenas está dejando de ser observado solo desde el punto de vista del realismo mágico.

Fernando Vallejo encarna una visión renovadora de las formalidades de esa tradición literaria colombiana, y por extensión latinoamericana, que solo plantean imágenes idealizadas de nuestra identidad. En consonancia con una literatura

contemporánea que reniega de esos valores repetidos desde el siglo XIX —lamentablemente constantes aún en varios de los novelistas de nuestros días—, Vallejo no solo rompe los mecanismos narrativos más conservadores, sino que subvierte con la misma intensidad los estereotipos más gastados de la sociedad patriarcal de su nación.

En el prólogo a su compilación titulada *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*, Ileana Rodríguez cita unas palabras de Arturo Arias, quien, hablando de lo *trans*, justifica la importancia de una literatura que pone en jaque las concepciones tradicionales que mantienen una frontera rígida entre lo masculino y lo femenino:

[...] es necesario pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales y enfocar los momentos o procesos que son producidos en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “intermedios” proporcionan el terreno para elaborar estrategias del ser —singular y comunal— que inicia nuevos signos de identidad, e iniciativas de lugares de colaboración, contestación, en el acto de definir la idea de la sociedad misma. (Rodríguez 2001, 23)

Este postulado aplica de diversas maneras a la literatura de Fernando Vallejo, una escritura que se libera de las narrativas tradicionales y que transita por los caminos oscuros de una sociedad esquiva que ya no obedece a ningún paradigma convencional. Este autor representa un hito en medio de una literatura que cada vez ha cobrado más fuerza en el ámbito editorial colombiano y que presenta al lector otras ciudades, otras vidas, otras naciones colombianas, otras formas de entender el mundo, expresadas desde las perspectivas de un mundo homosexual, transgresor y desafiante.

### ¿Una literatura *queer*?

La primera pregunta que surge al inicio de este escrito será, sin duda, ¿a qué se refiere el término *queer*?, ¿qué delata esta palabra que nos remite a los bajos fondos de la vida homosexual? En el prólogo de su libro *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Rafael M. Mérida Jiménez ofrece un acercamiento bastante esclarecedor:

El término inglés “queer” designa la idea de rareza y extrañamiento, pero igualmente, a nivel coloquial, puede convertirse en un insulto sexual dirigido tanto contra hombres como contra mujeres. No existe un vocablo equivalente en español que recoja la mezcla de acepciones ni que permita su natural transformación lingüística en sustantivo, adjetivo o verbo. (Mérida 2002, 19)

Es importante, además, tener en cuenta que el término resulta ser uno de esos apelativos peyorativos que dan cuenta de una identidad comunal. *Queer*, como *negro*, pasó de ser un insulto a tratarse de una palabra bandera de las luchas de homosexuales, como la segunda lo fue de la de los afrodescendientes norteamericanos. Asimismo, el término se ha acuñado como adjetivo de algunas teorías que, desde un desciframiento posmodernista, se han ocupado del estudio de las identidades sexuales. La literatura, en este contexto, no ha sido ajena a este acontecer.

Lo *queer*, entonces, designa, por un lado, a todo aquello que hace referencia al mundo de los homosexuales y, por otro, sugiere una forma de entender la sociedad que resulta “rara” o “torcida” con respecto a los cánones impuestos por la sociedad tradicional. Daniel Molina, en el prólogo de *Sexualidades en disputa*, dice que “la homosexualidad, lejos de ser una esencia inmutable, es el nombre que, desde hace un siglo y medio, el conservadurismo le da a la experimentación existencial, a la invención social y a la novedad cultural” (Molina 2005, 10). Esta forma de entender los estudios sobre la homosexualidad se distancia de lo puramente psicológico y reconoce las cualidades renovadoras de una literatura que se ocupa de temas que caracterizan a la contemporaneidad.

### ¿Es posible hablar de una literatura *queer* en Colombia?

Daniel Balderston es uno de los autores que más se ha ocupado de la cuestión de un posible canon<sup>1</sup> *queer* en las letras latinoamericanas y que da una respuesta afirmativa a la pregunta que enmarca este aparte. Sus acercamientos a las obras de escritores como Manuel Puig y Sylvia Molloy, entre otros, constituyen un esfuerzo aguerrido por distinguir una literatura que se apropia de las experiencias y vivencias de los individuos homosexuales para quebrantar el supuesto orden de la sociedad actual.

Además de ello, también es el primero en presentar un breve panorama literario a este respecto en Colombia. Su artículo “Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia” representa un punto de partida que no se debe pasar por alto y que constituye un documento base para iniciar un proyecto de investigación profundo sobre las particularidades de nuestras letras y escrituras homosexuales.

En ese artículo, Balderston hace una reseña no muy minuciosa de la obra de autores que cuentan con interesantes episodios homoeróticos en sus narraciones (como García Márquez y Marvel Moreno), algunos poetas que de manera oculta

<sup>1</sup> Me disculpo de antemano con aquellos que aborrecen esta palabreja, pero se trata aquí desde la nominación positivista que al respecto podrían tener autores como Harold Bloom (2001).

o explícita evocan escenas o relaciones homosexuales (Porfirio Barba-Jacob, en el primer caso, y Fernando Molano, en el segundo) y una serie de escritores de los últimos años que exploran el tema sin tapujos (como Fernando Vallejo y Alonso Sánchez Baute). Para cerrar su artículo, Balderston concluirá que “lo que define la literatura *queer* colombiana de los últimos años es un tono jocoso y gozoso” (2008, 1071).

Desde la perspectiva del crítico estadounidense, es evidente que sí existe una literatura *queer* colombiana y que la posibilidad de emprender un estudio concienzudo no solo resulta viable, sino indispensable. Aunque el tema de lo *queer* no parece que le haya interesado particularmente a la crítica literaria colombiana, nuestra literatura, sobre todo la más reciente, sí que ha hecho de ello un paradigma que presenta diversas caras de nuestra cultura.

### Fernando Vallejo y la narrativa *queer* en Colombia

El autor más nombrado en el artículo de Balderston es Fernando Vallejo. No es gratuito que así sea, ya que la obra de este escritor antioqueño es la más prolífica en la consolidación de un mundo desafiadamente gay. Ningún colombiano como él ha puesto por escrito su propia experiencia como homosexual tan libre de ocultamientos o metáforas, ni ha divulgado oralmente con semejante desfachatez las más escandalosas declaraciones sobre sus preferencias sexuales y las “virtudes” que ellas le confieren.

En sus novelas, de un tono autobiográfico que desafía los límites entre ficción y realidad, el tema del mundo homosexual es una constante. Sin embargo, es en *La Virgen de los sicarios* donde el autor ha puesto su mayor énfasis en las relaciones sentimentales entre hombres. No es casual, en esta perspectiva, y dada la calidad de la pluma de Vallejo, que Balderston asegure: “Si tuviéramos que escoger una obra colombiana para un hipotético canon universal de la literatura gay, esa obra sin duda sería *La Virgen de los sicarios*” (2008, 1068).

#### *Lo queer en la obra de Vallejo*

En los estudios literarios que se han ocupado de lo *queer* se plantean diversas acepciones del término. En cuanto a la estética homosexual, por ejemplo, aparece otro concepto que definiría cierta variante de lo *queer*: lo *trans*. Derivada del concepto de travestismo, esta noción juega con los anversos y los reversos sexuales de las concepciones más conservadoras. Ileana Rodríguez afirma que lo *trans* hace “[...] hincapié en el papel de la cinematografía y las canciones populares, la literatura y las revistas de moda en la formación de las identidades genéricas modernas”

(Rodríguez 2001, 13). Esto, que caracteriza a la sociedad gay, podría permitir ver la influencia de lo *trans* en novelas como *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute. Bastaría asociar el título de la obra con la canción de una popularísima cantante mexicana para reconocer la influencia de estos paradigmas en la literatura del autor barranquillero. Lo *queer* en Sánchez podría estudiarse muy productivamente desde este punto de vista.

No obstante, el estudio de lo *queer* en Fernando Vallejo no resulta tan transparente. Su obra es, de lejos, mucho más compleja que la de Sánchez, lo que implica mirar lo *queer* desde una concepción más amplia.

Lo *trans* no parece tener cabida en la obra del antioqueño como tema central. Aunque en algunas de sus novelas aparecerán personajes que se travisten —como la Marquesa o Hernando Aguilar, personaje que abre su novela *El fuego secreto*—, estos nunca son presentados como objetos de deseo para la voz narrativa. Por el contrario, siempre hay a su alrededor un dejo de burla y jocosidad.

El ideal de sexualidad en Vallejo, que se evidencia en las relaciones homosexuales entre hombres, propone un discurso de lo “invertido” que guarda una estrecha relación con lo *trans*-gresor, pero por oposición deliberada a lo que propone lo *trans*. Las figuras de lo femenino y lo masculino como partes de un mismo ser son abandonadas por el novelista y, a cambio, propone una masculinidad que se valora por la ausencia absoluta de algún componente femenino, lo que lleva a una posición incluso más lejana a las estructuras binarias de pensamiento convencional. Mientras que Edwin Rodríguez Buelvas, de *Al diablo la maldita primavera*, se reconoce a sí mismo como una mujer en esencia, pero biológicamente equivocada de cuerpo —para hacer referencia a una novela que de manera deliberada sí concentra lo *queer* en lo *trans*—, Alexis —de *La Virgen de los sicarios*—, también homosexual, se contrapone y resulta ser más apreciado por Fernando —se habla acá del narrador de la novela— debido a su “no” rotundo al ser interrogado sobre la posibilidad de tener sexo con mujeres: “Con que eso era lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres” (Vallejo 1998, 19).

Es ese discurso de lo “invertido” lo que tiene de *queer* la obra de Vallejo, una inversión que quiebra al mismo cliché del homosexual, ese que parece estar más del lado de la sociedad patriarcal, para la cual si no se desea a una mujer en la cama, es que se quiere ser como ella.

Esta idea de lo invertido ofrece bastantes luces al respecto de las particularidades de la obra de Vallejo en el panorama que se propone este estudio. Mérida Jiménez dice que “las personas *queer* desestabilizan los cánones universalistas, transgreden los patrones unívocos y subvierten de forma sistemática sus propios límites y los códigos dualistas que definen los comportamientos heterónimos” (2002, 18). Fernando, y de nuevo se hace referencia al narrador-personaje de

*La Virgen de los sicarios* o de cualquiera de las demás novelas de la extensa producción de Vallejo, es el arquetipo que encarna perfectamente estas características: por un lado, se va en fuerte estampida contra lo impuesto por la sociedad en la que nació, promoviendo incluso la exterminación de su raza, y, por el otro, convive en medio de unas circunstancias que le resultan absolutamente lejanas a los propios límites de lo que pensó enfrentar con personas que pertenecen a los márgenes de una ciudad que, aunque propia, ni siquiera conoce: "Las comunas son, como he dicho, tremendas. Pero no me crean mucho que sólo las conozco por referencias, por las malas lenguas" (Vallejo 1998, 56).

En otro aparte de su prólogo, Mérida dice: "Una persona *queer* rechaza clasificaciones sexuales y, sobre todo, promueve un cambio social individual y colectivo desde muy diversas instancias en contra de toda censura" (2002, 21-22). Bastará recordar la entrevista en la que Vallejo se declara bisexual, en oposición a la pregunta de la periodista Margarita Vidal por su homosexualidad, argumentando no su atracción por los dos sexos (como sugiere el término) sino por los niños y los jovencitos. Libradas las salvedades políticamente incorrectas de sus comentarios, esta declaración da cuenta de una postura filosófica que niega cualquier tipo de clasificación social, que habitualmente resulta excluyente. Su literatura, en consonancia con sus declaraciones, es una literatura que se libra sin contemplaciones de la censura, es una escritura aguerrida y valiente que no le teme al descontento de las instituciones y que se regodea en el escándalo.

Este desparpajo frente a lo que no se debería decir desde la perspectiva patriarcal, su exposición desgarrada de la realidad de la violencia de Medellín y la exploración de una subcultura sicarial gay son aspectos fundamentales a la hora de develar una estética *queer* que "delinque" en contra de las leyes del buen gusto y del pensamiento correcto.

A este respecto, resulta bastante acertada la posición en la que Luz Mary Giraldo sitúa a Fernando Vallejo como parte de una tradición de escritores que van en contravía a la oficialidad colombiana. Dice Giraldo: "Como Porfirio Barba Jacob, José María Vargas Vila y los nadaístas, pertenece a esa línea de autores 'malpensantes' de la sociedad que con gusto escandalizan contrariando la historia oficial, al revelar verdades 'inconvenientes' o eventos no registrados por la memoria colectiva" (2006, 279).

#### *Lo público y lo privado: entre la ciudad y la escritura autobiográfica*

Aunque ya se habla de literatura *queer* como una literatura que hace referencia al mundo de las experiencias homosexuales, poco se ha atrevido a afirmarse acerca de una escritura gay o a ciertos rasgos que la caracterizaran en el supuesto de que

existiera. No obstante, se puede establecer algunas coincidencias en las obras escritas por homosexuales en Colombia.

No es interés de este trabajo afirmar que a lo *queer* solo podrían acercarse autores que fueran homosexuales. Sin embargo, a continuación este artículo se va a valer de las obras de tres escritores que sí han expresado públicamente serlo, para tratar de encontrar esas coincidencias citadas. Ellos son, además de Vallejo, Fernando Molano y Alonso Sánchez Baute.

En sus novelas, estos tres autores han presentado tres visiones bastante distantes de los mundos posibles de la sociedad gay colombiana: Vallejo desde la realidad de una Medellín de cantinas, de jovencitos de escasos recursos que dan sexo a cambio de pantaloncillos de marca, de sicarios que encuentran justicia en la muerte de cualquier otro ciudadano, pero que se rehúsan a presenciar la muerte de un perro y de delincuentes cuyas normas de conducta contradicen la más purista y facilista visión de lo masculino; Molano desde la perspectiva de los adolescentes que se inician en su sexualidad en el contexto del colegio y de las relaciones sociedad-familia en el ambiente doméstico, y Sánchez desde la vida de una *drag queen* bogotana y el paisaje idílico de los bares gay, los centros comerciales y el ligue urbano.

El primer rasgo común que sale a relucir es la escritura autobiográfica. En las tres novelas sobresalen unas narraciones del yo que parecieran distinguir una necesidad autorreflexiva y autorreferencial en estos autores. *Un beso de Dick*, la novela de Molano, por ejemplo, inicia su narración con un marcado "yo" que transitará todos los capítulos y que pone en evidencia las vicisitudes de una voz adolescente que enfrenta las penurias del primer amor.

El otro rasgo determinante que aparece en las obras de estos tres autores es una relación decisiva con la ciudad, una relación que no solo plantea a Medellín, en el caso de Molano y Vallejo, y a Bogotá, en el caso del tercero, como los lugares donde ocurren los acontecimientos narrados. Ambas ciudades son desprovistas de sus imágenes más comunes para delatar los lugares que guardan a las comunidades gay. El caso más evidente lo presenta Sánchez al hacer la cartografía detallada de un Chapinero Alto, "Gay Hills" en la novela, que esconde toda clase de lugares sórdidos, públicos y privados, de encuentros furtivos entre homosexuales.

Pero volviendo a Fernando Vallejo, ¿serán estos rasgos comunes con otras novelas de temática gay parte de lo que se podría llamar *queer* en la literatura de Vallejo?

Daniel Balderston y José Quiroga señalan en su libro cómo el homosexual y la lesbiana son sujetos ligados al contexto urbano. Dicen al respecto que "el tejido urbano es parte del tejido de identidades" (2005, 41). Y esto aplica sin duda a los personajes del escritor antioqueño. En *El desbarrancadero*, por ejemplo, la identidad

sexual de Darío, así como las etapas de su prolífica y trágica homoeroticidad, se explica en consonancia con las diferentes tonalidades de la experiencia gay que le propician Medellín y Bogotá: “¿Si te acordás, Darío, del Andresito que te regalé en Bogotá cuando nos reconciliamos y te contagié el vicio de los muchachos?” (Vallejo 2001, 159).

En una corta referencia a la obra de Vallejo, Balderston y Quiroga afirman que “la ciudad como recuerdo es parte de la trama urbana homosexual en la que se ventilan tanto ausencias como presencias” (2005, 41). La ciudad evocada es en Vallejo también la ciudad delatada, la ciudad adversa, la ciudad opresora, la ciudad que niega la posibilidad del encuentro homosexual, la ciudad, en últimas, marginada y marginadora.

La Medellín de Vallejo, aunque asesina y caótica como ha querido verla la comunidad internacional, es además la ciudad encuentro eros-tánatos, encuentro que tiene su epicentro en la calle Junín. Las referencias dadas en *El fuego secreto* a los cafetines ubicados en esa calle del pleno centro de la ciudad dan cuenta de un escenario propicio para la colisión del impulso homoerótico y las aventuras de esos amores prohibidos. He aquí un punto de encuentro entre lo *queer* y lo urbano y una perspectiva novedosa a este nivel en la literatura colombiana. Esos hermosos ángeles exterminadores que presenta *La Virgen de los sicarios* son la imagen sincrética de la urbe transgresora que nos presenta Vallejo. Ya sea en las faldas de las comunas, en el camino hacia o desde el aeropuerto, Medellín es esa ciudad de clima imprevisto que siempre constituye un obstáculo para la realización desmedida del deseo y en la que, sin embargo, se encuentra al “amor que no quiso decir su nombre”.

La constante entre lo público y lo privado, desde este punto de vista, reafirma esa condición bilateral de lo *queer*. Si la ciudad presentada en las novelas propicia el encuentro, los espacios privados resultan igualmente cómplices. El cuarto de las mariposas de *La Virgen de los sicarios* no puede rayar más en la ironía propia del discurso gay. Al no haber ninguna alusión a estos alados que explique el nombre del cuarto, no queda más que pensar que las mariposas son Alexis y Fernando y todas las “locas” que por allí pasen.

Lo privado, sin embargo, va a encontrar su puesto más destacado en la figura de la casa. Desde su primera novela, *Los días azules*, la referencia a la casa marca otro rasgo determinante de la narrativa de Vallejo que, no obstante, encontrará su punto más alto como analogía del país en *El desbarrancadero*. Paradójicamente, la casa es el lugar menos propicio para el encuentro erótico y va a ser la calle (lo público) el lugar donde este sea posible. Esta circunstancia se constituye como pieza fundamental de la marginalidad familiar a la que se somete el individuo

homosexual y que en la narrativa de Vallejo se presenta sin dejar alguno de denuncia o resentimiento.

Lo privado, a su vez, encuentra en la escritura autobiográfica de Fernando Vallejo una posibilidad catártica de librarse de la pena que procura una ciudad que, aunque propicia el encuentro entre el erotismo y la muerte, siempre le concede la victoria a esta última:

Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando. Al salir me vino a la memoria una frase del evangelio que con lo viejo que soy nunca había entendido: “Que los muertos entierren a sus muertos”. Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. (Vallejo 1998, 120)

Las escrituras del yo, casi siempre mediadas por un tono confesional, dan un vuelco en la voz del autor paisa. Vallejo propone un yo autoritario, que despotrica contra todo lo que encuentra a su paso y que pone en evidencia su vida, con el ánimo desconcertante de cuestionar y revolcar los más íntimos y consuetudinarios cánones de identidad. Nada podría ser más *queer* que eso.

### A manera de cierre

Dice Balderston (1999) que lo *queer* o lo homoerótico aparece recurrentemente en la creación literaria, pero que la crítica se empeña en no registrar esa circunstancia. De alguna manera, lo que se propone este escrito es delatar este hecho. Mucho se dice de lo desafiante de la figura de Vallejo, el autor —incluso más que su propia literatura—, pero la crítica y la academia colombianas siguen siendo tímidas a la hora de enfrentar teórica y estéticamente la aparición de una literatura cada vez más desparpajadamente *queer*. La aparición de las narrativas que giran alrededor de estos temas y tensiones en la literatura nacional debe mucho al camino emprendido por el novelista antioqueño, quien sin remilgos de ninguna clase desafía a sus lectores a enfrentar nuevas formas de entender nuestras realidades. Es por esta razón que lo *queer* en Vallejo no se reduce a las referencias de una sociedad homosexual o a un impulso erótico transgresor. Más bien, se asocia a toda una manera de entender el mundo en consonancia con los alcances de los estudios *queer* y lésbicos.

Como señala Luciano Martínez, las premisas que definirían la concepción de estos estudios están dirigidas hacia el análisis de categorías particulares como son “normatividad” y “desviación”:

[...] el énfasis se corre del estudio de la construcción histórica de las identidades homosexuales para ocuparse, no sólo ya de la homosexualidad, sino también de otras conductas sociales. El objetivo es desconstruir las bases ontológicas con las que operan [las categorías anteriormente señaladas] y poner en relieve como se construye lo que se considera “normal”, “natural” o esencial en un momento dado. (Martínez 2008, 863)

En esta misma sintonía se ubica la narrativa de Vallejo. Aunque su referencia constante a la circunstancia homosexual abre su posición frente al mundo, aquí circunscrita al marco de lo *queer*, esa pulsión va más allá y permea aspectos que “tuercen” los pareceres de la sociedad en la que se inscriben sus ficciones. De hecho, la homosexualidad es también “invertida” en muchos momentos de la escritura del antioqueño. Su posición no tiene un carácter reivindicador que se pudiera llamar a favor de la causa homosexual. Esta última solo enmarca un lente que permite ver otra sociedad, otra narrativa, otro sistema de valores.

Es claro que la narrativa colombiana contemporánea ya casi se ha librado del lastre arrastrado por los fuertes vientos de lo hecho por García Márquez y lo real maravilloso. Esas corrientes, que han permitido otras formas de reflexión sobre Colombia, no se han negado a explorar otras opciones como las que interesan a este artículo.

Fernando Vallejo es uno de los autores vivos colombianos más importantes y el que, sin duda, ha desnudado la realidad colombiana de la manera más cruda. Sus novelas, que le han dado a la homosexualidad un puesto central, se liberan de cualquier yugo o veto. Su literatura explora los deseos de una sociedad colombiana que sigue siendo pacata y solapada.

“El recato en torno a la homosexualidad no se origina en el texto sino en una historia que se vuelve ‘pudorosa’ frente a él” (Balderston 1999, vii). Fernando Vallejo es el autor colombiano más libre de pudores y quien ha abierto las puertas a una escritura libre de resabios que, definitivamente, tiene un lugar único en el panorama literario de nuestro país. La reflexión emprendida en este escrito coincide con Daniel Balderston en que, sin lugar a dudas, la narrativa *queer* colombiana encuentra en Fernando Vallejo su figura máxima.

## Bibliografía

- Balderston, D. 1999. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Caracas: eXcultura.  
 ---. 2008. Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia. *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh) 74, n.º 222 (octubre-diciembre): 1059-1073.

- , y J. Quiroga. 2005. *Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.  
 Bloom, Harold. 2001. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.  
 Giraldo, Luz Mary. 2006. *Más allá de Macondo: Tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.  
 Martínez, L. 2008. Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos. *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh) 74, n.º 222 (octubre-diciembre): 861-876.  
 Mérida, R. M. 2002. *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.  
 Molano, F. 1992. *Un beso de Dick*. Medellín: Fundación Cámara de Comercio de Medellín para la Investigación y la Cultura.  
 Molina, D. 2005. Prólogo a *Sexualidades en disputa*, D. Balderston y J. Quiroga. Buenos Aires: Libros del Rojas.  
 Rodríguez, I., coord. 2001. *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: Lo trans-femenino/masculino/queer*. Barcelona: Anthropos.  
 Sánchez, A. 2003. *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alfaguara.  
 Vallejo, F. 1985. *El río del tiempo: Los días azules*. México: Séptimo Círculo.  
 ---. 1998. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.  
 ---. 2001. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.  
 ---. 2004. *El fuego secreto*. Bogotá: Alfaguara.

## El paso del insomne

Javier H. Murillo

Mis ojos en el espejo  
son ciegos ojos que miran  
los ojos con los que veo.

A. MACHADO

Quien recuerda no vive, y quien escribe insiste en dejar de lado la vida para dedicarse a recordar aquello que nunca ha vivido.

Solamente un insensato se empeña en reducir su vida a un libro, a unos cuantos libros: se trata de horas perdidas frente del papel inventando un pasado ilusivo, fingiendo ser otro, como cuando se deforma el rostro propio buscando los ajenos en frente del espejo. Qué insensatos los escritores, los novelistas y todos aquellos que, esforzándose por contar, no hacen nada diferente a contarse a sí mismos.

Casi toda la literatura comienza con un sueño; por eso es inofensiva; por eso lo parece. Inocua, digamos. Inocente. Anodina. Así *La Rambla paralela*, en la que Fernando Vallejo se levanta, después de un sueño inquieto, convertido en un fantasma. Se levantó y tropezando en la oscuridad con los muebles del cuarto desconocido fue al baño, buscó a tientas el apagador, prendió el foco y entonces vio en el espejo al hombre que estaba muerto.

A Vallejo parece que le preocupan poco varias cosas: la primera, que lo oigan decir tantas necedades en intervalos de tiempo tan reducidos. La segunda, que su muy particular estulticia se repita una y otra vez en forma de novelas —cada una de ellas la última desde *Entre fantasmas* (Planeta, 1993): *La Virgen de los sicarios* (Alfaguara, 1994), *El desbarrancadero* (Alfaguara, 2001), *La Rambla paralela* (Alfaguara, 2002), *Mi hermano el alcalde* (Alfaguara, 2004)—, biografías —dos, una de Porfirio Barba-Jacob (Ed. Séptimo Círculo, 1984) y otra de José Asunción Silva (Alfaguara, 1995)—, sus muy personales versiones de comentarios científicos y de revisiones historiográficas, artículos, conferencias, presentaciones de libros... En todos la misma perorata: crónica, sugestiva e interminable. Y la tercera, hablar tanto

y tan mal del mismo país que no solamente le sirve de patria, de madre, padre, hermanos, abuela, abuelo y recuerdos, sino que además le paga cada regreso para que, precisamente, siga despotricando sobre lo mismo.

Le preocupa mucho, eso sí, él mismo. De hecho, solo se ocupa de ello. Vallejo se inventa su vida con cada palabra, y su muerte. Comienza, es bien sabido, con *El río del tiempo* (Alfaguara, 1999) y nunca para. Nunca va allá. Siempre vivo, contando. Siempre muerto, dejando de vivir para contar. Siempre el mismo: enfermo de recuerdo, escindido entre el que fue y el que es, que insiste en no ser, evidenciando que son sus recuerdos los que no le permiten dejar de escribir, así resulte imposible reducir la totalidad de su vida a un conjunto de textos seleccionados, corregidos y convenientemente publicados.

Pero afirmar que es imposible reducir la vida, una vida, a algo que no es ella misma —uno o varios libros, en este caso— es equivalente a decir que la vida no tiene sentido, y todas esas circunstancias bajo las que la vida cambia intempestivamente de rumbo hacen imposible decir nada de la vida de un hombre hasta que este ya esté muerto: no es la muerte el único árbitro de la felicidad, sino la única medida con la que puede ser juzgada. A pesar de que añoremos la muerte como un final absoluto y silencioso, ¿no nos sería grato tener la oportunidad de ser testigos —y jueces, por lo tanto— de la manera como se anuden al final nuestros actos? No importa que tengamos que inventar esa muerte una y otra vez.

### Vallejo: el desbarrancado

En *La Rambla paralela*, Fernando Vallejo, partido en dos, lo consigue. Deambula exánime por las calles y los bares de Barcelona, ciudad a la que ha sido invitado como orador en una Feria del Libro.

Un mal sueño lo tiene donde está. En él, llama a un teléfono, el setenta y cinco veintitrés, a Santa Anita, la finca de su abuela Raquel, donde le contestan desabridamente que ella ya no vive ahí, que de hecho ya no vive y que la finca la tumbaron; demasiado para un corazón delicado como el suyo. Con ello se le jode la vida y el sueño. ¿Cómo no? Son décadas las que ha pasado volviendo, a través de la literatura, al mismo lugar, al mismo útero renovado, y ahora le salen con que ella ya no vive ahí, con que la tumbaron. El muerto vaga entonces insomne, seguramente por el temor de volver a caer en ese sueño absurdo que le recuerde la realidad. No le queda sino refugiarse en el presente. Paradójico, va el insomne muerto por las calles de Barcelona, recuperando sus recuerdos, los de allá y los de acá. Pobre hombre: el susto lo mató y el miedo a dormir lo mantiene con el alma en vilo, soñando los dos monstruos entre los que se encuentra escindido:

El viejo se apoyó en el espejo para no caerse y al hacerlo dejó en él las huellas de los dedos ensuciándolo. Lo que había evitado siempre en vida no fueran a saber después los jueces del futuro por dónde había pasado, siguiéndole la pista de todas sus miserias y de todas sus infamias. Fibrilación ventricular, pulso filiforme, arritmia, lividez de la cara, y allá a lo lejos los ajenos murmullos del corazón, angustiados, distantes. (Vallejo 2002, 8)

Fibrilación ventricular: hasta acá llegó el viejo, ahora sí. Con las palpitaciones un sudor frío de angustia a quien se apresta a exhalar su último suspiro. Seguramente su lengua se hizo pesada, se le hizo difícil respirar y, pálido, trató de manejar las náuseas que lo encerraban como si las paredes del cuarto del hotel, de estopa, se le estuvieran viniendo encima. Ya está del otro lado, y, desdoblado, comienza a vagar y a mirarse vagar por Barcelona.

De un lado el muerto, vagando como un fantasma, y del otro una nueva voz, surgida de su conciencia pero al mismo tiempo ajena, casi discreta, que solamente pretende contar lo que ve, un parco narrador de tercera persona que lo ve todo a través de una cámara mágica de la que solo él sabe los secretos: la muerte le dio esta vez por pisar terrenos de los que siempre había renegado.

Fernando Vallejo se murió desde que comenzó a escribir, o por lo menos desde que comenzó a escribirse. ¿Qué ha hecho desde entonces, si no exhibir su paso muerto desde mucho antes de llegar a Barcelona?

Desde el epígrafe de su primera novela está ya muerto: con el “No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río” de Heráclito de Éfeso ya está el asunto solucionado. El río es el tiempo y la infancia de *Los días azules* está irremediablemente perdida, con lo que su vida es, por defecto, una imposibilidad. Sus cinco primeras novelas son el absurdo intento de recuperar lo que ya está perdido, pero su narrador comienza ya entregado a la muerte y al olvido, no al silencio. Su voz continúa resonando en los rincones de su terca memoria que no deja de repetirse de una página a otra. Es así como la muerte es otra y es la misma en cada uno de sus libros.

Muere en *Entre fantasmas*, que cierra *El río del tiempo*, como muere en *La Rambla paralela*. Muere de muerte natural, porque lo natural es que se muera un viejo, del corazón o simplemente de viejo. Abandonado a contar, va sintiendo que la vida lo abandona sin remedio. Y no importa, porque ¿para qué se quiere la vida si ya se perdió lo que tenía, lo que quería? Si son los recuerdos de su infancia, el abuelo, la abuela y su papá los que lo mantenían de pie, una vez que se asume —a través de la escritura, precisamente— que se han perdido, no tiene ya sentido alguno seguir viviendo. La escritura recuerda y, al recordar, recuerda que no es vida

lo que se tiene, solo recuerdos; es así como esta misma escritura se convierte en el paso decisivo hacia la muerte.

Algo equivalente ocurre con las otras novelas: *La Virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *Mi hermano el alcalde* son testimonio de ese otro tipo de muerte que es para Vallejo el abandono. El desencanto definitivo de Colombia, el ver partir hacia la muerte —una muerte diferente a la suya, una muerte esta sí definitiva y silenciosa— de su hermano y, en general, la aplastante certeza de que el presente no es su pasado y de que lo que vive no es lo que recuerda, lo hacen renunciar a ser parte de aquello que una vez le perteneciera: su familia, su casa, un país. Reniega, se retuerce en su dolor y, maldiciendo, se va dando un portazo: “Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea”, dice rabioso en las últimas líneas de *La Virgen*. En *El desbarrancadero* muere su hermano Darío y con el carácter inevitable de su muerte llegan las demás certezas:

[...] se acababan de cortar mis últimos vínculos con los vivos. El taxi se iba alejando dejando atrás todo, un pasado perdido, una vida gastada, un país en pedazos, un mundo loco, sin que se pudiera ver adelante nada, ni atrás nada y yendo hacia nada, hacia el sin sentido, y sobre el paisaje invisible y lo que se llama el alma, el corazón, llorando: llorando gruesas lágrimas de lluvia. (Vallejo 2001, 180)

Y la que queda, por si hiciera falta. Al final de *Mi hermano el alcalde* se despide del lector:

No encontrará usted una finca más hermosa que La Cascada. Ni en Antioquia ni en Colombia. Si no estuviera yo tan solo, si no estuviera yo tan viejo. ¡Pero qué! Todos se fueron yendo [...] si hay cielo en el mundo, el cielo está aquí. Como ésta no hay otra. ¡Se la vendo! (Vallejo 2004, 171)

Si contar es recuperar fragmentos perdidos de la memoria y al mismo tiempo deshacerse de ellos, con el final de cada libro se hace un poco más liviano. Cada frase suya, cada reiteración y cada contradicción lo van desembarazando y lo van enterrando más profundamente en ese limbo que sin que nos demos cuenta ha construido tozudamente con el silencio que resulta de las frases ya dichas. Por eso no debe llamar la atención que siga diciendo lo mismo. Es que ya no es él: es el eco que nos queda a nosotros de lo que ya dijo. Poco a poco, con cada una de sus muertes, Fernando Vallejo pasó de ser un invento de sí mismo a ser un invento de los demás, un síntoma, y lo asume como si nosotros no nos diéramos cuenta pero él sí. Un pedazo de la voz que se nos queda perdida en Colombia en medio del

caos cotidiano. Es un valiente que decidió tomar distancia del vértigo nacional para no tener que ser.

Vallejo se inventa su vida y con ello comete su muerte, de la que ya no se puede devolver. La escritura es la huella de la muerte que llega constantemente, es el trozo de vida que se resiste simplemente a desaparecer y se rebela —se revela— en forma de recuerdo: “Día con día nos estamos muriendo todos de a poquito. Vivir es morir. Y morir, en mi modesta opinión, no es más que acabar de morir” (Vallejo 2002, 10), dice, con lo que terminar de escribir sería, también, seguir escribiendo una novela después de que él mismo ha terminado en la otra.

Así, la novela, el ejercicio mismo de novelar, no es para él más que el testimonio de quien se enfrenta a la muerte, y a través de ella a sí mismo y a la certeza de su falibilidad.

### Vallejo paralelo

Los que vamos por las Ramblas entre la multitud nos sentimos acompañados pero no, vamos solos. Somos islas ambulantes que nos arrastramos sintiendo en nuestro interior oscuro interminables diálogos con nosotros mismos. Esos diálogos turbios, sordos, necios en la oscuridad de adentro han de ser los que llaman el alma. (Vallejo 2002, 148)

Muerto, encuentra el viejo refugio en La Rambla. El nombre de Rambla Paralela es en principio un equívoco que más tarde cobra sentido. Un poco más adelante refiere su paso, de joven, por Barcelona, y por la calle de mala vida que esta rambla era entonces: el Paralelo. Él creía, sin embargo, que se llamaba La Rambla Paralela, y así la recuerda a su regreso a Barcelona. Superpuestos, el pasado y el presente, la calle real y la imaginaria lo acogen para que pueda vagar de café en café y de bar en bar mientras deja salir las voces que aún tiene guardadas dentro. Allí se dan cita el joven y el viejo que, paralelos ellos también, nunca se van a encontrar.

Imposible determinar cuándo empezó su proceso de desintegración. ¿Cuando murió la Bruja? ¿Cuando murió la abuela? ¿Cuando murió el abuelo? De muerto en muerto iba retrocediendo en su pasado y cada vez se iba viendo más jovencito. Un día se encontró al jovencito en la calle de Junín y lo invitó a irse a dormir con él.

— A mí no me gustan los viejos —le contestó el hijueputica—. Ni tengo sueño. Así que, con todo y lo original que era, el viejo se iba a morir sin haberse podido acostar consigo mismo. (141)

Otra vez, el pasado se pierde y lo pierde para siempre: “El viejo se la imaginó [al alma] como el espíritu de la trementina metido en un frasco tapado con un corcho. ¡Ah, si eso era iba a experimentar! Y sin pensarlo mucho quitó el corcho destapando el frasco y el espíritu de la trementina se esfumó” (148).

Pero este recurso de usar una calle paralela a sí misma para mostrar el abismo infranqueable entre el pasado y el presente se extiende en esta novela un poco más. El narrador, atravesado mortalmente también por el golpe del tiempo, se desgaja en dos voces paralelas: una en primera persona, a la que ya nos tiene acostumbrados, y otra en tercera persona que, si bien pareciera inaugurar un narrador omnisciente, algo absolutamente improbable en un narrador como Vallejo, lo único que hace es dar otra perspectiva a la voz y a la mirada.

Ante la evidencia de que al usar esta tercera persona está apelando, según sus propias palabras, “al manido recurso de la novela tradicional a través del cual el narrador se introduce sin permiso y sin conocimiento de causa en la cabeza de sus personajes”, explica, mediante la forma dialógica que usa regularmente en todos sus textos:

— Bueno, *¿y cómo llegó a saber todo lo que cuenta que pensaba el viejo?*  
*¿Acaso también usted penetra las cabezas ajenas con el lector de pensamientos?*

— ¡Qué va, hombre, es más simple que eso! Es que yo compartía infinidad de cosas con él, como por ejemplo el cariño a este idioma deshecho, el amor a esta patria deshecha, una que otra manía explicable y tolerable, y un viciecito que da varios años de cárcel y del que después le cuento. (Vallejo 2002, 95)

Es decir, sí, pero no. Sí, utiliza el recurso, pero no, no lo hace sin permiso o conocimiento de causa. El recurso es viable porque el personaje en cuestión es él mismo, roto por el paso del tiempo. No es un narrador omnisciente que cuente las peripecias de un pobre viejo que deambula por una calle de Barcelona; es él mismo evidenciando la escisión que sufre al no tener otra opción que aceptar el paso del tiempo por su propia vida. No es la primera vez que utiliza el recurso, sin embargo. Ya en *El desbarrancadero* lo utiliza en las primeras páginas de la novela:

Quando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma. Así, libre de sí mismo, al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar, pasó los que creo que fueron sus únicos días en paz desde la lejana infancia. (Vallejo 2001, 7)

El tiempo, dicen, al que no lo mata lo desbarata; a este lo mató, y no contento, lo desbarató también; lo dejó cuando menos partido en dos.

## Kafka, Sancho y Fernando Vallejo

### Vallejo y la picaresca

Hace ya un poco más de diez años, el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince —uno de los primeros colombianos en leer en serio a Fernando Vallejo— escribió en una reseña a la por entonces recién publicada *La Virgen de los sicarios*:

En la España literaria (*¿y en la real?*) de los siglos XVI y XVII, el pobre, para sobrevivir, se iba de pícaro. Y la picaresca es esa riquísima corriente literaria que para muchos críticos inaugura la novela moderna: el Lazarillo, el Buscón, Guzmán, Rinconete [...]. En la Antioquia literaria (*¿y en la real?*) de finales del siglo XX, el pobre, para salir de pobre, se mete de sicario. Y la sicaresca es una tremenda moda paisa que revela no la pobreza de nuestra narrativa sino la de nuestra realidad: pelaitos sin semilla que duran poco en sus historias callejeras. A la literatura surgida en un burdel no hay que pedirle que sea casta. (Abad Faciolince 1994)

Con ello no solamente inauguró el nombre de una moda que no por tremenda fue más prolífica, sino que además estableció en la literatura picaresca una de las claves para comprender la narrativa de Fernando Vallejo.

A pesar de que es concretamente en *La Virgen de los sicarios* donde se constata esta relación, no es este el único texto del antioqueño en el que puede hacerse la relación. También su película *Crónica roja* (1977) puede leerse como la historia de un pícaro. Realizada en México, en ella se cuenta la historia de un conocido bandolero colombiano, Efraín González, quien murió violentamente —y como héroe, según se refiere— en un enfrentamiento desigual con la policía, quedando su imagen épica marcada en la memoria colectiva.

Pero, más allá de los referentes que escoge Vallejo para construir sus historias, es en su estilo donde podemos encontrar al pícaro. Como este, se hace de la primera persona para contar. Elemental: no hay qué contar más allá de la experiencia propia. Como él, se mueve, taimado, astuto y socarrón e improductivo, aprovechando las ventajas que se le conceden. Desnuda las intimidades de un sistema social que abomina pero del que, de una u otra manera, se nutre. Como el pícaro, se cuela por sus pretensiones y sus debilidades, se burla de ellos y, al hacerlo, lo hace también de sí mismo. De ahí que el principal objetivo de sus baterías cáusticas sea su propia familia, su barrio, su ciudad, su país: su casa, que ya no existe. Como en las novelas de la picaresca, en todos sus textos se evidencia la verdad hasta entonces oculta de un impostor, la voz de un hombre solo que se confiesa

ante el silencio amigo de un narratario ideal y cómplice. En cada una de sus frases hay algo de supervivencia, de confesión y de engaño.

¿Por qué un doble para un pícaro? Como se evidencia en el párrafo anterior, el pícaro es ya doble de sí mismo. El carácter anónimo de algunos textos picarescos lo confirma. Fernando Vallejo es Fernando Vallejo, que no es Fernando Vallejo: es otro. ¿Lo repito? El hombre que escribe no es el mismo hombre que aparece mencionado con su mismo nombre dentro de los textos que, aceptémoslo de una vez y por todas, son novelas, no biografías. Pero ese *otro* hombre llega nutrido al texto de las experiencias del primero, de tal manera que lo ponen en evidencia al mismo tiempo que le dan una nueva identidad, esta última ficticia. Espero ir más allá del lugar común cuando cito la quinta estrofa del “Arte poética” de Jorge Luis Borges (este, también, doble entre los dobles):

*A veces en las tardes una cara  
nos mira desde el fondo de un espejo;  
el arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara.*

Fernando Vallejo se usa para decirse; vampiro de sí mismo, se hace a las palabras para reconstruirse a través de las palabras. Lo novedoso en *La Rambla paralela* es que hay *un-otro* doble: está la voz narrativa de siempre, ya se dijo, que justo después del sueño asesino toma el doble camino del narrador y del viejo muerto: el mismo espejo multiplicando las imágenes. De un lado uno, del otro el otro, a gusto del narrador. Ingeniosa manera de matar al que ya se había muerto antes. Tan pícaro, el viejito.

### *El Sancho Panza de Kafka*

Hace unos años llegó a mis manos un pequeño cuento de Franz Kafka que me cautivó a la primera lectura. A continuación lo transcribo:

#### La verdad sobre Sancho Panza

Sancho Panza —quien, por otra parte, jamás se jactó de ello—, en las horas del crepúsculo y de la noche, en el curso de los años y con la ayuda de una cantidad de novelas caballerescas y picarescas, logró a tal punto apartar de sí a su demonio —al que más tarde dio el nombre de don Quijote— que éste, desamparado, cometió luego las hazañas más descabelladas. Estas hazañas, sin embargo, por faltarles un objeto predestinado, el cual justamente hubiese debido ser Sancho Panza, no perjudicaron a nadie. Sancho Panza, un hombre libre, impulsado

quizás por un sentimiento de responsabilidad, acompañó a don Quijote en sus andanzas, y esto le proporcionó un entretenimiento grande y útil hasta el final de sus días.

Ingeniosa historia, intrigante. Uno de esos textos que, por sencillos y fecundos, cada escritor hubiese querido haber escrito. La desglosó al mismo tiempo que la voy glosando, de lo que resulta algo así como una explicación del texto.

Hablamos de la verdad acerca de Sancho Panza, luego podemos suponer que hay algo que hasta ahora estuvo oculto que viene a evidenciarse: una verdad, la que hay que saber para comprender.

Este verdadero Sancho Panza estuvo en algún momento poseído por un demonio del que al parecer deseaba separarse infructuosamente. Solo hasta ahora lo logra, y lo logra de tal manera que el mentado demonio —al que llamaremos don Quijote— se dedica, libre y autónomo, al extremo de estar “desamparado”, si hemos de creer lo que nos dice Kafka, a llevar a cabo heroicos actos, totalmente desprovistos de razón, sin embargo; no en vano era un demonio, y como tal puede perfectamente evitar el ser virtuoso.

Estos actos, realizados, ya se dijo, por don Quijote, demonio personal de Sancho Panza, desde el principio estuvieron dirigidos al anfitrión, digamos, que al haberse desembarazado del huésped los dejó sin objetivo y los convierte en actos absurdos y, sobre todo, inofensivos. Así, Sancho Panza, libre de su demonio, valga decir de sus extravagancias y sinrazones, y sintiéndose, sin embargo responsable por ellas mismas, decidió —en un acto de suprema voluntad y paternidad— acompañarlo en estas extrañas andanzas. No tenía que hacerlo; liberado como estaba ya de él, hubiera podido simplemente ignorarlo, pero fiel a sí mismo, y dispuesto a saciar su curiosidad, lo siguió, compañero inseparable, para escucharlo y verlo llegar al límite de sí mismo, que no es otro que el suyo propio.

Mirar nada más. Esta es la más económica manera de ir hasta el infierno: ser el testigo, y no el héroe que se quema el entendimiento en sus confusas llamas. Y después contar. Demonio-señuelo. Emboscada de certera que deja al hombre sentado en una mesa de algún cómodo café bebiendo los primeros sorbos de su gintonic mientras sus demonios pelean por él las batallas perdidas. Ese el provecho que seguramente sacó Sancho Panza de todo el asunto, y además se divirtió —la risa salva, eso es seguro. ¿De qué? del aburrimiento, del tedio, de la muerte—.

Algunas precisiones complementarias:

- Sancho Panza, hombre discreto y poco dado a la fatuidad, nunca se envaneció de tomar distancia de su demonio sin negarlo en las oscuridades de sus miedos y su silencio, esta sí una hazaña virtuosa que pocos logran.

- El ejercicio de apartar a su demonio fue realizado por nuestro protagonista en las horas del crepúsculo y el amanecer, donde la luz no existe o es dual, indefinida, múltiple: justo cuando la razón descansa. (¿Alguien recuerda “El coloquio de los perros”, de Cervantes, precisamente? Los perros hablan [¡hablan!] justo cuando los hombres duermen.)
- Para hacerlo, se ayudó de novelas picarescas y de caballería. Vean ustedes cuántas coincidencias en 123 palabras.

Ahora un salto hacia fuera. En ningún momento aparece mencionado Cervantes, el nombre que ronda la lectura del texto de Kafka desde el título. La verdad acerca de Panza es precisamente el silencio que se cierne sobre Cervantes, la disolución del autor a través de sus personajes. Ya *El Quijote* ha sido establecido como un juego de intercesiones, de juegos de autores que se superponen, y que se cubren la espalda mutuamente. Ahora Kafka propone *El Quijote* como resultado de un acto emancipador, o por lo menos catártico, de Sancho Panza, uno de sus personajes: los personajes inventan a los autores para aliviarse del peso de su historia, para aliviarse de sí mismos del mismo modo que el hombre sabio sabe deshacerse de sus demonios.

Con esto, el demonio del que se libra Sancho Panza es precisamente Sancho Panza, y es por ello que nunca se jactó de haberlo hecho: su virtud está precisamente en haberse dado al silencio a través de las palabras que de sí mismo desplaza hacia su creación. Y se da a acompañarlo para vigilar y estar seguro de que nunca vuelvan a él.

Así, a través de la narración, el autor, de un lado, se libera de sí mismo a través de sus personajes, enviándolos a vivir la memoria, el infierno que lo habita. Por el otro, haciéndose él mismo un personaje, vive su propia historia desprovisto del peso de su identidad. ¿No es para eso para lo que sirve la escritura?

Este es el Fernando Vallejo que se desprende de Fernando Vallejo mediante el personaje de Fernando Vallejo. Escisiones, divisiones y digresiones que dan cuerpo a una serie de personajes que no son más que sus múltiples reflejos en el espejo. Entre todos ellos consigue, al final de todas sus propias manipulaciones —la literatura es también un juego de prestidigitación—, un viejo que escribe generoso, inocente, limpio y atroz como un niño.

*Fernando Vallejo: de la apostasía a nuestro Sancho Panza*

¿Y Fernando Vallejo?

En otro de sus poemas Antonio Machado dice:

De toda la memoria sólo vale  
el don preclaro de evocar los sueños.

Feliz don para quienes disfrutan de sus sueños, no para quienes se ven acosados por los suyos en forma de pesadillas. Y la de Fernando Vallejo es la de ver claro, la de ser consciente de que el paraíso está roto, o que nunca existió, que es solamente un invento de su memoria terca que pretende mantenerlo de vuelta en un paraíso perdido donde ya todos han muerto: un anfiteatro en vez de un Edén. Ese es su infierno, y todos sabemos que bien ganado se lo tiene.

### Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. 1994. Lo último de la sicarésca antioqueña. *El Tiempo* (Lecturas Dominicales), julio 10.
- Vallejo, Fernando. 2001. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.
- . 2002. *La Rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara.
- . 2004. *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara.