

University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright © and Moral Rights for this thesis are retained by the author and/or other copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given e.g.

AUTHOR (year of submission) "Full thesis title", University of Southampton, name of the University School or Department, PhD Thesis, pagination

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

FACULTY OF HUMANITIES

Modern Languages

**El escritor y la ciudad en el nuevo fin de siglo
Representación del espacio y autorrepresentación en la escritura autoficcional de
Fernando Vallejo.**

by

Victoria Orella Díaz-Salazar

Thesis for the degree of
Doctor of Philosophy

January 2014

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

ABSTRACT

FACULTY OF HUMANITIES

Modern Languages

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy

**EL ESCRITOR Y LA CIUDAD EN EL NUEVO FIN DE SIGLO: REPRESENTACIÓN
DEL ESPACIO Y AUTOREPRESENTACIÓN EN LA ESCRITURA
AUTOFICCIONAL DE FERNANDO VALLEJO**

by

Victoria Orella Díaz-Salazar

In this dissertation I explore how the representation of space and self is articulated in the autofictional writing of the Colombian author Fernando Vallejo (Medellín, 1942), focusing on four texts: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *La Virgen de los sicarios* (1994) and *El desbarrancadero* (2001). I particularly examine what textual strategies are used to convey this articulation, and what perceptions of space and self, as well as what conceptions of the city and the intellectual, inform these texts.

Drawing on theory and criticism on autobiography and autofiction, I propose to read in Fernando Vallejo's writing a return of the author-subject -a return of the 'real'- though that return is taken as an opportunity to explore, in a playful and ironic mode, the fictionality of the notions of subject and identity in the autobiographical text, and to examine the privileged role played by space in that exploration. On one hand, based on theoretical studies of the poetics of space, I seek to demonstrate that, since space is always relative to a point of view, to a certain position -physical, biographical and ideological-, its representation conveys more than just spatial meanings. I argue that as a product of the gaze of this fragmented subject, of this author who returns, -though not as a guarantor of the truth of what

he writes-, space is not only signified, represented, but also functions as a signifying element, condensing cultural, aesthetic and ideological meanings; in sum, a world vision. On the other hand, I show that it is mainly in reference to past and present spaces that images of self, both ambiguous and multiple, are created in the texts. And these images, these self-figurations, which constitute individual creations as much as cultural and social products, reveal in Vallejo's writing, not just a fictionalizing reconstruction of his personal past, but a critical reading of Colombia's history, and what Vallejo sees as its disastrous present. In this sense, my contention is that, beyond referring to existing places outside the texts, through the use of proper names and with diverse degrees of mimetism, and thus creating the illusion of reality, or beyond acting as mere background, narrative space functions as a key element in the production of meaning in the texts by Fernando Vallejo examined here.

CONTENIDOS

Abstract.....	i
Contenidos.....	iii
Declaration of authorship.....	vii
Agradecimientos.....	ix
Lista de abreviaturas y ediciones de referencia	xi
INTRODUCCIÓN:.....	1
1. OBJETO DE ESTUDIO	1
2. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	7
CAPÍTULO I: EN TORNO A LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA AUTOFICCIÓN	13
1. ALGUNAS CUESTIONES SOBRE EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO	14
1.a. La autobiografía: un género híbrido.....	14
1.b. El problema del sujeto	19
1.c. El pasado como invención	23
1.d. El problema de la narración como ficcionalización de la vida.....	25
2. EN TORNO A LA AUTOFICCIÓN	27
2.a. El relato de los orígenes	28
2.b. ¿Qué es la autoficción?.....	32
2.c. La autoficción como ejercicio lúdico de autofabulación.....	39
CAPÍTULO II: EL ESPACIO LITERARIO	43
1. LA REIVINDICACIÓN DE LA RELEVANCIA DEL ESPACIO LITERARIO: APORTACIONES INICIALES PARA SU ESTUDIO	43
2. DELIMITACIÓN DE UNA PERSPECTIVA DE ESTUDIO DEL ESPACIO LITERARIO	47
3. EL ESPACIO LITERARIO COMO SIGNO	49

4. EL ESPACIO LITERARIO COMO <i>INTERTEXTO</i>	54
CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL.....	59
INTRODUCCIÓN.....	59
1. CRISIS DE LA MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD	60
2. ALGUNAS PROBLEMÁTICAS DE LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS EN EL FIN DE SIGLO	64
3. INTELECTUAL, CULTURA Y CIUDAD EN EL NUEVO FIN DE SIGLO	68
4. PARTICULARIDADES DEL CONTEXTO COLOMBIANO EN EL MARCO DE AMÉRICA LATINA.....	72
CAPÍTULO IV: CONTEXTO LITERARIO. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE FERNANDO VALLEJO	91
INTRODUCCIÓN.....	91
1. CIUDAD, LENGUAJE E HISTORIA EN LA NOVELA COLOMBIANA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX.....	92
2. BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA LITERARIA DE FERNANDO VALLEJO	101
CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	109
INTRODUCCIÓN.....	109
1. LA AUTOFICCIÓN: UN JUEGO EN TORNO AL PASADO Y AL SUJETO COMO FICCIONES	111
1.a. La falibilidad de la memoria y el pasado como invención.....	113
1.b. La verbalización del recuerdo y la articulación del relato retrospectivo..	119
1.c. La ficción del sujeto y la ficción del espacio.....	123
2. EL ESPACIO Y EL YO	128
2.a. La construcción de un vínculo íntimo	128
2.b. Espacios de la infancia	136
2.c. Recuerdos de la juventud: una transformación de la mirada y la vivencia de los espacios.....	152
2.d. Los retornos y la ruptura del vínculo entre el yo y el espacio.....	160

3. EL ESCRITOR Y LA CIUDAD. AUTOFIGURACIONES Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO	168
3.a. La pérdida del espacio utópico como disparador de la escritura autobiográfica	170
3.b. La reconstrucción de los espacios del pasado: una labor arqueológica sesgada.....	175
3.c. De <i>memorator</i> oficial a cronista del desastre	188
3.d. Intelectual, letras y desencanto en la ciudad de fin de siglo	204
3.e. Una Colombia en chiquito: la casa familiar	224
3.f. Nostalgia, ironía y representación	231
CONCLUSIONES.....	243
BIBLIOGRAFÍA.....	255

DECLARATION OF AUTHORSHIP

I, Victoria Orella Díaz-Salazar declare that the thesis entitled *El escritor y la ciudad en el nuevo fin de siglo. Representación del espacio y autorrepresentación en la escritura autoficcional de Fernando Vallejo* and the work presented in it are my own and has been generated by me as the result of my own original research.

I confirm that:

1. This work was done wholly or mainly while in candidature for a research degree at this University;
2. Where any part of this thesis has previously been submitted for a degree or any other qualification at this University or any other institution, this has been clearly stated;
3. Where I have consulted the published work of others, this is always clearly attributed;
4. Where I have quoted from the work of others, the source is always given. With the exception of such quotations, this thesis is entirely my own work;
5. I have acknowledged all main sources of help;
6. Where the thesis is based on work done by myself jointly with others, I have made clear exactly what was done by others and what I have contributed myself;
7. None of this work has been published before submission.

Signed: Victoria Orella Díaz-Salazar

Date: 6th January 2014

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo de forma general a los miembros del departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Southampton por el apoyo que de una forma u otra me han brindado a lo largo de mis estudios de doctorado. En especial quiero manifestar mi gratitud por haberme ofrecido durante el primer año la University Bursary Award y la School PGR Scholarship, y por haberme concedido la Spanish Teaching Assistantship para los siguientes dos años de mis estudios, la cual no solo me permitió financiar dicho estudios sino que me dio la posibilidad de adquirir y desarrollar competencias claves en el campo de la docencia, así como el placer de trabajar con Patricia Romero y Cristina García Hermoso.

Mi especial agradecimiento a Mark Dinneen, quien en todo momento me ha mostrado su apoyo y su invaluable guía para poder llevar a buen término el presente trabajo de investigación.

Por último, no puedo dejar de manifestar mi gratitud hacia mi estimado amigo Pablo Rodríguez por su amistad y por el tiempo dedicado a la lectura de esta tesis y a su cuidada edición. Inestimable ha sido también el apoyo, y la paciencia, de mis padres durante la última fase de escritura y de revisión de este trabajo, así como en otros tantos momentos a lo largo de mis años como estudiante.

LISTA DE ABREVIATURAS Y EDICIONES DE REFERENCIA

<i>Los días azules</i> (Buenos Aires: Alfaguara, 2005)	<i>LDA</i>
<i>El fuego secreto</i> (Buenos Aires: Alfaguara, 2005)	<i>EFS</i>
<i>La Virgen de los sicarios</i> (Madrid: Alfaguara, 2002)	<i>LVS</i>
<i>El desbarrancadero</i> (Buenos Aires: Alfaguara, 2003)	<i>ED</i>

INTRODUCCIÓN

1. OBJETO DE ESTUDIO

En el presente trabajo de investigación se explora cómo la representación del espacio y la representación del yo se articulan en el marco de la escritura “autoficcional” del escritor colombiano Fernando Vallejo (Medellín, 1942), en y a través de cuatro textos literarios, siendo estos textos *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001). La investigación se centrará en el análisis tanto de cómo se representan los espacios en íntima vinculación con un yo, atendiendo a las estrategias textuales utilizadas para establecer ese vínculo, como también de qué percepciones del espacio y del sujeto, y qué figuras de la ciudad y del escritor, se ponen en juego en los textos. Así, planteo mostrar a través de este estudio de qué forma, más allá de referirse con mayor o menor grado de mimetismo a un espacio ‘real’ fuera de los textos, de proponerse como “efectos de realidad”, o como mero escenario para la acción, el espacio, en su articulación con las estrategias de autorrepresentación, funciona en los textos de Fernando Vallejo como un elemento clave en la estructura y en la producción de la significación textual.

Al asociarse el espacio al punto de vista -que no es sólo físico, sino también psíquico e ideológico- de un narrador que en los textos problematiza explícitamente la posibilidad de reconstruir una identidad y un pasado a través de la escritura, apuntando al problema de la referencialidad en la literatura, su estudio revela de forma particularmente interesante que este elemento, como han señalado los estudios sobre el espacio literario en las últimas décadas, no es sólo significado - representado- sino también significante. En su inextricable unión con el tiempo, el espacio da cuenta de un modo de estar en el mundo, de una visión de mundo, y pone en juego significaciones que no son sólo de tipo espacial, sino también de tipo

cultural e ideológico. Así, un estudio del espacio y de su relación con un sujeto -el yo autoficcional-, en términos de una mirada, como apropiación simbólica o como relación con los elementos que pueblan el espacio del mundo narrativo construido, permite identificar en los textos la expresión de modos diversos de experiencia del espacio, su íntima vinculación con el tema de la identidad, así como también un particular diálogo con concepciones y representaciones de la ciudad y del escritor en el marco de una historia cultural y literaria de la ciudad en Colombia y en América Latina. El espacio se presenta entonces, y de ahí el interés de su análisis, no sólo como elemento fundamental dentro de la estructura del texto, sino más aún como un nudo de significaciones que lo convierten en un elemento clave de la poética de la obra de Fernando Vallejo.

Así pues, propongo examinar cómo en los textos seleccionados la representación del espacio queda ligada a una problemática percepción del yo, así como a la construcción de determinadas figuras del escritor y del intelectual, cuyas filiaciones, cuyas posiciones discursivas, lo sitúan al mismo tiempo dentro y fuera de la ciudad letrada, como *memorator* oficial o como crítico irreverente y transgresor. Desde la perspectiva del yo-narrador que en los textos se autofigura o define como escritor y gramático, como archivo -conciencia- de una ciudad y una nación que ya no existen, el espacio se constituye como un lugar privilegiado para reconstruir y reescribir la historia personal y colectiva desde una actitud nostálgica. No obstante, tal escritura, en lugar de ofrecer una visión cohesiva y coherente de un yo, se presenta como el esfuerzo constantemente renovado por cuanto siempre fallido de reconstruir el pasado y la identidad. Al mismo tiempo, en la interpenetración creciente de lo público y de lo privado que ponen de manifiesto las escrituras del yo contemporáneas, el espacio se presenta como un *locus* en el que se condensa una reflexión crítica, cargada de ironía y desencanto, acerca de la historia colombiana y se revisa la significación y la pertinencia de binomios como el de civilización/barbarie, centro/periferia, oralidad/escritura, y de nociones como la de “el Pueblo” o el intelectual, en relación con la narración y la construcción de una

comunidad nacional. En lo concerniente a esta cuestión, será relevante estudiar la postura, que podríamos señalar como paródica, que los textos asumen respecto al carácter testimonial y a la vacilación entre lo privado y lo público, entre el sujeto y la nación, entre la historia individual y la historia nacional, que según Molloy (1996) ha caracterizado la escritura autobiográfica hispanoamericana.

Cabe enfatizar que en el análisis de estos temas y aspectos es clave tener en cuenta que los textos forman parte de un proyecto de escritura autoficcional, que en el caso de la narrativa de Fernando Vallejo es también metaficcional. Las referencias explícitas al proceso de escritura, a los límites difusos entre ficción y realidad en la reconstrucción del pasado y de la identidad, y a la opacidad del lenguaje, minan en el interior de los textos la ilusión de realidad que tradicionalmente el texto ficcional busca crear. De este modo se pone de relieve de forma más o menos explícita el carácter mediado de toda representación, al mismo tiempo que, en ese retorno del autor que tras el cuestionamiento de la noción de sujeto implica, según Klinger (2007), la autoficción, se desvinculan las nociones de autoría y autoridad. Y dado que el espacio es siempre relativo a una mirada y se relaciona estrechamente con la cuestión de la identidad, todo esto, como se verá, tiene implicaciones en las percepciones y significados del espacio que se proponen en los textos.

En el conjunto de la narrativa de Fernando Vallejo he decidido centrarme en los cuatro textos citados porque, a diferencia de otros textos que componen su obra narrativa y que presentan una similitud en términos de categoría genérica o género al que pueden adscribirse,¹ estos cuatro tienen como foco espacial, con diversos matices, la ciudad de Medellín. Al mismo tiempo, otra razón por la que considero oportuno analizar más de un texto, presentando los cuatro como un corpus y estableciendo un diálogo entre ellos, es porque si bien Medellín y otros espacios como la finca Santa Anita funcionan como focos narrativos en todos, cada uno se

¹ Me refiero principalmente a los otros tres textos que componen el ciclo titulado *El río del tiempo*, que son *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989), *Entre fantasmas* (1993), así como también a *La rambla paralela* (2002), publicado después de *El desbarrancadero*.

concentra en la rememoración y reconstrucción de diferentes etapas de la vida de ese yo autoficcional que atraviesa los textos de Vallejo, poniendo así en juego miradas diversas sobre un mismo espacio. *Los días azules* (1985) y *El fuego secreto* (1987) pertenecen al ciclo denominado *El río del tiempo* y narran los recuerdos de la infancia y de la juventud respectivamente. *La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001) no se enmarcan en dicho ciclo novelístico, sin embargo, como ya he señalado, presentan rasgos comunes con los otros dos textos, además de ofrecer otra mirada sobre Medellín, que aparece como un espacio desdoblado: por un lado, la imagen de un espacio pasado al que se mira con nostalgia -no exenta de ironía-, y por otro, la imagen de un espacio presente signado por una retórica de la catástrofe. Por último, la consideración de estos cuatro textos como corpus se justifica a partir de una característica que ha sido señalada por Serge Doubrovsky como propia de la autoficción.² Según este escritor, a diferencia de lo que en general sucede en la autobiografía, en la autoficción la historia personal se puede recortar y ser contada por partes en diferentes libros, permitiendo que cada una de esas partes sea narrada con la intensidad propia de la escritura novelesca.

Así, considero que esta lectura de la interrelación del yo y el espacio en y a través de cuatro textos desde una perspectiva que sin dejar de poner énfasis en el carácter literario de estos, y por tanto atendiendo a cuestiones específicamente literarias, tiene en cuenta también una serie de aportaciones provenientes de otras disciplinas pertinentes para comprender el diálogo de los textos con el contexto, es sin duda una de las principales contribuciones realizadas por esta investigación al conjunto de los estudios críticos acerca de la obra narrativa de Fernando Vallejo. Aunque la producción crítica académica en torno a su obra comienza a ser notoria, hasta el momento los estudios que la abarcan de forma comprehensiva y en

² Serge Doubrovsky fue quien acuñó el término *autofiction*, utilizado para definir su obra *Fils*, la cual, si bien tenía un carácter autobiográfico, según el autor, no encajaba en ninguno de los géneros de escritura biográfica teorizados por Philippe Lejeune en su obra *Le pacte autobiographique* (1975).

profundidad son poco numerosos.³ Como excepciones cabe citar el libro de Francisco Villena Garrido, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* (2009). Inicialmente presentado como tesis doctoral, el estudio se centra en diversos temas y aspectos de la obra narrativa de Vallejo en su conjunto, poniendo énfasis en el carácter autoficcional de su escritura. Villena Garrido dedica incluso un apartado al espacio, no obstante, aunque considero que mi trabajo está en consonancia con el suyo en esa relevancia dada al carácter autoficcional de los textos, considero que mi propuesta se diferencia en tanto que consiste en un minucioso estudio acerca de la representación del yo y del rol privilegiado que desempeña en esta representación el espacio, atendiendo a los diversos aspectos que he venido señalado en esta introducción.

Asimismo, cabe destacar el trabajo de Rory O'Bryen (2008) en torno a la representación de la violencia en cierta producción literaria y cinematográfica colombiana. Aunque este no se centra únicamente en la obra de Fernando Vallejo, ofrece un análisis particularmente revelador sobre cómo en los textos la escritura autobiográfica, a pesar de las continuas afirmaciones del narrador acerca de la verdad de lo narrado y el énfasis en el yo, se conforma como un proceso de progresiva des-realización de ese yo, que se constituye así como una ficción susceptible de ser escrita y rescrita a voluntad (2008: 48).⁴

Junto a estas excepciones mencionadas, la producción académica se ha concentrado mayormente en su obra más conocida, *La Virgen de los sicarios*, siendo la representación de la ciudad, del otro o de la violencia en el contexto urbano, los

³ Existen, por otro lado, estudios breves que presentan su obra siguiendo un orden cronológico o temático, y que aparecen generalmente enmarcados en volúmenes dedicados a la narrativa colombiana contemporánea (Jaramillo, 2000; Giraldo, 2006; Camacho, 2008).

⁴ Además del trabajo de Villena Garrido, cabe mencionar también el libro de Jacques Joset (2010), que tiene el interés y el mérito de haber destacado y estudiado asimismo la adscripción de los textos de Vallejo a la categoría genérica de la autoficción, prestando atención en parte a la cuestión de la recepción. No obstante, en su conjunto considero que el aporte al conocimiento en profundidad de la obra del escritor colombiano me parece en este caso menor, al acercarse a esta por momentos con un estilo más cercano a lo ensayístico. En este sentido, en mi opinión el libro de Joset funciona principalmente como una acertada e interesante introducción a la obra de Vallejo.

temas más recurrentes analizados en diversos artículos y tesis.⁵ La recepción de esta obra ha sido polémica y ha dado lugar a lecturas muy diversas. Parte de la crítica, incluso en el marco de la producción académica, se ha concentrado en los discursos referidos como fascistas, racistas y misóginos del narrador, estableciéndose una identificación directa y no problematizada entre este y el autor. Por tanto, si bien algunos autores⁶ han identificado acertadamente la representación de temas como el rol del intelectual en la sociedad colombiana actual, la nostalgia por una sociedad legible para el letrado como representante de una determinada clase social o la relación entre gramática, orden y violencia, su interpretación del texto no siempre ha dado cuenta de la forma en que en el texto mismo -así como en sus otras autoficciones- se juega con la noción de autor real y, en general, con la idea de representación y la relación entre literatura y vida, como sí ha destacado parte de la producción académica posterior.⁷

En estos últimos años, no obstante, han ido apareciendo diversos artículos que ofrecen, desde diferentes perspectivas, análisis sobre diversos aspectos y temas en uno o más textos del escritor, incluidas sus biografías, además de algunas tesis doctorales donde se compara su escritura con la de otros escritores latinoamericanos contemporáneos.⁸ Tomada en su conjunto esta producción es signo tanto de una ampliación como de una profundización en el conocimiento de la obra de Fernando Vallejo, pues no sólo evidencia el análisis de otros temas y aspectos sino que, de

⁵ Véase Sandro Rodrigo de Barros (2005); Klinger, Diana. 2006. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tesis doctoral publicada (véase en la bibliografía Diana Klinger (2007))

⁶ Véase Walde Uribe (1997); J. Franco (2002a; 2002b); Jaurégui y Suárez (2002).

⁷ Véase, entre otros, Rory O'Bryen (2004; 2008); Francisco Villena Garrido (2009); Diana Diaconu (2010); Jacques Joset (2010).

⁸ Véase Andrés Fernando Forero Gómez (2011); Jamie Diane Fudacz (2012); Brantley Nicholson (2011). Cabe mencionar asimismo la publicación del libro conformado por las ponencias para el congreso realizado en la Universidad Lumière, Lyon 2, Francia, el 6 y 7 de noviembre de 2009, editado por María Semilla Durán (2012) *Fernando Vallejo: Un nudo de sentido contra toda impostura*. Por último, más recientemente se ha publicado un volumen de artículos sobre Fernando Vallejo: Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca León eds. 2013. *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana.

forma más relevante, un mayor número de lecturas y análisis se realiza desde una perspectiva más comprehensiva de su obra. Es en esta línea que el presente trabajo de investigación se propone como una continuación y aportación a los estudios en torno a la escritura de Fernando Vallejo.

2. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Con el objeto de analizar en los cuatro textos seleccionados la representación del espacio en su articulación con la autorrepresentación de un yo, estableceré unas bases teóricas a partir de las cuales fundamentar el acercamiento a los textos como autoficciones, así como la perspectiva de estudio del espacio. Al mismo tiempo, será necesario incluir diversas aportaciones realizadas desde diversas disciplinas al campo más general de los estudios sobre la cultura, que van desde la antropología, la comunicación o la sociología, para reunir un instrumental crítico que permita abordar la producción de la significación de los espacios representados, principalmente el de la ciudad, y de las figuras del intelectual en los textos en diálogo con un contexto histórico, cultural y literario.

En el capítulo I me centraré en el campo de las escrituras del yo, comentando en el apartado 1 algunas de las cuestiones filosóficas y lingüísticas en torno a la autobiografía que han sido planteadas, teorizadas y revisitadas por autores como Philippe Lejeune (1975), Paul de Man (1979), Jean Starobinski (1980), James Olney (1980; 1998), o Pozuelo Yvancos (2006). Comentar estas cuestiones resultará pertinente puesto que sobre estas trabaja, revisándolas y reelaborándolas, la autoficción contemporánea, tanto desde un punto de vista temático como en lo que se refiere a la propia constitución de esta como categoría genérica. En el apartado 2 partiré de los debates en torno a una posible definición de la autoficción, pasando posteriormente a tomar lo que autores como Vincent Colonna (1989; 2004), Philippe Gasparini (2009), Philippe Villain (2009) o Manuel Alberca (2007), plantean acerca de cuáles son y en qué consisten las condiciones que permiten hablar de autoficción,

así como sobre aquello que esta categoría textual propone como novedoso en el campo de las narrativas del yo.

En segundo lugar, me centraré en un conjunto de aportaciones pertenecientes al área de los estudios sobre el espacio narrativo y literario; aportaciones que provienen de diversos campos: de la semiótica de la cultura (Yuri Lotman, 1978; 2000a; 2000b), de la teoría literaria, la narratología y del campo de la teoría de la ficción (Bajtin, 1991; 2003; Soubeyroux, 1993; Zubiaurre, 2000; Pimentel, 2001; Westphal, 2007; Pozuelo Yvancos, 1993; Martínez Bonatti, 1992). A partir de estas aportaciones, que serán comentadas en el capítulo II, se perfilará la perspectiva de estudio y la noción de espacio literario utilizada, aclarando que con espacio me refiero aquí no a una noción abstracta, geométrica, del espacio, sino cultural, es decir, al espacio investido de valores y símbolos, y en particular en términos del análisis en los textos, al anclaje geográfico y configuración espacial del mundo representado. Al mismo tiempo, se referirán algunas cuestiones, como las del punto de vista y la enunciación, para fundamentar el acercamiento al elemento espacial en los textos teniendo en cuenta ciertos aspectos relacionados con la adscripción de estos a la categoría textual de la autoficción.

En tercer lugar, serán asimismo relevantes para el análisis los trabajos de diversos autores procedentes del campo de la crítica literaria y cultural latinoamericana o de los estudios culturales, como los de Ángel Rama (2009), Jean Franco (1994; 1997a; 1997b; 2001; 2003), Vicente Lecuna (2001) o Julio Ramos (1989, 1996), entre otros, acerca del intelectual latinoamericano, de su cambiante posición y rol en relación con el Estado y el Pueblo, así como también sobre la ciudad como espacio físico y como figura del pensamiento desde un punto de vista histórico y contemporáneo. Asimismo, tomaré las contribuciones realizadas por académicos y pensadores latinoamericanos provenientes de otras disciplinas como la antropología, la comunicación, la sociología o los estudios urbanos, entre ellos Jesús Martín Barbero (2004; 2007), Rosana Reguillo-Cruz (2002; 2003; 2005), Martín Hopenhayn (1993; 2002; 2005) o Adrián Gorelik (2007), con el objeto de

comprender las transformaciones que se han producido en el campo de la política y la cultura como consecuencia de la globalización y en el marco de la crisis de la modernidad en las últimas décadas del siglo XX en América Latina, y ver de qué forma la ciudad aparece como el lugar privilegiado en el que se leen dichas transformaciones. Además, será pertinente para analizar, entre otros aspectos, las autofabulaciones a las que se recurre en los textos el estudio llevado a cabo por Sylvia Molloy (1996) en torno a la escritura autobiográfica en Hispanoamérica. Por último, para estudiar la cuestión de la melancolía y la nostalgia, como formas de relación con la realidad, con las cosas, y específicamente con el pasado, vinculándola al tema de la representación, me referiré al trabajo de Svetlana Boym (2001) y al de Giorgio Agamben (1995).

Así pues, si bien mi enfoque se sitúa en el campo de la crítica literaria, considero que la interpretación de los textos, partiendo de una concepción de la literatura no sólo como práctica artística de carácter histórico sino también como práctica social, debe hacerse situándolos en el contexto histórico, literario y cultural en el que han sido producidos. Por tanto, en el capítulo III trazaré un breve contexto histórico-cultural, estableciendo como ejes principales la ciudad y el intelectual, y destacando las transformaciones sociales, políticas y culturales que han tenido lugar en las últimas décadas del siglo XX en América Latina y en particular en Colombia, mientras que el capítulo IV consistirá en un contexto más específicamente literario, que permitirá situar la particular propuesta de Fernando Vallejo en el conjunto de la narrativa colombiana de las últimas décadas del siglo XX. No se trata, cabe aclarar, de que las obras analizadas se entiendan como reflejos del contexto en el que son producidas, sino de que, y en este sentido radica su definición como práctica social, como hecho comunicativo su significación depende de las formaciones discursivas, o de las formaciones semióticas (Lotman, 2002a), que le anteceden y en interacción con las cuales puede funcionar, o sea, generar o transmitir sentido o información (Chicharro Chamorro, 1996).

El capítulo V consistirá propiamente en el análisis de los cuatro textos, que se organizará en tres secciones. La sección 1 funcionará como una especie de introducción, centrándose en el análisis de cómo en los textos algunas de las cuestiones tratadas en el capítulo I se vuelven materia sobre la que se trabaja en tanto que autoficciones. En la sección 2, el foco se pondrá en analizar de qué forma se establece un vínculo íntimo entre el sujeto y el espacio en el ejercicio de rememoración que escenifican los textos, prosiguiendo con un estudio del espacio desde un punto de vista temático y simbólico, con el objeto de mostrar que los espacios que actúan como focos narrativos son claves para esa reconstrucción del pasado individual -y su diferenciación respecto del presente-, y en suma, sin olvidar que se trata de autoficciones, del relato de la propia vida y la creación de una identidad. Por último, la sección 3 se centrará principalmente en el análisis de cómo en la representación de los espacios no sólo se ponen en juego ciertas concepciones e imaginarios de la ciudad sino que también se construyen unas determinadas figuras del escritor y del intelectual. Por tanto, se tratará de estudiar la construcción que se hace de los espacios -del pasado y del presente-, desde la mirada de un sujeto, pero poniendo el acento no tanto en una dimensión íntima, sino más bien emplazando al sujeto que narra, describe y comenta, en un entramado social y cultural.

En resumen, mediante el estudio de un aspecto concreto, esa articulación entre la representación del espacio y del yo, el presente trabajo aporta otra lectura en torno a la obra narrativa del escritor Fernando Vallejo, al mismo tiempo que, de forma más modesta y general, se propone realizar otras aportaciones. Por un lado, pretende contribuir a los estudios sobre la poética del espacio, centrándose en textos contemporáneos, en este caso autoficciones, que hacen no sólo del autor sino también del elemento espacial parte del juego en torno a las borrosas fronteras que separan la ficción y la realidad. Y por otro lado, partiendo de la perspectiva de la poética literaria que permite tener en cuenta la especificidad de la literatura como discurso en el conjunto de la producción cultural, y de una perspectiva sociosemiótica, poniendo en diálogo los textos con otros textos literarios y con una

serie de discursos históricos, sociales y culturales -el interdiscurso-, se ha querido contribuir a la comprensión de las formas en que los textos literarios, en su trabajo sobre esos discursos, proponen, en este caso concreto, lecturas sobre la ciudad, sobre la figura del escritor y, de manera más amplia, sobre la literatura y la época de la que forman parte.

CAPÍTULO I

EN TORNO A LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA AUTOFICCIÓN

INTRODUCCIÓN

En el primer apartado de este capítulo me propongo hacer un breve recorrido por algunas de las características y problemáticas sobre las que se han centrado gran parte de los estudios críticos en torno al género autobiográfico en las últimas décadas. La pertinencia de este recorrido se justifica, en primer lugar, desde una perspectiva teórica, pensado, en este sentido, como un primer paso para posteriormente presentar las principales propuestas de acercamiento a una definición de la autoficción, categoría genérica a la que pertenecen los textos de Fernando Vallejo.⁹

Si establezco, entonces, esa serie de cuestiones y problemáticas como punto de inicio de esta andadura teórica es porque algunas de estas han pasado a formar parte de la materia de reflexión de muchos de los estudios en torno a la autoficción. Con mayor o menos énfasis, la autobiografía suele aparecer como el género respecto al cual se intenta situar la autoficción. Y me refiero a situar en un doble sentido, temporal pero también, de modo metafórico, espacial. Para algunos teóricos, la autoficción constituye una categoría textual reciente, cuya aparición tendría que ver con un contexto marcado por la crisis de la noción de sujeto y la capacidad de representación del lenguaje, pilares sobre los que tradicionalmente se ha asentado la autobiografía. La autoficción se postularía, en esta línea, como una postautobiografía.

⁹ El mismo Fernando Vallejo, en una entrevista, ha definido sus textos narrativos como autoficciones (en Salamanca León, 2010: 395). Respecto a lo que en otros trabajos críticos se ha señalado sobre este aspecto de la obra de Vallejo, se puede decir que en general, aunque no se emplee el término autoficción y se refiera su escritura como autobiográfica, existe una coincidencia en afirmar el carácter ambiguo, entre ficción y no ficción, de los textos, o en el juego que estos realizan en torno a esas borrosas fronteras que separan los géneros referenciales de los ficcionales en las que se instala la escritura autobiográfica.

Otros autores, sin embargo, afirman que la autoficción supone un nuevo término para una práctica de larga data, de forma que el interés se centra no tanto en pensar la autoficción como una nueva forma de autobiografía en la llamada “era del recelo”,¹⁰ sino en establecer las fronteras entre esta y la autobiografía -también entre la autoficción y la novela autobiográfica- en un territorio que podemos señalar como el de las narrativas del yo.

Ahora bien, uno de los rasgos que diversos teóricos han coincidido en afirmar como característico de la autoficción es, como se verá, el hecho de ser una escritura metaficcional o autorreferencial. Desde esta perspectiva, presentar aquí una serie de características y problemáticas propias de la autobiografía deviene pertinente de cara al análisis, ya que estas son tematizadas en los textos -en muchos casos explícitamente vinculadas a los temas espaciales- desde esa autorreferencialidad que los caracteriza.

1. ALGUNAS CUESTIONES SOBRE EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

1.a La autobiografía: un género híbrido

Diversos autores han venido señalando, a lo largo de las últimas tres décadas y desde diferentes campos de estudio, el carácter híbrido del género autobiográfico. A pesar de contar con una larga tradición,¹¹ la autobiografía se presenta como un

¹⁰ La expresión es una traducción de un título de un artículo de Nathalie Sarraute, “L’ère du soupçon”, publicado en 1956, que ha pasado a ser considerado un tratado sobre la novela por cuanto establecía un diagnóstico del género, que entonces se percibía en un estado crítico, y proponía un programa para su renovación (Jefferson, 1996: 44). El término, por tanto, ha pasado a hacer referencia a la puesta en cuestión que tanto Sarraute como otros autores del *Nouveau Roman* hicieron del realismo literario, revisando de forma crítica la necesidad de verosimilitud en la novela, abogando en este sentido por un abandono de ciertos elementos tradicionales de la escritura novelesca como la noción de intriga o el principio de omnisciencia por el cual el autor aparece como un demiurgo. Un principio que, cabe remarcar, Fernando Vallejo ha rechazado abiertamente en diversas entrevistas y cuyo yo ficcional, el narrador en sus textos, se encarga de señalar como falso.

¹¹ La aparición del término se sitúa hacia fines del siglo XVIII y existe un cierto consenso en la bibliografía crítica respecto a la identificación de *Las confesiones* de Rousseau como el inicio del

género difícil de definir.¹² Este problema no es sólo consecuencia de la ausencia de constricciones formales o reglas a la que se enfrenta el autobiógrafo (Olney, 1980),¹³ y que lo convierte en el “most elusive of literary documents” (Olney, 1980: 4), sino también de su estatuto dual, ese situarse en lo que Pozuelo Yvancos identifica como “el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (2006: 17).¹⁴ Y este segundo aspecto, es decir, su consideración como género situado en las borrosas fronteras entre los géneros ficcionales y los géneros referenciales, es precisamente el que desde una perspectiva teórica ha pasado a convertirse en el gran problema de la autobiografía, generando posiciones críticas opuestas y aparentemente irreconciliables.

La identificación de esta problemática se encuentra estrechamente vinculada con la crisis de la noción de sujeto. No obstante la crisis de esta noción forma parte de un campo más amplio de problemáticas desde las cuales se han puesto en cuestión los pilares sobre los que tradicionalmente se ha apoyado la escritura autobiográfica, lo que coincide con un cambio de enfoque: el paso del *bios* -la vida- al *autos* -el yo-

género autobiográfico; aunque frecuentemente también se incluyan en los estudios críticos textos más antiguos, siendo las *Confesiones* de San Agustín (397) el más remoto y considerado como un innegable antecedente del género.

¹² Esta problemática la resume Paul de Man ya en su conocido artículo, “Autobiography as De-Facement”, publicado en 1979, al afirmar que: “[e]mpirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instant seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighbouring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake” (1979: 920).

¹³ Este problema no sería exclusivo de la autobiografía según algunos críticos, puesto que al igual que esta, la novela podría también considerarse como un género en el que caben muchos estilos, y más aun teniendo en cuenta que la novela toma, principalmente para parodiar y de forma irónica, temas y estrategias formales de otros géneros (Pozuelo Yvancos, 2006; Baudelle, 2003).

¹⁴ Otra tendencia crítica que podría señalarse, sobre la que no me interesa tanto profundizar pero sí mencionar, puesto que representaría otro aspecto problemático para la definición del género, la constituye aquella según la cual toda obra puede ser autobiográfica. La autobiografía se encontraría así en todas partes o, como señala Candace Lang, “everywhere ones cares to find it” (cit. en Anderson, 2001: 1). Sin embargo, también podría postularse, como lo hace De Man (1979), que la autobiografía no existe, puesto que esta no sería más que una figura de lectura, de entendimiento. Esta es la doble tentación a la que, según James Olney, se enfrentan los críticos al acercarse a este género que él mismo, como se ha visto, define como el más elusivo de los documentos literarios (1980: 3-4).

(Olney, 1980: 19-20). Previo a este cambio, señala Olney, la escritura autobiográfica se sustentaba en la asunción implícita y naíf de que el escritor de una autobiografía podía ofrecer la narración de su vida con la objetividad de un documento histórico, de que no había ninguna problemática en torno al *autos* y, por tanto, que el hecho de que el sujeto mismo narrara la historia de su vida no tenía ninguna implicación de tipo filosófico, psicológico o histórico que resultara problemática (1980: 20). Por tanto, cuando hacia fines de los años setenta y principios de los ochenta el énfasis pasa del *bios* al *autos* o, como apunta en esta misma línea Pozuelo Yvancos, cuando la relación deja de establecerse “entre la narración autobiográfica y los hechos históricos, su verdad o no” para hacerlo entre el “texto narrativo y su sujeto, relación compleja de autodefinición y autoconstitución narrativa” (2006: 31), surge entonces la cuestión problemática de la ficcionalidad en relación con la escritura autobiográfica.

Con el énfasis puesto en el sujeto, la autobiografía ya no se entiende como un reflejo fiel de una identidad que preexiste al texto sino como un proceso de definición, de puesta en forma, de la propia identidad. La producción del texto autobiográfico pasa, entonces, a ser gobernada por un proceso que es en parte búsqueda y en parte creación de esa identidad (Olney, 1980), la cual, de todas formas, resulta siempre inasible (Loureiro, 2000). La escritura adquiere así protagonismo, pues ya no se trata entonces de reproducir en el texto una vida y un yo que se presentan previamente como entidades definidas, con un sentido, como realidades externas al texto que pueden verificarse. Si la vida narrada, el *bios*, y el yo, el *autos*, que construye el texto no son un reflejo de una entidad externa y cerrada que preexiste a este, es decir, si no se constituyen como los referentes del texto autobiográfico, sino que son creaciones surgidas en el propio proceso de escritura, inevitablemente la autobiografía se ve afectada en su estatuto de género referencial. Llevada esta reflexión al extremo, parte de la crítica, como se verá, ha pasado a definir el género autobiográfico como una ficción, puesto que afirman que ni la vida

ni el sujeto que la escritura perfila, construye, reenvían a otra realidad que a sí mismos.

Así pues, en las últimas décadas se ha establecido un cierto consenso en los estudios críticos, pero también podríamos decir en el campo de la producción por parte de los autores, sobre la idea de que la autobiografía no puede ofrecer una reconstrucción fidedigna y no mediada de un pasado que pueda verificarse, así como una aceptación general sobre el hecho de que el autobiógrafo utiliza toda una serie de estrategias que son comunes a la ficción para reconstruir de forma imaginativa su vida. El punto problemático ha pasado a ser, y aún constituye el principal núcleo de debate, la noción de verdad autobiográfica y la posibilidad o no de diferenciar a la autobiografía de los géneros ficcionales.

La cuestión de la verdad autobiográfica forma parte de lo que Pozuelo Yvancos (2006) ha expresado como “el problema autobiográfico”, es decir, la dificultad para definirlo bien como género ficcional, bien como género referencial. En relación con este problema se puede, de forma esquemática, identificar dos corrientes críticas. Una corriente en la que se situarían aquellos que consideran la autobiografía como parte del territorio de la ficción, afirmando que, como todo discurso sobre una identidad -dado el carácter retórico de esta-, la autobiografía se constituye como la ficcionalización de un yo. En esta línea se encuentran las lecturas teóricas de la autobiografía propuestas por Paul de Man, Jacques Derrida y Roland Barthes, y en general por los teóricos de la llamada deconstrucción (Pozuelo Yvancos, 2006: 24). La otra corriente estaría formada por quienes mantienen que la autobiografía se diferencia de la ficción, aun cuando no dejan de reconocer las similitudes en términos de las formas discursivas utilizadas entre la autobiografía y los géneros de ficción como la novela. En el seno de esta corriente diversos autores buscan poner énfasis en lo que tiene que ver con la recepción del texto. Sería este el caso de la propuesta realizada por Philippe Lejeune (1975), quien elabora el concepto de “pacto autobiográfico” para referirse al contrato -implícito o explícito- de lectura sostenido por la identidad nominal que se establece en el texto entre el autor, el

narrador y el personaje, implicando en lo que se refiere a su recepción que los hechos relatados deben tomarse como reales puesto que de ellos ha sido testigo el autor-narrador.

A pesar de las críticas recibidas, el acierto de la propuesta de Lejeune sigue siendo, en opinión de críticos como Pozuelo Yvancos (2006), el haber puesto el acento en la dimensión pragmática para resolver el problema de la diferenciación entre la autobiografía y las ficciones con forma autobiográfica. Pozuelo Yvancos afirma que las estructuras narrativas y las estrategias textuales de la autobiografía pueden ser las mismas que las de una novela autobiográfica, por lo que “el análisis formal de los textos [autobiográficos] no puede discriminar por si solo su consideración ficcional” (2006: 17). De ahí que concluya que se trata entonces de una cuestión de género, la cual no puede resolverse a nivel del texto puesto que, en la misma línea que establece Lejeune, implica tener en cuenta “horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural” (2006: 21). Poniendo el acento en otro aspecto, pero en una línea similar, Ángel Loureiro señala que si bien “at the level of the said, identity is not merely expressed or designated in autobiography, it does not exist prior to its textual verbalization”, esto no significa que la identidad sea meramente textual o lingüística, sino que, continua Loureiro, “it indicates only that, as manifested in an autobiographical text, identity is created or constructed at the moment of writing, resorting to a number of collectively shared discourses” (2000: 16).

Sin embargo, cabría remarcar que a lo largo de su historia el género autobiográfico ha jugado precisamente con ese estatuto dual. Una tendencia que se ha acentuado en las últimas décadas, volviendo aún más borrosas las fronteras que lo separan de otros géneros o categorías textuales como la novela autobiográfica o la llamada autoficción. De forma paralela, ha aparecido también un sinnúmero de textos que, en un contexto de discusión teórica marcado por la crisis del sujeto, pero también por la crisis del concepto de representación, juega, mediante la ironía y el trasvase de estrategias de un tipo de texto a otros, con esas fronteras. En este

contexto tendríamos, entonces, por un lado, toda una serie de autobiografías, entre las que destaca como pionera la de Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975),¹⁵ que pone en cuestión al género en su estatuto referencial, principalmente en lo que se refiere a su carácter de discurso de una identidad, hasta el punto que teóricos como Germain Brée la califica como “anti-autobiografía” (cit. en Eakin, 1992: 3); y por otro lado, el surgimiento de una producción literaria centrada en la ficcionalización de un yo, que toma del género autobiográfico todo un conjunto de temas y formas discursivas. Ambas tendencias, surgidas en un contexto en el que teoría y creación, como apunta Pozuelo Yvancos (2006), se han solidarizado en la crisis del sujeto y en la difuminación de las fronteras entre verdad y ficción, han venido a generar una mayor dificultad, tanto para el crítico como para el lector, para discernir de qué lado de la frontera entre ficción y verdad se sitúan algunos textos.

1.b El problema del sujeto

He venido mencionando la crisis del sujeto en el apartado anterior como una de las piedras de toque sobre las que se ha asentado en las últimas décadas la crítica contemporánea en torno al género autobiográfico y he hecho referencia a la línea crítica, representada según Pozuelo Yvancos (2006) por Derrida, de Man y Barthes principalmente, que plantea que la autobiografía como discurso de identidad es un género de ficción. Quisiera detenerme ahora en esta cuestión, pero no con la intención de realizar una crítica o de adherirme a los planteamientos deconstruccionistas para definir una posición teórica propia en relación con el problema autobiográfico tal y como lo he expuesto anteriormente, puesto que no es el objetivo del presente trabajo. Lo que me interesa, específicamente, es introducir

¹⁵ Si la autobiografía se identificaba en términos generales como un género referencial, y el sujeto era su principal referente, al formular la pregunta “Do I not know that, in the field of the subject, there is no referent?”, Eakin señala de que forma Barthes establecía ya en su propia autobiografía una de las claves sobre las que se iba a centrar la deconstrucción del género autobiográfico (Eakin, 1992: 3).

una de las problemáticas que toda una serie de teóricos ha planteado como material clave sobre el que la autoficción, en su carácter meta-autobiográfico y autorreferencial, trabaja. De ahí que, incluso para un autor como Pozuelo Yvancos, para quien el término autoficción debe reservarse para una producción bien datada,¹⁶ será una autobiografía, la de Barthes, la que en su cuestionamiento del género inicie lo que luego el texto de Doubrovsky, *Fils*, definido por su autor como la primera autoficción,¹⁷ convertirá “en programa”, es decir, “la fragmentación del sujeto” (2006: 14), pero también en general la problemática acerca del sujeto, de la identidad y de su referente al proponer un “juego lúcido de deconstrucción de la ilusión del yo como personaje” (2006: 34-35).

La línea crítica que identifica la autobiografía como un discurso sobre la identidad que, como tal, no puede diferenciarse de la ficción, puesto que, como remarca Barthes, en el campo del sujeto no hay referente, se inspira en la crítica que hace Nietzsche a la noción de sujeto. Nietzsche señala precisamente que el sujeto es una ficción, aquella que nos creamos a partir de la suposición de que “many similar states in us are the effect of one substratum” (cit. en Sprinker, 1980: 334), siendo que esa semejanza entre diversos estados no es tal, sino que más bien se trata de que los modificamos para poder pensarlos en términos de semejanza. Ahora bien, si otros autores han continuado esta línea en sus reflexiones acerca de la autobiografía, es Paul de Man quien, en “Autobiography as De-Facement” (1979) deconstruye el sujeto en la autobiografía como entidad con un referente fuera del texto extendiendo, como comenta James Fernández (1992: 89), al campo de la autobiografía lo que ha sido la deconstrucción del signo y la noción de

¹⁶ Pozuelo Yvancos afirma que la autoficción como categoría genérica se sitúa en un momento muy concreto que él señala como “el París de los años sesenta y setenta” y su nacimiento se relaciona, por un lado, con la aparición del artículo de Lejeune, en 1973, en el que formula su noción del pacto autobiográfico, al que Doubrovsky responde acuñando el término de autoficción, y, por otro, con “la crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado algunos años antes los miembros del *Nouveau roman*” (Pozuelo Yvancos, 2010: 15).

¹⁷ Un texto al que, no obstante, Pozuelo Yvancos no define como autoficción, sino como “novela autobiográfica” (2006: 14).

representación. El signo no remite, no re-presenta, desde la perspectiva deconstruccionista, a un objeto o entidad exterior, que existe previamente en el mundo, sino que en el acto de representar a través del signo lo que se lleva a cabo es una producción del propio referente. Del mismo modo, en el caso de la autobiografía, De Man se interroga si siendo un género basado en la figuración es el referente el que determina la figura o si, al contrario,

is the illusion of referent not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity? (1979: 920-921)

La identidad en la autobiografía, según De Man, no apuntaría en última instancia más que a sí misma, revelándose como una estructura de carácter lingüístico sin referente, que por la propia estructura retórica del lenguaje produciría, de modo especular -reenviando así una y otra vez de una imagen a la otra y viceversa-, una base referencial ilusoria. Así, el interés de la autobiografía sería para De Man

not that it reveals reliable self-knowledge -it does not- but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. (1979: 922)

Desde esta perspectiva, no habría en la autobiografía ningún momento que pudiera considerarse como de absoluta presencia. El significado, en este caso el curso

de una vida, el pasado o la identidad, quedaría atrapado en la cadena infinita de la significación, remitiendo siempre a otro significado pero nunca a un exterior por fuera de la textualidad o la significación (Fernández, 1992: 90). Por tanto, la autobiografía vendría, según De Man, a poner de manifiesto de forma más notable la ironía de toda representación, puesto que, como el signo, la autobiografía busca hacer presente aquello cuya ausencia precisamente señala. La ilusión que crea la autobiografía es la de, a través del lenguaje, dar voz y rostro a un sujeto ausente. La función retórica de la prosopopeya, figura a la que De Man asimila la autobiografía, es precisamente esta. La paradoja que señala De Man es que finalmente ese rostro o voz del que se pretende dotar, a través del lenguaje, a la entidad ausente que sería el sujeto, “deprives and desfigures to the precise extent that it restores” (1979: 930).

Más allá de las críticas que haya recibido la lectura de Paul de Man (Pozuelo Yvancos, 2006; Loureiro, 2000),¹⁸ he querido exponer sus planteamientos en torno a la cuestión de la identidad del sujeto en el proyecto autobiográfico y la vinculación de esta cuestión con la operación más amplia, desde la perspectiva postestructuralista, de deconstrucción de la noción clásica de representación puesto que, en consonancia con parte de una producción literaria centrada en la

¹⁸ El error en el que cae, en opinión de Pozuelo Yvancos, Paul de Man es el de pretender reducir la cuestión de la autobiografía como género a una perspectiva puramente textual, lo que, para Pozuelo Yvancos, supone “un verdadero, tardío y redivivo triunfo de la textualidad y de la lectura inmanente” (2006: 34). Por su parte, Loureiro critica la posición Paul de Man en cuanto se contenta con cuestionar la pretensión cognitiva de la autobiografía, centrándose exclusivamente en el aspecto referencial y dejando a un lado el aspecto performativo, sin ir así más allá de este punto de perplejidad y pura negatividad al que conduce su deconstrucción. Según Loureiro, “[i]nstead of remaining puzzled before the spectacle of the specular, as de Man does, one should examine the productive workings of mimesis not as re-representation but as a desire and belief in representation that, as such, is not a re-creation but a discursive creation of reality” (2000: 18). En este sentido, continua Loureiro, no es una ficción, una ilusión, lo que producen los discursos y las prácticas -como la autobiografía- que participan de la mimesis, sino un sentido de realidad construido que aunque compartido también, por ser construido, puede ser cuestionado y contradicho (2000: 19). Para superar de algún modo ese punto de pura negatividad es necesario, por tanto, cambiar los términos de la discusión, sustituyendo las problemáticas epistemológicas por cuestiones de tipo discursivo, así como paralelamente pasar de considerar la autobiografía como un texto cognitivo a plantearlo fundamentalmente como una respuesta, un gesto, de orden ético hacia el otro (2000: 20-21).

ficcionalización del yo, los textos de Vallejo hacen de esta cuestión un material sobre el que trabajar en la autoficción.

1.c El pasado como invención

Conectada estrechamente con la problemática del sujeto se encuentra la cuestión del pasado en la autobiografía, es decir, si el relato de los hechos, de la propia vida, tiene un referente o si se trata finalmente de una invención, de la ilusión de una presencia, como se ha señalado respecto de la identidad.

A este respecto, Olney se pregunta ¿cómo aquello que ya ha sido vivido y pasado -que ya no existe-, puede volver a hacerse presente, ser devuelto a la vida? Su primera respuesta, desde una perspectiva ontológica, es que una vez que el presente, el instante presente, se convierte en pasado, “if it remains in any sense real at all, then it must be within a new and entirely different order of reality from that informing the present” (1980: 237). En una línea en cierto modo similar, Pike afirma que el pasado no existe, al menos no como tal, y lo único que tenemos son recuerdos de ese pasado, fragmentos dispersos de sucesos, pero que deben ser re-construidos desde la perspectiva actual (1976: 337). También Mandel señala que el pasado no existe, que se trata de una ilusión creada por la actividad simbólica de nuestra mente, por lo que más allá de lo convincente que pueda resultar un texto autobiográfico, el pasado siempre es creado de nuevo (1980: 63).

Parece quedar claro, al menos, que la autobiografía no es una simple repetición del pasado tal y como fue, ya que toda rememoración, dice Gusdorf, no nos trae de vuelta el pasado en sí, sino una imagen *fantasmática* de un mundo desaparecido para siempre (1980: 38).¹⁹ Esa imagen no sólo sería incompleta, sino que además sería distorsionada en la medida en que la persona que rememora su pasado

¹⁹ La cursiva es mía.

es otro, diferente del niño o del adolescente que vivió ese pasado (Gusdorf, 1980: 38). Esta cuestión la expresa Olney con claridad cuando señala que

[t]ime carries us away from all of our earlier states of being; memory recalls those earlier states -but it does so only as a function of present consciousness: we can recall what we were only from the complex perspective of what we are, which means that we may very well be recalling something that we never were at all. (1980: 241)

El pasado sólo puede ser evocado en relación con un presente, que es el momento de la escritura, en el que se inscribe el 'yo' actual que inevitablemente impone, como formula Jean Starobinski (1980), una determinada forma, un estilo, a ese pasado. Según este autor, el estilo de la autobiografía se caracteriza, por tanto, por un valor autorreferencial. Esa autorreferencia al momento de la escritura es la que, para Starobinski, "may appear as an obstacle to the accurate grasp and transcription of past events" (1980: 74). En esta línea, si el estilo supone un énfasis del presente en el que tiene lugar la escritura, desde el que se asigna un sentido al pasado, aun cuando predomine el deseo de sinceridad, "the 'content' of the narrative can be lost, can disappear into fiction, without anything preventing its transition from one plane to another, without there even being a sure sign of that transition" (Starobinski, 1980: 75). El relato retrospectivo se vuelve así indecidible en términos de su verdad referencial.

Esta problemática se relaciona, poniendo así de manifiesto la estrecha conexión con la cuestión del sujeto tratada anteriormente, con la doble divergencia, temporal y de identidad, de la que, siguiendo la reflexión de Starobinski, resulta el relato retrospectivo que constituye la autobiografía. El pasado que ya no existe es reconstruido desde el presente -divergencia temporal- y por un yo, el yo actual, para

quien el yo-pasado, aun cuando en el nivel del discurso la divergencia no se marque, no puede ser más que un *otro*.

En este sentido, no quedaría más que afirmar, siguiendo a Gusdorf, que el modo temporal de la autobiografía es el presente, el momento en el que se escribe y desde el cual, por tanto, se impone un sentido a los recuerdos. Las referencias al pasado, así, quedan finalmente subordinadas a una narrativa que es sobre todo representación de la identidad actual del autor, vista, asimismo, a la luz del tiempo futuro (Renza, 1977; Starobinski, 1980).

1.d El problema de la narración como ficcionalización de la vida

Además de la lucha entre ficción y verdad y la crisis del sujeto, Pozuelo Yvancos señala, como en parte se ha ido desprendiendo de lo tratado aquí, que la teoría sobre el género de la autobiografía se ha convertido en estas últimas décadas en “un campo de batalla donde se enfrentan” también otras cuestiones como los “problemas de referencialidad”, “la narratividad como construcción de mundo” o las relaciones entre lenguaje e identidad, entre otras (2006: 19; 33). Algunas de estas cuestiones ya las he tratado, por lo que a continuación me centraré en el tema de la narración y sus implicancias en la construcción de un sentido *a posteriori* de la vida en el proyecto autobiográfico.

Según Renza, una de las cuestiones más señaladas por los críticos para reforzar la idea de que la escritura autobiográfica constituye un particular acto de imaginación es precisamente la presencia explícita de técnicas o elementos propios de la ficción, entre ellas la forma narrativa (1977: 2).²⁰ Si el pasado, como señalan Mandel (1980) o Pike (1980), no existe y su representación supone crearlo,

²⁰ Sin embargo, apunta Renza, “the presence of such elements only shows that autobiography self-consciously borrows from the methodological procedures of imaginative fiction, not that autobiography is founded on the immediate requisites of imaginative discourse” (1977: 2).

reinventarlo, la cuestión es cómo realiza el autobiógrafo esa tarea. Así, el tema de la narración como construcción e imposición de un sentido para la propia vida *a posteriori* se vincula inevitablemente a lo referido antes acerca de que es la conciencia del yo actual la que guía el relato de la vida en la autobiografía.

La narración autobiográfica, resultado de esa doble divergencia temporal y de identidad comentada por Starobinski, no viene a reconstituir, como ya he referido, la imagen de una vida como fue, sino que a través de una serie de operaciones de selección y ordenación la construye en el texto, postulando un sentido para esta vida que no es sino simulación, puesto que se hace desde la perspectiva actual del autobiógrafo. En la autobiografía, en el proceso de “creación narrativa de la imagen de identidad” (Pozuelo Yvancos, 2006: 32) lo que tiene lugar es una transferencia de la conciencia del narrador que guía, en el presente, la narración, al dominio de los acontecimientos de su vida (Gusdorf, 1980: 41). El narrador no sólo cuenta lo que sucedió en el pasado, sino sobre todo, volviendo al valor autorreferencial de la escritura autobiográfica, “how he became -out of what he was- what presently is” (Starobinski, 1980: 78-79). En este sentido, plantea Gusdorf (1980) que el pecado original de la autobiografía vendría a ser el de la coherencia lógica y la racionalización. La narración, en su exigencia de inteligibilidad, le da un sentido a los hechos que, cuando ocurrieron, probablemente no poseían. Tal postulación de un sentido para lo vivido, la falsa coherencia y la presentación de los hechos en términos de causalidad que implica la narración, ha hecho que la autobiografía se haya definido a veces como una forma de ficción, ya que desde esta perspectiva se podría decir que el género tiene “una virtualidad creativa más que referencial, de *poiesis* antes que de *mímesis*” (Pozuelo Yvancos, 2006: 33).

Por esa especie de solidaridad que Pozuelo Yvancos (2006) ha percibido entre teoría y creación en el campo de la autobiografía en las últimas décadas, no es de extrañar que la narración y su imposición de coherencia lógica, esa teleología ficticia que impone la inteligibilidad narrativa, haya sido uno de los aspectos cuestionados desde el campo de la teoría pero también, aunque en menor medida, desde la propia

producción literaria. Críticos como Christine Downing y John Sturrock han realizado un llamamiento a un nuevo modelo de autobiógrafo (“new model autobiographer”) (Sturrock, 1977) y al abandono de aquel principio estructurante de la autobiografía en favor de otros, poniendo énfasis principalmente en la libre asociación y el libre juego del lenguaje.²¹

Sin embargo, para concluir con este punto, en el campo de los estudios autobiográficos, a partir de lo planteado principalmente por Ricoeur y, en el campo de la psicología por Bruner y Brockmeier, el discurso narrativo se ha entendido como la forma por excelencia de decir la temporalidad, como “la dimensión configurativa de toda experiencia” (Ricoeur cit. en Arfuch, 2002: 87). Desde el campo de los estudios sobre la autobiografía, Paul John Eakin ha afirmado que hay una vinculación íntima entre identidad y narración, proponiendo, en consonancia con el planteamiento de Ricoeur, que la narrativa “is not merely a literary form but a mode of phenomenological and cognitive self-experience”, al mismo tiempo que pone énfasis en la idea de que el yo, el sujeto del discurso autobiográfico, “does not necessarily precede its constitution in narrative” (1999: 100). El discurso narrativo, por tanto, antes que ser simplemente una forma adecuada para la expresión de una identidad es parte esencial de la formación de esa identidad, a través de un constante trabajo de auto-narración (1999: 100 y ss.).

2. EN TORNO A LA AUTOFICCIÓN

Si en el caso de la autobiografía se ha visto que la dificultad para establecer una definición del género ha sido, y continúa siendo, uno de los principales problemas frente al que se ha encontrado el crítico, la autoficción, desde que en 1977

²¹ Este tipo de propuestas debe entenderse en su estrecha vinculación con la crisis del sujeto, por ello Downing afirma que después de Freud y Jung, después del descubrimiento del inconsciente, ya no es posible contar nuestra propia historia de la misma manera, puesto que ese descubrimiento conduce a un nuevo sentido de la forma y el contenido de la autobiografía (2005: 230-232).

fuera acuñado el término por Serge Doubrovsky, ha generado también una intensa producción teórica encaminada a establecer, tomando prestadas las palabras de Gusdorf, sus contenidos y límites. Pocos son aún los puntos sobre los que se ha hallado acuerdo en este sentido, y aunque en general los críticos han aceptado la validez operatoria de esta noción,²² las opiniones difieren respecto a si la autoficción hace referencia a una nueva categoría textual o género que ha ido conformándose en las últimas décadas o si se trata de un nuevo término que viene a dar nombre a una categoría existente de textos que hasta recientemente resultaban indefinibles y que en la actualidad se hallaría en auge (Gasparini, 2009; Colonna, 1989; Alberca, 2007).

En este marco quisiera, entonces, dejar por sentado que en las siguientes líneas más que centrarme en establecer una definición precisa de la autoficción, lo que haré será, en primer lugar, trazar un breve recorrido histórico y crítico de esta noción, y, segundo, apuntar las características que según cierto consenso permiten definir el territorio propio de la autoficción; características que tomo aquí para fundamentar en parte una lectura de los textos de Fernando Vallejo seleccionados en tanto que pertenecientes a este género o categoría textual.

2.a El relato de los orígenes

El término autoficción fue acuñado por el escritor francés Serge Douvrosky en 1977, año en que publicó su texto *Fils*. Si bien en la tapa de este texto aparecía la indicación de novela, en la nota de prensa que acompañaba el libro el autor lo definía como una autoficción, y lo hacía con el objeto de aclarar en qué se distinguía de una autobiografía. A diferencia de esta, reservada a las personalidades relevantes, Douvrosky proponía la autoficción como espacio donde contar la vida de las

²² Críticos como Pozuelo Yvancos, si bien no han desdeñado completamente el término, sí han señalado hasta qué punto este se ha convertido en “el bálsamo de Fierabrás, porque todo los remedios metateóricos cura”, afirmando que en general, tal como es usado por la crítica en general, no habría hecho más que suplantar a un término ya existente, pero desprestigiado, que es el de “novela autobiográfica” (2010: 11-15).

personas comunes. Pero si para el escritor francés la autoficción compartía con la autobiografía la característica de la autenticidad de lo vivido y contado, es decir, el hecho de tener un contenido referencial, se apartaba de esta en el sentido de que la autoficción se presentaba como el lenguaje de una aventura -la propia vida- pero también como una aventura del lenguaje (cit. en Colonna, 1989). Según Colonna, sería precisamente este último aspecto el que habría permitido a Doubrovsky justificar que *Fils* se identificara genéricamente como novela. La originalidad del texto, en esta línea, consistía en situarse “formellement à mi-chemin d’un texte représentatif et d’un texte purement scriptural, de s’écrire à distance égale de la référence et de la littéralité” (Colonna, 1989: 20). En el caso de *Fils* el término novela habría que tomarlo en tanto que trabajo de escritura que muestra sus propios mecanismos de construcción y su lógica, de forma que la veracidad autobiográfica más que consistir en la fidelidad a los hechos vividos tendría que ver con el proceso de producción de la propia escritura (Colonna, 1989: 20). El proyecto de Doubrovsky, una suerte de autobiografía post-analítica, se relacionaba precisamente con la cuestión de cómo escribir una autobiografía después de -y con- Freud,²³ y esta es la razón por la cual para Colonna el proyecto de este escritor se mantiene fundamentalmente en el marco de la autobiografía, aunque presentando una propuesta de renovación del género en ese contexto marcado por la crisis de la noción de sujeto.

Tras la publicación de *Fils*, el propio Doubrovsky va a ir definiendo con más precisión su escritura autoficcional a través de artículos²⁴ o entrevistas. Haciendo referencia al trabajo *El pacto autobiográfico* (1975) de Philippe Lejeune, Doubrovsky venía a señalar, desde un primer momento, la originalidad de su propuesta en

²³ A este respecto, Colonna explica, que después de Freud “parce que ce ‘maître du soupçon’ a appris que le sujet ne pouvait jamais coïncider avec lui-même; enseignement qui semble enlever toute consistance au projet autobiographique”, y con Freud “parce qu’il est difficile de relater sa propre cure sans faire de l’analyste le ‘sujet qui sait’ et qui fait découvrir au patient sa vérité; situation qui paraît supprimer la recherche de soi liée à l’entreprise autobiographique” (1989: 22).

²⁴ Principalmente en sus artículos “Écrire sa psychanalyse” (1979), y en “Autobiographie/Vérité/psychanalyse” (1980).

términos de creación de un género en el espacio de las escrituras del yo. La autoficción permitía, según Doubrovsky, llenar la casilla vacía en la tipología establecida por Lejeune, para quien la combinación del pacto ficcional, por un lado, y de la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, por otro, suponía una contradicción, de la que no negaba pudieran surgir efectos interesantes, pero de la que reconocía no tener ningún ejemplo.

A pesar de la fortuna del término,²⁵ la teorización de Doubrovsky sobre esta nueva práctica en el campo de la figuración del yo no estuvo, según Colonna, animada por la misma inspiración.²⁶ En los años ochenta, no obstante, otros críticos retomarían esta labor de teorización, destacando en un primer momento los estudios de Jacques Lecarme y Philippe Lejeune.²⁷ Ambos críticos van a intentar esclarecer las características que harían de esta práctica algo novedoso, presentándola como un punto de inflexión en las literaturas del yo en una época marcada por la duda y la sospecha respecto al género autobiográfico (Colonna, 2004: 198). En los años siguientes, a pesar de la novedad del término y de que su inventor se abocara a defender la originalidad de la práctica que nombraba, comienza a delinearse una postura según la cual este neologismo no vendría a dar nombre a un nuevo género, sino que en todo caso permitiría nombrar a toda una serie de textos que hasta

²⁵ Se han propuesto otros términos para nombrar esta práctica de escritura que constituye la ficcionalización del yo, como lo ha señalado Colonna: “roman-autobiographique”, ‘autobiographie-roman’, ‘autobiographie fantasmée’, ‘autobiographie rêvée’, ‘roman-miroir’ (H. Juin), ‘fiction-bilan’ (B. Poirot-Delpech) ou ‘roman d’aventures intérieures’ (F. Bott)” (1989: 23). Sin embargo, ha sido el término de Doubrovsky el que se ha impuesto, incluso cuando este fuera creado por el escritor francés para referirse a su texto y su uso actual implique un sentido más amplio o distinto al pensado por su creador. Colonna explica el éxito del término afirmando que este “présentait l’avantage d’être parlant, de bien signifier la démarche consistant à faire de soi une fiction ou d’écrire sa propre fiction, la fiction de soi” (Colonna, 1989: 23).

²⁶ En opinión de Colonna, en las explicaciones del escritor francés “l’autofiction se confond entièrement avec le roman autobiographique nominal, une variété de la province du roman autobiographique, qui ne constitue elle-même qu’un des îlots de la fabulation de soi [...]. Dès le départ, il a limité le sens de son néologisme à sa propre pratique qu’il pensait innovante” (2004: 196).

²⁷ Lejeune lleva a cabo el primer estudio en profundidad de la autoficción en el artículo “Autobiographie, roman, nom propre”, publicado en 1984, en el que a partir de un análisis de la obra de dos autores, uno de ellos Doubrovsky, aborda algunos de los problemas esenciales relacionados con este tipo de ficción, principalmente en lo referente al nivel pragmático, es decir, el funcionamiento del texto en el contexto literario (Colonna, 1989: 27)

entonces habían resultado difícilmente clasificables.²⁸ Así, tras un primer momento en el que el término se identifica en la literatura crítica con un nuevo género o categoría genérica, surgido en un contexto específico marcado por la crisis de la noción de sujeto y la decretada muerte del autor, aparecerán poco a poco nuevos estudios en los que bajo la denominación de autoficción se analizará un creciente número de textos que son anteriores a la aparición de este neologismo.

Se puede decir que el problema pasará a ser, en las siguientes décadas, el de establecer unos límites para esta noción puesto que, como argumenta Colonna, la apropiación del término por parte de la crítica y la prensa literaria, debido a su innegable valor para indagar en esa idea de la invención literaria del yo, ha hecho que la fortuna de este se haya vuelto inversamente proporcional a su consistencia teórica (1989: 15). Según Colonna, tras ese auge que adquiere el término en el ámbito académico y crítico, este se estabiliza

entre deux significations tout aussi malheureuses: l'une restreinte et sans intérêt, où il se confond avec le roman autobiographique [...]; l'autre plus large, mais trop élastique, où il forme une sorte de *mana* pour distinguer tous les alliages incompréhensibles de la fiction et de l'écriture de soi. (1989: 15)

²⁸ En esta línea se situaría el estudio que hace Colonna sobre la autoficción en su tesis de doctorado. Colonna sostenía en su tesis que la autoficción era “une forme de fiction restée longtemps sans réception et sans discours d'escorte, sans mémoire et sans histoire, sans statut et sans nom. Et pourtant, elle se manifeste dans une classe de textes dont l'existence est indéniable, elle remplit même quelques-unes des conditions d'un genre, présente les régularités d'une pratique discursive” (1989: 329). Respecto a esta cuestión de los orígenes, Manuel Alberca ha señalado las dos tentaciones ante las que se ha encontrado la crítica al abordar la historicidad de esta práctica: bien se ha tendido a considerar que la autoficción ha existido desde siempre, siendo entonces el objetivo buscar ese texto primero, cayendo así en el “mito del origen legendario”, bien se ha defendido la idea de que es a partir de 1977, cuando Doubrovsky crea el neologismo, que nace la autoficción, la cual no tendría así precedente alguno (2007: 141-142).

Este señalamiento realizado por Colonna resulta pertinente para concluir este breve trazado desde lo que fue el origen del término autoficción hasta los inicios y el desarrollo de la reflexión teórica acerca de esta, pues ilustra la cuestión problemática de su definición, atrapada entre esos dos polos que comenta Colonna, y permite dar paso a la siguiente sección en la que trataré con más detenimiento este aspecto problemático.

2.b ¿Qué es la autoficción?

Ante esta situación en la que el éxito del término se vuelve inversamente proporcional a su consistencia en términos teóricos, haciendo de este un *mot-valise* (Colonna, 2004: 197), diversos autores intentarán establecer una definición de esta categoría genérica, determinando las características que la diferenciarían de la autobiografía y de la novela autobiográfica, pues es en relación con estos dos géneros que la mayoría de los críticos ha buscado delimitar el territorio propio de la autoficción.

Identidad nominal

De esas características empezaré refiriéndome a la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, debido a que esta es una de las condiciones para hablar de autoficción que ha sido señalada por diversos críticos (Colonna, 1989, 2004; Villain, 2009; Alberca, 2007), habiendo una especie de acuerdo en que debe haber identidad nominal para que haya autoficción. Pero también porque fue precisamente en relación con esa casilla del cuadro de Lejeune que combinaba identidad nominal y pacto ficcional que Doubrovsky creó el término autoficción, afirmando que con su novela *Fils* venía a rellenar el vacío de esa casilla para la que Lejeune señalaba no haber encontrado ejemplo en la literatura.

En su tesis doctoral Colonna establece al comienzo una primera definición de la autoficción en la que esa identidad nominal aparece como un elemento clave. Colonna define que “une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)” (1989: 30). El protocolo nominal, término utilizado por Colonna, supone entonces que se establece una equivalencia entre autor y personaje²⁹ por medio de un nombre propio, es decir, una relación de homonimia entre el nombre del autor y de un personaje, que puede ser el principal o no (1989: 37 y ss.). Esta identificación basada en el nombre propio constituye, para Colonna, un aspecto esencial de la autoficción, sin importar luego que el personaje no se parezca en nada al autor, ya que el interés de esta categoría textual se basa en la posibilidad de hacer del yo un personaje de ficción en el que todas las transformaciones, todas las máscaras, tienen cabida (1989: 48). Siendo esencial tal identificación, esta no tiene que ser, sin embargo, necesariamente directa, admitiendo una serie de excepciones que implicarían así “transformaciones regladas” de ese protocolo, puesto que, según Colonna, “une identité n’est pas affaire de tout ou rien, il y a toute une série de degrés possibles qui va de l’anonymat partiel à l’identité contradictoire” (1989: 40). Por tanto, que el personaje de una autoficción presente el nombre y apellido del autor no sería más que un caso, el más simple, puesto que los autores, en general, suelen recurrir a toda una serie de transformaciones onomásticas más o menos sutiles para representarse en un personaje. Siguiendo la propuesta de Colonna en esta línea, en el caso de los textos de Vallejo que serán objeto de análisis se puede decir que funciona conjuntamente un tipo de equivalencia onomástica directa, al disponer el lector de una clave que es el nombre, Fernando, y otro tipo de homonimia menos directo, aunque basada también en el nombre propio, que es la referencia al apellido materno del autor, Rendón, que

²⁹ Por lo general la identidad nominal incluye también al narrador, aunque según Lejeune tal identificación no es necesaria puesto que es posible escribir, como en el caso de Henri Adams o Stendhal, la propia autobiografía en tercera persona al igual que es posible hablar de uno mismo sin recurrir a la primera persona (Lejeune, 1980)

dado que no figura en la tapa de sus libros, puede resultar desconocido al lector. Se puede decir, siguiendo a Colonna, que se establece un tipo de homonimia que no es completa sino por transformación (1989: 54-55).

La relevancia del protocolo nominal en la definición de la autoficción y, por ende, en la comprensión de su especificidad debe pensarse poniendo en relación esta categoría textual con los otros dos géneros con los que se la ha emparentado: la autobiografía y la novela autobiográfica. Entonces, por un lado, esta identidad nominal entre autor y personaje permite entroncar la autoficción con la autobiografía, para la que también es requisito que se produzca esta identificación, sin dejar de tener en cuenta que esta característica común, al menos en la producción literaria de las últimas décadas, se da en un contexto, como he señalado, marcado por la crisis de la noción de sujeto, así como por la muerte del autor anunciada por Barthes (1968). En este sentido críticos como Philippe Villain (2009) o Régine Robin (1997) han afirmado el potencial de la autoficción, que aparece así como una categoría textual que más que oponerse a la autobiografía la prolonga, puesto que convierte la cuestión de la identidad en una búsqueda no ya sujeta a la veracidad y la exactitud de lo que fue o es el yo, sino a una experimentación en términos novelescos de lo que podría ser el yo (Villain, 2009: 54).

De este modo, la autoficción implica establecer un juego en torno a lo ficticio de la identidad, en, como apunta Robin, “dire ‘je’, et ne pouvoir le dire, dire ‘je’ sans savoir ce que cette instance énonciative recoupe exactement” (1997: 29). Por otro lado, la identidad nominal permite diferenciar la autoficción de la novela autobiográfica, caracterizada precisamente por el enmascaramiento de todo nombre propio, empezando por el del autor (Amícola, 2008; Alberca, 2007). De ahí que Alberca remarque que la autoficción no puede ser considerada como una novela autobiográfica más, pues a diferencia de esta constituye “una propuesta ficticia y/o

autobiográfica más transparente y más ambigua”, siendo tal transparencia autobiográfica efecto de la identidad nominal (2007: 128).³⁰

El pacto ambiguo

La otra característica incluida en la mayor parte de las tentativas de definición de la autoficción es la de presentarse como una novela. En esta línea se enmarca ya uno de los primeros intentos de definir esta categoría textual de forma clara y concisa, que fue el realizado por Jacques Lecarme. Para Lecarme (1994) la autoficción es un relato en que autor, narrador y personaje comparten la misma identidad nominal y que se clasifica, en términos de género, como una novela. Por tanto, a pesar de su apariencia autobiográfica la autoficción se propondría claramente como una ficción. Teniendo en cuenta estas dos condiciones la autoficción no estaría, según Lecarme (1994), proponiendo al lector un pacto ficcional sin más, como lo haría la novela, sino que su propuesta sería más ambigua, mezclando ambos pactos, el ficcional y el autobiográfico. En este sentido, como apunta Alberca, la definición de Lecarme tuvo la “virtud de señalar de forma minimalista, pero con gran precisión, la originalidad y las posibilidades del estatuto narrativo de la autoficción”, sin embargo, no llegó a profundizar sobre ciertos “aspectos formales innovadores y ciertas claves receptoras singulares de la autoficción” (2007: 151), que son precisamente los que, a juicio de Alberca, constituirían aquello que hace más interesante la propuesta autoficcional, delimitando un “particular espacio autobiográfico y novelesco” en el que se fusiona “lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas” (2007: 32). Así, la novedad de la

³⁰ Alberca coincide en esta línea con Colonna, quien ya en sus tesis de doctorado afirma que no es suficiente con que “une fiction emprunte des traits biographiques à son auteur pour être une autofiction, au même titre que l’inspiration autobiographique ne suffit pas à faire d’un texte une autobiographie”, de forma que, señala, para poder hablar de autoficción es necesario que “l’auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict, ce qui est un acte d’une toute autre portée que de suggérer des similitudes et des affinités avec l’un de ses personnages”, más allá de que luego el personaje pueda representarse en una niña, un perro o un simio (Colonna, 1989: 48).

autoficción, tanto para Alberca como para otros críticos (Villain, 2009), consiste en ese pacto ambiguo, en esa mezcla contradictoria del género autobiográfico y el novelesco que propone.

En esta cuestión se ha centrado gran parte de la teoría más reciente en torno a la autoficción, constituyendo, además, otro vector, junto con el protocolo nominal, para situar a la autoficción en relación tanto con la autobiografía como con la novela autobiográfica, permitiendo así delimitar el territorio propio de esta categoría. Así, Villain, si bien comenta que no siempre se puede distinguir fácilmente la autoficción de la autobiografía, señala la conjunción de lo referencial y lo ficticio, dos vectores que en principio serían antagónicos, como uno de los signos que marcan la singularidad de esta práctica (2009: 11). Por su parte, Alberca no sólo apunta la relación entre la autoficción y la autobiografía, proponiendo que aquella vendría a poner a prueba el pacto autobiográfico de Lejeune, sino que también la vincula con la novela al afirmar que la autoficción “tiene también algo de hiper-pacto novelesco”, llevando “la libertad de imaginación que postula la ficción hasta las últimas consecuencias” (2007:166). La autoficción se coloca, entonces, a una doble distancia de ambos contratos de lectura, el novelesco y el autobiográfico, y desde esa posición, en los márgenes de los géneros establecidos, cuestiona algunos de los principios y presupuestos ligados a estos, como la veracidad en el caso de las autobiografías, su referencialidad externa, o la autonomía referencial en el caso de las novelas (Alberca, 2007: 166).

Profundizando en esa línea de reflexión, la autoficción y específicamente los textos de Vallejo que analizaré vendrían, por un lado, a trabajar sobre algunas de las dudas teóricas surgidas en torno a la autobiografía que he tratado en el apartado 1. Estas cuestiones, que retomaré en el análisis, serían principalmente las relacionadas con el tema de la identidad y el pasado no como referentes del texto sino como ficciones, como ilusiones creadas mediante la escritura, lo que constituye, como se ha visto, uno de los puntos de la discusión en torno al estatuto fronterizo de la autobiografía, especialmente en sus manifestaciones más actuales. Por otro lado, la

autoficción serviría, según Alberca, para comprender no sólo el desarrollo de la autobiografía sino también el de la novela, poniendo de relieve cómo este género, en momentos de agotamiento, no ha cesado de invadir terrenos limítrofes, tomando temas y estrategias textuales de otros géneros, en este caso, de los géneros autobiográficos (2007: 157).

De este modo se puede comprender y situar la posición de Fernando Vallejo cuando afirma que su opción por la autoficción, aunque sólo use este término en una ocasión, tendría que ver con lo que él considera la caducidad de la novela de narrador omnisciente.³¹ Frente a lo que sería el camino “trillado” de la literatura que constituye la novela narrada en tercera persona, Vallejo comenta que sólo cree en la “novela” -proponiendo así un pacto en parte ficcional- en primera persona, que significa para él hablar desde un yo. Un yo que, sin embargo, es y al mismo tiempo no es él, pues aunque ese yo narrador comparte rasgos biográficos y, como señalé, se identifica nominalmente con el autor, tiene, inevitablemente “algo” de “invento literario” (Salamanca León, 2010: 392).³² Así, el propio Vallejo, que además no desambigua del todo la cuestión al decir que el narrador en sus textos y Fernando Vallejo “[a] lo mejor son la misma persona, a lo mejor el narrador es un invento

³¹ Este rechazo a la novela de narrador omnisciente, en tercera persona, lo ha hecho explícito en varias entrevistas (Villena Garrido, 2005; Villoro, 2002), así como también lo señala el narrador de sus autoficciones.

³² En la entrevista que le hace Néstor Salamanca León, Vallejo comenta en este sentido: “[e]videntemente no se puede meter una persona en un libro, porque cualquier persona es muy complicada y los libros son muy cortos, tienen ciento veinte, doscientas hojas, y si escribe diez pues son dos mil hojas; ahí no cabe la gente, la gente y la realidad son muy complejas. Uno trata de meter lo más que pueda en un libro de lo que ha vivido, de lo que es la realidad” (Salamanca León, 2010: 392).

literario” (cit. en Salamanca León, 2010: 392),³³ está apuntando a un pacto ambiguo, que es el que propone, como se ha comentado, la autoficción.³⁴

Desde la perspectiva de la recepción, aunque un análisis de esta perspectiva queda fuera del alcance del presente estudio, la situación a caballo de estos dos pactos narrativos hace de la autoficción una categoría textual híbrida que supone un reto para el lector. La autoficción se propone para ser leída en un constante ir y venir entre ambos pactos, intentando prolongar esta indefinición, buscando mantener la duda en el lector.³⁵ Sin embargo, cabría matizar esta cuestión señalando que el tipo de lectura estará en estrecha vinculación con el tipo de autoficción ante el cual se encuentre el lector. Sin entrar en clasificaciones más detalladas,³⁶ y sin olvidar la heterogeneidad de textos que conforman el relato autoficcional, se pueden identificar, de forma esquemática, tres tipos de autoficción: según predomine lo autobiográfico y la ficcionalización sea mínima; según el autor se presente como el héroe de su relato pero construyendo una realidad completamente imaginaria, dejando a un lado la verosimilitud biográfica; finalmente, en un terreno intermedio, según el énfasis se ponga en la incertidumbre, creando el autor una ficción personal en la que se produce una total hibridación entre lo referencial y lo ficcional. En los tres tipos encontramos, siendo, como se ha remarcado, condición para hablar de

³³ Cabe al menos señalar, aunque no me extienda al respecto, el hecho de que aparezca una fotografía de Fernando y su hermano Darío, siendo niños, en la portada de *El desbarrancadero*. En la página de los derechos de autor, se señala que en la fotografía de la cubierta aparecen retratados “Fernando Vallejo (a la derecha) con su hermano Darío”, y que fue “tomada por su tío Argemiro”. La fotografía, que sería aquí parte del paratexto, y a la que se hace referencia en el mismo texto, funciona en un sentido similar al nombre propio.

³⁴ En la misma línea, a la pregunta que le hace Villena Garrido acerca de si el narrador de sus libros es parte de la mentira que la literatura debe contar sin que el lector lo perciba, Vallejo responde: “Yo no sé cuánto hay de verdad o de mentira en mis libros” (Vallejo cit. en Villena Garrido, 2005). Asimismo, Vallejo, tras comentar que decidió crear al personaje-narrador de sus libros como un personaje “excesivo, exagerado, contradictorio”, con “un toque de locura”, se refiere a sí mismo como alguien que siempre ha escrito y dicho la realidad desde su perspectiva, y termina señalando que “[a]unque no suelo sostener mis ideas con mi personaje a veces sí lo hago” (cit. en Villena Garrido, 2005).

³⁵ En opinión de Alberca (2007), no obstante, la tensión entre ambos pactos que propone la autoficción en general no se mantiene en la lectura y, finalmente, el lector oscila hacia un dominio u otro, es decir, hacia la novela o hacia la autobiografía.

³⁶ Véase Colonna (2004: 67-144) y Alberca (2007: 181-204).

autoficción, la identidad nominal entre autor y personaje -y, generalmente, narrador-; no obstante, la vacilación del lector se resolverá inclinándose hacia un pacto u otro o se mantendrá dependiendo de cómo el lector considere al narrador-personaje del texto: como ficticio, como real o como una cuestión indecible (Alberca, 2007: 172-173).

2.c La autoficción como ejercicio lúdico de autofabulación

Una vez presentadas las principales cuestiones formales que definen a la autoficción, para concluir este capítulo quisiera remarcar brevemente la cuestión del juego en torno a la propia identidad y la autofabulación que propone esta categoría textual y dejar apuntada la relación que estableceré entre esta cuestión y el tema del espacio en los textos.

Más allá de la discusión acerca de si la autoficción es una categoría textual actual o si el término viene a dar nombre a una práctica de larga data, la mayor parte de la crítica coincide en apuntar que en su desarrollo actual, ciertamente profuso, la autoficción, como he apuntado, se haya estrechamente vinculada, por un lado, con las dudas teóricas que han afectado al estatuto de la autobiografía, principalmente en lo que se refiere al tema de la identidad, y, por otro lado, con una vuelta, aunque transformados, del autor y del sujeto. En esta segunda línea, Diana Klinger propone tomar la autoficción como una categoría genérica que implica una nueva noción de sujeto, además de como “un concepto capaz de dar cuenta del retorno del autor después de la crítica filosófica a la noción de sujeto” (2007: 27).³⁷ Este autor que retorna, sin embargo, no se corresponde, según Klinger, con la figura sacralizada del escritor, figura de autoridad que sustentaría la autobiografía tradicional, sino que se trata de un autor-sujeto que ha perdido su coherencia biográfica y psicológica, que reconoce la imposibilidad de expresar una verdad a través de su escritura. Así, el

³⁷ Traducción propia.

autor, más que como garantía de la verdad de lo relatado, reaparece como “provocación, en la forma de un *juego* que juega con la noción de *sujeto real*” (Klinger, 2007: 44).³⁸

Si pongo énfasis en esta cuestión es porque considero que los textos de Fernando Vallejo que serán analizados se sitúan en esta línea, incorporándose el autor, a través del nombre propio, como narrador-personaje en el texto y haciendo de la identidad, del sujeto, como apunta Klinger, un espacio de experimentación y exploración o una apertura a la fabulación, a la ficción (2007: 45). El yo autoficticio, distanciado tanto del yo de la autobiografía, como del yo de la novela autobiográfica, establece un juego en torno al deseo narcisista de hablar de sí mismo desde el reconocimiento de que no va a ofrecer al lector la veracidad que podría esperarse en el caso de la autobiografía (Alberca, 2007: 205). En la autoficción, afirma Colonna, el escritor se inventa a sí mismo en su escritura, en sus historias, partiendo de la libertad que ese espacio que funda le da en términos de suspensión de cualquier constricción que pudiera darse en el caso de la autobiografía, y al mismo tiempo beneficiándose de “l’effet mimétique que procurent les noms propres, spécialement le leur, qui renvoient à des personnes réelles” (Colonna, 1989: 240).

Por tanto, el yo autoficticio, podríamos decir siguiendo a Alberca, es un yo real e irreal, un yo autobiográfico pero también imaginario, de forma que “[t]odos los yos caben en él” (Alberca, 2007: 207-208). Y en ese juego en torno al sujeto que proponen los textos de Vallejo, en torno a la falta, a la privación y desfiguración que paradójicamente se produce en ese intento que supone la autobiografía de restaurar, de dar voz o rostro a lo que no lo tiene (De Man, 1979), propongo que los espacios desempeñan un rol clave. En este sentido, intentaré mostrar como el espacio, en su imbricación con la identidad, se propone como elemento que tiene un papel fundamental en las estrategias de autofabulación, pero que, al mismo tiempo, en tanto que se produce un juego en torno a la noción de identidad, de sujeto, el espacio

³⁸ Traducción propia.

también queda implicado en esa reelaboración lúdica e irónica que se hace en los textos de las paradojas ontológicas y lingüísticas que marcan la empresa del autobiógrafo.

CAPÍTULO II

EL ESPACIO LITERARIO

1. LA REIVINDICACIÓN DE LA RELEVANCIA DEL ESPACIO LITERARIO: APORTACIONES INICIALES PARA SU ESTUDIO

Durante mucho tiempo, la clasificación de las artes que Lessing formuló en su *Lacoonte* (1766), dividiéndolas entre artes temporales y artes espaciales, creó cierta confusión respecto a las dimensiones temporal y espacial que son intrínsecas a toda obra de arte. En el caso de la literatura, Lessing afirmó que se trataba de un arte temporal en clara oposición a la pintura o la escultura, que eran consideradas artes espaciales. Ampliamente difundida, esta clasificación se relaciona con la intensa teorización que en torno a la dimensión temporal se produjo en los estudios literarios, relegando a un segundo plano, hasta hace sólo unas décadas, a la dimensión espacial, tanto en lo que se refiere al espacio textual, como al espacio en el texto, que es sobre el que aquí versaré.³⁹

No obstante, cabe remarcar que en los estudios literarios el espacio no quedó relegado a un segundo plano únicamente respecto al tiempo, sino que también, en general, otros elementos de la narración como los personajes, el punto de vista o la acción recibieron hasta hace muy poco mayor atención. Aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, en un clima de creciente interés en torno al espacio en la filosofía,⁴⁰ la psicología y la antropología, comenzaron a

³⁹ Zumthor (1993) ha distinguido dos discursos acerca del espacio -a los que añade un tercero, que él mismo no llega a definir de forma muy precisa-. Un primer discurso hace referencia a la materialidad de la grafía, de la página, del libro mismo. Este es nombrado como el *espacio textual*. En el conjunto de las reflexiones que engloba este primer discurso nos encontramos con la concepción del texto como tejido, significado al cual remite la misma etimología de la palabra texto. Este es un tejido de lenguaje, una trama construida a partir de una materia que es el lenguaje. Un segundo discurso, que es el que aquí me interesa, concierne al espacio en el texto, es decir, que se ocuparía de pensar en las formas en que el espacio físico es representado por la literatura.

⁴⁰ Bollnow (1969) señala que hasta mediados del siglo XX el espacio no despertaría en el ámbito de la filosofía el interés que había suscitado la categoría de tiempo. Si bien la relevancia del espacio en la

aparecer una serie de estudios de diversa inspiración -antropológica, estilística, filosófica- centrados en el espacio literario, que contribuyeron poco a poco a rescatar a esta categoría de la infrateorización en la que se encontraba en comparación con la categoría temporal. A continuación destacaré algunos de estos estudios, no sólo porque su aportación a una teorización del espacio literario como componente fundamental de la morfología y la semántica del texto ha sido indudable,⁴¹sino porque además serán pertinentes en esta investigación para contribuir a establecer las bases teóricas desde las que propongo fundamentar el estudio del espacio en los textos.

Una de las primeras aportaciones al estudio del espacio literario la constituye la propuesta de inspiración antropológica y fenomenológica de Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* (1965). Desde esta perspectiva fenomenológica, Bachelard propone centrarse en el espacio vivido, habitado, que es el espacio investido de valores imaginados. Los espacios predilectos, como la casa, la buhardilla, los rincones, por citar algunos, son entonces aquellos que debido a su vinculación a las zonas más profundas del subconsciente colectivo se convierten en temas recurrentes en la imaginación del ser humano y, por ende, también en la literatura. En cierto modo la perspectiva investigadora de Bachelard supone, como señala Zubiaurre (2000), una continuación de los estudios de la Escuela de Ginebra

estructura de la experiencia humana sería defendida, según Bollnow, expresamente por Lassen en 1939, quien partiría de la idea de “espacio mítico” de Cassirer, no sería hasta más adelante que hallaría vigor su planteamiento. Aportaciones claves para la posterior preocupación del pensamiento filosófico sobre el espacio serían asimismo las reflexiones sobre el “habitar” de Heidegger, en el marco de su análisis del “dasein”, traducido como “ser ahí”, y las de Merleau Ponty (Bollnow, 1969).

⁴¹ Dejaré fuera de este breve recorrido, por tanto, aquellos estudios que no se han centrado en el espacio como componente del mundo construido en el texto, como sería el caso de la propuesta de Joseph Frank, quien en su artículo “Spatial Form in Modern Literature” (1945), argumentaba, a partir del estudio de autores como Joyce, Pound o Eliot, que los textos modernos, novelas o poesías, tendían hacia lo que denominó “spatial form”, entendiendo por esta tendencia una ruptura experimental respecto a las estructuras narrativas tradicionales que apuntaban hacia la linealidad cronológica propia del lenguaje. El problema del concepto de forma espacial de Frank reside, por un lado, en la eliminación que hace de la dimensión temporal, revirtiendo el espacio a su condición de elemento estático, y por otro lado, en la identificación entre simultaneidad y espacialidad, quedando de esta forma la preocupación por el espacio novelesco reducida a un rasgo estilístico o narrativo (Zubiaurre, 2000: 17).

en torno a los temas -unidades semánticas- en las obras literarias, aunque con Bachelard el interés se desplaza del centro constituido por la conciencia autoral para abarcar épocas históricas, evidenciando que algunos motivos espaciales se vuelven característicos de un determinado período y lugar. Por ello, además de haber puesto el acento en la idea de espacio vivido, el interés de la aportación de Bachelard al estudio del espacio literario consiste en haber señalado la historicidad de estos motivos o temas espaciales que, transformados y renovados a lo largo del tiempo, van dando lugar a variantes.

Una dimensión histórica que también puede encontrarse en los estudios, especialmente reveladores, de Mijaíl Bajtín, cuya teoría del cronotopo, concebida en torno a los años treinta pero publicada recién en 1975, vendrá a remarcar no ya la relevancia del espacio, sino precisamente la indisoluble unión entre tiempo y espacio. Como expresa Bajtín, “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (1991: 237-238). La aportación metodológica del concepto bajtiniano de cronotopo es indudable. No sólo implica, como apunta el concepto mismo, la “unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (1991: 237), sino que también supone una valiosa aportación a los estudios sobre el espacio literario al poner énfasis en la dimensión pragmática, señalando que no se trata de una categoría abstracta. Lo individual e irrepetible del cronotopo concreto de un texto, según Bajtín, incluye un momento valorativo, ya que, como señala Holquist, este combina “spatial and temporal factors with and evaluation of their significance as judged from a particular point of view” (1990: 152). Pero el concepto de cronotopo debe entenderse como un mecanismo dialogizador en la interacción de unos textos con otros, ya que el tiempo y el espacio en un texto literario son categorías relativas que sólo pueden conocerse sobre el fondo de otras coordenadas que funcionan como sistema de referencias (Holquist, 1990). De esta forma se remarca la necesidad de aproximarse al estudio del espacio en uno o varios textos desde la perspectiva de una poética histórica, a partir de la cual se toma el cronotopo como una especie de memoria cultural, que es literaria

pero que refiere asimismo al contexto general en el que el género al que se vincula específicamente un determinado cronotopo se ha conformado y ha evolucionado.

Por último, otros estudios críticos que merecen destacarse como pioneros, más que centrarse en motivos y temas espaciales concretos o cronotopos, refieren al espacio a través de abstracciones, de oposiciones binarias. En esta línea se encuentran los estudios de Lotman (1978) en torno a las “polaridades espaciales” en el campo de la cultura, como son las oposiciones entre dentro/fuera, cerrado/abierto o arriba/abajo.⁴² Según esta idea, a partir del diálogo entre esas polaridades espaciales se construye la particular geografía o topografía de la obra artística. En este sentido Lotman considera que el espacio es principalmente un metalenguaje que se manifiesta a través de categorías abstractas o un sistema de polaridades espaciales. Así, todo texto se constituye, se organiza, a partir de un determinado *topos*, es decir, un sistema de relaciones espaciales que “se presenta en calidad de lenguaje [...] para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto” (1978: 283). Todo texto postula un determinado modelo de mundo a partir de unos “modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio” (1978: 272). Dichos modelos pertenecen a una determinada cultura e implican siempre un componente ideológico. Sea que un obra artística busque reafirmar o subvertir los significados del modelo de mundo estándar a través de su propia topografía simbólica es necesario, evidentemente, que haya un conocimiento del modelo topográfico-simbólico convencional. Es decir, únicamente “sobre el fondo de estas construcciones (imagen del mundo convencional) adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o un grupo de textos dados” (1978: 272). De este modo, la presencia de estas oposiciones en un texto determinado nos habla tanto de su propia ideología, según intente subvertir o reafirmar los modelos topográfico-simbólicos convencionales, como de la realidad ideológica y cultural de su época.

⁴² Por su parte Baak, retomando esta línea, resume y simplifica las clasificaciones de diversos críticos, estableciendo un sistema a partir de seis oposiciones que destacan por su recurrencia: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha, delante-detrás (en Zubiaurre, 2000: 56).

2. DELIMITACIÓN DE UNA PERSPECTIVA DE ESTUDIO DEL ESPACIO LITERARIO

A partir de estos estudios pioneros acerca del espacio en la literatura, en las últimas décadas el conjunto de la producción teórica y crítica en este campo se ha ampliado considerablemente,⁴³ a veces hasta el punto de que la diversidad de acepciones con la que se ha hecho uso del concepto de espacio -en sí ambiguo- ha llevado a diversos investigadores a señalar la necesidad de establecer delimitaciones. Según Slawinski (1989), este conjunto de estudios, si bien ha contribuido a revalorizar el espacio, ha tendido a combinar problemáticas y terminologías correspondientes a realidades distintas, creando cierta confusión que poco contribuye a la consolidación de una verdadera “espaciología literaria”.⁴⁴

En este sentido, algunos críticos han intentado precisar a qué se refieren con espacio cuando se trata de aplicar este término a la literatura. Así, Weisberger define el espacio de la novela como “un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l’action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui raconte les événements et les gens que y prennent part” (1978 : 14). Por su parte,

⁴³ Este creciente interés por la categoría de espacial en las últimas décadas del siglo XX se ha identificado asimismo en el campo de las ciencias sociales. Este giro espacial ha sido vinculado con la crisis de la modernidad, en términos del creciente cuestionamiento de los modelos explicativos tradicionalmente basados en la historia- eje temporal- (Foucault, 1998 [1968]; Jameson, 1984). Por su parte, Soja (1999) habla de una “reassertion of space in critical theory” que surge como una crítica a una concepción del espacio como neutro, abstracto, universal; crítica en la que destacan los planteamientos de Lefebvre. En contra de esta afirmación acerca de una recuperación del espacio como resultado de un giro posmoderno se expresa Adrián Gorelik (2004), quien afirma que la emergencia de un pensamiento espacial no implica una novedad en el pensamiento, como lo demostrarían, entre otros, las metáforas geológicas de Spengler y más tarde de Levi-Strauss, así como, en el caso concreto de América Latina, la relevancia de una “imaginación socioespacial” presente desde la Conquista. En todo caso, habría que distinguir aspectos de esta cuestión, delimitando lo que supone una mayor teorización acerca del espacio, con el desarrollo de una espaciología -o en un sentido negativo, como apunta Soja (1999), una simple multiplicación de metáforas espaciales de las que se llenan los discursos sociales y culturales-, un cambio en la experiencia del espacio -que traerían la globalización, las tecnologías de la comunicación y los transportes- y la relevancia que el espacio en tanto relacionado con el poder, con el conocimiento, con la identidad y la cultura, tiene y ha tenido siempre.

⁴⁴ Slawinski (1999) se refiere a la utilización del término espacio o de metáforas espaciales para aludir, por ejemplo, a la materialidad de la página, de la grafía o al libro -“espacio textual”-, a la dimensión espacializadora del lenguaje o incluso a la lectura como viaje.

Zoran remarca que, aun cuando parezca un tanto obvio, con el término espacio hace referencia a “los aspectos espaciales del mundo reconstruido en el texto” (1984: 309).⁴⁵ Sin embargo, la mayoría de los estudios, como incluso el de Zoran, se centran más bien en explicar cómo se construye el espacio en el texto, cuál es su funcionamiento en términos de la estructura narrativa, en conjunción con los otros elementos -personajes, tiempo, acción-, y en menor medida en el aspecto semántico -la producción de significado-, de modo que una definición de lo que se entiende por espacio se deduce más bien de las explicaciones acerca de su construcción y funcionamiento como elemento narrativo.⁴⁶

En lo que concierne a las perspectivas de estudio, Slawinski considera que diferentes perspectivas pueden combinarse,⁴⁷ sin embargo, afirma que con objeto de lograr cierta claridad teórica es necesario establecer, en todo estudio, la primacía de alguna de ellas, a la que las otras pueden complementar. En particular, Slawinski considera como perspectiva básica la constituida por el conjunto de propuestas de la poética sistémica. Señala así que el estudio de los temas, del léxico y de las expresiones metafóricas utilizadas o de los patrones culturales de la experiencia del espacio, por citar algunos enfoques, sólo es posible a partir de una perspectiva que atienda al espacio como componente de la morfología de la obra.

Siguiendo a Slawinski, en el presente estudio el enfoque fundamental del espacio será el que considere este elemento como un principio de organización del texto tanto en su componente semántico y temático como desde el punto de vista de la composición (1989: 226). En otros términos, se trata de estudiar el espacio como anclaje geográfico del relato y como configuración espacial del mundo narrativo que contribuye a fundar, analizando sus aspectos temáticos y simbólicos y atendiendo a

⁴⁵ Traducción propia.

⁴⁶ En este sentido se pueden destacar diversos trabajos en los campos de la narratología y de la semiótica literaria, que bien dedican una sección bien se centran en el espacio exclusivamente: Bourneuf y Ouellet (1972); Seymour Chatman (1978); Mieke Bal (1985); Ruth Ronen (1986). Más recientes son los trabajos de Valles Calatrava. 1999. *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en “La ciudad de los prodigios” de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad, y el de Luz Aurora Pimentel (2001).

⁴⁷ Véase la clasificación de Slawinski en Janusz Slawinski (1989).

su rol como principio organizador de otras significaciones que no son espaciales. Así, en el análisis se pondrá especial atención a la forma en que, en su inextricable relación con el punto de vista del narrador, que es quien lo crea, describiéndolo, percibiéndolo e invistiéndolo de valores, el espacio desempeña un rol clave en la producción de la significación en los textos, conllevando complejas implicaciones ideológicas, culturales y estéticas, y, en fin, dando cuenta de una concepción del mundo.

La delimitación de esta perspectiva de estudio es ya un primer paso para señalar que, como sucede en los textos seleccionados, aun cuando se representan espacios que mediante un nombre propio reenvían a un espacio fuera del texto, el espacio representado no es nunca un reflejo de ese espacio “real”, que de todas formas es siempre ya un espacio semiotizado (Pimentel, 2001). El espacio narrativo en el texto es el “resultado de determinadas operaciones creadoras de enunciación - de decisiones tomadas en el plano estilístico del texto” (Slawinski, 1989: 270), y es precisamente este trabajo estilístico el que va permitir focalizar la lectura hacia unos determinados espacios, que van a describirse y comentarse de cierta manera.

3. EL ESPACIO LITERARIO COMO SIGNO

Dado que los textos seleccionados proponen, en tanto que autoficciones, un pacto ambiguo -entre referencial y ficcional-, se caracterizan por la autoreferencialidad y representan espacios que, a través del nombre propio, reenvían a espacios ‘reales’, existentes fuera del texto, resulta relevante detenerse en una serie de cuestiones para remarcar que el espacio narrativo es una construcción verbal, simbólica, y que, como tal, no puede entenderse nunca como un simple reflejo del mundo real. Aunque en un primer nivel el espacio pueda tener la función de crear la ilusión de realidad -que es principalmente una ilusión referencial- su construcción está, al igual que sucede con las otras categorías -tiempo, personajes, acción-, en función de la creación sentido global del texto, de forma que su análisis permite

acceder a “las estructuras profundas de la significación textual” (Soubeyroux, 1997: 49).

La construcción del espacio narrativo, que forma parte del mundo creado por el lenguaje literario, implica diversos grados de mimetismo según se tomen más o menos elementos del mundo real, más allá de que ese espacio ficcional haga o no referencia a un lugar conocido y considerado como existente. Una referencia que bien puede hacerse nombrando ese lugar -Medellín en el caso de los textos seleccionados- o rebautizándolo, pero que supone, en cualquier caso, ya una reconfiguración de ese espacio (Westphal, 2007: 168). Sin embargo, como señalan de diverso modo tanto Soubeyroux (1997) como Westphal (2007), el espacio ficcional, incluso cuando se construye con un alto grado de mimetismo, siempre implica un cierto grado de desviación respecto del mundo real. Y esto es necesariamente así porque, como remarca Ronen

[a] place, like any other real entity, is inexhaustible insofar as it comprises a virtually infinite number of aspects, features and properties. A literary text necessarily imposes a choice of qualities from which the spatial construct stands out as a closed constellation of properties. (1986: 430)

Aun cuando el significado no se limita a la textualidad, ya que el proceso semiótico de producción de sentido implica un diálogo entre el texto y la cultura en la que se inserta, el texto tiene un carácter finito, y por tanto, el espacio representado supone también una cierta configuración en el marco delimitado que es el texto, que implica ya una cierta valoración, un juicio sobre la propia realidad (Segre, 1981: 12). De ahí el necesario proceso de selección y condensación, de reconfiguración de un *realema* (Doležěl, 1999) -por ejemplo, Medellín-, que hacen del espacio narrativo un signo artístico, vehículo de otras significaciones que no son sólo espaciales. Así pues, se puede afirmar que el espacio es un elemento clave en la

producción de la significación y, por ende, en la interpretación de la ideología del texto.

La construcción del espacio en los textos seleccionados hace necesario considerar, aunque sea brevemente, la cuestión de la enunciación y el punto de vista, más aún en la medida en que se trata de textos autorreferenciales, es decir, que hacen referencia y comentan, de modo general, acerca de las condiciones de su producción, su carácter de construcción verbal, así como, en particular, también señalan su estatuto híbrido entre ficcional y referencial.

Desde el campo de la semiótica de la ficción se ha planteado que la ficción es una actividad de creación de mundos, que son percibidos no como construcción verbal, como lenguaje, sino como reales (Goodman, 1984). El narrador, los personajes, el espacio, todo lo que forma parte de ese mundo creado, deja de ser objeto para convertirse en sujeto. El texto literario no se percibe como un conjunto articulado de elementos, sino que estos se convierten en símbolos que apuntan no ya a esa organización textual, sino a un mundo que aparece bajo la ilusión de realidad. Dicha percepción por parte del lector del mundo ficcional como mundo real, es decir, con existencia propia, es consecuencia del pacto de ficcionalidad al que aquel se adscribe. El texto ficcional surge, siguiendo a Iser (1997), de ese doble movimiento lingüístico y mimético que conforma el acto de ficcionalización.

En esta línea, el autor como “yo-origen real” se pierde, desaparece, y en el mundo ficcional emerge la figura del narrador que es ya un “yo-origen ficticio” (Pozuelo Yvancos, 1993: 102). Así, el narrador en el texto literario aparece como sujeto de la enunciación. En el mismo movimiento que marca la desaparición del autor real y que instaura la ficción, surge el espacio del narrador, su mundo. A través de frases, el narrador va construyendo ese mundo, pues, como señala Westphal, “[l]e travail poétique fait être en nommant; il donne naissance” (2007: 129), y la lógica que se crea para dicho mundo es a la vez la que va a conferir al discurso del narrador

el valor de autenticidad.⁴⁸ Es decir, que el discurso del narrador sobre ese primer mundo ficcional fundador se percibe, en principio, como verdadero.

En el caso de los textos seleccionados, esta cuestión merece especial atención dado que el recurso a estrategias metaficcionales⁴⁹ -frecuente en la autoficción-⁵⁰ afecta a la ilusión referencial -creada especialmente por la presencia del nombre propio de los espacios-, al mismo tiempo que produce un juego en torno a esa ilusión de real, es decir, de que el mundo construido en el texto por las palabras del narrador es un mundo real y no un artificio, una construcción literaria, y, por tanto, verbal y simbólica. En esta línea pueden leerse tanto las referencias intertextuales, como las continuas digresiones y los comentarios del narrador acerca del proceso de escritura de su vida, de su pasado. Tales comentarios ponen en entredicho al sujeto del enunciado y de la enunciación como un sujeto marcado por una coherencia biográfica y psicológica y apuntan, al mismo tiempo, a una concepción del funcionamiento de la memoria y del lenguaje no como medios para apresar, acceder al sentido o al referente último -el pasado o la realidad-, sino paradójicamente como obstáculos. En su interminable configuración y reconfiguración del pasado, la memoria produce siempre renovadas imágenes de ese pasado, mientras que el lenguaje, según una visión lacaniana o derrideana, produce un *glissement*,⁵¹ un

⁴⁸ En este punto sitúa Dolžel (1999) la diferencia fundamental entre la semántica mimética y la de los mundos posibles. La propia textura, el significado intensional de un texto es lo que autentifica el discurso del narrador y, de esta forma, el mundo creado.

⁴⁹ El término metaficción, desde que fuera acuñado y conceptualizado por Scholes y Gass en 1970, ha sido el objeto de numerosos estudios. Las definiciones varían, por lo que aquí, siguiendo a Linda Hutcheon, tomo metaficción como “fiction about fiction -that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1980: 1), es decir, que engloba tanto la metanarración como la metadiscursividad.

⁵⁰ La metaficcionalidad es un recurso que autores como Gasparini han señalado como propios de la autoficción (2004).

⁵¹ La noción de *glissement* es referida por Lacan para describir el movimiento indefinido de la significación, en el que el significado se desliza permanentemente por debajo del significante, siendo entonces, a diferencia de lo que propone la teoría lingüística de Saussure, el significante y el significado disociados. Lacan no señala únicamente que la relación entre ambos es arbitraria, como Saussure, sino inestable, cambiante, desde una perspectiva no sólo diacrónica sino sincrónica también. El significado surge, según Lacan, como un efecto momentáneo producido por la relación estructural entre los significantes que componen la cadena de la significación; pero dado que la cadena de la significación nunca se puede decir que esté completa, el significado es continuamente deslizado a lo

diferimiento indefinido del significado, del referente último o del sentido. El lenguaje revela en los textos, de esta forma, no su capacidad mimética, sino poética, del mismo modo que la memoria aparece también como invención e imaginación. En este marco, resulta por tanto relevante analizar cómo el mundo narrativo, del que el espacio es un componente clave, construido por las palabras de este narrador que se presenta como poco fiable, que señala la imprecisión de las palabras para referirse a la realidad, queda en cierto modo atrapado en ese territorio ambiguo entre realidad e invención, entre ficción y no ficción, que delimita la autoficción, ambigüedad que es trabajada así de forma más o menos explícita en los textos.

En cuanto a la cuestión del punto de vista, que no es sólo físico y psíquico sino también ideológico, instaurado por ese narrador cuya enunciación es la que va creando el mundo en el texto, es una cuestión igualmente relevante para analizar la representación del espacio.⁵² Esto es así porque el espacio es siempre relativo a una mirada, a un sujeto, refiere a una focalización, que supone un determinado emplazamiento en el sentido en que señala Vázquez Medel (2002): un plazo (tiempo) y una plaza (espacio). Se puede decir así que toda enunciación está marcada por una particular cronotopía, por un modo de estar en el mundo, que es particular de una psique pero que también hace referencia a una cultura, lo que permite estudiar las significaciones del espacio anclando los textos en el contexto ideológico e histórico-cultural. Entonces, dado que el espacio es siempre relativo a una mirada, para analizar el tratamiento de este elemento y ver de qué forma participa de las estructuras profundas de la significación de los textos, cabe preguntarse cómo se problematizan y complican una serie de preguntas en estos, considerando asimismo la cuestión de la doble divergencia -temporal y de

largo de esa cadena de la significación. Para una ampliación acerca de la noción de glissement véase Jacques Lacan. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.

⁵² Acerca del punto de vista, en la línea de lo que aquí vengo señalando y que particularmente interesa destacar, Lotman ha señalado que son pocos los elementos de la estructura del texto artístico que como el punto de vista “are as directly related to the overall task of constructing a picture of the World [...], which has a direct bearing on problems in secondary modelling systems such as the relation of the creator to the text, the problem of verisimilitude, and that of personality” (1975: 341).

identidad- que Starobinski señala en relación con la escritura autobiográfica. Me refiero principalmente a las preguntas acerca de quién habla, desde qué emplazamiento habla, cuáles son las miradas y las relaciones que establece el yo narrador con respecto al espacio, así como con los elementos que lo pueblan, debido precisamente a que esa voz narradora responde en los textos a un sujeto que se afirma como escindido, fragmentado, sin una coherencia biográfica y psicológica, y que adopta así diversas máscaras.

A partir de estas consideraciones, se puede enfocar de forma adecuada el estudio del espacio más allá de su relación con un espacio 'real', de la cuestión de la referencialidad, atendiendo a su carácter de signo, a su simbolismo, a los temas, motivos o modelos culturales del espacio que son reelaborados a veces desde una actitud paródica y desde la ironía, y a la forma en que, en su conexión con el punto de vista, el espacio expresa una determinada visión de mundo, que en este caso debe entenderse en relación con la adscripción de los textos a la categoría genérica de la autoficción.

4. EL ESPACIO LITERARIO COMO *INTERTEXTO*

A pesar del carácter delimitado del texto, y por ende del espacio construido en el texto, este último no sólo adquiere significado a partir de las relaciones que mantiene con los otros componentes de la sintaxis narrativa, así como de los elementos léxicos, simbólicos y temáticos con que es construido, sino que también deben ser considerados otros aspectos pragmáticos aparte de los ya mencionados. Como remarqué anteriormente, si bien el estudio de la categoría espacial debe partir del texto, es en la puesta en diálogo del texto con el contexto, con la semiosfera (Lotman, 1978), que se produce la significación.

La noción de intertextualidad, acuñada por Kristeva a partir del concepto de dialogismo de Bajtín, que propone entender el texto literario como “escritura réplica”

de otros textos (Kristeva, 1978: 235),⁵³ se puede tomar para el espacio como elemento en los textos. La interpretación de las significaciones que se ponen en juego a través de la representación de ciertos espacios se realiza estableciendo un diálogo con otros textos literarios y culturales. En este sentido, la intertextualidad en los textos seleccionados es un aspecto clave a tener en cuenta puesto que pone de relieve la cuestión de cómo el texto literario antes que reflejar la realidad refiere a la literatura misma y a la cultura.⁵⁴

La intertextualidad puede ser explícita, señalada por el narrador en su discurso al comparar o asociar aspectos de los espacios del texto con otros espacios extratextuales, construyendo así en diálogo con otras representaciones la propia significación de los espacios intratextuales, o bien puede ser implícita, cuando la relación se establece a partir de rasgos o elementos que caracterizan los espacios. En este caso se trata más bien de la evocación de otros espacios al hablar de

⁵³ Kristeva define el texto como “un sistema de *conexiones* múltiples que se podría describir como una estructura de redes paragramáticas” (1978: 239). Cada texto mantiene relaciones con los textos anteriores, no en el sentido tradicional de fuentes e influencias, sino como un proceso, inevitable por el que todo texto lleva a cabo una selección, transformación, extracción y transgresión de modelos. De esta forma la historia y la sociedad ingresan en el texto, que se escribe “leyendo el corpus literario anterior o sincrónico al autor” (1978: 235).

⁵⁴ Cabe enfatizar aquí que la cuestión de la intertextualidad la planteo principalmente en esta línea. Es decir, la de señalar cómo en los textos de Vallejo, más allá del uso del nombre propio, de la ilusión referencial que este crea, así como, se podría agregar en otro orden, la atención al detalle, a lo local, a lo inmediato y privado, generalmente en el mundo urbano, y una tendencia al autobiografismo, que ha hecho que se hable, por oposición al realismo mágico, de “realismo sucio” para definir un texto como *La Virgen de los sicarios* (Fudacz, 2012), la referencias implícitas o explícitas a otros textos o a la tradición literaria y cultural pone de manifiesto asimismo la autoconsciencia del carácter construido de toda descripción, del carácter mediado de toda re-presentación. Un aspecto que, en una línea similar, ya puso de relieve O’Byrne (2008). Y más allá de señalar que el texto literario, tomando la literatura como sistema de modelización secundario, refiere principalmente a la propia literatura y a la cultura -a los modelos de mundo que esta proporciona (Segre, 1981: 12)- en la que se inserta y a la cual conforma, también apunta a la deconstrucción de la autoridad de la voz autoral y de la noción de verdad objetiva, última, puesto que, por un lado, en la voz del sujeto resuenan las voces de los otros -la alteridad es así condición de la identidad-, y por otro, en una línea postestructuralista, supone remarcar la imposibilidad de acceder a una realidad objetiva, de situarse por fuera de los discursos mediante los que se construye -conllevando ya un juicio sobre- esa realidad. Por tanto, si bien remarco, específicamente en relación con el espacio, la cuestión de la intertextualidad, conectando con lo dicho acerca de la autobiografía y la autoficción, como se puede ver, no me detendré, por cuestiones de espacio, en un análisis exhaustivo de las referencias intertextuales explícitas que los textos establecen con textos específicos, y al mismo tiempo evitaré caer en aquello que la misma noción de intertextualidad buscaba superar, que es la crítica de fuentes, entrando en el terreno de las influencias y de la originalidad.

componentes concretos característicos de estos o al señalar aspectos culturales e ideológicos identificados como propios de unos determinados espacios.

En segundo lugar, la relación intertextual, ya sea explícita o implícita, puede establecerse con otros espacios ficcionales o con espacios existentes en el mundo real, pues a través de un nombre propio -por ejemplo, Medellín- finalmente se hace referencia de forma implícita a toda una serie de discursos construidos a lo largo del tiempo en torno a ese espacio, que implican determinados valores semánticos e ideológicos (Pimentel, 2001).

Sin embargo, el diálogo con otros textos se puede dar en otro nivel que es el de las categorías espaciales. Por tanto, en el caso de los textos que analizaré, más allá del espacio referencial que designa el nombre propio, la intertextualidad se establece asimismo a partir de la ciudad y de otros espacios como el campo, la casa, en tanto que construcciones culturales y temas literarios, que puede entenderse de este modo como memoria cultural en el sentido en que señala Bajtín, puesto que llevan asociados un conjunto de significaciones que implican determinados juicios ideológicos y valores culturales. En este sentido se puede retomar el concepto de cronotopo, poniendo énfasis en su carácter dialógico, puesto que todo texto al representar un espacio propone su actualización en una coordenada temporal específica, adquiriendo significación sobre el fondo de otras representaciones de ese espacio. En esta línea, la ciudad constituye una categoría espacial relevante, puesto que los significados y valores ideológicos atribuidos a esta han ido variando en la literatura y la cultura hispanoamericana en relación, aunque no en términos de reflejo, con cambios en otras esferas, mostrando hasta qué punto ha dejado de percibirse como un espacio ideal o lugar emblema de la civilización y del progreso.

Por último, tomando las aportaciones de Lotman comentadas, se puede señalar otro nivel más abstracto en el que el espacio funciona como un intertexto. En este nivel, la significación se produce poniendo en relación los modelos de mundo a los que refiere Lotman. Así, sobre el fondo de los modelos de mundo tradicionales, la estructuración topológico-simbólica concreta de una obra, bien sea

que subvierta o continúe esos modelos de mundo, de forma implícita o explícita, genera una significación que no sólo se refiere al espacio representado, sino que a partir de este habla de otros aspectos -culturales, sociales, políticos- del mundo ficcional que construye el texto. En este sentido, como se pondrá de manifiesto en el análisis, los textos muestran un grado de autoconsciencia al referirse explícitamente a estos modelos de mundo, bien sea convirtiéndolos en objeto de una parodia, en ese gusto por la transgresión que manifiesta el narrador en los textos, bien sea como una forma de mostrar una actitud de ironía sobre la propia nostalgia respecto de esos modelos de mundo que dan cuenta de una determinada cultura e ideología.

En conclusión, la propuesta teórico-metodológica de la presente investigación implicará estudiar el espacio desde una perspectiva que atienda a su carácter como componente de la estructura del texto literario y de su plano semántico, en relación con otras categorías y aspectos del texto como el tiempo o el punto de vista. Se pondrá énfasis en el carácter de signo artístico del espacio que, sin desestimar su referencialidad, su aspecto como marco histórico y geográfico, no se construye como un reflejo más o menos fiel de la realidad, sino en función de la producción del sentido global de la obra y en diálogo con la cultura, mostrando así toda su riqueza simbólica. De este modo, será clave tener en cuenta para analizar la significación y el funcionamiento del espacio en los textos tanto el género o categoría textual a la que se adscriben, en este caso la autoficción, como también las relaciones intertextuales que los textos literarios mantienen principalmente con otros textos literarios y en general con el espacio de la cultura.

CAPÍTULO III

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

INTRODUCCIÓN

Siendo la articulación de la representación del espacio y del yo el objeto de estudio de la presente investigación, en donde el espacio se identifica principalmente con la ciudad y el yo con la figura del escritor, y proponiéndose una lectura de los textos en diálogo con el presente y con un pasado al que se revisa de forma crítica, resulta relevante, aunque sea de forma sucinta, contextualizar estos textos desde una perspectiva histórico-cultural. De este modo, esbozaré un contexto en el que poder llevar a cabo una lectura de las obras, destacando los cambios sociales, políticos y culturales que se han producido en las últimas décadas del siglo XX en América Latina y en Colombia más específicamente, coincidiendo con lo que algunos autores han definido como crisis de la modernidad.

Por tanto, se trata aquí, por un lado, de comentar cómo se ha transformado la experiencia de la vida cotidiana en las ciudades latinoamericanas en estas décadas como consecuencia de diversos procesos culturales, económicos y políticos generados por dinámicas nacionales y transnacionales, y por otro lado, en este contexto de profundos cambios, también de mencionar de qué formas estos han afectado a la posición que ocupa la intelectualidad literaria en la sociedad latinoamericana y qué imágenes y representaciones de la ciudad se proponen en consonancia con esta situación.

Comenzaré hablando de la crisis de la modernidad y la modernización en el contexto de América Latina puesto que, siguiendo a Gorelik (2003) y a Ianni (2000), propongo en este trabajo que reflexionar sobre de la modernidad, y la posmodernidad, es reflexionar acerca de la ciudad en la medida en que gran parte de lo que “la sociedad es, ya sea esta nacional o mundial, se desarrolla y decanta en la

gran ciudad”, y, por tanto, esta ha sido y es “el lugar por excelencia de la modernidad y de la posmodernidad” (Ianni, 2000: 102).

1. CRISIS DE LA MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

Sea que algunos autores hablen de posmodernidad -entendida como cierre de una modernidad exhausta e inicio de una nueva era- y otros de una revisión crítica surgida en el interior de la modernidad ante lo incompleto de su proyecto para caracterizar la situación actual, es en referencia a la modernidad que se ha seguido considerando nuestro tiempo, y es una crisis de la modernidad la que, de diverso modo, se pone de relieve (Lechner, 1993; Hopenhayn, 1993). Crisis definida, principalmente, como un cuestionamiento o revisión crítica de los metarrelatos surgidos del proyecto de la Ilustración. Constituidos como parámetros cognitivos para otorgar inteligibilidad y racionalidad a la realidad, al mismo tiempo que para normalizarla, dichos metarrelatos establecían no sólo una interpretación de la realidad sino también una orientación totalizadora que determinaba hacia dónde se debía ir. El cuestionamiento de la capacidad explicativa y la fuerza legitimadora de estas metanarrativas ha significado, en definitiva, el cuestionamiento, entre otros, de la visión teleológica de la historia, de la idea de progreso, de evolución, a la luz de las cuales se había sustentado el proyecto de la modernidad.

El cuestionamiento de esta visión idealizada del progreso, así como de la interpretación de la historia dirigida por una racionalidad única y el postulado de un sujeto universal que esta llevaba aparejados, conlleva la crítica a otros conceptos e ideas sobre los que se ha basado el proyecto de la modernidad. Por razones de espacio y pertinencia destacaré a continuación sólo algunos y lo haré desde la perspectiva específica de esta crisis de la modernidad en el caso de América Latina.

En la medida en que a la historia ha dejado de reconocérsele una única racionalidad o direccionalidad, la posibilidad de establecer un metarrelato que

proponga una interpretación totalizadora de la historia ha pasado a ser visto como algo ilusorio en el mejor de los casos o como autoritario y etnocéntrico en el peor. Paralelamente, se ha vuelto sospechoso cualquier intento de un grupo -sea el partido, el Estado o una élite intelectual- de erigirse en intérprete privilegiado de la historia y de establecer, como tal, una orientación al proceso histórico. Más aún, toda ideología en tanto que visión totalizadora del mundo o posición desde la que proyectar un determinado orden universalmente válido ha sido ampliamente descalificada (Hopenhayn, 2002: 80).

La utopía de un orden social armónico, tanto como, en general, cualquier proyecto cuyo sujeto se defina como universal no sólo levantan sospechas -en la medida en que se argumenta que todo conocimiento o aspiración a la verdad esconde una relación de poder (Lechner, 1993: 127)-, sino que efectivamente han perdido su capacidad de apelación. En el caso de América Latina, tal utopía ha sido principalmente la de una revolución socialista, nacionalista y antiimperialista, que debía desembocar en el establecimiento de una sociedad liberada de la dependencia económica y la alienación capitalista, en la que ya no habría pobreza y exclusión. El profundo debilitamiento de esta utopía, con toda su carga movilizadora, ha generado desde alrededor de fines de los años setenta un enorme vacío, suponiendo, según apunta Hopenhayn, “a form of death and of cultural transfiguration” (2002: xii).

Por otro lado, tomando en consideración el hecho de que en América Latina de forma frecuente se ha entendido la cuestión de la modernidad principalmente como modernización económica (Walde Uribe, 1996), hay que considerar que a esta crisis de las utopías se une, alrededor de una década después, la crisis de un modelo de modernización vigente desde fines de la década del cuarenta, basado en “la industrialización, la urbanización, el acceso a servicios modernos y el mejoramiento de los indicadores sociales y culturales” (Hopenhayn, 2005: 13), y en el que el Estado debía cumplir un rol crucial como impulsor de la industrialización y garante del proceso de integración que debía acompañarla (Hopenhayn, 2002). Las fuertes crisis económicas sufridas a lo largo del continente desde los años ochenta, junto con el

agravamiento de la deuda externa, han puesto de manifiesto la fractura del proyecto de modernización basado en un modelo de economía mixta y la deslegitimación de la figura del Estado Planificador. Deslegitimación entendida, por un lado, como la pérdida de consenso social ante la imposibilidad de erigirse en ese “impartial referee in social conflicts and great political totalizer”, y, por otro lado, como el cuestionamiento de su “expertise” en la planeación y toma de decisiones (Hopenhayn, 2002: 94-95).

La sustitución de este modelo de modernización, en el marco de los procesos de reestructuración de las economías latinoamericanas, con el paso “de un sistema de economía mixta con alta ingerencia estatal a un paradigma de economía de mercado en la mayoría de los casos basada en el discurso neoliberal” (Cancino, 2005), supone, en este contexto, algo más que un cambio en el sistema económico. Tal cambio se comprende, al mismo tiempo, como una transformación del “paisaje cultural, la sociedad civil y los estilos de vida” (Cancino, 2005).

De una forma esquemática, se podría resumir que en las últimas décadas la situación del continente ha estado marcada por diferentes crisis y problemáticas. En primer lugar, por la falta de utopías de carácter colectivo -nacional-, desplazadas por la exaltación, desde el discurso neoliberal -que a veces toma la retórica del discurso posmoderno-, del individualismo, la diversidad y el consumo como valores máximos. Segundo, por la deslegitimación del Estado como agente conductor del proceso modernizador, criticado desde varios frentes por ser “utopian or instrumentalist, too erratic or too rigid, capitalist or an obstacle to capitalism, vulnerable or hypertrophied” (Hopenhayn, 2002: 94), así como también del discurso desarrollista. Y por último, unida a estas crisis se halla la evidencia, patente principalmente en los centros urbanos, de una creciente desigualdad económica y social como consecuencia del fracaso de lo que debía ser el proyecto de una modernización integradora, de la posterior avanzada neoliberal y las medidas de ajuste llevadas a cabo tras la gran crisis económica de fines de los setenta, cuyo peso ha recaído con enorme diferencia sobre los distintos sectores de la población.

Esta situación ha creado las condiciones para el surgimiento de una “cultura del desencanto” (Hopenhayn, 2002: 2) que atraviesa el continente y que, lejos de ser propiedad de un determinado grupo, se extiende a todos, los “incluidos” y los “excluidos”, los “integrados” y los “marginales”, definidos no ya a partir de las fronteras del Estado-Nación, sino del nuevo mapa dibujado por los fenómenos económicos, culturales y tecnológicos de la transnacionalización. La falta de un horizonte de sentido, unida a lo que algunos autores han señalado como una aceleración de la historia -sobrecarga de acontecimientos (Augé, 1993)- y la visión del pasado como “ruinas” (Lechner, 1993), da lugar a un “presentismo” en el marco del cual el gran proyecto colectivo es sustituido por una búsqueda de formas alternativas de gratificación y autoafirmación, por una miríada de metas individuales o de iniciativas de tipo local a corto plazo que no logran sumarse para constituir ningún proyecto de tipo colectivo (Hopenhayn, 2002: xiii;).

Los rostros que adquiere el desencanto son múltiples: “el derrotismo, la desmovilización, la abulia, el individualismo exacerbado, el miedo, la angustia y el cinismo” (Magallón Anaya, 2006: 30). Sin embargo, si bien el desencanto se extiende a todos los sectores, la intrascendencia, la incertidumbre y la fragmentación que definen el día a día no implican para todos lo mismo; como tampoco, remarca Erna von der Walde Uribe, es igual hablar del fin de utopías en América Latina que en Norteamérica y Europa, pues “son muy distintas las utopías que finalizan para las sociedades en donde impera el orden social para la gran mayoría, en donde a pesar de la recesión económica el 90% de la población goza de un bienestar que 80% de la población mundial ni siquiera logra concebir” (1996). Para grandes sectores la brecha entre las expectativas de consumo y la imposibilidad de satisfacer tales expectativas es cada vez más acuciada. Asimismo, para estos sectores la incertidumbre se ha convertido en una realidad cotidiana. Una incertidumbre que abarca el ámbito laboral y las expectativas de movilidad social, pero también se refiere a la propia integridad física en las grandes ciudades, donde la violencia se ha vuelto la cara más

visible de la descomposición social y la deslegitimación del Estado y sus instituciones.

En este contexto, el desencanto no sólo se expresa bajo el modo de un hedonismo cínico o de un individualismo exacerbado, sino que se vuelve más visible también en el resurgimiento y la acelerada expansión de movimientos de tipo popular religioso que atraen a grandes sectores de la población, así como, de forma preocupante, en la creciente violencia que se manifiesta principalmente en los grandes centros urbanos, todos estos aspectos de los que particularmente da cuenta uno de los textos seleccionados en la presente investigación, *La Virgen de los sicarios*. La ampliación e intensificación de la violencia es precisamente uno de los grandes problemas a los que se enfrentan las sociedades latinoamericanas de fin de siglo, por lo que, dada además su presencia como tema en la literatura latinoamericana y colombiana de fin de siglo, en la que se incluye la narrativa de Vallejo, dedicaré el siguiente apartado a este problema en su conjunción con otros fenómenos y transformaciones que definen en mayor o menor medida el panorama de las ciudades en las últimas décadas en América Latina.

2. ALGUNAS PROBLEMÁTICAS DE LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS EN EL FIN DE SIGLO

En el contexto que vengo describiendo, se puede decir que en América Latina, donde a fines del siglo XX la mayoría de la población ha pasado a vivir en los centros urbanos, las ciudades condensan y revelan mejor que ningún otro espacio el clima resultante de la crisis de utopías, la crisis de la razón moderna y la crisis del estado como agente modernizador e integrador. Resultado de una continua e intensificada emigración del campo a la ciudad en busca de la promesa de una vida mejor, de la posibilidad de participar de los beneficios del desarrollo, el rápido y descontrolado crecimiento urbano ha puesto de relieve toda una serie de problemas derivados de una modernización deficiente, que han hecho que la promesa de un

desarrollo con integración parezca hoy una quimera. Problemas agravados, por otro lado, tras las crisis económicas ocurridas a lo largo del continente en los años setenta y ochenta y la consiguiente reestructuración de las economías que ha favorecido los procesos de desregulación y privatización. Falta de empleo, hacinamiento y viviendas precarias, servicios de transporte deficientes, carencia de servicios públicos básicos, son algunos de los problemas que definen la vida diaria de grandes sectores de la población en el ámbito urbano.

Así, en el fin de siglo las ciudades grandes y medianas muestran los fuertes contrastes que definen las sociedades latinoamericanas, yuxtaponiendo consumo y fascinación tecnológica con pobreza y marginalidad, como si, siguiendo a Alicia Entel, en los centros urbanos se hicieran más patentes las

contradicciones entre las promesas democráticas típicas de la burguesía -que a su vez puso sus expectativas de progreso en la ciudad, en la industrialización, etc.- y la realidad de conglomerados que hipertrofian la más tenue premisa de “orden” burgués y, a la vez, son vidriera donde están expuestas sin pudor las variadas traiciones a tales promesas de igualitarismo. (1996: 22)

La juventud, en permanente contacto con la pantalla mediática y su incesante mostración de bienes de consumo, constituye el sector que más resiente la falta de expectativas de movilidad social y de acceso a esos bienes en este contexto marcado por un desarrollo económico discontinuo, la desigual distribución de los frutos de tal desarrollo y la implementación de políticas de ajuste que afectan sobre todo a las clases medias y bajas. La percepción de esta brecha entre expectativas y logros, por un lado, y el creciente sentimiento, entre los sectores más afectados, de que el desigual acceso a los bienes de consumo se basa en una falta de justicia, crean un

clima social en el que el descontento de las capas marginales se vuelve un desencanto activo, encauzando parte de su energía a través de acciones violentas. La violencia es la nueva forma de la revuelta urbana que, sin embargo, no se justifica como la violencia revolucionaria en tanto que medio para conseguir un cambio social radical.

En las últimas décadas, el tráfico y el consumo de drogas entre los sectores jóvenes excluidos ha potenciado los efectos de una subcultura basada en la criminalidad que tiene sus propias reglas al ofrecer, como en el caso de Colombia, una forma de atenuar la experiencia de exclusión mediante el trabajo para los grandes carteles de la droga y el consumo, que se convierte en compensación simbólica ante esa exclusión. Consumo, por otro lado, que al distorsionar la percepción de sí mismo del adicto y de sus víctimas amenaza con agravar las formas de violencia en este contexto definido por la frustración, la certeza de la impunidad y la sensación de que la política se ha vuelto el reino de la corrupción. El narcotráfico, por tanto, está en el origen de los fenómenos donde la violencia pone de manifiesto hasta qué punto la vida humana es percibida como algo sin valor, pero “no porque deba atribuírsele toda la causa delictiva sino porque introduce nuevas reglas de juego, acrecienta el mercado de armas y reitera cuán fácil es, en medios sin sistemas eficaces y creíbles de justicia, ‘abaratar’ la vida humana” (Monsiváis, 1999: 37).

La violencia y el narcotráfico reformulan las reglas del juego y también reescriben, con vandalismo, el mapa de las ciudades (Rotker, 2002; Monsiváis, 1999). Ante la irregularidad con la que se da el estado de derecho, ciertas zonas de la ciudad se convierten en “feudos” donde reina un orden diferente, donde la comunidad -delincuencial o vecinal- se crea para defender el territorio frente a cualquier intrusión (Monsiváis, 1999: 37). No obstante, pese a los esfuerzos por territorializarla, por asociarla a ciertas zonas de la ciudad y a ciertos agentes -el pobre, el marginal-, la violencia, como se pone de manifiesto en los textos de Vallejo centrados en la Medellín de fin de siglo, se vuelve ubicua, emerge aquí y allá, haciendo que lo seguro y lo inseguro, lo bueno y lo malo, se conviertan en

“coordenadas itinerantes que se trazan desde parámetros múltiples y complejos” (Reguillo-Cruz, 2002: 55).

La violencia deviene así síntoma que revela la contracara de un desarrollo cuyos frutos son repartidos de forma desigual y de la exaltación del mercado como sustituto del Estado. Al hacer visible la frustración y la falta de expectativas de grandes sectores de la población, la violencia, presente cada vez más en el mismo centro de las ciudades, obliga a los sectores que sí participan de una cultura y una economía transnacionalizadas a confrontar ese mundo hasta ahora sumergido de la pobreza y la informalidad.

Por su parte, los medios de comunicación, con su constante puesta en escena de sucesos violentos, colaboran en la expansión de la sensación de inseguridad entre los ciudadanos y del “sentimiento de impotencia hacia la acción colectiva y el repliegue del individuo sobre el territorio doméstico y sobre sí mismo” (Martín-Barbero, 2002: 21). Los medios se han convertido en un espacio en el que la reiteración del acto violento permite, por un lado, exorcizarlo al ubicarlo como suceso remoto en la pantalla de televisión, y, por otro, banalizarlo, convirtiéndolo en parte del espectáculo mediático (Monsiváis, 1999). En este contexto, la violencia pasa a experimentarse como “dato fatal e ineludible, como tributo necesario y cotidiano a la aventura urbana” (Reguillo-Cruz, 2002: 54), una percepción y una experiencia que se reflejan en el retrato que se hace en los textos seleccionados de la Medellín de los noventa, mostrando de qué modo contribuye a la descomposición del tejido social. La ciudad se vuelve el espacio de la vulnerabilidad y del peligro (Rotker, 2002: 9). La vida en las calles, en las plazas, en los lugares de la comunicación cara a cara, se pierde poco a poco, sustituida por la televisión, que se torna, así, lugar de encuentro vicario (Martín-Barbero, 2002).

El miedo y la desconfianza signan la forma en que los ciudadanos se relacionan entre sí, pero también con el espacio urbano, con el Estado y con la propia idea de ciudadanía (Rotker, 2002: 13). Un miedo que puede acabar

convirtiéndose en amenaza contra la democracia al abrir la posibilidad de justificar el pedido de “más mano dura”, de represión, y al promover la alienación respecto al proceso político democrático (Balán, 2002: 5). La violencia y los miedos hacen que el ciudadano pase a percibir la ciudad, pensada tradicionalmente como el espacio de la libertad, como un lugar que no le es propio, que progresivamente se ha convertido en el reino de los otros y de lo otro (Monsiváis, 1999).

No obstante, los miedos no se relacionan únicamente con la violencia, sino que, señala Martín-Barbero, “son expresión de una angustia más honda, de una angustia cultural que proviene”, en parte, “de la pérdida de arraigo colectivo en las ciudades en las que un urbanismo salvaje [...] va destruyendo poco a poco todo paisaje de familiaridad en el que pueda apoyarse la memoria colectiva” (2002: 23). Tanto esta angustia provocada por la pérdida de los referentes espaciales y culturales, como la descomposición del tejido social ante la percepción de la violencia como destino ineludible en las grandes ciudades, son cuestiones que se expresan en parte de la literatura urbana hispanoamericana del fin de siglo y, como se verá en el análisis, en los textos de Fernando Vallejo.

3. INTELECTUAL, CULTURA Y CIUDAD EN EL NUEVO FIN DE SIGLO

En el contexto de este fin de siglo, la idea de “no future” como expresión del desencanto al que he hecho mención anteriormente ha sido apropiada también por la *intelligentsia* literaria (Franco, 1994: 16), para quien el presente, dominado por la fragmentación, el relativismo axiológico, pero también por la multiplicidad de lenguajes, formas de expresión y “proyectos de vida”, se vuelve una realidad ininteligible (Hopenhayn, 2002).

Se trata aquí de un desencanto ligado principalmente a las transformaciones que en el campo de la cultura y la política han traído consigo la globalización y la crisis de la modernidad/modernización. Este malestar se produce, apunta Martín-

Barbero (2004), por el entrecruzamiento de diversos fenómenos. En primer lugar, por la práctica desaparición de toda utopía del horizonte futuro, utopía en cuya construcción la intelectualidad había tenido un papel preponderante a través de la escritura en América Latina (Franco, 1994: 16). Segundo, tiene que ver con la redefinición de la relación entre cultura y estado-nación como consecuencia de los procesos de la globalización, que han dado lugar a una desvinculación de la cultura respecto de la lengua y el territorio. Hasta hace tan sólo unas décadas, la igualación entre cultura y literatura había hecho del intelectual que practicaba la profesión literaria “una especie de gurú capaz de promover y exaltar una religión secular cuya iglesia era la alta cultura y cuyas oraciones estaban dictadas primordialmente por las novelas” (Lecuna, 2001: 109). En la actualidad, sin embargo, la desterritorialización cultural promovida por el espacio audiovisual y el mundo digital, unida a la devaluación de la letra impresa y el papel preponderante que los nuevos medios audiovisuales han desarrollado entre los jóvenes, han dado lugar a un desplazamiento del intelectual, disminuyendo su participación en el discurso público. En este contexto, la representación de sí mismo que el intelectual había construido no sólo como actor privilegiado en la esfera pública, sino también como mediador de las clases populares y defensor del cambio social, ha entrado en crisis.

El intelectual, al menos en el sentido del intelectual tradicional u orgánico, ha perdido su lugar destacado en la sociedad, en la que se encuentra sin vocabulario y sin categorías pertinentes para pensar y nombrar la identidad y la cultura en el nuevo contexto (Martín-Barbero, 2004: 116). Las viejas categorías ya no le sirven para pensar la experiencia de las últimas décadas del siglo, en las que grandes sectores de la población “acceden y se apropian de la modernidad sin abandonar su cultura oral”, evidenciando una complejidad “entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria, regramaticalizada, y la “oralidad secundaria” que han tejido la radio, el cine y las visualidades electrónicas de la televisión, los videojuegos y, aunque minoritariamente aún, el computador” (Martín Barbero, 2004: 116-117). Conscientes de este “destronamiento”, resignados ante lo que consideran un

panorama definido por un des-orden cultural (Martín-Barbero, 2004: 116), los intelectuales ya no buscan dirigirse, como antaño, a la sociedad, al Pueblo o a la Nación, que además son ahora interpelados, como apunta Hugo Achugar, “por ese otro discurso hoy hegemónico que es el mercado” (2001: 26). El malestar que esta situación provoca entre la *intelligentsia* se expresa de diversas formas. En gran medida, se muestra a través de una actitud derrotista, de resignación, ante la imposibilidad de establecer nuevas propuestas, pero también se manifiesta en una cierta mirada nostálgica al pasado ante la incapacidad de otorgar un sentido al presente. Y en el peor de los casos, se expresa bajo la forma de una visión apocalíptica sobre el nuevo paisaje social, político y cultural.

Esta actitud nostálgica, de desencantada resignación, así como ese tono apocalíptico de la intelectualidad literaria se revela en cierta forma de imaginar y narrar la ciudad latinoamericana de las últimas décadas del siglo. La imagen literaria de una ciudad caótica y deshumanizada, representada como un monstruo, no supone una novedad en la literatura hispanoamericana.⁵⁵ No obstante, a pesar del caos, hasta la década de los sesenta y setenta, según Franco, las ciudades aún podían ser narrativizadas, imaginadas como una totalidad, ofreciendo la posibilidad de ser comunitarias (2003: 243-248). La imaginación acerca de la ciudad se transforma en consonancia con la caída de la “triple tensión reformista” que según Gorelik caracterizó el ciclo expansivo de la ciudad moderna, y que significaba “la expansión

⁵⁵ El naturalismo latinoamericano, señala Monsiváis (2000), mostraría ya una predilección por explorar los aspectos, morales o físicos, más sórdidos de la sociedad urbana en aquellas ciudades que desde fines del siglo XIX y principios del XX comenzaban a experimentar importantes transformaciones materiales, sociales y culturales. Los espacios degradados de la ciudad, con su serie de “ángeles caídos”, se convirtieron en uno de los lugares predilectos de la exploración de la sociedad en la novela naturalista. Esta novela es, según Monsiváis, “clasista”, y en ella “lo popular es sordidez, falta de control, olores insalvables, inmoralidad impuesta por los rasgos faciales y el color de la piel, animalización que es credo de la sobrevivencia” (2000: 16). Este tipo de representación no resulta extraño si se tiene en cuenta que, según Monsiváis, el escritor, para esa época, se constituye como una figura que abunda en “diatribas antipopulares” (2000: 14). A medida que las ciudades comiencen a transformarse físicamente y a masificarse, otras imágenes literarias del espacio urbano como escenario de pobreza, de contrastes, aparecerán: *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, el ciclo de novelas urbanas de Salvador Garmendia o la producción literaria -novelas y cuentos- en torno a Lima de Julio Ramón Ribeyro, constituye algunos ejemplos.

urbana, la integración social y la idea de proyecto”, en la cual el estado era un agente privilegiado (2003: 26). La tensión modernista, “el flujo continuo del tiempo progresista”, afirma Gorelik, otorgaba un sentido y un proyecto a la heterogeneidad material de la ciudad, que ahora ha pasado a percibirse como un conjunto de fragmentos, de temporalidades y sentidos disímiles, incomunicables entre sí, pero con el hecho preocupante de que la libertad, que se instaura ante la caída de esa línea temporal única del progreso, significa menos esa diferencia tan celebrada por el posmodernismo que contraste y desigualdad (2003: 26).

En las últimas décadas del siglo, cierta literatura da cuenta de que la idea de la ciudad como símbolo de la comunidad nacional y expresión del orden -aun cuando esta idea implicó siempre una distancia respecto a la ciudad real-, ya no puede ser sostenida (Franco, 2003: 248). Esta literatura, más que centrarse en la representación de lo marginal, pone de relieve de qué forma aquello que la representación ideal de la ciudad moderna había dejado en los márgenes -el caos, la violencia, las culturas iletradas-, ya no se presenta como el “afuera” constitutivo, sino como el “adentro” (Heffes, 2009). En este contexto, en el que el futuro se ha vuelto algo completamente incierto o, peor, está marcado por la certidumbre del colapso social y ecológico, por una especie de apocalipsis, y el presente representa lo inteligible, lo fragmentario y lo degradado, el ideal de comunidad persiste únicamente “en forma de nostalgia” (Franco, 1997a: 66). La nostalgia de otro espacio y otro tiempo, coordinadas en las que la idea de una comunidad aún era posible, como la que se expresa en la escritura de Vallejo, es reflejo de la incapacidad de producir un cambio verdadero, de la constatación de que ya no hay proyectos colectivos (Heffes, 2009). La conciencia del intelectual sobre su desplazamiento en la esfera pública y la pérdida de autoridad del discurso literario, junto al fracaso de los sueños colectivos -primero el de la civilización y luego el de la revolución- se relaciona así con un cierto tipo de producción literaria en la que la nostalgia y la melancolía se vuelven formas de negociar la pérdida, permitiendo un repliegue hacia la propia interioridad, de modo

que si hay algún tipo de resistencia, esta se vuelve principalmente un asunto íntimo (Heffes, 2009).

No obstante, y para concluir, al hablar de nostalgia es necesario remarcar que se trata de una nostalgia diferente a aquella que marcó la producción del anterior fin de siglo ante las profundas transformaciones que se estaban produciendo por el acelerado crecimiento urbano. La mirada nostálgica que frente a los cambios introducidos por la modernización reconstruye, como una forma de conjurar la sensación de desarraigo y fragmentación, una ciudad “aldeana”, desaparecida para siempre, que define gran parte de aquella producción (Rama, 2009), está signada en el presente por el sentimiento de “no future” y la consciencia de que el pasado al que se vuelve para recrear la comunidad y la identidad no es más que fragmentos y ruinas.

4. PARTICULARIDADES DEL CONTEXTO COLOMBIANO EN EL MARCO DE AMÉRICA LATINA

En el marco de lo expuesto hasta aquí, resulta relevante introducir, aunque brevemente, algunas cuestiones para comprender mejor el contexto específico de las grandes ciudades y de la sociedad colombiana a fines del siglo XX, atendiendo principalmente al tema de la violencia. Aunque me he referido ya a este fenómeno, por la magnitud que ha adquirido en Colombia y por ser, además, un tema clave en la obra narrativa de Fernando Vallejo, considero que merece cierta profundización. No obstante, por razones evidentes de espacio y pertinencia, no será mi intención hacer aquí un pormenorizado recorrido de la historia colombiana ni de revisar o discutir los estudios que se han centrado en explicar la violencia desde una perspectiva histórica. Más bien me limitaré a presentar algunas cuestiones puntuales que diversos investigadores han remarcado en un intento de indagar en las raíces históricas de este fenómeno, permitiendo así establecer las bases para poner a

dialogar las posiciones, los discursos que en torno a este aspecto se ponen en juego en los textos de Vallejo con el contexto en el que han sido producidos.

Si en Colombia es sólo en las últimas décadas del siglo XX que la violencia ha dejado de ser un fenómeno presente principalmente en el mundo rural para formar parte de la escena urbana, involucrando nuevos actores y uniéndose a otros problemas irresueltos, lo cierto es que lejos está de constituir un problema actual. La larga presencia de la violencia en la vida de los colombianos y el hecho de que ya no se pueda considerar un problema propio del mundo rural, frente al cual la ciudad simplemente debe adoptar la posición de regularizar lo que se ha desatado más allá de sus fronteras, han contribuido a que haya pasado a ser percibida de forma individual y colectiva como un rasgo constituyente de la identidad nacional. Y en un contexto marcado por la crisis económica y social, la deslegitimación del Estado y los problemas surgidos de una modernización salvaje, esta idea de que “existe una esencia violenta o una traza genética violenta” en los ciudadanos colombianos, a la cual se señala que ha contribuido cierta producción literaria,⁵⁶ vuelve incluso más ardua la tarea acuciante de imaginar y construir una comunidad pacífica (Jaramillo Morales, 2007: 320). Puesto que si la violencia ha hecho imposible crear una comunidad nacional, al mismo tiempo, señala Urrego, paradójicamente se ha establecido como “uno de los elementos integradores, en sentido negativo, de la nación debido a su enorme capacidad para generar hechos, símbolos y representaciones ante las cuales los colombianos se reconocen” (1998:16).

⁵⁶ Alejandra Jaramillo Morales (2007) apunta que cierta producción artística colombiana de fines de los años noventa y principios del 2000, refiriéndose principalmente a una producción literaria que ha gozado de amplia difusión, entre la que incluye la obra de Fernando Vallejo, se caracteriza por la melancolía como forma de elaborar el dolor frente a la violencia y ante las múltiples pérdidas que esta genera. Según Jaramillo Morales, este tipo de producciones, que expresan una incapacidad para elaborar de forma productiva el duelo, una tendencia narcisista y fanática, por la difusión masiva que han tenido, y desde una perspectiva que afirma el impacto del arte en la construcción de las identidades sociales, de su capacidad para transformar la realidad social, contribuyen de diversas formas a una “esencialización de la identidad nacional para la cual la violencia es inherente a la condición humana colombiana” (2007: 320)

Una de las cuestiones sobre las que precisamente diversos autores han puesto énfasis para dar cuenta, desde una perspectiva histórica, del fenómeno de la violencia en Colombia ha sido la incapacidad de la clase política para construir una noción de nación que no se basara en la exclusión. La construcción de lo nacional estuvo marcada, casi desde el comienzo, por un creciente partidismo que dividió a la nación entre conservadores y liberales, haciendo del partido algo que estaba por encima de la patria.⁵⁷ Una división que no hizo sino petrificarse a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX a través de constantes enfrentamientos armados por la obtención de la hegemonía. A diferencia de lo que pudo suceder en otras naciones en el continente, en la Colombia del siglo XIX la nacionalidad no se vinculó a mitos relacionados con el pasado reciente de las guerras independentistas, mitos de resistencia y liberación que permitieran construir un destino común para la incipiente nación, sino que relativamente desde un principio se estableció una imagen de la nación basada en la práctica de una política excluyente (Urrego, 1998). Urrego puntualiza que en todo caso no se trata de que la definición partidaria de la nación sea interpretada como un fenómeno exclusivo de Colombia, “no obstante en otros países se ha dotado a la población de símbolos, prácticas, etc., que les permite identificarse como parte de un destino global” (1998: 17).

En esta misma línea, se ha señalado la persistencia que incluso hasta tiempos recientes tuvieron los efectos del proyecto de construcción de la nación, de carácter

⁵⁷ Autores como Bushnell (1993) han puesto énfasis en la idea de que este férreo enfrentamiento entre los dos partidos fue sólo durante un tiempo -el de la organización del naciente estado tras la Independencia- una cuestión de diferencias reales en torno a asuntos como el federalismo o el papel de la Iglesia en relación con el Estado. Cuando tales cuestiones fueron perdiendo relevancia, como el común ciudadano, sugiere Bushnell, nunca había llegado a comprender los principios y eslóganes de ambos partidos, la diferencia ideológica se siguió postulando como una forma de mantener los viejos odios y enfrentamientos (1993: 182). Erna von der Walde Uribe apunta también que esas supuestas diferencias ideológicas no se reflejaban en las políticas concretas que ponían en práctica los partidos en lo relativo al gobierno, la administración y la inserción en la economía mundial (Walde Uribe, 2002), por lo que mantener las diferencias no tuvo otro objetivo que continuar la confrontación, ya que acceder al gobierno, como se verá que se critica en los textos de Vallejo, había empezado a ser una cuestión de repartir poder y beneficios entre el propio grupo y de excluir completamente a todo aquel que no perteneciera a este.

profundamente excluyente, establecido por el partido Conservador durante el período conocido como la Regeneración, que abarcó desde 1885 hasta 1930 (Walde Uribe, 1997; Melo, 1992). Si los efectos, en sentido negativo, que este proyecto tuvo sobre el proceso de construcción de una comunidad nacional han sido destacados es por que, citando a Melo, no sólo fue “el más importante proyecto político de contramodernización en la historia de Colombia sino el principal proyecto de constitución de la nación” (Melo, 1992).

La idea de nación que se elaboró durante la hegemonía conservadora estuvo basada en tres pilares: el hispanismo, la religión católica y la lengua hispánica. En lo que se refiere a la religión, el conservatismo otorgó a través de la Constitución de 1886 y de la firma del concordato un rol crucial a la Iglesia en la construcción de la nación al determinar que aquella debía actuar como principal elemento de cohesión de la sociedad (Melo, 1992). La ley, la educación y la política debían quedar subordinadas a la religión en la conformación de la sociedad nacional, en la que el buen ciudadano se definía utilizando los parámetros de la moral católica. Tal subordinación de la práctica política a la de la moral católica se vio acompañada, además, por el establecimiento de una legislación represiva como forma de hacer frente a los cambios en la estructura social que se estaban produciendo con los procesos de modernización del país (Melo, 1992; Urrego, 1998).

Los tres pilares sobre los que se fundamentó el proyecto de la hegemonía conservadora implicaban una concepción de la nacionalidad que, teniendo en cuenta la realidad del país, suponía la exclusión de amplios sectores de la población, que eran vistos como una amenaza para el establecimiento del orden social y moral. Sin embargo, la amenaza a este orden no era únicamente una cuestión interna, sino también externa. A diferencia de otros países de la región, Colombia se cerró a las ideas que sustentaban el proceso de la modernización provenientes de las naciones europeas y de los Estados Unidos, defendiendo un hispanismo que tenía más que ver

con la España del siglo de oro que con el país de la época,⁵⁸ así como también se cerró a la inmigración, fomentada por otros gobiernos nacionales como clave en la construcción de una nación moderna.⁵⁹ Durante este período marcado por una acelerada modernización e intensas transformaciones socioeconómicas, el terror, a lo exterior y a lo interior, y la violencia como modo de mantener el orden fueron los mecanismos desde los que se creó la nacionalidad. Paradójicamente, esta cerrazón se manifestó incluso en la defensa de la lengua hispánica, que significó menos un medio de comunicación con las naciones hispanoamericanas, y en el interior del país entre las culturas que lo habitaban, que un dispositivo de exclusión y una forma de resistirse y oponerse a los cambios culturales. Diversos autores han señalado, en este sentido, la importancia que la gramática -como la maestría sobre las reglas y misterios del lenguaje (Deas, 1992: 49)- tuvo durante el proyecto de la Regeneración, y como ese saber se convirtió en un modo de legitimación simbólica y política, cuestión que, como se verá, es trabajada principalmente en *La Virgen de los sicarios* a través de esta autofiguración del narrador como gramático.⁶⁰

De este modo, al conflicto político que mantenía dividida a la nación entre conservadores y liberales, haciendo que el partido se percibiera como algo por encima del Estado, vino a sumarse un largo período durante el cual el proyecto político de la hegemonía conservadora no hizo sino profundizar la exclusión, que ya no se limitó al terreno de la práctica política sino que pasó a definir la forma en que se pensó y se constituyó la nación (Urrego, 1998). Los efectos de este proyecto político del conservadurismo se dejarán sentir durante largo tiempo. A una práctica política excluyente, que cerraba toda posibilidad de participación a la disidencia, y a la violencia como forma cada vez más naturalizada de responder a esa exclusión, se

⁵⁸ Melo se refiere a este hispanismo como un hispanismo “sin contexto” (1992).

⁵⁹ Este fue el caso de países como Argentina o Brasil. De hecho, célebre se ha vuelto la máxima de Alberdi “Gobernar es poblar”, que inmortalizó la promoción de esta política inmigratoria en Argentina.

⁶⁰ La relación entre gramática y la exclusión como violencia simbólica, en general y específicamente en el texto de Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, ha sido destacada por diversos autores. Véase entre otros, Walde Uribe (1997) y Lander (2004).

añadieron los efectos de la preeminencia otorgada a la Iglesia como elemento de cohesión en un contexto caracterizado por un nacionalismo débil y la ausencia de un proyecto cultural alternativo (Melo, 1992). La iglesia, que había sido la encargada de la educación nacional, “no se preocupó o no encontró una metodología para contribuir a desarrollar una civilización estatal o una comunidad civil”, centrando su atención en el desarrollo de “la comunidad religiosa”, preocupada por crear “buenos católicos”, lo que no tenía por que equivaler a buenos ciudadanos (Roux cit. en Jaramillo Vélez, 1994).

En las décadas siguientes al fin de la hegemonía conservadora, la percepción de la violencia como catástrofe colectiva que, sin embargo, consigue unificar se profundiza, marcando, en este sentido, el asesinato del candidato presidencial liberal Jorge Eliécer Gaitán (1948) un punto de inflexión, al ampliarse y desatarse la violencia que, además, hace su aparición en la escena urbana.⁶¹ Esta insurrección se produce en el período conocido como La Violencia (1946-1958), período en el que a las luchas partidistas o por el control del poder local en diversas áreas, y a los conflictos agrarios y por la propiedad de la tierra, se suman otras formas de violencia y nuevos actores sociales. Durante esos años, lo que se puso de manifiesto fue el potencial de violencia que las extremas contradicciones sociales del país podían contener.

De esta forma, en las siguientes décadas, a pesar de la coalición para gobernar establecida en 1957 entre el partido Liberal y el Conservador, conocida como Frente Nacional, los conflictos continuaron, evidenciando que ya no se trataba únicamente de una violencia asociada al tradicional partidismo, sino que pasaba a relacionarse con realidades que se volvían más acuciantes, como la fuerte emigración del campo a las ciudades, producto de una situación económica que forzaba al abandono de las tierras, o el desarrollo de una violencia de corte político con la actividad de la

⁶¹ Bogotá y otras ciudades del país se convirtieron, como señala Oquist, en el espacio de una de las más grandes insurrecciones urbanas del siglo XX (1980: 118).

guerrilla revolucionaria en las zonas rurales, que venía a sumarse a los que parecían ser ya conflictos eternos. La violencia generada por las luchas revolucionarias que cobraba protagonismo ponía de manifiesto que si bien el Frente Nacional había logrado reducir los conflictos partidarios, esto se daba en un momento en el que el Estado, debido a esos conflictos, había definitivamente perdido eficacia como árbitro en relación con otros problemas sociales que los gobiernos conservadores y liberales habían dejado de lado (Oquist, 1980).

En consonancia con un contexto marcado por el agravamiento de los problemas económicos y sociales, la deslegitimación del Estado y el progresivo desvanecimiento de las utopías colectivas, en las últimas décadas del siglo se han desarrollado nuevas formas de violencia asociadas a nuevos actores sociales, que requieren tener en cuenta otros aspectos para ser comprendidas. En las zonas rurales, espacio privilegiado de la violencia partidista, a una guerrilla revolucionaria exhausta se ha superpuesto la guerrilla del narcotráfico, para la cual la violencia y la guerra no se justifican a partir de la consecución de un fin comunitario sino que se vuelven instrumentos propicios para el enriquecimiento personal. En las ciudades, los efectos del negocio del narcotráfico se han hecho visibles en la generación de nuevas reglas y formas de violencia. Amplios sectores, ante la falta de trabajo, la desesperanza, la incertidumbre y la creciente percepción de la justicia y del Estado como corruptos, han visto en el narcotráfico una fuente de oportunidades para sobrevivir o enriquecerse fácilmente.

De esta forma, a fines del siglo XX, el frágil tejido social de un país que históricamente ha sido incapaz de construir una comunidad nacional desde un proyecto que no se basara en la exclusión, y en el que la violencia sustituyó durante mucho tiempo a la práctica de la política, como se expresa en la producción literaria de Vallejo, amenaza con desintegrarse completamente al consagrar el neoliberalismo como modelo económico de la nación en una coyuntura marcada por una cultura del desencanto, por una fuerte crisis económica y social, un Estado deslegitimado y la evidencia del fracaso del proyecto modernizador.

Medellín

En el marco de las problemáticas que definen la realidad de muchas de las grandes ciudades latinoamericanas en las últimas décadas del siglo XX señaladas en un anterior apartado, y en relación con las particularidades del contexto colombiano comentadas, en el que he destacado el fenómeno de la violencia, cabe, para concluir este contexto histórico y cultural, referir brevemente algunos aspectos específicos del desarrollo histórico y de la situación de la ciudad de Medellín en el reciente fin de siglo. Nuevamente, por razones de espacio, no se tratará aquí de ofrecer una historia de la ciudad sino de destacar aquellos momentos en los que se producen intensas transformaciones físicas, sociales, económicas y culturales, que irán cambiando la vida y la imagen de la ciudad, y relacionar estos cambios con el tema de la violencia, enmarcando todo esto en una lectura de las características que se han señalado como propias de la identidad antioqueña, con el objeto de comprender la particularidad de Medellín, así como de la región de la que es capital, en el contexto colombiano y latinoamericano.

Fundada oficialmente en el año 1675 en el conocido como valle del Aburrá - llamado así por uno de los grupos indígenas que había habitado la región durante siglos-, la Villa de la Candelaria de Medellín se convirtió en pocas décadas en el principal poblado de la región, pasando a ser la capital de Antioquia en 1826. Su constitución como núcleo comercial data de la época colonial y se debió a su posición privilegiada, pues se encontraba situada en una de las zonas más ricas del país, el Valle del Cauca. Dicha zona pasó de ser un centro minero, fuente del oro que desde esta se enviaba a España durante la época colonial, a convertirse, dada las favorables condiciones climáticas, en una de las regiones productoras del principal producto de exportación, el café, en el XIX. Hacia fines de ese siglo, las mejoras en los sistemas de transporte permitieron que Medellín se transformara en el centro del

boom del café.⁶² La conformación de unas elites locales que estaban conectadas con el pasado colonial -con la minería- y la situación privilegiada que mantenía explica que el desarrollo de estas elites se produjera de forma relativamente independiente respecto de las elites políticas asentadas en la capital, Bogotá, con las cuales entró a veces en tensión e incluso en abierta contradicción (Mendieta, 2011: 173).

Esa relativa independencia de las elites de la región, asentadas en Medellín, se relaciona en parte con la paulatina construcción, a partir del siglo XIX, de una identidad propia, conocida como *paisa*, que ya en el siglo XX se había afianzado, ignorando las elites económicas y letradas la diversidad de la región que quedaba así excluida de esta identidad imaginada. La raza antioqueña, como la definirían, entre otros, el historiador local Ricardo Uribe Escobar en 1941 (Tubb, 2013: 631), pasaría a caracterizarse en general por su carácter más mestizo o criollo que indígena o mulato, por una ética del trabajo y un espíritu emprendedor, por un ferviente catolicismo y una tendencia conservadora,⁶³ así como por el rol central otorgado a la familia patriarcal en el establecimiento del orden (Appelbaum, 2003: 35). No obstante, cabe señalar que tales rasgos de identidad no sólo fueron privilegiados en detrimento de otros señalados por diversos escritores nacionales y extranjeros a lo largo del siglo XIX, considerados menos positivos por las elites de la región -como la propensión del antioqueño hacia el juego y la bebida, su avaricia y obsesión por el dinero- (Appelbaum, 2003: 33-34), sino que, además, tal identidad no se construyó de forma inclusiva. La identidad *paisá* definida por las elites no abarcaba a todos los habitantes de Antioquia. Esa “raza”⁶⁴ vigorosa, emprendedora, predominantemente

⁶² Según Marco Palacios, Colombia pasó a formar parte del negocio mundial del café en el momento justo en que el consume de este producto se estaba generalizando en Europa y Estados Unidos, de ahí que a pesar de la recuperación de la minería después de 1885, fue el café el que colocó al país en el mapa económico internacional hacia fines del siglo (2006: 14).

⁶³ Medellín fue una ciudad tradicionalmente dominada, a diferencia de otras ciudades del país, por el partido conservador.

⁶⁴ Los intelectuales colombianos del siglo XIX, según Appelbaum, definían las regiones recurriendo a aspectos raciales: “[t]he publications of the Chorographic Commission and other texts from the mid-nineteenth century construed Colombia as a heterogeneous nation composed of distinct races inhabiting diverse environmental niches. The authors of these texts assigned certain levels of

blanca que no tenía, según miembros de la elite intelectual de la región, parangón en el continente, era, según Mary Roldán, una construcción de la elite económica e intelectual que de esta forma excluía a todos aquellos que no entraban dentro de estos parámetros, de esa idea de antioqueñidad que se hallaría en la base de su proyecto hegemónico (2002). Según Roldán, había dos Antioquias: una, fundada por los antioqueños, situada en Medellín y en las regiones centrales y elevadas que producían el café, y cuyos habitantes corresponderían a esa imagen construida de una raza fuerte, valerosa, trabajadora; y la otra Antioquia, ignorada en general por la primera, creada por inmigrantes provenientes de las regiones vecinas -Bolívar, Chocó, Santander y Boyacá- que se situaron en las tierras bajas, y que eran imaginados por la elite regional, emplazada en Medellín, como personas indolentes, pasionales, inconstantes y de un espíritu supersticioso que las predisponía al fetichismo y la anarquía (Roldán, 2002: 38-39).

Hacia principios del siglo XX, tras la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que poco afectaría a la región, el boom del café y el inicio de un importante crecimiento industrial, encabezado por la creación de la compañía textil Coltejer en 1907, dieron lugar a una rápida expansión de la ciudad, que ya para entonces se había asentado en el imaginario regional como una ciudad cuya belleza se ligaba a “un ideal de limpieza y pulcritud y con la comodidad de un clima perfecto” (Melo, 1997). Era la ciudad de la “eterna primavera”.

Medellín alcanzó los cien mil habitantes hacia la segunda década del siglo, duplicando su población, y atravesó profundas transformaciones físicas. El crecimiento demográfico, no obstante, no fue el único cambio importante ocurrido

morality and progress to each climate: blacks and the most ‘savage’ Indians subsisted lazily in the unhealthy tropical lowlands of the coasts and interior valleys. The coldest and highest reaches of the highlands in eastern, central, and southern Colombia were portrayed as the domain of partially ‘civilized’ Indian villagers whose lives were as desolate as their windswept landscape. The climate considered healthiest for whites and most conducive to national progress was to be found in the mid-range altitudes of the highlands, where temperatures approximated a European spring or fall” (Appelbaum, 2003: 33-34).

durante ese período, pues, como señala Hylton, también “la organización y ocupación del espacio urbano se alteró de forma espectacular al adoptar conscientemente las elites paisas una ideología modernizadora” (2007: 69). Medellín se convirtió así en la ciudad líder de la modernización en Colombia. El desarrollo de la industria fue acompañado por el establecimiento por parte de las elites económicas de un modelo de control social, con el cual se pretendía disciplinar a los trabajadores a partir de la defensa de una ética del trabajo considerada un rasgo de la identidad paisa, que debería extenderse a toda la ciudad (Ceballos Melguizo, 2001: 113). Sin embargo, como señala Ceballos Melguizo, “[p]art of the work-ethic package was a set of values belonging to a Catholic morality that was conservative, repressive, and hypocritical” (2001: 113).⁶⁵ Así, mientras Medellín se convertía en el centro industrial del país, el gobierno y las elites industriales y culturales locales aunaron esfuerzos para educar a sus ciudadanos, embellecer la ciudad y hacer de esta el paraíso de la modernización capitalista, manteniendo, al mismo tiempo, las rígidas jerarquías sociales.

Sin embargo, los logros conseguidos en materia de modernización a lo largo de la primera mitad del siglo XX, entre ellas las acciones emprendidas por organizaciones industriales y civiles como la Acción Social Católica a través de sus programas de higiene social y sus iniciativas de corte paternalista y religioso, así como las transformaciones delineadas en el Plano Maestro de Medellín patrocinado por las elites políticas e industriales en la década del cincuenta, sólo consiguieron enmascarar otras realidades menos halagüeñas. Si Medellín aparecía como ciudad líder del proceso de modernización del país, también se situaba a la cabeza en lo que a tasas de prostitución, alcoholismo y encarcelamientos se refiere (Ceballos Melguizo, 2001: 114). En la base de estos programas e iniciativas que promovían la

⁶⁵ Hylton comenta que la ideología adoptada por la elite y la clase media católica fue la de una “ideología de caridad privada y buenas obras, como obligaciones de los benefactores sociales hacia unos trabajadores percibidos como inferiores”, de forma que “cuando los trabajadores se organizaron de modo autónomo -como en la oleada de huelgas encabezada por los comunistas a mediados de la década de 1930- fue aplastada sin piedad” (2007: 70).

creación de una población educada, civilizada, trabajadora, eficiente y blanca, se encontraba, según afirma Tubb (2013: 633), esa idea de una raza antioqueña apuntada, cuyos rasgos supuestamente la convertían en excepcional. No obstante, tras la intensificación de los procesos migratorios en los años sesenta, esos índices de prostitución, alcoholismo y criminalidad contra los que luchaba la élite conservadora no harían sino acentuarse y diversificarse. Con la crisis de la economía, ante el declive de la industria textil, el tradicional modelo de control social que se había establecido también entró en crisis (Ceballos Melguizo, 2001: 114).

Durante la época de la Violencia y tras el asesinato en 1948 del dirigente populista liberal Jorge Eliécer Gaitán, Medellín se mantuvo prácticamente intocada⁶⁶ y gracias a ese rígido control social que la clase industrial había logrado establecer,⁶⁷ su economía siguió funcionando sin trabas, superando la producción industrial incluso los registros anteriores tanto en 1947 como 1949 (Hylton, 2007: 71-72). Esta situación contribuyó a afianzar la imagen de una ciudad civilizada, imagen promovida por políticos, intelectuales y por la prensa, que describían a sus habitantes como limpios, higiénicos y civilizados, en contraste con los moradores de las áreas rurales, considerados salvajes, sucios y peligrosos (Tubb, 2013: 634). La violencia se ligaba de este modo a la falta de higiene y civilización entre la población (Roldán, 1998).

En la década del sesenta y del setenta, las migraciones del campo a la ciudad que habían comenzado en los años cincuenta con la explosión de la Violencia plantearían un importante reto a las ciudades colombianas. En Medellín la población pasaría de 358.000 en 1951 a 1.071.000 en 1973, alcanzando los 2.095.147 en 1985.

⁶⁶ Otras zonas en general rurales del departamento, sin embargo, sí se vieron profundamente afectadas por la Violencia hasta el punto de que si bien en Medellín no se produjo un importante número de muertes, en su conjunto la región de Antioquia mantuvo durante esos años la tercera tasa de homicidios más alta del país (Roldán, 2002: 6-7).

⁶⁷ Hylton apunta que la elite de Medellín, “dirigida por los Echeverría y la ANDI, fomentó deliberadamente una imagen de la ciudad como ‘oasis’ de productividad capitalista pacífica, beneficiosa para la nación, que había que agradecer a la responsabilidad social de sus principales empresarios industriales” (2007: 72).

Un aumento demográfico al que el Plan Maestro de Medellín, ideado en los años cincuenta, no iba a poder responder. El resultado sería el asentamiento de un gran número de campesinos desplazados y el crecimiento acelerado de barrios improvisados principalmente en las laderas que rodean el norte y el oeste de la ciudad, cuyas necesidades de servicios básicos supondrían un reto para las autoridades locales. Además, en materia de urbanismo, fueron años marcados por un “codificación constructiva que consolidó legalmente la más estricta segregación social”, prohibiendo el emplazamiento de ciertos sectores poblacionales en determinadas zonas y empujándolos a concentrarse en otras (Melo, 1997). Se impulsa también a partir de esos años la construcción de grandes edificios que no responden a las necesidades o características de la población, tendencia que continuará en las siguientes décadas (Melo, 1997; Mesa Sánchez, 1997).

Al reto en términos urbanísticos que supuso este crecimiento se añadió el que representaban los intereses de estos sectores obreros y pobres para las elites políticas y económicas locales en un contexto marcado por la caída de los precios del café y el creciente desempleo ante el declive de la industria textil a partir del setenta, cuando la producción textil y las maquiladoras se trasladaron a las emergentes economías del sudeste asiático. En la siguiente década, en los ochenta, a pesar de que el proceso de migración del campo a la ciudad decrecería, la crisis económica, unida al debilitamiento de ese rígido modelo de control social que el poder político en conjunción con la elite industrial y otras organizaciones civiles habían establecido y la represión que el Estado iba a ejercer sobre los grupos de izquierda que demandaban una verdadera redistribución de la riqueza, crearían el clima propicio para que el negocio del narcotráfico y el de la seguridad -asociado a la violencia- se expandieran dramáticamente, imponiendo unas nuevas reglas de juego.

El alto desempleo llevaría a grandes sectores de la población sin recursos a revitalizar antiguas rutas de comercio y contrabando que hundían sus raíces en la época colonial, al encontrar en el contrabando de productos como el tabaco o de bienes electrónicos una forma de sobrevivir. Unas rutas que más tarde también

serían utilizadas por los narcotraficantes (Mendieta, 2011: 176-177). En el marco de la ciudad, el negocio del narcotráfico se sirvió, por un lado, de cierta mano de obra cualificada, sobre todo de lo que poseían conocimientos técnicos, que había perdido su trabajo, y por otro, de las bandas de jóvenes de las áreas más desfavorecidas de la ciudad ligadas al robo de coches, al tráfico de marihuana o a la extorsión, que pasaron, con el establecimiento del cártel de Medellín, a convertirse en profesionales de la violencia.

No obstante, la violencia que se desarrolló en la ciudad en la década de los ochenta y los noventa no se explica únicamente a partir del desarrollo de estas bandas y su integración en las redes de Pablo Escobar y el cártel de Medellín, aunque la influencia de la elite del narcotráfico y la solución que quiso imponer a la crisis social que se había desarrollado en la ciudad fueran determinantes (Hylton, 2007: 74-75). De forma paralela a la profesionalización y especialización de estas bandas locales que impulsó el cártel de la droga, se habían ido desarrollando desde los años ochenta milicias populares independientes que en su inicio se encontraban bajo la supervisión de grupos guerrilleros y de izquierda. Ante la ausencia del Estado en las zonas periféricas de la ciudad, estos grupos de auto defensa o milicias populares surgieron con el cometido de acabar con las bandas y la inseguridad en los barrios, y de responder a otras necesidades de la población no satisfechas por el Estado, fortaleciendo a las comunidades vecinales. Más tarde, sin embargo, algunas de estas milicias comenzarían a incorporar entre sus filas a criminales comunes o incluso, ante el debilitamiento de la guerrilla y de la izquierda, algunos de sus miembros se unirían a los grupos paramilitares que había logrado imponer su propio control sobre estos barrios periféricos (Cívico, 2012: 84).⁶⁸

⁶⁸ Ceballos Melguizo señala que estas milicias constituían grupos híbridos conformados por la izquierda armada o por la guerrilla y por criminales comunes organizados en bandas, en una combinación que lejos estaba de ser “a simple mechanical union of different forces or entirely premeditated”, pues se desarrolla de forma más o menos azarosa “until an organizational model crystallizes with a coherent approach that address current exigencias” (2001: 119). Para un análisis

Los años ochenta fueron una década marcada por la escalada de la violencia a nivel nacional con la presencia de grupos paramilitares a través de los cuales el Estado buscó reprimir a la guerrilla y los grupos de izquierda (Ceballos Melguizo, 2001: 114-115), que desde los años setenta se habían radicalizado ante su exclusión del pacto político representado por el Frente Nacional (Hylton, 2007: 73). Fue la época en la que se produjo una cierta alianza del poder político y militar con la nueva élite del narcotráfico para luchar contra la guerrilla, que había comenzado a extorsionar y secuestrar a miembros de la nueva elite económica asociada al narcotráfico. Una alianza que sólo llegaría a su fin en 1989, tras el asesinato del candidato liberal a la presidencia, Luis Carlos Galán, cuando el presidente Virgilio Barco le declarara la guerra al jefe del narcotráfico, Pablo Escobar, quien no dudaría en responder creando su propio ejército con los jóvenes de las comunas del Norte y Nordeste de la ciudad (Hylton, 2007: 78).

En este contexto, con la presencia de diversos grupos armados y la extensión del tráfico y el consumo de droga, lo que se produjo en el espacio urbano fue una creciente confusión respecto de los límites que separaban los motivos políticos, sociales y criminales (Ceballos Melguizo, 2001: 115). A principios de los años noventa, Medellín pasó a ocupar la primera posición entre las ciudades más violentas del mundo. En la imaginación y el argot popular, como señala Ceballos Melguizo, aquellos pasaron a ser los años en que la ciudad “se jodió” (2001: 118).

A pesar de que la muerte de Pablo Escobar en 1993 infundió en muchos la esperanza de que el conflicto urbano se resolviera, pronto quedó claro que aun cuando el número de muertes violentas descendiera, la realidad de la violencia que asediaba la ciudad era mucho más compleja. Las bandas no constituían simplemente grupos de mercenarios que trabajaban para los narcotraficantes. El negocio del narcotráfico y el consumo de drogas habían reorientado el desarrollo de las bandas

más detallado de los diferentes actores del conflicto urbano entre los años ochenta y noventa en Medellín véase el artículo de Ceballos Melguizo (2001).

locales, pasando a representar un modelo de movilidad social en una sociedad tradicionalmente jerárquica en la que el crecimiento económico impulsado por la industria textil y el comercio del café no había ido acompañado de una verdadera redistribución de la riqueza. Tras la muerte de Pablo Escobar, la violencia y la extorsión continuaron siendo fuentes de poder político y económico para diversos grupos armados, desde organizaciones paramilitares, pasando por bandas criminales locales hasta grupos de auto defensa o milicias (Tubb, 2013: 636).

Por último, cabe señalar las importantes transformaciones físicas y culturales que atravesó la ciudad, pues no sólo fueron surgiendo, debido a las intensas migraciones rurales, barrios de chabolas en las laderas del valle, sino que, en los años ochenta y noventa, el flujo de dinero que el narcotráfico inyectó en la economía local, canalizando el paso de una economía industrial a una economía basada en los servicios, las finanzas y la construcción, propició el desarrollo de numerosos proyectos de regeneración urbana, la construcción de parques y el embellecimiento de la ciudad. El lavado del dinero del narcotráfico generó asimismo una nueva arquitectura residencial que expresaba los gustos ostentosos de los nuevos ricos, ofreciendo “un contraste espectacular con la santurronería, conservadurismo y tacañería de los oligarcas tradicionales de Medellín” (Hylton, 2007: 74). Todas estas transformaciones urbanísticas, financiadas por los nuevos poderes económicos o por el poder político, incluida la construcción del único metro en Colombia, constituyeron una de las formas mediante las cuales se intentó seguir proyectando, ante los profundos conflictos en la ciudad, la “imagen de unidad y poderío profundamente insertada en el imaginario antioqueño” (Sánchez y Arango, 2003: 221).

De este modo, la Medellín de fin de siglo es un espacio en el que se expresan las extremas contradicciones que han definido a la sociedad colombiana -desde hace unas décadas predominantemente urbana-, yuxtaponiendo marginalidad y pobreza con lujo y ostentación, y siendo escenario de múltiples violencias que ponen de

relieve las líneas difusas que separan lo lícito y lo ilícito, la ley y la anti-ley o la regla y la excepción.

CAPÍTULO IV

CONTEXTO LITERARIO. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE FERNANDO VALLEJO

INTRODUCCIÓN

Una vez esbozado un contexto histórico-cultural, a continuación trazaré, en primer lugar, un panorama de la novela colombiana a partir de mediados de los años setenta y hasta fines de la década de los noventa, que no pretende ni puede, por razones de espacio, ser exhaustivo. Me centraré para ello, siguiendo la propuesta de Luz Mary Giraldo, en tres ejes, que son la ciudad, el lenguaje y la historia, cuya pertinencia se justifica en el sentido de que, más allá de presentarse como temas, implican una manera de concebir y situarse en el mundo que se plasma en la escritura, y cuyo desarrollo integrado ha dado lugar a lo que Giraldo identifica como una “triple conquista” en la narrativa colombiana, que es “la de conciencia histórica, la del pensamiento urbano y la de la conciencia del lenguaje como estructura” (Giraldo, 2000: 28).⁶⁹ El interés de esta propuesta reside en que en torno a estos temas se pueden trazar continuidades e identificar rupturas en la narrativa colombiana y así contribuyen a situar y comprender, junto a los estudios de otros críticos, la obra narrativa de Fernando Vallejo, y en particular su representación de la ciudad, en el contexto de la literatura colombiana y, de modo general, latinoamericana que le es inmediatamente precedente y contemporánea. En segundo lugar, presentaré brevemente la obra literaria de este autor, señalando algunas de las características

⁶⁹ Tomo principalmente los estudios de Luz Mary Giraldo sobre la narrativa colombiana de las últimas décadas del siglo XX dado que considero que destacan por su profundidad y claridad. Estos estudios ofrecen un panorama donde tienen cabida numerosos autores, pero no se limitan a hacer un recorrido cronológico ni por escritores, sino que proponen relevantes líneas de lectura que revelan un vasto y profundo conocimiento de esta narrativa, que además representan el beneficio para la presente investigación de llegar hasta el inicio del siglo XXI, es decir, al menos una década más allá de la incluida en el también relevante estudio de Raymond Williams (1991).

que la atraviesan, permitiendo así también vincular los textos seleccionados con los otros textos literarios que conforman el conjunto de su obra.

1. CIUDAD, LENGUAJE E HISTORIA EN LA NOVELA COLOMBIANA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

A partir de estos tres ejes, Giraldo (2000) identifica en la narrativa colombiana de las últimas décadas del siglo XX, tres momentos: de transición, de ruptura y de fin de siglo, momentos que permiten hablar del establecimiento de un nuevo canon. Sin embargo, dado que mi interés reside en ofrecer un panorama, no ceñiré estrictamente el recorrido a esa periodización -si se la puede calificar así-, aunque me refiera a ella en ocasiones, pues me interesa menos una periodización que atender específicamente a los cambios, las renovaciones y las nuevas propuestas en la narrativa de estas décadas a partir de esos ejes señalados.⁷⁰

Para contextualizar la obra de Fernando Vallejo en la literatura colombiana de las últimas décadas del siglo XX es necesario partir de una generación de escritores que ya desde fines de la década del sesenta venía realizando una renovación formal para acercarse desde una nueva perspectiva a la ciudad, a los imaginarios urbanos, a las relaciones entre historia y ficción o a la cuestión misma de la escritura (Giraldo, 2000). De forma contemporánea a la obra de Gabriel García

⁷⁰ Menor atención recibirán aquí las últimas tendencias de la narrativa colombiana que corresponderían al tercer momento que identifica Giraldo, el de fin de siglo, dado que, aun cuando escritores de esta generación desarrollan su obra de forma contemporánea a la de Vallejo, en algunos aspectos se alejan de las propuestas iniciadas por los autores de la ruptura. Giraldo caracteriza de modo general a la narrativa de esta generación de fin de siglo por “una estética de retorno a modos narrativos convencionales, cierto anacronismo escritural y la predilección por temas del momento, la estridencia de lo inmediateista y banal, la violencia urbana, los mecanismos policíacos y periodísticos y en algunos casos el regreso al misterio y el suspenso. Se evidencia en la mayoría de ellos una actitud ajena al sentido crítico y al carácter experimental y contestatario de los anteriores pues, en términos generales, buscan más bien recuperar el sentido lúdico de la fábula y la narrativa como ejercicio de escritura del mundo actual” (2000: 13).

Márquez,⁷¹ desarrollan la propia autores como Fanny Buitrago, Oscar Collazos, Gustavo Álvarez Gardeazábal o Germán Espinosa, a quienes se suman, a partir de los setenta, Fernando Cruz Kronfly, Luis Fayad, Albalucía Ángel, Humberto R. Moreno-Durán o Darío Jaramillo Agudelo.⁷² Esta generación de escritores,⁷³ que Giraldo identifica con el momento de transición, que publica sus obras en parte desde el exilio (Camacho Delgado, 2008: 314), se caracteriza por su alejamiento respecto de lo mítico, de lo fabuloso, del realismo mágico, incluso de la literatura de la Violencia (Williams, 1991; Camacho Delgado, 2008; Giraldo, 2000), interesados en explorar la realidad nacional, acercándose a nuevos temas desde una actitud no comprometida sino crítica, contestataria, a veces irreverente, y preocupada principalmente por la escritura (Giraldo, 2000).

A pesar de la multiplicidad de propuestas, la transición se expresa en un creciente interés por el espacio urbano, que ya no se contempla en su dimensión física, como mero escenario, sino como una realidad compleja, generadora de actitudes y mentalidades que pasan a identificar al hombre moderno. En este giro hacia lo urbano, tanto Giraldo (2000) como Camacho Delgado (2008) leen una creciente “fatiga del macondismo”,⁷⁴ es decir, una manifiesta oposición a la “estética

⁷¹ La figura de García Márquez ha opacado la de otros escritores que también desarrollan su obra en los años anteriores y de forma contemporánea a la de esta nueva generación de escritores que se dan a conocer hacia los años setenta, como Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo, Pedro Gómez Valderrama y Manuel Zapata Olivella.

⁷² Raymond Williams señala que en el período que va de 1965 a 1987, que es el que toma en consideración en el último capítulo de su libro *The Colombian Novel* (1991), se puede identificar tanto una tradición novelística moderna como otra fundamentalmente posmoderna. Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella y Fanny Buitrago representarían, según Williams, la novela moderna –a los que añade, como escritores posteriores, a Gustavo Álvarez Gardeazábal, Germán Espinosa, Oscar Collazos y al propio Fernando Vallejo–. Mientras que R.H Moreno-Durán, Albalucía Ángel, Marco Tulio Aguilera, Rodrigo Parra Sandoval y Alberto Duque López, publicarían novelas más experimentales que califica de posmodernas (1991: 187, 194-196).

⁷³ Algunos de estos escritores también son conocidos como parte de la “Generación del Bloqueo o Generación del Estado de Sitio”, generación que aparece como “heredera natural del asedio y la persecución ejercida contra los intelectuales durante todo el período de la Violencia” (Camacho Delgado, 2008: 314).

⁷⁴ De diferentes formas, apunta Williams, la obra posterior de García Márquez también representa una ruptura respecto de la ficción de Macondo, aunque se mantiene esencialmente en la línea de la novela moderna con *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *El amor en los*

magicorrealista” de García Márquez, a lo mítico y lo fabuloso, a la centralidad del tema de la identidad desde una perspectiva americanista,⁷⁵ que junto a la asunción de la pérdida de autoridad del escritor y el intelectual (Giraldo, 2000), dan “paso a una literatura más preocupada por lo inmediato y lo cotidiano, que pretende interpretar los fenómenos de la vida urbana” (Camacho Delgado, 2008: 314). Una preocupación que hará que otras ciudades del país, en las que desde los años setenta comienzan a experimentarse los problemas de la gran capital,⁷⁶ adquieran protagonismo en la narrativa (Camacho Delgado, 2008: 314; Giraldo, 2000: 141).

La complejidad de la relación entre espacio urbano e individuo se expresa desde los años setenta en una amplia diversidad de “ciudades imaginadas y escritas”, mostrando a través de los imaginarios asociados a estas diferentes “concepciones de mundo y pensamiento”, así como modos de vida y “sensibilidad de época” (Giraldo, 2001: xv). La ciudad deja de ser espacio ideal para convertirse en un espacio real, problemático, y a veces degradado. Espacio de la intolerancia, la angustia, la desconfianza y la violencia, la ciudad se vuelve un auténtico campo de batalla en cierta producción literaria. Así lo muestran ya Luis Fayad en *Los parientes de Esther* (1978) y Antonio Caballero en *Sin remedio* (1984), y también, en su exploración de nuevas sensibilidades urbanas, Andrés Caicedo en *¡Qué viva la música!* (1977).

tiempos del cólera (1985), no obstante estas dos últimas incluyen un rasgo propio de las novelas posmodernas que es la cuestión de la relevancia del acto de escritura en los propios textos (1991: 188 – 191)

⁷⁵ La pérdida de la centralidad de este tema de la identidad latinoamericana en la narrativa, que en su lugar da paso a preocupaciones de corte más individual y cotidiano, con un retorno a la esfera de lo privado y una presencia avasalladora de lo urbano, ha sido una de las características que autores como Skármeta han señalado como definidoras de la literatura del postboom, surgida hacia mediados de los años setenta (ref. en Shaw, 1998). Acerca del postboom, de si se define por oposición a la literatura del boom -fenómeno de por sí complejo- o si es la continuación intensificada de algunas de las tendencias iniciadas por aquélla, así como qué autores podrían englobarse bajo este término, se trata de un objeto de debate. Para una discusión sobre esta cuestión véase Donald Shaw (1998).

⁷⁶ Sin duda esos profundos cambios, no sólo materiales sino también sociales y culturales, que comienzan a experimentar ciudades como Medellín hacia los años sesenta y setenta constituyen un aspecto ampliamente tratado en los textos de Vallejo seleccionados en la presente investigación como se podrá comprobar a lo largo del análisis.

La parodia, la ironía o la “desmitificación de los modelos ancestrales” son también estrategias a las que recurren diversos autores en sus ciudades, a veces arcadias en deterioro, para revisar el pasado y reflexionar sobre los ecos de la historia en el presente desde una postura crítica e irónica, como es el caso de R. H. Moreno-Durán en *El caballero de la Invicta* (1993) (Giraldo, 2001: xiv). Otros narradores, sin embargo, construyen lo que Giraldo denomina ciudades “alusivas”, que representan espacios o épocas ideales que proyectan “un mundo feliz cuyo signo está en un mundo o concepción mítica, dirigida a un universo perfecto”, anterior a la civilización, como se muestra en *El Gran Jaguar* (1992) y *Los ojos del cielo* (1993), de Bernardo Valderrama Andrade, o se refieren “a un espacio letrado y culto” (2001: xx), como en el cuento “Lycée Louis-Le-Grand”, incluido en *Metropolitanas* (1986), de R.H. Moreno-Durán. De esta forma se puede ver que, sean “alusivas” o “desafiantes”, las ciudades escritas no pueden considerarse separadas de la historia (Giraldo, 2001). La ciudad integra la historia oficial -la historia con mayúscula- y la intrahistoria, expresando una serie de ideas que se han sedimentado a lo largo del tiempo y que provocan una determinada actitud y mentalidad.

A partir de los años noventa se evidencian nuevas direcciones en la representación literaria de la ciudad. Esta nueva narrativa, instalada en una época de profundas transformaciones que apuntan a una crisis de la modernidad, intenta representar la complejidad de la mentalidad problemática arraigada en las ciudades, dar cuenta de la pérdida de coordenadas en el espacio urbano ante la sensación de aceleración del tiempo, el relativismo axiológico y el presentismo al que inducen los medios de comunicación y el triunfo del consumo. Una nueva forma de explorar la vida cotidiana en la ciudad que está ligada a una serie de factores que condicionan a la sociedad en general, pero no sólo a nivel nacional, sino también mundial. Así, mientras la novela colombiana de la primera mitad del siglo XX retrataba de una forma realista y mimética las ciudades nacionales -muchas de las cuales eran aún pequeñas y carecían de muchos de los signos definidores de la modernidad- y mantenía las dicotomías entre centro y periferia, campo y ciudad u oralidad y

escritura, la nueva novela urbana⁷⁷ está en consonancia con una nueva realidad. La ciudad ha entrado definitivamente en la modernidad, dejando atrás en gran parte sus rasgos provincianos y señoriales, pero lo ha hecho en unas condiciones de atraso material y de pobreza, y en un contexto marcado por la desaparición de las utopías progresistas del horizonte inmediato.

La ciudad colombiana de fin de siglo, principalmente Bogotá, denominada la “Atenas suramericana”, ya no puede postularse como paradigma de la ciudad letrada, bastión de la alta cultura escrituraria (Rama, 2009), en clara diferenciación y oposición respecto de la periferia o el campo. Por un lado, la ciudad se ha expandido, incorporando los territorios aledaños, y por otro, se puede decir que “lo rural” la ha “invadido”, produciendo complejas formas de imbricación entre modernidad y tradición, escritura y oralidad.⁷⁸ La tradicional dicotomía entre civilización y barbarie ha sido reformulada en la narrativa de los ochenta y noventa, con la extensión de la violencia, que ha dejado de ser en esas décadas un fenómeno confinado al mundo rural. La ciudad, durante mucho tiempo considerada el bastión del orden, de la civilización, ha terminado por convertirse en el lugar mismo de la violencia, de la barbarie. En esta narrativa la ciudad comienza a asociarse a imágenes de catástrofe y de emergencia (Giraldo, 2001: 188). En obras como *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Cartas cruzadas* (1995), de Darío Jaramillo Agudelo, *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos o *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge

⁷⁷ Álvaro Pineda-Botero (1994) distingue entre novela de la ciudad y novela urbana, diferenciándolas por la forma y el contenido. La primera se adscribiría al realismo y funcionaría generalmente como testimonio, mientras que la segunda presenta rasgos de autoconciencia creativa. En cuanto al contenido, la primera mantendría claras las dicotomías entre ciudad y periferia, oralidad y escritura, etc., mientras que la segunda vuelve borrosas esas distinciones, y retrata ese mundo urbano en el que lo provinciano también ha invadido la ciudad y en que el protagonista es un héroe alienado que ha interiorizado las dicotomías alguna vez vigentes.

⁷⁸ En un principio, tanto en Colombia como en el resto de Latinoamérica, las ciudades se constituyeron en los espacios privilegiados donde la modernidad tuvo su mayor y más decisivo impacto, irradiándola luego hacia la periferia, siguiendo el modelo de irradiación del centro de las metrópolis europeas hacia la periferia representada por las ciudades latinoamericanas. Es por ello que, siguiendo a Pineda-Botero, el estudio de la novela urbana está vinculado al estudio de la modernidad, *de su avance y penetración* (Pineda Botero, 1994).

Franco, entre otras, la ciudad es un espacio en crisis donde la muerte se vuelve la “condición habitual” (Giraldo, 2001: 189).

En esta nueva narrativa, el tema del narcotráfico, presente ya en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *El divino* (1986),⁷⁹ cobra un gran protagonismo, como también lo hacen los márgenes. Algunas de estas obras se centran en la representación del mundo de los sicarios y su forma de apropiarse de la ciudad desde su condición de marginados, lo que ha dado lugar al término de sicaresca para definir las como un “género”.⁸⁰ En ocasiones esta representación de los márgenes ha despertado la crítica, que si bien no juzga la calidad literaria que puedan tener algunas de las obras, señala cómo estas se convierten en parte de un fenómeno editorial que pone en venta la marginalidad latinoamericana para un mercado global (Herrero-Olaizola, 2007). En la década de los noventa también otros escritores, como Mario Mendoza y Santiago Gamboa, presentan una ciudad marcada por la alienación, el escepticismo, la corrupción, el narcotráfico y la violencia, pero desde la estética del género negro y tomando elementos de la novela policial.

Los cambios en la forma de representar la ciudad en la novela urbana que se producen en las dos últimas décadas del siglo XX, acorde con ese vacío de utopías y la conciencia de la pérdida de autoridad de las letras y del escritor, se expresan asimismo a través de formas discursivas y técnicas narrativas particulares. Pineda-Botero señala como una característica de esta nueva novela urbana el cambio en el punto de vista del narrador, de la voz narrativa, que pierde “capacidad para penetrar en las conciencias de otros”, así como “sapiencia y control sobre el universo narrado”

⁷⁹ Cardona López considera la novela de Álvarez Gardeazábal como pionera de la producción literaria en torno a este tema (2000: 383)

⁸⁰ El término “sicaresca” ha sido atribuido al escritor colombiano, detractor de este “género”, Héctor Abad Faciolince. Más allá de si tal atribución es correcta o no, esta producción literaria ha sido recibida con gran interés por lectores y ha conseguido la atención de la crítica. Véase por ejemplo Erna von der Walde Uribe (2001); María Fernanda Lander (2007); Ana María Mutis (2009).

(1994).⁸¹ Se ha destacado en esta línea el protagonismo que cobra la figura del transeúnte, cuya mirada ya no puede captar el mundo urbano de manera ordenada, dando lugar a un discurso fragmentado para expresar el caos continuo que es la ciudad. La misma identidad del personaje o del narrador-personaje aparece a veces como fragmentada, reflejando la profunda crisis del sujeto en un tiempo en el que los valores trascendentales ya no existen, pues sólo existe el valor de consumo.⁸² Incapaz de cualquier trascendencia, el sujeto se pregunta entonces acerca del significado de su vida, así como de la posibilidad de dar cuenta de la realidad a través del lenguaje. En este sentido, la novela urbana revela como rasgo propio la autoconciencia, la metaficción, la cual, “como juego y escape viene a ser el punto de encuentro de lo urbano y lo posmoderno” (Pineda-Botero, 1994).

En conjunción con este giro urbano en la narrativa colombiana de las últimas décadas, se redefine un sentido de la historia. No se trata, como en relación con la ciudad, de un trabajo sobre la historia como tema, sino en este caso de la toma de conciencia histórica que se manifiesta ya en los narradores de la transición en una actitud que consiste en pedir cuentas a la historia. Las propuestas son una vez más muy variadas, pero pueden identificarse puntos de convergencia en la narrativa colombiana hasta mediados de los noventa, sobre todo en lo que concierne a una posición de relativización de la historia oficial, a veces desde la parodia y la ironía, como es el caso de R.H. Moreno-Durán en su trilogía *Fémína suite* (1977-1983), *Los Felinos del Canciller* (1987) y *Mambrú* (1996), o de Rodrigo Parra Sandoval en el conjunto de novelas que conforman *Historias del Paraíso* (1978-1996). La desmitificación de la historia oficial se expresa tanto en la desentronización de

⁸¹ Las citas de este artículo de Pineda-Botero no tienen número de página pues se trata de una versión online. Originalmente fue publicado en Rodríguez Vergara ed. 1994. *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*. Bogotá: Interamer, OEA.

⁸² Como se verá en el análisis de los textos de Vallejo, ni la retórica de la vista panorámica ni la del paseo funcionan ya como formas de ofrecer una sutura para un espacio urbano y una sociedad profundamente marcados por la fragmentación y la violencia. El mismo sujeto se presenta como un sujeto fragmentado, que además es consciente de la pérdida de la autoridad del discurso literario y de las letras, de su rol pedagógico y su capacidad ordenadora.

figuras históricas como de ideologías ejemplares. Así puede constatarse en las novelas *Las cenizas del Libertador* (1987), de Fernando Cruz Kronfly, *El general en su laberinto* (1988), de Gabriel García Márquez, y *El Insondable* (1997), de Álvaro Pineda Botero, que desacralizan la figura de Simón Bolívar, mostrándola en sus aspectos más humanos (Camacho Delgado, 2008: 52), y de las cuales se podría considerar como relato seminal “El último rostro” (1974), de Álvaro Mutis. Otras obras, como *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992), de Andrés Hoyos, no se centran tanto en desacralizar la figura de Bolívar sino en revisar desde la ironía y el sarcasmo la gesta bolivariana y las guerras de emancipación, que se presentan caracterizadas por “el caos y el uso indiscriminado del terror como [su] motor” (Camacho Delegado, 2011: 54). En otras ocasiones, se trata más bien de una referencia a la historia literaria, a figuras de escritor, que se vuelven objeto de indagación, a veces incluso desde una postura desacralizadora. En esta línea se pueden situar las biografías de los escritores Porfirio Barba Jacob y José Asunción Silva, de Fernando Vallejo, pero también obras como *La otra selva* (1991), de Boris Salazar.

En la narrativa de las últimas décadas del siglo, esta nueva actitud ante la historia y las nuevas formas de explorar la vida en la ciudad y los imaginarios urbanos van unidas a una creciente voluntad de transgresión de modelos anteriores, mostrando una preocupación por el lenguaje y la escritura. Metaficción, autoconciencia, discurso fragmentado, transgresión de las convenciones y límites genéricos, son algunos rasgos que caracterizan parte de la producción de este período. La escritura se convierte en una materia desde la que se analiza y reflexiona acerca de cuestiones como la representación del mundo como texto o la relación entre realidad y ficción, que son frecuentemente formas de tomar partido en una discusión no ya sólo literaria, sino también social e ideológica sobre la realidad nacional. Algunos autores, además de la autorreferencialidad, recurren a la parodia, a la ironía, o apelan al lector ante esa pérdida de omnisciencia del narrador, de saber y control sobre el mundo que construye en la narración (Pineda-Botero; Rodríguez,

1995). No obstante también el lenguaje pasa a ser en sí mismo una materia sobre la que indagan algunos autores. El lenguaje se vuelve incluso el centro del texto, desplazando otros aspectos, en la producción de escritores como R.H. Moreno-Durán y Rodrigo Parra Sandoval, en una línea experimental, así como en la de Fernando Vallejo, en la que desde un lenguaje que recupera la oralidad, lo popular y regional, se confronta también la cultura oficial (Giraldo, 2006: 214, Jaramillo, 2000).

Así pues, la obra de Fernando Vallejo forma parte de una producción narrativa que desde mediados de los setenta y hasta fines de los noventa se expresa a través de una variedad de propuestas en las que, sin embargo, de modo general, se pueden identificar ciertos nudos temáticos y posiciones estéticas y formales. Unas propuestas que revelan, como se ha señalado, una “fatiga del macondismo”, un desencanto generalizado respecto a las utopías de los años sesenta y principios de los setenta, una desesperanza ante el triunfo del individualismo y de los valores de consumo, la masificación de la ciudades, la pérdida de referencias culturales y la extensión de la violencia. La vida en la ciudad y los imaginarios urbanos son, como se ha visto, un punto de coincidencia de gran parte de esta narrativa más preocupada por explorar lo inmediato y lo cotidiano desde realidades individuales. Asimismo, se puede decir que, en general, los autores que escriben en estas décadas comparten una actitud crítica que bien se expresa en una mirada al pasado para comprender mejor el presente, bien se instala en un presente vacío ante el cual adopta una postura irónica y burlesca, cuestionando sus valores o recurriendo al gusto por la frivolidad y el consumismo como denuncia enmascarada de ese vacío. Por último, si bien diversas concepciones del lenguaje y la escritura informan la producción narrativa de esta época, puede afirmarse que la mayoría coincide en la evidencia de una voluntad transgresora y de ruptura respecto a la generación anterior, aunque a partir de los años noventa también comienza a surgir una literatura menos interesada en la ruptura y la renovación formal que en apelar al lector a través de modos narrativos más convencionales, y en la que la fabula recupera su protagonismo (Giraldo, 2000: 13).

2. BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA LITERARIA DE FERNANDO VALLEJO

En el anterior apartado he esbozado un breve panorama sobre la novela colombiana más reciente, comentando los temas y aspectos formales y estilísticos más característicos que reflejan la consolidación de una nueva generación de escritores preocupados por la realidad social del país así como por la propia escritura y el oficio de narrar; preocupaciones que, como se ha apuntado, se expresan en una heterogeneidad de propuestas literarias e ideológicas, posturas éticas y estéticas.

En el caso particular de la obra de Fernando Vallejo resulta difícil establecer su adscripción a una determinada generación, considérese moderna o posmoderna. Así, si bien Raymond Williams sitúa la producción literaria de Vallejo desarrollada hasta mediados de los ochenta⁸³ dentro de la tradición novelística moderna (1991: 194), según los estudios de Giraldo, el recurso a la parodia, la transgresión o la alusión, acercan su obra a la de autores considerados posmodernos, como R.H. Moreno-Durán, Fanny Buitrago, Fernando Cruz Kronfly o Parra Sandoval - identificados con el momento de ruptura-, aunque al igual que en la de estos, la experimentación formal no está reñida con la actitud crítica, con la pregunta por el sentido y la reflexión acerca de las relaciones entre el pasado y el presente (2006: 18-19). Por su parte, Villena Garrido (2009) sitúa la producción literaria de Fernando Vallejo en la posmodernidad latinoamericana, relacionándola con una tendencia que se constituye como una “literatura desviacionista en términos discursivos y temáticos con respecto a tradiciones anteriores”, presentando un discurso que transgrede los límites y convenciones de los géneros, y que se caracteriza por el desmembramiento que hace de “la modernidad y su proyecto como estructuras de pensamiento en un

⁸³ En concreto, considera su obra hasta 1987, fecha hasta la que abarca el estudio de Williams.

contexto de modernización desigual que aprehende la nueva coyuntura posmoderna desde la periferia”.⁸⁴

En todo caso, dejando las estrictas etiquetas a un lado, la obra de Fernando Vallejo, al igual que la de otros escritores contemporáneos, se plantea como un trabajo artístico, tomando una actitud crítica, sobre una realidad social y cultural de la que he intentado ofrecer un panorama en el capítulo III, y que, como se ha visto, se caracteriza por un desencanto ante el fracaso de las utopías modernas del orden y del progreso, unidas en el caso particular de Colombia a una creciente violencia que ha hecho del espacio urbano su escenario privilegiado.

La violencia, precisamente, aparece como una verdadera obsesión en la escritura de Fernando Vallejo. Su infancia en Medellín coincide con el período conocido como la Violencia (1948-1958),⁸⁵ y ya en sus primeras incursiones en el mundo del arte, a través del cine,⁸⁶ se convierte en una especie de demonio a exorcizar.⁸⁷ En su obra literaria, la violencia forma parte de una radiografía más amplia de la situación nacional, realizando una crítica feroz tanto de las clases en el poder, como de la Iglesia, los militares, los partidos políticos, sean de derecha o de izquierda, o el pueblo (Jaramillo, 2000: 408). Una radiografía que alude al presente pero ahonda también en el pasado, revisando la historia del país en una lucha

⁸⁴ Las referencias y citas del libro de Villena Garrido *Las máscaras del muerto...*, no incluyen los números de página debido a que se han tomado del libro en formato digital (ebook).

⁸⁵ Las fechas de este período varían según las fuentes, aunque la mayoría sitúa el comienzo en el año 1948 y el fin entre 1958 y 1960.

⁸⁶ *Crónica roja* (1979), su primera película, retrata la vida de un bandolero legendario, Efraín González, mostrando con un verismo descarnado la violencia con la que este bandolero y su pandilla fueron masacrados. La violencia asociada al bipartidismo es el asunto de su segundo film, *En la tormenta* (1980). En esta, Vallejo “muestra como conservadores y liberales se enfrentaron en una guerra civil absurda cuyas víctimas eran, por lo general, las gentes humildes e ingenuas pero fanáticamente fieles a su partido” (Jaramillo, 2000: 414).

⁸⁷ En su estudio sobre la representación de la Violencia en la obra de Vallejo, Rory O’Byren usa la figura del “espectro” para dar cuenta de la problemática entre ausencia y presencia, entre lo que pertenece al pasado, al presente o al futuro, que implica el (no)lugar de la Violencia en la actual Colombia y para referirse al intento de representarla en el caso de Vallejo, entre otros autores, señalando que más allá de un exorcismo de este espectro, lo que la escritura de Vallejo lleva a cabo es “its progressive phantomalization” (O’Byren, 2008: 48).

personal contra el olvido, que pretende antes provocar que ser una literatura comprometida o revolucionaria. Por otro lado, a diferencia de autores precedentes como Álvarez Gardeazábal y de las obras que se engloban bajo la etiqueta de novela de la violencia, Vallejo hace del espacio urbano el *locus* privilegiado para representar el desastroso presente de la nación y reflexionar acerca de los problemas irresueltos de un país que en su opinión ha perdido todo rumbo.

La revisión de la historia se hace entonces desde una actitud iconoclasta y escandalizadora, que el propio escritor asume cuando señala los tres fines que para él tiene la literatura: permitirle borrar recuerdos, llenar el tiempo y molestar a los que él considera hipócritas.⁸⁸ En este sentido, como señala María Mercedes Jaramillo, a

Vallejo lo podemos conectar con [una] larga tradición de autores desacralizadores que se han encargado de desinflar famas y burlarse de vanaglorias. Las revelaciones sobre las “hazañas” de los ilustres son golpes certeros que aniquilan honores y glorias mal ganados. (2000: 409)

Su afán desmitificador no sólo está presente en sus autoficciones. Tanto en *Chapolas negras* (1995), biografía sobre el poeta colombiano José Asunción Silva, como en *Barba Jacob. El mensajero* (1984) y *El mensajero. La novela del hombre que se suicidó tres veces* (1991), biografías del escritor Barba Jacob,⁸⁹ la revisión histórica se hace desde esa misma postura de desacralización de una historia oficial que, en este caso, ya no se refiere únicamente a la historia nacional sino también a la imagen

⁸⁸ A la pregunta acerca de para qué está la literatura que le hace Juan Cruz, en una entrevista para *El País*, Vallejo responde “[p]ara molestar, porque me gusta molestar a los hipócritas. Y para ayudarme a borrar recuerdos, aunque eso es una ilusión. Si escribo de la infancia, me libero de esa carga, y si escribo de la juventud, también me quito ese fardo. Siempre he tenido la idea de que la novela sirve como un borrador del recuerdo. Pero el verdadero borrador es el paso del tiempo” (cit. en Cruz, 2006).

⁸⁹ A estas biografías, Vallejo ha añadido recientemente otra sobre la figura del gramático colombiano Rufino José Cuervo: *El cuervo blanco* (2012), publicada por Alfaguara.

embellecida de la figura del escritor, de la que se borran las desgracias, las miserias y los avatares a los que, como seres humanos, también los escritores están sometidos.

Esta posición irreverente, desacralizadora, se expresa igualmente en su posición en relación con una estética y una ética literaria. En diversas novelas, el personaje-narrador, al igual que el autor en distintas entrevistas,⁹⁰ como he comentado en el capítulo I, hace explícito su rechazo a la novela de narrador omnisciente, que para Vallejo se caracteriza por la falta de compromiso y por el absoluto control que ejerce sobre el mundo narrado. De esta forma critica un modo de fabular la realidad, de contar la historia si se quiere, que implica el ejercicio del poder. Únicamente desde su alter ego, narrador homónimo de sus autoficciones, Vallejo se ve capaz de parodiar todo lo que para él significa hipocresía. Incluso llega a parodiarse a sí mismo, a través de un nuevo desdoble entre narrador y personaje, en *La rambla paralela* (2002), arremetiendo así contra la figura sacralizada del escritor.

El tema de la homosexualidad, por su vivencia sin tapujos, forma parte también de esa crítica a la moral establecida y va unida a su desprecio por la figura de la madre y del matrimonio. En esta dirección se sitúan, como apunta Mercedes Jaramillo, sus “generalizaciones irreverentes” y “exabruptos” que “tienen como objetivo socavar convenciones ideológicas falaces en sociedades patriarcales que han mitificado la maternidad y la proliferación como ideales a seguir y que realmente buscan reforzar la familia, la propiedad y el *status quo*” (2000: 412). De este modo, aunque es tratada principalmente en *El fuego secreto* (1986), la homosexualidad está presente en todas sus autoficciones.

⁹⁰ En un entrevista con Jacques Joset, Fernando Vallejo dice que el “gran género de la literatura es la novela, pero no la de tercera persona y ni se diga de narrador omnisciente” (Joset, 2006: 653).

En el conjunto de su producción narrativa,⁹¹ los textos que componen el ciclo del *Río del tiempo* se presentan como una búsqueda autobiográfica en donde la memoria se vuelve fluir, con una escritura vertiginosa que rompe tanto con la estructura convencional de la autobiografía como con la fábula de la novela tradicional, mezclando tiempos y anécdotas que se multiplican en su reiteración, sin crear una trama o un argumento (Giraldo, 2006: 290-293). Esta búsqueda autobiográfica se muestra como inseparable de su tierra, Colombia, y sobre todo de Medellín, recogiendo “vivencias personales mezcladas con la ficción y con el trasfondo histórico, político y cultural del momento” y “anécdotas y eventos [que] le sirven de estructura narrativa para reconstruir la intrahistoria y la idiosincracia de las gentes” (Jaramillo, 2000: 422). Su relación con el país y la ciudad es, así, la de un amante que, a pesar del odio que profesa al amado, no puede vivir sin él. Vallejo odia a Colombia y a Medellín por la violencia y mediocridad que para él las definen, pero a la vez siente un profundo amor por ambas,⁹² puesto que representan el origen de su historia personal. Y así, como afirma en *Los caminos a Roma*, no puede escapar de ella:

Colombia la insidiosa no se quedaba atrás, como polizón aventurero colado en el equipaje se venía conmigo, en mi baúl de seminarista [...], o en un saquito de café o en una botellita de aguardiente, agazapada para saltar en el más impensado momento desde cualquier rinconcito del alma. [...] Carajo, estoy jodido, jamás me libraré de esta tierra. (2004: 10)

⁹¹ Fernando Vallejo es también autor de ensayos como *Logoi. Una gramática del lenguaje literario* (1983), *La tautología darwinista* (1998), *Manualito de imposturología física* (2005) y *La puta de Babilonia* (2007).

⁹² En una entrevista hecha por Juan Villoro para *Babelia Digital*, Fernando Vallejo señala claramente que aquello que lo diferencia del escritor austriaco Thomas Bernhard es que aquél insultaba a su patria porque la odiaba, mientras que él insulta a la suya, Colombia, porque la quiere (Villoro, 2002).

Medellín es el lugar de los recuerdos de la infancia, narrados principalmente en *Los días azules*, y es también la ciudad donde ocurre el “despertar de la sexualidad, el descubrimiento del cuerpo y del erotismo, como también del alcohol y de las drogas” (Jaramillo, 2000: 423), al que dedica el segundo libro del ciclo, *El fuego secreto*. En su posterior narrativa, no enmarcada en *El río del tiempo*, como *La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001), nos encontramos con un narrador adulto que regresa a su ciudad natal tras largas ausencias, y que espantado por el paso del tiempo que acaba con todo y por la degradación de su familia y de la ciudad no pierde ocasión de ofrecer un retrato de ambas desde su mirada crítica y desacralizadora. Una mirada que le ha reportado tanto entusiastas como detractores, convirtiéndolo en una de las figuras más controvertidas de la literatura colombiana y latinoamericana de los últimos años.

Los caminos a Roma (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993) representan, dentro del denominado ciclo autobiográfico, sus estancias y viajes fuera de Colombia. Su inicial pasión por el cine y el viaje a Roma para estudiar en la escuela cinematográfica de esta ciudad son narradas en la primera de estas obras. En *Años de indulgencia* el espacio de lo narrado es otro, la ciudad de Nueva York, donde el narrador pasa una época junto a su hermano Darío en un edificio del estado, el *Admiral Jet*. En este relato, señala Camacho Delgado, Vallejo denuncia “sin remilgos” el “racismo y el desprecio a las minorías por parte de la cultura anglosajona” (2008: 317). La novela *Entre fantasmas* se sitúa en México DF, ciudad en la que el narrador vive exiliado por propia voluntad; sin embargo, más que centrarse en la representación de esta ciudad, la novela es un recuento de muertos y un inventario de enfermedades, propias y ajenas, que son otra de las obsesiones del escritor.

Para concluir esta breve presentación, cabe destacar el lugar clave que tiene el lenguaje en la obra de Fernando Vallejo, como se apuntó en el apartado anterior. La memoria que se desata y pide hacerse escritura es inseparable de una preocupación por el lenguaje, por la palabra, que se expresa en toda su obra. Las

disquisiciones del gramático, que evidencian un tono burlesco, son envueltas en un discurso de “intensidad realista donde impera la oralidad igual a un río salido de su cauce en todas direcciones” (Giraldo, 2006: 280). La palabra recupera en la escritura de Vallejo la espontaneidad y se vuelve expresión de la identidad cultural antioqueña. De ahí que María Mercedes Jaramillo señale como uno de los logros de sus obras “el manejo del lenguaje y la apropiación de giros y metáforas que reflejan las actitudes ante la vida y el medio social del país en diferentes situaciones y etapas” (2000: 427). Por ello, se puede afirmar que, junto a otros de los aspectos señalados, esa recuperación de una palabra natural, espontánea, de una oralidad que revela la cultura popular, hace de su literatura una propuesta única en el campo de la narrativa colombiana de las últimas décadas.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

INTRODUCCIÓN

El análisis de la representación del espacio y del yo en los textos seleccionados se organizará en tres secciones. La sección 1, “La autoficción: un juego en torno al pasado y al sujeto como ficciones”, funcionará como una especie de introducción, centrándose en el análisis de cómo, en tanto que autoficciones, algunas de las cuestiones tratadas en el capítulo I se vuelven materia sobre la que se trabaja en los textos. Esta sección, en la medida en que constituye ya un acercamiento a las percepciones del sujeto y del espacio que informan los textos, se propondrá asimismo como marco en el que situar el análisis que se llevará a cabo en las secciones 2 y 3.

En la sección 2, “El espacio y el yo”, el foco se pondrá en analizar de qué forma se establece un vínculo íntimo entre ambos en el ejercicio de rememoración que escenifican los textos, el cual, como se desprenderá de la sección 1, se caracteriza por la autorreferencialidad, la ironía y la duda. Iniciaré esta segunda sección con un breve análisis sobre cómo el espacio se propone como un elemento fundamental en ese intento del narrador autoficcional por asir lo que él mismo define como los fragmentos de un naufragio -su identidad- a través de la rememoración y la escritura de su pasado. En este sentido, se pondrá de manifiesto la relevancia que tiene el espacio en estos textos tanto en términos de la estructura como de la significación. Proseguiré, en la sección 2, con un estudio del espacio desde un punto de vista temático y simbólico, mostrando de qué manera los espacios que actúan como focos narrativos son claves para esa reconstrucción del pasado individual -y su diferenciación respecto del presente-, y en suma, sin olvidar que se trata de autoficciones, del relato de la propia vida y la creación de una identidad en los cuatro textos.

A partir de este inventario topográfico y de este primer ejercicio interpretativo en torno a la significación de los espacios que conforman tal inventario, la sección 3 se centrará principalmente en el análisis de cómo en la representación de los espacios se ponen en juego no sólo ciertas concepciones e imaginarios de la ciudad sino también determinadas figuras del escritor y del intelectual. Por tanto, se trata de estudiar la construcción que se hace de los espacios, del pasado y del presente, desde la mirada de un sujeto, pero poniendo el acento no tanto en una dimensión principalmente individual e íntima, perteneciente a una psique, sino más bien emplazando al sujeto que narra, describe y comenta en una determinada posición dentro de un entramado social y cultural. En este sentido, será relevante un análisis de la forma en que las diferentes posiciones ideológicas, políticas y en el campo cultural que ocupa ese yo se relacionan con una manera de mirar, de apropiarse de los espacios, cuya representación se vuelve así un lugar en el que cristalizan una serie de reflexiones de tipo ideológico, cultural y literario.

Esta división en el análisis entre una dimensión individual y una dimensión social, cabe aclarar, se hace con fines metodológicos. En este sentido, se percibirá que no siempre podrá establecerse una línea divisoria clara, estando ambas dimensiones ineludiblemente imbricadas, ya que, como señala Arfuch, retomando el pensamiento de Norbert Elias,

el “yo” verdadero, el más íntimo y personal, aquel que expresa pensamiento, convicciones, reacciones afectivas, rasgos de carácter, se conformará no ya en el abismo de una singularidad que la sociedad vendría a avasallar, sino justamente en esa trama de relaciones sociales de la cual emerge y en la que se inscribe. (2002: 74)

Por tanto, intentaré mostrar a lo largo de estas tres secciones que el espacio tiene un papel preponderante en el proyecto de búsqueda autobiográfica y de autorrepresentación del yo; proyecto en el cual las fronteras entre la historia individual y colectiva se desdibujan, con todo lo que de juego de máscaras se revela en la autoficción.

1. LA AUTOFICCIÓN: UN JUEGO EN TORNO AL PASADO Y AL SUJETO COMO FICCIONES

De las obras que serán analizadas en el presente trabajo, *Los días azules* (LDA) y *El fuego secreto* (EFS) pertenecen al ciclo denominado *El río del tiempo*, centrándose en los recuerdos de la infancia y de la juventud respectivamente, mientras que *La Virgen de los sicarios* (LVS) y *El desbarrancadero* (ED), si bien no se enmarcan en dicho ciclo novelístico, presentan rasgos comunes con los otros dos textos. Además de estos rasgos, en los cuatro textos se puede identificar la representación de unos determinados espacios y personajes, así como también la narración de ciertas historias personales y familiares, aunque la perspectiva desde la que son narrados, descritos o comentados, como se verá, varía en ocasiones de unos a otros textos.

Los cuatro textos presentan un narrador que se identifica tanto con el autor como con el personaje, aunque al mismo tiempo se diferencian de la autobiografía clásica, como ya comenté, a partir del pacto de lectura ambiguo que proponen en tanto que autoficciones. Este narrador, el yo autoficcional, es un adulto que desde otro lugar -desde México- rememora y escribe sus vivencias de la infancia y juventud en Medellín, así como también narra sus retornos a esta ciudad tras años de ausencia, siendo ya un adulto.

La identificación entre autor, narrador y personaje que señalo se basa en la identidad nominal y en el conocimiento de ciertos datos biográficos del autor real.

Dado que la cuestión de las coincidencias biográficas no constituye una condición para hablar de autoficción, siendo una característica que esta comparte con la llamada novela autobiográfica o con otro tipo de textos ficcionales que proponen una figuración del yo, no me interesa tanto detenerme en hacer una lista de cuáles serían esas coincidencias, como sí destacar la presencia del protocolo nominal en tanto que este protocolo ha sido señalado por diferentes autores como condición para hablar de autoficción.

En referencia a este aspecto, como ya señalé en el capítulo I, si bien en ninguno de los textos el narrador se presenta como Fernando Vallejo, sí se puede encontrar en ellos la referencia a su nombre, Fernando, o al apellido materno del autor, Rendón, permitiendo así establecer la identificación entre personaje, narrador y autor. Además de este nombre propio, el del autor, cabe apuntar que en los textos se puede identificar el uso de otros nombres propios que reenvían a lugares reales, como es el caso de Medellín, de ciertos barrios de la ciudad -Guayaquil Boston, Laureles-, de las comunas -Santo Domingo Savio, La Francia-, de poblados cercanos a la ciudad -Envigado, Sabaneta- o de elementos característicos de esos lugares, así como la referencia a personas, desde el capo del cartel de Medellín, Pablo Escobar, pasando por diferentes presidentes de Colombia, como Barco, Pastrana, Laureano Gómez, Gaviria, por citar algunos de los más reconocibles. Según Colonna, estos nombres vienen a procurar un efecto mimético del que los textos se benefician al mismo tiempo que, en tanto que autoficciones, mantienen la libertad para hacer del yo y de la propia vida una ficción (1989: 240). Sin embargo, cabe remarcar que tal efecto mimético que procura la inclusión del nombre propio de estos lugares no implica que estos no conlleven ya una serie de significaciones, pues se trata de espacios semiotizados como señala Pimentel (2001), y que, además, como sucede con el yo, no puedan abrirse también a la fabulación, a la imaginación, en la autoficción.

Una vez establecida esta identificación entre autor, narrador y personaje, y señalada la cuestión del nombre propio, a continuación me centraré en analizar cómo se trabajan en los textos algunas de las cuestiones apuntadas en el capítulo I,

con el objeto de establecer un marco más preciso para comprender el rol que los espacios cumplen en el conjunto de estrategias para la autorrepresentación del yo y la reconstrucción del pasado, individual y colectivo.

1.a La falibilidad de la memoria y el pasado como invención

Asociada, si no al menos su aparición sí su proliferación en el campo de las producciones literarias, a la “*ere du soupçon*”, la autoficción, siguiendo a Elizabeth H. Jones, “[r]ather than professing to tell the truth as sincerely as possible [...] acknowledges the fallibility of memory” (2007: 96). Esa desconfianza respecto de la memoria y la conciencia de la dificultad de plasmar los recuerdos mediante la escritura es un tema que está presente en los textos aquí seleccionados. Tema que se explicita ya en esa presentación que hace el narrador de sí mismo como “un memorialista desmemoriado” (*EFS*: 174) que, sin embargo, pretende “sacar un libro de memorias de semejante pozo de olvido” (*EFS*: 174) por la simple razón de que, afirma, cuando olvida recuerda. En los cuatro textos encontramos a este narrador que en el mismo proceso de narrar entra y sale con frecuencia de esos pozos de olvido, no ofreciendo a su lector ficticio ninguna garantía de que lo recordado sea lo que efectivamente sucedió en el pasado. Así, sus dudas respecto a la exactitud de sus recuerdos son expuestas al lector, volviendo explícito el acto de recordar y el deficiente funcionamiento de la memoria: “Ah no, no fue en el Hudson de mi abuelito, fue en la carcacha de mi papá. Ah sí, fue en el Hudson. Ya ni sé, hace tanto, ya no recuerdo...” (*LVS*: 8).

Este narrador tiene imágenes de su pasado, imágenes-recuerdo se podría decir utilizando el término de Freud en relación con la etapa de la infancia,⁹³ que le

⁹³ En 1899, Freud publicó un ensayo sobre las imágenes-recuerdo, bajo ese título, en el que exponía que las memorias de la infancia vívidamente recordadas por el adulto no guardaban relación con lo sucedido en el pasado, sino que más bien constituían configuraciones de la memoria a partir de elementos relacionados con la experiencia de la niñez pero traspasados por las fantasías, deseos y

producen la impresión de que accede, sin mediación alguna, a momentos de ese pasado, tal y como estos fueron, como sucedieron. Recordar equivaldría en este sentido a rebuscar en el archivo, que es la memoria, las imágenes de aquello que se quiere traer al presente. Pero se trata de una concepción de la memoria que se revela pronto como falsa. Así se expresa en un fragmento de *El fuego secreto* en el que las imágenes cinematográficas pueden tomarse como metáfora de las imágenes-recuerdo:

Yo presencié, viví los hechos. Muchos otros años han pasado desde entonces, casi otra vida, la mía, y sin embargo recuerdo el instante privilegiado, hacia las once de la mañana. Bajaron de un carro viejo, ella con no sé quiénes más de la familia. Lo que no alcanzo a distinguir son los rostros. Ni siquiera el de ella. Necesito detenimiento. Paro entonces el rollo en el proyector, pero el fotograma inmóvil se quema: del centro hacia los bordes, con un flamazo. Así que rueda el rollo, que siga la película a ver qué vemos. (*EFS*, 179)

Se podría decir que, como esas imágenes-recuerdo, las imágenes cinematográficas producen la ilusión de ser naturales, transparentes, en lugar de verse como configuraciones, como construcciones simbólicas, es decir, ya como un discurso. En un sentido metafórico, la ilusión de la transparencia de la imagen, que aparece así como una copia exacta de lo que representa, sería aquí la ilusión de una memoria que almacenando imágenes mentales de un pasado, manteniéndolo así intacto y listo para ser recuperado, permitiría al autobiógrafo representar ese pasado,

visión del adulto. De ahí que, como comenta Braunstein, lo más relevante para Freud era precisamente la distorsión -y no la exactitud- que el adulto imponía sobre esos elementos, esos materiales relacionados con la experiencia de la niñez, para que el recuerdo se ajustara a los fines del principio del placer, a su deseos y conveniencias (2008: 45).

y su propia identidad, es decir, devolverlos a la vida en la escritura. Sin embargo, esta ilusión pronto se revela como tal. Que el sujeto haya “presenciado” y “vivido” “los hechos” no es garantía de que puedan recordarse y reconstruirse en la escritura exactamente como sucedieron, como tampoco que la fotografía sea, si seguimos lo afirmado por Barthes, literalmente una emanación del referente (1980: 126)⁹⁴ -que certifica así la presencia de lo que en ella aparece-, garantiza que se pueda reconstruir la escena en su totalidad y/o detalles. El carácter construido de la imagen y de la representación autobiográfica se revela primero en el señalamiento de esa borrosidad de los rostros. Tal borrosidad funciona como una perturbación de la transparencia de la significación, provocando un efecto de opacidad al apuntar a la propia representación no como sustitución, regulada por una economía mimética, de algo que está ausente, que es a lo que apunta -lo representado-, sino como presencia en sí misma en tanto que acto de presentar, de mostrar, que construye, de modo especular -en tanto que mirada-, la identidad de lo representado (Marin, 2001: 256). En busca del pasado, de lo real, sólo se puede acceder a una imagen de este, a una representación, a un recuerdo, que son todos ya modos de configuración, de construcción de una imagen o de un relato del pasado. El pasado, es inaccesible, y todo intento de traerlo al presente, de re-presentarlo no hará sino, siguiendo lo señalado por De Man, “desfigurar”, señalar su presencia fantasmática, restaurar lo que está en el dominio del no-ser. Restaurar, por tanto, su mortalidad (De Man, 1979), lo que de algún modo metaforiza ese flamazo que quema el fotograma cuando se detiene la película para intentar ver en esta lo que ya no está ahí.

Por tanto, poniendo al descubierto la falacia de la transparencia de la imagen, se alude implícitamente a la falacia tanto de un lenguaje tan transparente que

⁹⁴ En *La chambre claire*, Barthes afirma que “[l]a photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, que était là, sont parties des radiations que viennent me toucher, moi que je suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l’être disparu vient me toucher comme les rayons diffusés d’une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié” (1980: 126-127).

permitiera acceder a las cosas, a la realidad, sin mediación alguna, como de una memoria que funcionara como depósito o como archivo, donde se fuera depositando el tiempo vivido, permaneciendo intacto, de forma que, como el arqueólogo, el “memorialista” sólo tuviera que desenterrarlo. En lugar de esta concepción de la memoria según una metáfora arqueológica, los textos ponen en juego una idea de memoria como proceso, no como depósito, que funciona generando, como un telar, “ever different memorial configurations and an ever newly shaped self” (Olney, 1998: 20). Así pues, ante la conciencia de que la memoria no permite recobrar el pasado como tal, la única opción que le queda al narrador es seguir recordando, seguir tejiendo -produciendo un “texto”, un tejido- de recuerdos que constituyen siempre renovadas configuraciones de un pasado inalcanzable, y por tanto también siempre renovadas imágenes o máscaras, identidades. Lo que queda es, en fin, seguir proyectando la película de la propia vida y a ver qué se puede ver.

La conciencia, hecha explícita, de la cuestión del funcionamiento de la memoria y de la narración del pasado como procesos que implican no la recuperación de ese pasado sino su re-creación, su invención y re-inventión constante -además de, en el caso de los textos, obsesiva-, hace pensar que el impulso que lleva a rememorar y a escribir ese pasado deja de ser la búsqueda de la verdad de lo sucedido. Ante lo vano de esa empresa, es el deseo el que pasa a ocupar un lugar central. Deseo de recordar, de contar, de convertir en materia de un libro la propia vida, adentrándose plenamente en el terreno de la ficción para jugar con esa duda acerca de la posibilidad de ofrecer un relato verdadero, en términos de la posibilidad de su verificación, sobre el pasado.

No es al lector, no obstante, ese otro al que siempre se puede estar dando, aun inconscientemente, una versión tergiversada de lo sucedido y una imagen de la propia identidad que tiene mucho de invención, guiada por la perspectiva del presente. En un fragmento de *Los días azules* la escena del trabajo de rememoración ya no se hace para un lector ficticio, pasando a ser el narratario, en este caso intradieгético, el “doctor”, el psiquiatra:

De día, parado en la ventana mágica, empezaba mi show travesti. He aquí una descripción sucinta del personaje, subiendo de pies a cabeza: zapatos rojos de tacón alto en punta, medias caladas, falda rojo encendido, cinturón rojo, cartera roja, guantes rojos, collar rojo de perlas, sombrero rojo de velo.

-¿Cómo es eso de collar rojo de perlas? Las perlas no son rojas.

-Ay doctor, así las recuerdo.

-Haga memoria, recuerde bien el color, que es importante.

-Rojo.

-¿Rojo suave?

-No, rojo fuerte.

-Pero, ¿cómo es que su mamá tenía ropa de color rojo?

-¡Qué sé yo! A lo mejor entonces así se usaba. O a lo mejor no era rojo sino violeta, pero en mi recuerdo no hay medias tintas: rojo fuerte. (LDA: 18-19)

Una vez más, la convicción de que lo sucedido, sobre todo si fue durante la infancia, puede traerse al presente sin distorsiones es puesta en entredicho de forma explícita por el narrador. Sin embargo, aquí se puede leer que la aceptación -desde una actitud irónica- de que la memoria es engañosa, de que en la imagen que surge en el ejercicio de rememoración hay creación determinada por la perspectiva presente, no evita que el narrador se aferre a tal imagen. Un aferrarse que no se debe así a su veracidad sino a que le permite construirse una determinada imagen de sí, en este caso la del provocador y transgresor de convenciones y convencionalismos, que tiene su germen en ese niño que a su tierna edad, en el espacio privado de la casa lleva a cabo, como señala O'Bryen, sus pequeños actos transgresores, vistiéndose de mujer y entero de rojo, color del partido liberal, siendo su familia, como señala en los textos, del partido conservador y siendo en Colombia menos grave cambiar de sexo que de partido (2008: 64).

Se trata, otra vez, de un juego en torno a ese valor autorreferencial que apunta Starobinski (1980), en tanto que el cómo soy en el presente impone la forma en que se recuerda y reconstruye el pasado, en este caso en algo tan aparentemente intrascendente como el color de la ropa. Aparentemente sólo, pues efectivamente no lo es, ya que en el conjunto de los textos se puede entender cómo ese detalle, con toda su ironía, condensa una postura ideológica y estética, pues se establece también un juego en torno a la supuesta referencialidad, a la objetividad, que aquí dada la escena psicoanalítica podríamos llamar “clínica”, que define al enunciado en el relato autobiográfico.

Esta cuestión de la forma en que la perspectiva presente se impone en la narración del pasado, que por volverse explícita supone una cierta actitud paródica de ese carácter teleológico de toda narración biográfica, es trabajada de una manera u otra en los diferentes textos. En una línea similar a aquella en que se ha interpretado el anterior fragmento puede leerse la construcción del primer recuerdo del que da cuenta en *Los días azules*, en el que el yo-niño se pega repetidas veces la cabeza contra el piso porque la muchacha que lo cuidaba no le daba el chocolate con pan dulce para la merienda. La elección de ese momento del pasado como recuerdo con el que se inicia el texto pone en evidencia qué imagen de sí mismo tiene el yo que recuerda.⁹⁵ En el acto de darse golpes contra el suelo, el yo que escribe en el presente quiere ver la expresión temprana de un rasgo de su carácter, que es el enfurecimiento ante un mundo que no hace su voluntad y que en la edad adulta se

⁹⁵ Aunque en el texto el narrador no dice explícitamente que sea su primer recuerdo de la infancia, lo cierto es que al ser el recuerdo elegido para iniciar el relato de los días de su niñez, prácticamente funciona como tal, por lo que cabe pensar una serie de cuestiones que señala Braunstein para entender su significado, y en el caso del texto de Vallejo, cómo se juega con estas cuestiones. Así, acerca del primer recuerdo al que hace referencia una persona en su relato biográfico, Braunstein se pregunta precisamente cuál es la fidelidad, la autenticidad de este. Es decir, se plantea si fue algo que sucedió o es antes un “mito fundador al que apelamos rescatándolo, en función de nuestros intereses presentes, de un pasado incognoscible y oscuro”, puesto que, continúa, ¿cómo podría haber “un episodio que sea el primero si, para contarlo, uno debe decir: ‘recuerdo que...’ y, para ello, es necesario suponer un ‘yo’, un ‘sujeto’ del cual lo evocado sería un ‘predicado’? ¿No es ya ese ‘yo’ el resultado de un recuerdo previo y establecido, de un acuerdo entre uno mismo y la propia imagen, efecto ya de la memoria?” (2008: 9).

expresa, como se verá en la sección 3, en ese arremeter contra todo aquello que él considera que ha arruinado un mundo identificado como el paraíso de su niñez.

A veces, entonces, el narrador señala la imposibilidad de recordar momentos del pasado, y otras veces, como en el caso el primer recuerdo de la niñez, el pasado se presenta como grabado de forma indeleble en la memoria: tanto como en el presente se puede volver a sentir la sensación del embaldosado frío contra la cabeza. Sin embargo, la memoria no deja de estar bajo sospecha y la narración del recuerdo puede seguir incluyendo claramente grandes dosis de invención que apuntan precisamente a la enunciación, al sujeto de la enunciación, que reconstruye el pasado y su yo -el yo del enunciado- según la imagen de sí que tiene en el presente.

Así, el tema del funcionamiento de la memoria y de la reconstrucción del pasado en un relato, hecho explícito en los textos, apunta ya a la cuestión de cuánto hay de invención y de imaginación en la escritura del yo y del pasado, escritura que por tanto se situaría en un terreno ambiguo, entre ficción y no ficción. En tanto que autoficciones, se podrá ver entonces cómo la aceptación de una imposible objetividad del enunciado autobiográfico, de la imposibilidad de ofrecer un relato del pasado cuya verdad histórica sea verificable, da paso a que la identidad y los recuerdos se abran a la fabulación.

1.b La verbalización del recuerdo y la articulación del relato retrospectivo

El relato retrospectivo supone siempre un trabajo de verbalización del recuerdo. Más allá de que el pasado se nos presente en forma de imágenes, es a través del lenguaje que es posible llevar a cabo una representación de lo ocurrido, una reconstrucción textual de la propia vida y de la identidad. Que haya un trabajo de representación implica que tal reconstrucción está sujeta a la posibilidad del lenguaje de representar la realidad. Pero la adecuación entre el lenguaje verbal y la realidad, es decir su referencialidad, es algo que en los textos es continuamente cuestionado.

Una forma de cuestionar la idea de que a través del lenguaje el sujeto puede acceder a la realidad y reconstruir así su pasado y su identidad, consiste en remarcar su inestabilidad, sujeto, como todo, a la acción destructora del tiempo. En este sentido dice el narrador:

Nada perdura, todo cambia. Cambia el inestable idioma y se truecan unos por otros los significados y estallan sus significados las palabras: revientan incapaces de contener tanto viento. (*EFS*: 235)

Y también, en la misma línea, les advierte a sus posibles lectores que

no se hagan ilusiones con las palabras que son bien poca cosa: torpes, imprecisas, mendicantes, incapaces de apresar la cambiante realidad que se nos escapa como un río que pretendiéramos agarrar con la mano. (*ED*: 137)

Escribir el relato de la propia identidad, en términos de darle un significado, se vuelve entonces una empresa vana en un doble sentido, puesto que no sólo a la imprecisión del lenguaje para representar la realidad se une su propia inestabilidad, que no permite fijar el sentido, sino que también cambia el sujeto. En constante devenir, la identidad del sujeto fijada en el relato autobiográfico, en la escritura, no puede ser sino una máscara, una ficción.

Además de esta cuestión de la relación entre lenguaje y realidad en ese trabajo de verbalización del recuerdo está también la preocupación por la forma de narrar:

No por nada ni por nada pero no me gusta hablar de Bogotá. Tal vez por reparos literarios, por quisquilloso. Qué más quisiera yo que el libro mío fuera sólido, compacto, cual piedra para descalabrar y que sólo pasara en Medellín con su unidad de tema, tono, tiempo y espacio, en el curso de un año. Pero el destino, mal novelista, tira por la borda las unidades clásicas y nos dispersa, por aquí, por allá. (*EFS*: 120)

La reconstrucción de la propia vida en la escritura se vuelve materia de reflexión en el interior del propio relato, haciendo explícito, una vez más, el momento de la enunciación. Se juega aquí con la idea de que en la narración autobiográfica hay siempre recorte y selección, que implica ya la existencia de una imagen de sí previa al proyecto autobiográfico que guía la reconstrucción. Pero si al narrador no le preocupa no recordar y a veces ofrecer imágenes tergiversadas de su pasado, sí decide renunciar a esa coherencia lógica y racionalizadora que la forma narrativa del relato autobiográfico clásico impone sobre el pasado que quiere recuperarse, para en su lugar favorecer un discurso fragmentado. Y aunque el libro que acaba escribiendo es, como admite el narrador, “una colcha deshilvanada de retazos”, afirma así dar cuenta de forma más verdadera de lo que la vida, a diferencia de la “falsa novela,” es: “retazos, pedacería, pedazos unidos por el débil hilo del ‘yo’” (*EFS*: 118).

No obstante, se recurra a un discurso fragmentado o a la forma narrativa clásica, basada en una línea cronológica, el pasado y la identidad siguen siendo inasibles. Esa imposibilidad la señala explícitamente el narrador en *El fuego secreto* cuando afirma que si bien “[h]ubiera querido consignar aquí, tal cual fueron, ese hervidero de momentos que con él”, con Jesús Lopera, vivió, ese propósito sólo puede quedarse en un “[h]ubiera...” porque, sostiene,

[1]a vida está llena de condicionales. He dado cuenta, si acaso, de lo que dijo el doctor: un mísero uno por ciento. El resto, por una razón o por otra, se me escapa. La literatura es así, e igual la vida: uno no es, ni vive, ni escribe lo que quiere, sino lo que puede. (*EFS*: 252)

Así, aun cuando el sujeto haya sido actor y testigo de los hechos que cuenta, aun cuando se confiara en la capacidad de la memoria para recobrar esos hechos tal como sucedieron, queda la cuestión de su puesta en relato, de su narración, que en este caso acaba siendo algo distinto a lo que el escritor se ha propuesto, como le sucede con su propia vida. El texto resultante se presenta así como un doble, un “otro” textual, que apenas si da cuenta de “un mísero uno por ciento” de su pasado, y por tanto de su identidad. Pero, además, se pone de relieve el retorno del autor, como señala Klinger, no como figura sacralizada, ni caracterizada por una coherencia biográfica y psicológica, desvinculándose de este modo la noción de autoría de la de autoridad (2007: 44).

En otros momentos, sin embargo, la elección de un discurso fragmentado parece estar justificada por la actitud de desinterés que el narrador muestra respecto a su posible lector, a quien no parece sentirse comprometido a ofrecerle un relato coherente si ello significa establecer un falso sentido -significado y dirección- sobre la vida. Por ello en *El fuego secreto*, si bien admite no saber si su “estancia en Bogotá precedió a Chucho Lopera o lo siguió”, tampoco se propone averiguarlo porque, dice el narrador,

si bien el destino avanza recto, como saeta, el recuerdo, licencioso, se puede permitir sus libertades, e ir y venir y volver y planear, planear como el gallinazo con vuelo plácido sobre colinas y ríos y valles, y aterrizar, si se le

antoja, en plena altiplanicie o sabana de Bogotá, en la mera puerta del Arlequín. (*EFS*: 118)

Consciente de que sólo podrá dar cuenta “de un mísero uno por ciento”, lo que este narrador le ofrece al lector es un discurso en el que el orden cronológico no se respeta, en el que se va de un recuerdo a otro de forma caprichosa, que es como finalmente funciona la memoria. El discurso narrativo, considerado la forma por excelencia de decir la temporalidad, es sustituido así por un discurso fragmentado, es decir, esa colcha de recuerdos que menciona el narrador. La vida convertida en libro no toma aquí la forma de una narración que dé cuenta de un devenir, que configure una identidad en el proceso de narrarse a sí mismo, sino que se presenta al lector como un tejido de recuerdos, configurados y reconfigurados constantemente por este tejedor incansable, que pretende de este modo contrarrestar la corriente del tiempo, aplazar su muerte.

1.c La ficción del sujeto y la ficción del espacio

En el capítulo I comentaba ya la importancia que la problemática del sujeto ha tenido en los estudios contemporáneos sobre el género autobiográfico y la autoficción. Si esta crisis de la noción de sujeto fue tratada brevemente en dicho capítulo es porque en los textos de Vallejo se vuelve una materia sobre la cual, como ya adelanté, se trabaja. Me interesa entonces remarcar aquí que al igual que la aceptación de que la memoria da lugar a documentos dudosos no se vuelve una barrera sino que se transforma en la autoficción en un estímulo para narrar, inventando y reinventando el propio pasado, con la crisis de la noción de sujeto sucede algo similar. En la autoficción tiene lugar un retorno del sujeto, pero no del sujeto cartesiano o caracterizado por una coherencia psicológica, sino, siguiendo a

Klinger, como “parte del espacio de experimentación y exploración que abre la ficción” (2007: 45).

En los textos se puede identificar un juego en torno a esta cuestión del yo como creación, mediante el cual se remarca lo que la escritura autobiográfica tiene de *poiesis* antes que de *mimesis*. El único sujeto que tiene existencia es el sujeto textual, el que construye la escritura, que no hace referencia, no re-presenta, a un sujeto fuera del texto, a un sujeto biológico. En este sentido se puede leer la afirmación del narrador cuando proclama:

Yo no soy hijo de nadie. No reconozco la paternidad ni la maternidad de ninguno ni de ninguna. Yo soy hijo de mí mismo, de mi espíritu, pero como el espíritu es una elucubración de filósofos confundidores, entonces haga de cuenta usted un ventarrón, un ventarrón del campo que va por el terrenal sin ton ni son ni rumbo levantando tierra y polvo y ahuyentando pollos.
(*ED*: 49)

Este sujeto que se define como escritor no tiene genealogía, no reconoce una filiación en términos biológicos puesto que se trata de un sujeto textual -no del autor real, sino de un autor en el texto-, un sujeto que se autoengendra en la escritura. Pero además, ese sujeto de carácter textual, en tanto que es una representación, es una máscara que dota de un rostro a lo que no lo tiene, a lo que es informe. El yo no es entonces más que, si se quiere, un ventarrón, algo que no se puede apresar si no es a cambio de traicionarlo, postulando un concepto para definirlo u otorgándole un sentido del que carece -“sin ton ni son ni rumbo”-, mediante la narración. De este modo, se puede decir que los textos establecen un juego, con humor e ironía, en torno a la imposibilidad de lograr a través de la escritura autobiográfica ningún momento de presencia absoluta.

El reconocimiento de que no hay una verdad última acerca del sujeto y tampoco un significado que dé coherencia -teleológica- a la propia historia personal, como brevemente apunté al comienzo de este apartado, no acaba, sin embargo, con el deseo narcisista de expresarse, de hablar, de un yo (Klinger, 2007). La diferencia respecto a la autobiografía tradicional es, entonces, el juego con esa tensión entre invención y realidad o entre ficción y no ficción en el marco del propio texto. Por tanto, se puede decir, siguiendo a Klinger (2007), que el sujeto y el autor -tras ser decretada su muerte (Barthes, 1977)-, retornan en la autoficción, pero su autoridad desaparece en tanto que ese retorno se realiza sobre la crisis del sujeto cartesiano que es también crisis de un sistema de valores.

Y aquí es donde quisiera introducir la conexión que se establece entre este sujeto-autor que retorna y el tema de la representación del espacio en los textos, puesto que el análisis de esta conexión también podrá funcionar como marco para las siguientes secciones, donde analizaré la articulación entre la representación del espacio y la estrategias de autorrepresentación. Lo que propongo es mirar cómo, si el espacio siempre está asociado a una mirada, a un punto de vista, a una subjetividad, en el cuestionamiento y en el juego en torno a esta crisis del sujeto que expresa también la crisis de una verdad superior, los espacios representados pasan también a condensar y volverse lugar en el que se expresan y en el que se asumen, desde una postura lúdica, estas incertidumbres. Y más aún, se puede plantear que ese retorno del autor que la autoficción, desde una actitud irónica y paródica, propone, se puede extender al espacio literario, que a través del nombre propio o de otras referencias que reenvían a un espacio fuera del texto, también hace retornar lo 'real', pero para convertirlo en parte de esa exploración sobre la identidad, así como sobre las relaciones entre literatura y vida.

En los textos, la continuidad o la discontinuidad del yo se liga en general a la permanencia o desaparición de los espacios en los que ha transcurrido la propia vida. Así se muestra claramente en *La Virgen de los sicarios*, cuando tras años de ausencia, a su vuelta a Medellín, el narrador, junto con Alexis, comienza una peregrinación

por los lugares de su infancia, y en ese recorrido, que empieza cerca de Sabaneta, va viendo qué espacios perduran, qué queda de estos, y cuáles han desaparecido. La cantina Bombay, que en su niñez era el “sitio más mágico del Universo” (97), está ahí a su vuelta, y su permanencia, el hecho de que su “alma” siga encerrada allí a pesar de que los muebles hayan cambiado, le permite asir ese yo-niño que al mismo tiempo es y no es él. El yo y el espacio adquieren en este sentido una cierta fijeza, logran mantener lo “esencial”, el “alma”, a través del tiempo. De este modo, el espacio participa, sirviendo de sustento, en esa ficción del sujeto señalada por Nietzsche (cit. en Sprinker, 1980: 334).

Pero cuando los espacios se han visto profundamente transformados, hasta el punto en que no han podido conservar su “esencia”, lo que se produce es la sensación de que el yo que habitó esos espacios son otros-yo, expresándose de este modo la fragmentación del sujeto:

Sí señor, Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer. Lo que sea. Como esas lucecitas ya dije que eran almas, viene a tener más almas que yo: tres millones y medio. Y yo una sola pero en pedazos. “Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio”. Las veladoras de María Auxiliadora palpitaban al unísono como las lucecitas de Medellín en la unánime noche, rogándole al cielo que nos hiciera el milagro de volver a ser. A ser lo que fuimos. “Yo ya no soy yo, Virgencita niña, tengo el alma partida”. (LVS: 31-32)

En un sentido similar, cuando ni siquiera las ruinas de los espacios han quedado, pues han desaparecido completamente, envueltos en las brumas del pasado, de un tiempo lejano, adquieren, como la propia vida, un halo de irrealidad y

pareciera que sólo hayan existido como producto del sueño o de la imaginación de una mente:

Noche mágica en que se apagó una estrella: mi viejo amigo el Gusano de Luz, verde, difunto, construido en el aire como yo, un alienado sueño... (*EFS*: 92)

Pero esa unidad y permanencia del espacio y del sujeto, por las que incluso se ruega, también revelan en los textos su carácter en cierto modo ilusorio. Tal unidad sólo puede darse sustrayéndose a la acción del tiempo, apareciendo entonces bajo el signo de la muerte:

[l]a casa estaba igual y el barrio igual, tal como los había dejado hacía tantísimos años, como si una mano milagrosa los hubiera preservado, bajo campana de cristal, de los estragos de Cronos. Sólo que lo que no cambia está muerto... (*LVS*: 104)

La conciencia de que tanto el yo como el espacio están sujetos a la acción del tiempo, de que están abocados a degradarse, a desaparecer, lleva entonces a concebir la escritura como un medio para fijarlos y salvarlos del olvido. Pero esta cuestión se ve complicada por la certeza, hecha explícita, de que, en la medida en que se produce esa radical desapropiación de la identidad por medio del lenguaje, escribir, representarse a sí mismo, y los espacios donde la propia vida ha transcurrido, supone en realidad una ficción, supone crear una máscara, una imagen para el yo y para los espacios, fijar su devenir y su sentido. Por ello, lo que queda es escribir y rescribir el pasado y el yo, poniendo el acento en el acto de creación, para, desde la ironía, jugar

con esa conciencia de que finalmente en la escritura se trata de crearse un yo y un espacio textuales (Weinstein, 1993: 4).

2. EL ESPACIO Y EL YO

En “Espace-mémoire-moi-imaginaire”, Philippe Merlo señala que “[l]’espace [...] est intimement lié à la fiction ou à la réalité du ‘je’, de forma que “[l]e ‘je’ ne peut pas se définir sans avoir recours à un espace” (2003: 158). Partiré de esta idea que propone Merlo para señalar cómo se establece en el proyecto de rememoración y escritura de un pasado un vínculo estrecho entre el yo y el espacio, tanto en el plano de la composición como en el de la significación, apuntando así que esos espacios de los que se dota el yo en la reconstrucción de su pasado, más allá de funcionar simplemente como escenarios, tienen un rol clave en la producción de sentido. Posteriormente realizaré una especie de inventario topográfico, es decir, presentaré los espacios que actúan como focos en los diferentes textos y estudiaré cómo son representados en relación con la historia íntima del sujeto, con su identidad, poniendo de relieve ese vínculo estrecho entre el espacio y el yo.⁹⁶

2.a La construcción de un vínculo íntimo

Comenzando, entonces, por esta cuestión del vínculo íntimo entre el espacio y el yo en los textos, se puede decir que tal ligazón se establece ya desde el comienzo. La reconstrucción del primer recuerdo con que se inicia la narración en cada uno incluye desde las primeras líneas la referencia al espacio en el que tuvo lugar. El yo,

⁹⁶ Me refiero a la relación con una historia íntima aquí para, como ya apunté en la introducción, distinguir este primer acercamiento a la significación del espacio del que realizaré en la sección 3, en la que estudiaré la representación del espacio, principalmente el espacio de la ciudad, poniendo más énfasis en la relación de los textos con el contexto histórico-cultural, para ver cómo en esa representación se comentan y se reelaboran, a veces de forma paródica, temas y motivos espaciales, concepciones de la ciudad, así como también, a partir del análisis de la mirada sobre esos espacios, se ponen en juego figuraciones del escritor y del letrado.

siguiendo a Merlo, “[q]u’il s’agisse d’autobiographie ou d’autofiction, [...] a toujours besoin de créer très rapidement [...] un espace dans lequel il va se mouvoir” (2003: 160). Así, en *Los días azules*, centrado principalmente en el relato de los recuerdos de la infancia, ese primer espacio es el patio de la casa familiar que, según líneas más adelante señalará el narrador, se trata de la casa de la calle Ricaurte. El patio contra el cual se pegaba cabezazos el yo-niño porque “la criadita infame” (7) no le servía el chocolate para la merienda, se constituye como el primer espacio recordado. Así, si bien no puede recordar si tenía tres o cuatro años, sí permanece vívida en su memoria la sensación del embaldosado “duro y frío” (7) del patio contra su cabeza. El espacio funciona entonces como elemento que contribuye a construir la certeza de que ese yo-niño, que representa el origen -se trata de su primer recuerdo, que por tanto lo construye por primera vez como “yo” tanto en su memoria como en el texto-, es el mismo yo que el yo-adulto que escribe. Frente al tiempo que fragmenta y disuelve la existencia, haciendo que el yo se defina como “vago yo”, “fugaz fantasma” (LDA: 7), el espacio ofrece permanencia y unidad.

El fuego secreto se inicia situando el relato en un espacio clave en el período de la juventud del narrador autoficcional: la cantina o, como llaman en Medellín a las cantinas, el café Miami, ese “cafetín abyecto” (7) en el que una noche, entre tangos y boleros, y en un ir y venir de aguardiente, la Marquesa de Yolombó, Hernando Aguilar, le presentó a Jesús Lopera, Chucho Lopera, en cuyo recuerdo, y no en el propio, el narrador afirma escribir el libro. Como se analizará más adelante, este espacio, este café que es cantina, situado en el centro de la ciudad y expuesto a la mirada de la sociedad hipócrita y provinciana, que aún así “nada” puede ver, funcionará en cierto modo como expresión simbólica del nuevo posicionamiento del yo-joven respecto a la sociedad y la moral tradicional.

Con una expresión que recuerda a aquella con la que se inicia los cuentos tradicionales, apuntando así a un espacio que más que pertenecer al orden de lo real -lo histórico- parece situarse en el orden de lo mítico -como la infancia-, y de esto

modo mejor remarcar el contraste entre un pasado feliz y un presente degradado, comienza *La Virgen de los sicarios* así:

Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca, a un lado de la carretera que venía de Envigado, otro pueblo, a mitad de camino entre los dos pueblos, en la finca Santa Anita de mis abuelos, a mano izquierda viniendo, transcurrió mi infancia. (7)

Santa Anita será, como iré mostrando en diversos apartados, el espacio-origen al que, tanto en *La Virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero*, para huir de un presente en el que el sujeto y el espacio -la ciudad, la casa familiar- se presentan como degradados, el narrador volverá una y otra vez con la memoria y la imaginación, cortejando con su escritura melancólica ese fantasma -Santa Anita, la infancia-, que será, según el narrador, a la vez objeto de deseo y lastre.

Por último, en *El desbarrancadero*, que narra la enfermedad y muerte de su hermano Darío y el derrumbe en términos simbólicos de la familia -y por metonimia de la nación-, el espacio con el que se abre el texto es la casa del barrio de Laureles, y el protagonista del recuerdo no es él, sino su hermano:

Cuando 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 su lejana infancia. (9)

Dada, entonces, la relevancia que el espacio tiene en relación con la conformación de una identidad en los textos, no es de extrañar que el narrador cuente su propia vida a partir de una serie de lugares, llegando incluso al extremo de resumir su niñez y juventud como un continuo peregrinar por esos espacios. Así le cuenta a su perra Bruja, quien lo acompaña mientras rememora y escribe en México:

Me sé todos los nombres de todas las fincas de toda la carretera entre Santa Anita y Medellín. Por algo mi niñez y mi juventud han transcurrido de un lado al otro, haciendo el mismo trayecto: de la casa del Perú a la finca, de la finca a la casa del Perú: en bicicleta, en carro, en camión, y un día [...] a pie.
(LDA: 175-6)

Medellín, la finca Santa Anita y la carretera que llevaba de la una a la otra, se definen así como espacios estrechamente vinculados a la identidad del narrador, y de ahí la relevancia que tienen, en comparación con otros espacios, en los textos. Una relevancia que, como se verá, se expresa tanto en el nivel de la composición, actuando como focos espaciales, como en el de la significación.

Ahora bien, como señala Merlo, estos primeros espacios con los que se abren los diferentes textos se conforman como aquellos por los que se va a mover ese yo, pero evidentemente a estos se unen otros, conformando una particular topografía que se analizará con más detalle en los siguientes apartados. Así, en *El fuego secreto*, centrado en los recuerdos de la juventud, hay un predominio de los espacios públicos -la calle Junín, los cafés, las carreteras-, mientras que en *Los días azules* los espacios principales son aquellos ligados a la vida íntima y familiar -las distintas casas en las que habita la familia en Medellín, la finca Santa Anita-. Se puede decir así que en este texto predominan los espacios privados y/o cerrados. *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* incluyen en sus respectivas topografías espacios representados en

los otros textos, sin embargo, esos mismos espacios aparecen tanto a través del recuerdo de los días de la infancia y de la juventud, como en la narración de los retornos a Medellín siendo ya el yo un adulto, espacios que desde esta perspectiva se presentan profundamente transformados hasta el punto de que el narrador se refiere a ellos como ajenos, irreconocibles, *otros*.

Más allá de hacer un inventario exhaustivo de los espacios representados, lo que me interesa remarcar es de qué forma, a través de qué estrategias textuales, se establece esa íntima relación entre un yo y un espacio en los textos. Se trata, como ya se ha podido entrever a partir de anteriores comentarios, de algo que el mismo narrador pone de relieve. Así, en *El fuego secreto*, afirma: “[s]é con fatigada certeza que un día fui un niño en la calle del Perú, y otro un muchacho que transitó Junín” (118), contrastando claramente la precisión en la definición de la coordenada espacial con cierta indefinición temporal -“un día” “y otro”, “niño” y “muchacho”-. En esta misma línea, el narrador no parece preocuparse demasiado por ofrecer a su “supuesto lector” un relato que siga un orden cronológico ni precisar cuándo sucedieron los hechos. Este orden es sustituido, como ya se apuntó brevemente, por un continuo ir y venir del pasado al presente y viceversa, pasando de un espacio a otro, en lo que resulta un discurso fragmentado, desarticulado. Tampoco busca el narrador reconstruir su pasado estableciendo momentos fulgurantes -“toques de luz”- en su historia, en un intento de hacer de su vida algo extraordinario, brillante, que interese a su lector o de otorgar un sentido teleológico a esa vida. Tal sentido no existe, es una mentira, pues es construido a posteriori, impuesto por la memoria engañosa y la narración sobre el material bruto que es la vida. Así lo explicita el narrador en *El fuego secreto* cuando dice:

Llegaba a las cinco a Junín, pasaban las bellezas... Puesto que en copretérito acaba siempre el repetido presente, la cotidianidad, que es lo que uno es y no otra cosa, el copretérito debiera ser el gran tiempo del recuerdo.

No es así. Es el tiempo del olvido: el fondo opaco del cuadro, la trama repetida de la tela sobre la cual, aquí y allá, resaltan engañosos unos cuantos toques de luz. Los toques de luz son el pretérito [...] Cuánto se traiciona la verdad escribiendo en toques de luz, en pretérito, según la vieja fórmula del relato que reduce la vida a sus solos momentos radiantes, los que del pantano de la repetición y de la costumbre rescató la memoria. Es que el pretérito hace creer que la vida es luz, y más que luz la vida es fondo. [...] A las cinco solía llegar a Junín... Toda mi vida por años cabe empero en esa frase. Lo demás es memoria, presunción. (153-154)

Las acciones repetidas día tras día, por años, que es en lo que consiste la vida, se asocian en el recuerdo siempre a los lugares donde transcurrieron, de forma que frente a esa noción de tiempo pasado como un tiempo no marcado, “pantano de la repetición”, el espacio adquiere protagonismo tanto en el recuerdo como, finalmente, en la reconstrucción de la identidad, que se presenta así como indisolublemente unida a los espacios.⁹⁷

En relación con esta cuestión de la identidad, el tiempo también se presenta como aquello que acaba por “pudrir” el “débil hilo del ‘yo’”, mientras que el espacio es lo que permite de alguna forma asirlo, al ligarlo, como he comentado, a la posibilidad de permanencia y de unidad del yo. Sobre el espacio se funda la ilusión

⁹⁷ En “El paisaje de la infancia en la autobiografía”, Celia Fernández Prieto propone que los relatos sobre la infancia tienden a apoyarse en la descripción de los espacios debido a que el fragmentarismo propio de la memoria de esa etapa hace que esta “no encaj[e] del todo en una estructura narrativa como sí lo hacen otros períodos de la vida, susceptibles de ser restaurados en su discurrir temporal porque los recuerdos de entonces establecen conexiones entre sí” (1998: 538). En el caso de la rememoración de la infancia, de su relato, señala Fernández Prieto que para restaurar ese discurrir temporal “habría que reconstruir demasiado, habría que inventar demasiado, y el efecto-verdad perseguido por el autobiógrafo se resentiría quizás excesivamente” (1998: 538). Si tenemos en cuenta que el narrador señala que cualquier intento de reconstruir la vida en tiempo pretérito –en lugar de copretérito– no es más que “memoria, presunción”, y desecha una cronología y una articulación de la narración en series de causa-efecto, se podría decir que lo que señala Fernández Prieto para la representación de la infancia se aplicaría en los textos también a la representación de otros períodos de la vida, que se ligan también más a lo espacial que a lo temporal.

de una continuidad entre los diversos “yo” pasados y el yo que recuerda en el presente. Como afirma en este sentido Bachelard:

creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. (1965: 38)

La obsesión por ese vuelo del tiempo es, según se irá viendo a lo largo del análisis, un tema clave, que se expresa en su constante alusión a los estragos que causa el río del tiempo sobre las cosas, los espacios y las personas, así como también en su referencia a la muerte y al olvido. Por ello, como señala Bachelard en el fragmento citado, el narrador busca contrarrestar esa sensación de progresiva disolución de la existencia mediante continuos regresos con la memoria a los espacios del pasado.

En este sentido, Merlo señala que “[l]a persistence des souvenirs s’ajoute à la permanence du lieu pour restituer, ou ‘tisser’, la certitude qu’on est bien soi” (2003: 160-161), lo que permite remarcar la relevancia de la relación entre el yo, la identidad y el espacio. De ahí que, como ya señalé en el apartado “la ficción del sujeto y la ficción del espacio”, a su retorno a Medellín tras muchos años de ausencia el narrador intente volver a los lugares donde transcurrió su infancia y descubra con felicidad, dado que la ciudad y los alrededores han atravesado profundas transformaciones, que cerca de Sabaneta, la cantina Bombay, que en su niñez era el “sitio más mágico del Universo”, sigue en pie. Su permanencia, el hecho de que a pesar de haber cambiado en algunos aspectos su “alma”, según Fernando, siga encerrada allí, le permite entonces restituir el vínculo con el yo-niño que al mismo tiempo es y no es él.

Volver a un determinado lugar es así una forma privilegiada de trasladarse a un tiempo pasado y de luchar contra ese progresivo extrañamiento respecto de uno mismo que provoca el paso del tiempo. Para comprender esta cuestión, el estudio de Merlo resulta nuevamente relevante. Merlo habla en este sentido de un “chronotope décalé de l’ici-autrefois”, que define como una configuración espacio temporal particular mediante la cual “[r]enonçant à l’idée d’une immutabilité du moi, le sujet retrouve son identité à travers l’espace présent qui l’entoure et le temps passé qui surgit en lui” (2003: 161). La identidad recobrada no implica así la idea de estabilidad, pues, como señala Merlo, se acepta que el yo está en continuo cambio, en devenir -o discurrir, siguiendo la metáfora de la vida como río-, de la misma forma que la memoria -clave en la construcción de la identidad- produce siempre renovadas configuraciones de las imágenes del pasado. Pero la irrupción del pasado en el espacio presente, cargándolo de tiempo desde la perspectiva del sujeto que interioriza ese espacio, permite al menos asir ese débil hilo del yo, asegurarse de que ese niño que “ve” en su recuerdo, es en cierto modo él mismo.

El cronotopo señalado por Merlo resulta de especial pertinencia para pensar también qué sucede cuando los espacios, por la acción del tiempo, que los transforma, los degrada, los destruye, han desaparecido o han perdido su esencia según la perspectiva del narrador. Con más detenimiento me centraré en esta cuestión al final de esta sección, en el apartado dedicado a los retornos, analizando cómo afecta a la identidad el *décalage* que se produce entre el yo y los espacios en un presente que se representa signado por la degradación, por la desaparición de los seres queridos y por profundas transformaciones sociales y culturales.

Una vez apuntado en este apartado el vínculo íntimo que se establece entre el yo, la identidad, y el espacio en los textos, pasaré a analizar cómo se representan algunos de los principales espacios, atendiendo al rol que el narrador les atribuye en la reconstrucción de su propia vida y, por consiguiente, en la conformación de su identidad. Dividiré este siguiente apartado en diversos subapartados para atender por separado a los espacios que funcionan como focos en el relato de los diferentes

momentos de la vida que son rememorados. Esta división también permitirá ver cómo el tratamiento de determinados espacios varía de un texto a otro de acuerdo con la forma en que se intenta dar cuenta de los cambios que esos espacios atraviesan y de la transformación de la perspectiva vital del yo, que pasa a establecer diferentes relaciones con estos y los interioriza de diverso modo.

2.b Espacios de la infancia

En general, se puede decir que en los textos el tiempo y los espacios predilectos de la infancia se representan de forma positiva, asociados a la felicidad y a la libertad, utilizando un lenguaje poético y mostrando una clara fusión entre memoria e imaginación en su reconstrucción. No resulta extraño que así sea si se tiene en cuenta que la niñez constituye, según Alberca, “el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética” (2005: 121). La experiencia de la infancia es, continua Alberca, “la más literaturizable” o, lo que es lo mismo, “mitificable” (2005: 121).

En la evocación de los espacios de la infancia se trata a menudo de reconstruir la mirada fascinada, imaginativa y feliz del yo niño, el mundo alternativo en el que este habita (Coe, 1984). En la textualización del recuerdo, esa mirada, generalmente, se intenta recrear mediante el léxico utilizado en la descripción de los espacios, léxico asociado a la infancia, al juego, pero también frecuentemente en la forma en que ciertos elementos del espacio, del paisaje, parecen cobrar vida, animarse, haciendo que el mundo cotidiano y ordinario se convierta en un mundo fantástico. Así sucede, por ejemplo, cuando el narrador cuenta porqué la lluvia, según su mirada de niño, prácticamente se originaba en el barrio Manrique: por la iglesia gótica que había ahí, que tenía dos torres “puntudas”, que hacían que cuando “[l]as nubes negras, cargadas, pasaban [...] se pinchaban en sus pararrayos y se soltaba la lluvia” (LVS: 110).

El mundo alternativo en que el niño habita se evoca también en la narración de una noche en la que, mientras todos dormían, arrullados por los ronquidos del tío Ovidio, el yo-niño se levantó y, recuerda,

[s]igiloso, descalzo, crucé el cuarto de Ovidio, crucé el cuarto de Elenita (la hermana de mi abuela), crucé el cuarto de mis papás y llegué a la sala. Y decidido me dirigí a la ventana mágica. Abrí los postigos, corrí los visillos y entonces vi el prodigio: en el sortilegio de la noche arriba, de la noche extática, cruzando la luna redonda, colosal, volaba la bruja Domitila en su escoba. (*LDA*: 17)

No obstante, no se puede olvidar que el trabajo de textualización del recuerdo supone siempre un trabajo de creación poética que sólo puede asociarse al yo-adulto, lo que se dejará entrever de diversas formas. Así por ejemplo, a través de referencias intertextuales explícitas, como en esa referencia a la *Iliada* para contar el retorno a casa solo que emprende un día tras haber olvidado sus padres recogerlo de la escuela, comparándose con Ulises (*LDA*: 68), o en la referencia a un espacio ficcional, a la casa Usher, del texto de Edgar Allan Poe, al recordar la “caída” del caserón de Santa Anita por la ambición de su madre y de su abuelo (*LDA*: 59). Pero ese trabajo de textualización del recuerdo que remite a la perspectiva del adulto también se expresa en la mitificación, que a veces toma un tono de parodia, de algunos momentos y espacios, como la finca Santa Anita, lo que apunta a que, como se analizará en la sección 3, a veces, tras ese intento de reconstruir el mundo alternativo del niño y su mirada inocente, también estará el interés de ofrecer una imagen idealizada de un pasado ya no sólo individual sino también colectivo, que se postula como perdido y del que se erige en guardián y conservador el narrador.

Santa Anita: arcadia perdida

Comprada a medias por su padre y su abuelo materno por idea de este, la finca Santa Anita es evocada en el relato como el lugar donde transcurrieron los días felices de la infancia. A Santa Anita cuenta el narrador que se trasladó a vivir cuando era niño con sus padres, sus hermanos Darío y Aníbal, y sus abuelos, regresando más tarde, tras ser expulsados del paraíso, a la ciudad, a la casa de la calle Perú, donde la familia se irá haciendo cada vez más numerosa. Se puede decir que en este ejercicio de rememoración, la finca es un espacio que encarna el *topos* del paraíso perdido de la infancia. Santa Anita se propone en los textos, en un diálogo autoconsciente con la tradición literaria, como metáfora de la metáfora de la infancia, considerada así no como etapa cronológica en la vida de un individuo sino como noción ligada a un cierto sentimiento de atemporalidad, de esencialidad (Cabo Aseguinolaza, 2001)

Situada a ocho kilómetros de Medellín, que en la época de su infancia constituían “una distancia enorme” (*LDA*: 30) porque “los carros de entonces” se quedaban invariablemente parados en medio del camino, y porque aún gran parte de ese camino significaba atravesar algún poblado y zonas prácticamente no urbanizadas, Santa Anita tenía la ventaja de ser un paraíso rural cerca de la civilización. Así, desde la perspectiva del niño, este mundo semi-rural, no tan alejado de la ciudad, se representa en el texto como un lugar mágico y de aventuras, un lugar de libertad donde no rige el orden, los límites simbólicos del mundo adulto, de modo que el niño experimenta otro modo de ser distinto al que ha definido y más tarde seguirá definiendo su vida en la ciudad. En esta, los días de la niñez habrán de transcurrir sobre todo entre el hogar familiar, las calles de alrededor donde se juega a la pelota, las iglesias que visita con su madre y la odiada escuela de los curas salesianos.⁹⁸

⁹⁸ Coe señala que esta diferenciación clara entre dos mundos, dos formas de ser, uno rutinario y conocido, reducido al espacio familiar y sus alrededores, el otro mágico, eufórico, se encuentra a

El intento de recrear la dimensión alternativa en la que vive el niño encuentra su espacio privilegiado en Santa Anita, lo que no es extraño si se tiene en cuenta la tradicional asociación entre infancia y naturaleza.⁹⁹ La descripción de los juegos y el relato de historias sucedidas en la finca ponen de relieve precisamente la capacidad de imaginación del niño, además de esa especial relación con la naturaleza, con el mundo circundante. Esa capacidad imaginativa se expresa, por ejemplo, cuando Fernando recuerda que de pequeño creyó que Paulina, la criada que servía en la finca, “con nariz en punta y mentón en punta” (*LDA*: 34) y que sospechosamente guardaba una escoba en su cuarto, era una bruja, y cómo en su intento de desenmascararla acabó pensando que su amada abuela Raquel y su tía abuela Elenita, personajes estrechamente vinculados a Santa Anita, también eran brujas. Junto a estas historias, la evocación de los juegos infantiles también permite reconstruir la imagen de Santa Anita como un mundo extraordinario que provee de invalorables elementos imposibles de hallar en la ciudad: desde un “túmulo de piedras” que se convierte en “campo de batalla” para los ejércitos de muñequitos “hechos de hilo calabrés y vestidos con papelitos de aluminio” (*LDA*: 54), hasta el musgo para el pesebre que se arma cada Navidad (*LDA*: 128).

Santa Anita encarna asimismo la imagen de un paraíso, con su jardín lleno de flores, con sus árboles frutales y sus olores deliciosos. En la evocación de la finca y de la casa hasta el más insignificante elemento contribuye a crear la imagen de un espacio idílico: además de las fragancias de la vegetación, se habla de un carbonero “florecido de unos gusanos amarillos [...] redondos como borlas de oro”, de

menudo en los relatos de la infancia puesto que tal diferenciación hace más vívida la experiencia de los días de la niñez (1984: 16-17).

⁹⁹ En “Little Figures, Big Shadows: Country Childhood Stories”, Owain Jones señala una cuestión que se puede conectar también con la idea de la infancia como la nueva edad dorada que plantea Peter Marinelli (1971), como parte de una reelaboración moderna del género pastoral. Según Jones, la extendida idea de que “the innocence of children is best preserved and expressed within the innocence of nature/the countryside is accompanied by the notion of children being seen as innocent, or in a state of naiveté, in the face of their own mortality. Again this could be said to be a characteristic of adult perceptions of childhood in general, but it is the countryside which is seen as the harmonious environment which is the least likely to disrupt this happy state, or the time ‘before I knew I was happy’, as Dylan Thomas called it” (1997: 164).

enredaderas frondosas, y de una casa con baldosas frescas y corredores amplios por los que entra la brisa para refrescar las piezas espaciosas y los anchos patios (*LDA*: 34). Y así, en búsqueda de esta frescura y delicias, escapando de la ciudad que “es un horno”, no es extraño que la finca terminara recibiendo las incontables visitas de familiares, amigos, de todo Medellín, que sólo se iban ya entrada la noche, acabado el aguardiente, el café, el pan dulce y las distintas frutas que allí crecían (*LDA*: 45). Santa Anita es representada como un entorno natural idílico en una referencia, en clave humorística y metafictiva, al topos clásico del *locus amoenus*, así como también, en esa misma clave, se alude a otro topos reelaborado por diferentes movimientos literarios, que es el de la alabanza de lo rural, signo de la sencillez, y la censura de la ciudad, que simboliza la avidez y el caos. Desde una visión nostálgica se presenta así la finca en oposición a la ciudad, espacio que de forma premonitoria aparece como responsable de la desaparición de Santa Anita, puesto que si en el recuerdo la ciudad -sus habitantes- que nada produce arrasa con la finca, décadas después, efectivamente, la urbe descontrolada acabará con esta, cuestión sobre la que profundizaré en la sección 3.

La representación de Santa Anita como paraíso perdido se refuerza a través del relato, en una referencia burlesca y metafictiva al texto bíblico, de cómo llegó a su fin. Un final que a pesar de ser referido en términos materiales tiene más que decir en un sentido figurado, en la medida en que marca la vuelta a la ciudad de Fernando y su familia, que ya no compartirá con los abuelos la finca. Heredera de la locura de su abuelo, que ya había convertido el terreno de Santa Anita en un pantano al intentar hacer una piscina, Fernando narra como su madre, Lía, contribuirá a su definitivo derrumbe. Recibiendo noche tras noche la visita de un espectro que le encarga desenterrar una “olleta de barro repleta de morrocotas de oro” (*LDA*: 55) situada en algún lugar de la casa o del terreno, Lía hace levantar o derribar hasta el último rincón. Así, con el ganado a la intemperie, al haberle tumbado el techo a la pesebrera, sin sus azaleas y sus geranios, y sin una habitación donde dormir tras derribar la casa, Santa Anita llegará a su fin. Expulsados del

paraíso por la ambición de una mujer, como en el Génesis, la familia deberá regresar a la ciudad, espacio que se asocia por tanto a la caída en desgracia, al alejamiento respecto de la única figura femenina retratada de forma positiva, la abuela, y de ese estado originario, primigenio, del que es metáfora la infancia y Santa Anita.

Hay que tener en cuenta que recordar la finca en los textos supone, en gran medida, recordar a la abuela Raquel, su ser más querido,¹⁰⁰ y viceversa. Su evocación tiene siempre el poder de retrotraer a Fernando a una época más feliz ante un presente que representa la degradación, el fin de las esperanzas o la muerte, como sucede en *El desbarrancadero* ante la enfermedad e inminente muerte del hermano Darío (*ED*: 110). Santa Anita y la abuela son las protagonistas privilegiadas de las ensoñaciones del narrador. Así, desde su presente de desterrado en México, Fernando invita a su fiel amiga, su perra Bruja, a que lo acompañe para enseñarle Santa Anita: en ese viaje con la memoria y la imaginación, primero se oye el soplar del viento y el cantar de las cigarras, después aparecen los “foquitos de las casas campesinas” que rodean Santa Anita, y entonces la “noche tiembla”, y poco a poco, como guiándola, el narrador le enseña la casa. Y en su *rêverie*, el único ser que ocupa el lugar es su abuela:

¿A quien ves en el corredor florecido de azaleas en la plácida tarde? ¿En la mecedora? Sí, en la mecedora. Una señora gorda de pelo blanco. Es ella, es mi abuela. Tiene los ojos verdes, dulces, vidriosos, de un esmeralda pálido, deslavado. Ven conmigo, te la voy a presentar, ella adora los perros. (*LDA*: 174)

¹⁰⁰ Trataré en la sección 3 sobre la representación de la figura de los abuelos no ya sólo, según propone Coe (1984: 158-159), como una forma indirecta de escribir acerca del yo-niño en ese esfuerzo por reconstruir la perspectiva de este, sino más aún como expresión de un pasado anterior al que encarnan los padres, y en relación con la catástrofe social que define el presente, como parte de un mundo que se postula como más amable y desaparecido para siempre.

A partir de los diferentes recuerdos y de esas ensoñaciones, se puede decir que Santa Anita, la finca de la niñez, se representa como un espacio asociado al juego, a la fantasía, al amor por su abuela y, en suma, a la felicidad. Si, como afirma Alberca, la infancia “es el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética” (2005: 121), Santa Anita, como la finca en que, dice el narrador, “transcurrió mi infancia” (*LVS*: 7), aparece entonces como el lugar privilegiado de esa reconstrucción poética e idealizada del pasado de la infancia como paraíso perdido.

La recreación idealizada de este espacio de la infancia, por tanto, no hace sino subrayar que esa felicidad es ya imposible. No sólo la finca no existe más, sino que aunque existiera, volver a ella siendo adulto implicaría una experiencia diferente, pues lo que se desea no es tanto regresar a un espacio físico sino volver al pasado, a la niñez, a esa edad de oro perdida.¹⁰¹ La finca aparece entonces como lugar utópico por excelencia. Una utopía, claro está, nostálgica, retrospectiva.

La carretera

Infinitas veces recorrida, la carretera que lleva de Medellín a Santa Anita es un espacio que parece estar grabado de forma indeleble en la memoria. En los recuerdos de la infancia, la carretera es un espacio asociado a la aventura, recorrido en coche, pero también abierto a la exploración: cada vez que el coche familiar se quedaba parado, y lo cierto es que, como recuerda Fernando, “[n]o hubo un solo

¹⁰¹ Peter Marinelli plantea que el relato de la infancia supone en cierto modo una reelaboración del género pastoral en el mundo contemporáneo. Marinelli comenta a este respecto que el rasgo característico de la poesía pastoral “is that it is written when an ideal or at least more innocent world is felt to be lost, but not so wholly as to destroy the memory of it or to make some imaginative intercourse between present reality and past perfection impossible” (1971: 9). De este modo, sea ante el avance de la edad adulta, desde una perspectiva individual, como de la tecnología y la aceleración del tiempo, desde una perspectiva colectiva, “we have begun to transfer the aspects of the pastoral golden age into the time of innocence that every individual can remember, and to speak of a pastoral of childhood” (1971: 4).

viaje entre cientos en que no se varara” (*LDA*: 31), los niños se bajaban para buscar con qué entretenerse y fantasear en ese espacio abierto, de libertad. En los viajes, sobre todo en los que el personaje del tío Ovidio funciona como guía, siempre se aprendía algo: Ovidio, con su “saber enciclopédico”, más del orden de lo fantástico que de lo científico, les contaba, por ejemplo, que en la quebrada de la Ayurá “no se podían bañar las mujeres porque salían embarazadas” porque “en ella se bañan los estudiantes del Seminario” (*LDA*: 31).

La carretera es además un espacio estrechamente vinculado a Santa Anita y, como esta, es territorio esencial del yo-niño: una es “la finca de mi niñez” y la otra es “la carretera de mi infancia” (*LVS*: 96). Y dado que para llegar a Santa Anita, “a la felicidad”, hay que recorrer la carretera, esta aparece, tanto desde la perspectiva del yo-niño como la del adulto que recuerda, como el camino que promete al final la dicha. A esta vuelve el narrador una y otra vez con la memoria para intentar atrapar de nuevo esa dicha, esa felicidad que no lo sabe, desde el presente, desde la noche del odio (*LDA*: 250).

En la época más especial del año, la Navidad, la carretera es también en sí lugar que contiene la felicidad. Por esta, recuerda el narrador, se paseaba la familia, unida, en armonía: [í]bamos todos, mis padres, mis tíos, mis primos, mis hermanos y la noche era tibia, y en la tibieza de la noche parpadeaban las estrellas incrédulas: no podían creer lo que veían, que aquí abajo, por una simple carretera, pudiera haber tanta felicidad” (*LVS*: 14). Y en ese paseo el elemento más importante lo constituían los pesebres, armados en las casitas campesinas que abrían sus ventanas para que los caminantes pudieran verlos (*LVS*: 13).

Asimismo, la carretera es uno de los espacios narrativos donde memoria e imaginación se fusionan de modo más explícito. No sólo se la trae al presente a través de la memoria, del recuerdo, sino que también es espacio predilecto de la ensoñación, de esos viajes imaginarios que en ese presente que le resulta ajeno, en México, el narrador realiza sólo o con su perra Bruja:

Quiero que me acompañes, Bruja, en un viaje con la imaginación. [...] Te voy a llevar a una noche plácida de mi niñez que discurre al ritmo alegre de las ruedas de una bicicleta. [...] Las manos en el manubrio, Ovidio va manejando; yo voy atrás, en el asiento posterior o portaequipajes, que en Antioquia se llama la parrilla. [...] Partiendo de la casa del Perú salvamos de un suspiro la bajada. Una, dos, tres, cuatro cuadras y dejamos atrás el parque de Boston, nuestro barrio, y ahora cruzamos el barrio Colón, de camajanes. [...] Pasado el barrio Colón, tomando la carretera, ya no hay peligro. O mejor dicho, sí lo hay, un único peligro disperso en mil: los baches del pavimento, no vayamos a caer en uno de ellos y a despeñarnos, sin remedio, en el presente. (*LDA*: 222)

Como se puede ver en este fragmento, la carretera es también un espacio donde, desde una postura lúdica, la confluencia de perspectivas que es frecuente en estos textos como relatos retrospectivos se lleva a un punto extremo, realizando un juego en torno a la autorreferencialidad que caracteriza a la escritura autobiográfica. Al final, siempre se desemboca en el presente, en el lugar-momento desde el que se reconstruye el pasado, deshaciendo la ilusión de que el pasado se narra tal como sucedió, sin mediación alguna.

Se puede decir, por tanto, que la carretera constituye un motivo espacial particularmente relevante en los diferentes textos. Además de espacio físico rememorado, asociado a la infancia y a la juventud, y de espacio imaginario, la carretera también se propone como una metáfora que expresa el cronotopo novelesco del “camino de la vida” señalado por Bajtín, aunando espacio recorrido y tiempo vivido (1991: 273).¹⁰² Al simbolizar la vida vivida, el tiempo de la propia vida

¹⁰² Bajtín afirma que “el camino no es nunca en el folclore simplemente un camino, sino que constituye siempre el camino de la vida o una parte de éste; la elección del camino significa la elección del camino de la vida; la encrucijada significa siempre un punto crucial en la vida del hombre

pasado, la carretera expresa en este caso la fantasía del narrador de que cualquier momento de esa vida le sea accesible, que esté ahí aguardando a ser revisitado-recordado, desafiando en esa rememoración la dirección de la corriente del río del tiempo.

De este modo, esta carretera que permanece, que es siempre la misma, funciona como espacio en el que el narrador puede dar cierto anclaje a ese fugaz fantasma que es su yo. La recorre siendo niño, joven y finalmente adulto, y a ella seguirá volviendo siempre, como asegura el narrador, a través de la memoria:

yo tomo, por lo pronto, la misma vieja carretera que de niño transité, tiempo ha, y que encuentro igual, rota, ruinoso, destartada, como la encontraré dentro de cien años, gobierne quien gobierne, el partido conservador o el liberal, cuando vuelva yo por ella, fantasma envuelto en blanca sábana o salido de su ataúd en su mortaja a desandar los pasos, pero no a pie porque a pie nunca llego: en el carro del recuerdo, más desvencijado que nuestro viejo Ford y más disoluto que el Studebaker. (*EFS*: 227)

Sin duda, como es frecuente en los textos, en esta construcción de un espacio que tiene mucho de imaginario no deja de insertarse una referencia a la historia colombiana, reforzando el vínculo entre la historia personal y la historia nacional. En esta imagen de la carretera se cifra así la visión que el narrador, más allá de lo que su nostalgia puede manifestar en otras ocasiones, tiene de Colombia, como se

folclórico; la salida de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas *de la edad* de la vida (sale un joven y vuelve un hombre); las señas del camino son las señas del destino, etc.” (273). El cronotopo del camino de la vida es particularmente relevante en el caso de los textos de Fernando Vallejo, como se expresa en esa concepción de la vida como continuo desplazamiento físico y metafísico en tanto que constituye un proceso de progresivo extrañamiento respecto del origen, narrándose continuas partidas y regresos, encuentros y otros elementos claves de ese cronotopo.

verá con más detalle en la sección 3, como un nación malhecha, un desastre desde siempre, desde su mismo origen como nación.

Espacios distópicos: la casa familiar y el colegio

A pesar de que los días de la niñez, sobre todo los transcurridos en Santa Anita, se presentan como felices, en la infancia, reconoce el narrador, no todo fue felicidad. Así, en oposición a Santa Anita, dos espacios primordiales en la vida del niño aparecen como espacios distópicos: el colegio y la casa familiar. Ambos espacios se representan, frente a esa libertad y felicidad que simboliza la finca, como espacios cerrados, marcados por las costumbres y rutinas que imponen los personajes que los rigen: los curas salesianos y la madre. Castigo, aburrimiento, infelicidad, brutalidad, necesidad y locura marcan la reconstrucción de estos espacios.

En relación con la casa familiar, en los distintos textos la imagen que se construye de esta va en contra de una valoración del espacio doméstico en términos de estabilidad, orden y maternidad (Bachelard, 1965). En *Los días azules* cabe no obstante destacar que se establece un punto de inflexión en este sentido, ya que la casa de la calle Ricaurte, en la que aún son sólo tres hermanos –Darío, Aníbal y él–, aparece como un espacio marcado por los juegos infantiles, donde todavía predomina la armonía entre el yo-niño y sus hermanos, y la relación con la madre no se define aún en términos negativos. Sin embargo, la casa de la calle Perú, a la que se traslada la familia tras abandonar el paraíso, Santa Anita, es ya un espacio que se va transfigurando, adquiriendo connotaciones negativas al mismo tiempo que el vínculo entre el niño y la madre se erosiona.

La primera ruptura clara de este lazo se produce, no casualmente, el día en que debe ingresar a la escuela:

A mí me llevó Lía una tarde, y tras conversar un poco con la maestra (la señorita) me abandonó. Me dejó solo cortando el cordón umbilical que me unía a ella, a mis hermanos, a papi, a la abuela, al abuelo, a mi casa, a Santa Anita, a mi felicidad. (*LDA*: 66)

La escuela representa ya un espacio donde el niño debe socializar con sus pares y, por tanto, es un lugar que no ofrece la seguridad y felicidad del hogar. Así, la figura de la madre se presenta también aquí como la responsable de poner fin al estado de gracia en el que vive el yo-niño.

Pero además, esta madre va a hacer también del hogar un infierno, pues más que dedicarse a cuidar a sus hijos se obsesionará con la procreación, con ese mismo carácter desmedido con que hace todo. El espacio doméstico, con tantos hijos y esta madre que sólo sabe mandar y desordenar se convierte en un “campo de batalla”, lugar de “[e]scaramuzas, refriegas, combates” (*LDA*: 98). Sin posibilidad de alianzas, sin que ninguno de sus integrantes entre en razones, la casa de la niñez se convierte, dice el narrador, en una guerra de “[t]odos contra todos” (*LDA*: 98).

A la discordia en que viven sus habitantes se suman la suciedad y el desorden en esta casa que no se representa como un hogar estable. Las sirvientas no duraban “más de un día”, así que, cuenta el narrador, “la pobre mártir” tenía que encargarse de todo: “cocinar, lavar, planchar, coser, barrer, trapiar” (*LDA*: 99). Pero como Lía, en este retrato, lejos está de ser una madre y un ama de casa abnegada, “abrumada por la perspectiva y el cúmulo de ropa sucia lo mandaba todo al diablo y se iba al piano a tocar el ‘Carnaval de Venecia’” (*LDA*: 99). Su obsesión por economizar, por otro lado, se convirtió además en la excusa perfecta para dejar de cocinar: de la dieta monocorde de salchichas o naranjas se pasa a la ausencia de comida, siendo así su familia, según dice Fernando, pioneros en el hambre.

En los recuerdos, la casa aparece como antítesis de la tranquilidad, de la idea de refugio. Ni siquiera en su habitación, en el piso superior de la casa, puede el ya para entonces joven Fernando encontrar su momento de paz. En “semejante manicomio”, dice el narrador, a “Heidegger, claro, no lo entiende nadie”, “[q]uince o diecisiete hijos dan al traste con toda intención filosófica” (*EFS*: 92). La escena de la lectura del escritor, definida como *biografema* en la historia del género autobiográfico (Arfuch, 2002: 168), es aquí cancelada: no hay aislamiento absoluto ni elevación respecto del mundo cotidiano, que irrumpe a través de los gritos de Lía. A partir de este biografema se resalta también la clara oposición entre dos espacios y figuras femeninas relacionadas con la infancia: la finca Santa Anita-la abuela Raquel, que en conjunción encarnan el espacio utópico, y la casa-la madre, que representan el polo distópico. Dicha oposición se explicita con claridad en *El fuego secreto* mediante la construcción de dos escenas de lectura muy diferentes. En ninguna de esas escenas, no exentas de cierto humor, puede el yo concentrarse, pero mientras que en la casa familiar se debe a la falta de tranquilidad, reverberando en el espacio ese “diálogo de alienados” que mantiene con su madre,¹⁰³ en Santa Anita es el propio entorno natural, placentero, el que lo distrae de las complicadas disquisiciones filosóficas:

Hay en el corredor delantero de Santa Anita, instalados bajo las vigas del techo, dos nidos de cucaracheros. El del ala del corredor que da a los mangos tiene pichones. Aunque no los alcanzo a ver desde donde estoy leyendo, los oigo piar y exigir cuentas. Leyendo es un decir, pues en realidad

¹⁰³ Ese mismo diálogo de alienados es el que, ya antes, cuando era niño, le impedía escaparse del mundo cotidiano de obligaciones y tedioso para viajar con la imaginación, despertada por sus lecturas, hacia otros espacios lejanos, exóticos o fantásticos: “[a]hora no me llames, Lía, con ese vicio tuyo de mandar, que no estoy para obedecer. [...] ¡déjame en paz! Estoy planeando mi próxima campaña para darle caza en su cráter de la isla del Trueno a un asesino diabólico llamado Kar, que acaba de desintegrar a Jerome Coffern con el gas mortal del Humo de la Eternidad. Y enfilo en estos momentos mi aeroplano rumbo a Nueva Zelanda, de donde he de volver por barco a San Francisco de California, tras mi batalla con los pterodáctilos (*LDA*: 110).

es la abuela, a mi lado en su mecedora, quien me lee: a Heidegger nadie menos [...] La voz de mi abuela se arrastra dificultosa, y yo por ratos la dejo que se vaya sola tras lo arduos, necios pensamientos, para ponerme a pensar en cosas de veras trascendentales. Por ejemplo: ¿qué les estará dando de comer la pajarita a sus pichones en este justo momento? (*EFS*: 82)

Pero no solamente la casa familiar aparece como lo contrario del hogar tradicional que ofrece refugio y contención a sus moradores. La misma figura de la madre se espacializa adquiriendo connotaciones negativas similares. El vientre materno, primer hábitat del ser, no se representa tampoco como un espacio protector: no es cálido, ni da cobijo, sino que es un espacio abyecto, un agujero inmundo.

Yo fui el primero de los veintitantos vástagos que la empecinada tuvo, víctimas inocentes de un desenfreno reproductivo sin ton ni son, sin son ni término, en virtud del cual habrían de ir ocupando, por riguroso turno, el mismo hueco negro lodoso, baboso, lamoso, esa víscera hueca con forma de redoma, cieno del lodazal. (*ED*: 200)

El útero de la madre calificado con adjetivos como “lodoso”, “baboso” o “lamoso”, no simboliza el espacio pre-natal al que se sueña con volver, sino un lugar que preanuncia el infierno inmediatamente posterior: la casa -que luego será la ciudad, la nación y el mundo-. Ninguno de estos dos espacios, la casa y el vientre, vinculados a la figura femenina, aparece en los textos como lugar que simboliza un posible retorno a los orígenes, al sí mismo. No son refugio frente al espacio exterior, pues la casa es en sí un espacio caótico, un infierno, y el vientre ese espacio lodoso que se ocupa antes de ser arrojado a la existencia, al río del tiempo, sacado “sin

motivo de la nada” (*LVS*: 121). La tradicional dicotomía interior-protección/ exterior-agresividad desaparece: la casa no es “regazo”, ni esa “gran cuna” de la que habla Bachelard (1965: 37). Las connotaciones negativas con las que se representa la casa, que además, como se verá en la sección 3, aparece como metáfora de la nación, se relacionan, por tanto, con una visión negativa de la figura de la madre en tanto que asociada a la procreación.

El colegio de los curas salesianos es el otro espacio de la niñez que se representa en oposición a Santa Anita. El colegio aparece como cárcel, pues es un lugar donde se cumple castigo: el pecado de la felicidad inmensa vivida los días de Navidad en Santa Anita se expía con un año de asistencia al colegio. Durante el año escolar, tiempo que dura el castigo, la vida del yo-niño pasa a girar en torno a la oposición dentro/fuera: la felicidad, aunque efímera, distinta a la experimentada en la finca, aguarda al otro lado de las “puertas de la jaula que cuidaban las aves agoreras” (*LDA*: 156) que se abren cada día a las cinco de la tarde.

El espacio regulado por los curas salesianos, por sus rutinas y tormentos, aparece claramente como un espacio distópico. Con estas “fieritas”, la escuela es un lugar donde predomina el castigo sin razón, fruto de la maldad intrínseca de estos seres cuyo aspecto sano esconde un alma putrefacta (*LDA*: 70), signo de la doble moral que según el narrador caracteriza a la Iglesia católica. Y para enfatizar la brutalidad de estos curas, el narrador relata los castigos físicos a los que eran sometidos los niños recurriendo a la exageración:

Si en los recreos rompían oídos, ¡qué no harían en las clases estas erysipelothrix insidiosas! [...] Levantar a un niño por las patillas era castigo menor. Y si el inocente perdía permiso para ir al sanitario, a olvidarse por un instante del alma obligado por su humana esencia, se tenía que aguantar. (*LDA*: 70)

El castigo es doble: físico y espiritual. Un castigo tan grande como para que el narrador, a la distancia, afirme que hubiera preferido “cien años de purgatorio o infierno” antes que los seis años que allí pasó. Estas “[a]ves agoreras”, “esbirros tonsurados de Satanás”, “fieras de sotana negra” (*LDA*: 156, 69-70), son así los culpables de convertir los años de la niñez en un infierno.

Las referencias explícitas a otros espacios y figuras de carácter simbólico, asociados con la tradición católica, son así frecuentes para crear este espacio que se puede ver como especialmente relevante en la reconstrucción textual de la vida, pues aun cuando en el conjunto de los cuatro textos únicamente aparece representado en *Los días azules*, se trata de un espacio que adquiere espesor significativo en relación con ese “cómo me convertí en lo que soy” que es el núcleo de toda narración autobiográfica, y podríamos decir también de la autoficción, aunque esta lo reelabore desde la autoconsciencia, de forma lúdica y a veces irónica.

Así, si esa madre “santa” que convierte la casa en un manicomio, en un infierno, y sus numerosos hermanos dieron al traste con su interés por la filosofía, los curas salesianos, esos “excelsos pedagogos y amantes de la niñez” fueron responsables, recuerda el narrador, de que “durante los seis años de condena inmerecida que con ellos cumplí detesté todo arte, detesté todo libro, detesté toda ciencia, que empecé a querer el día mismo que los dejé” (*LDA*: 163). La experiencia negativa vivida por el niño en estos dos espacios se constituye, además, como la base para la crítica que el yo-adulto hará de la institución eclesiástica, estrechamente vinculada en Colombia a la ciudad letrada, así como también para el ataque, a través en este caso de la desacralización de la maternidad, a lo que Fernando considera los valores morales de una sociedad hipócrita, tema que se comentará en más detalle en la sección 3.

2.c. Recuerdos de la juventud: una transformación de la mirada y la vivencia de los espacios

Si en los recuerdos de la niñez que componen *Los días azules* predominan los espacios familiares, los espacios privados y cerrados, a excepción de Santa Anita, lugar mágico y abierto, así como una experiencia de la ciudad muy limitada, en *El fuego secreto*, centrado en los recuerdos de la juventud, las calles de la ciudad y sus cantinas, situadas en el centro o en la periferia, se convierten en foco espacial del relato. La mirada y los usos del espacio urbano son diferentes a los se pueden identificar en *Los días azules*, texto en el que la ciudad, más allá de los alrededores de la casa familiar, es principalmente un espacio visto, es decir, al que se accede casi exclusivamente a través de la mirada, desde un coche en movimiento, desde la ventana de las casas o desde su azotea, desde la cual, con el tío Ovidio como guía, el niño disfruta de una vista panorámica. En *El fuego secreto* la experiencia del espacio urbano, como ya ha señalado O'Bryen, se vuelve también la del transeúnte (2004: 199).¹⁰⁴

No obstante, la ciudad representada en *El fuego secreto* también se limita a unos espacios particulares, en consonancia tanto con esta nueva etapa en la formación del sujeto, la juventud, como con la asunción de su homosexualidad.

La calle Junín y el café Miami

El centro de la particular topografía de este texto, que rememora la época de la juventud, es la calle Junín, asociada a Chucho Lopera -como en la reconstrucción de la infancia Santa Anita se vincula a la figura de la abuela-, en cuyo recuerdo afirma el narrador escribir el libro. Para Fernando, por tanto, “no hay más calle que

¹⁰⁴ En su artículo acerca de la representación de la ciudad en tres textos de Fernando Vallejo, Rory O'Bryen, a partir de lo planteado por De Certeau (1984), sostiene que es principalmente en *El fuego secreto* que se abandona la perspectiva abstracta del espacio fruto de su contemplación desde un lugar elevado, en favor de la textura y el tacto, de la experiencia cotidiana a ras del suelo (2004: 199).

Junín, la más ancha, la más bella”, “la única”, la que le “basta con cerrar los ojos para poblar de presencias” (*EFS*: 21).

La calle Junín es, además, un espacio narrativo clave en *El fuego secreto*, en tanto que su mutabilidad, su transfiguración, expresa esos dos mundos entre los que se mueve el joven Fernando, que son, como apunta Foster, el de la moral oficial - marcado por el machismo y el peso de la moral católica-, y ese otro mundo más verdadero según sus propios deseos personales (1991: 125), que por entrar en conflicto con la moral oficial se presentan como una desviación. Cada día a las cinco de la tarde la calle Junín se transforma, y así, este espacio, como si fuera un personaje, se libera de las ataduras, se deshace de su máscara respetable y “se llena de muchachos, se llenan los billares, se llenan las cantinas, y el cadáver de ciudad vuelve a vivir” (*EFS*: 16). Cuando al amanecer la otra ciudad despierta, la calle Junín vuelve a ser un espacio transitado por aquellos que conforman la “sociedad normalizada”, que caminan en dirección opuesta a la del narrador y Jesús Lopera, simbolizando en esa oposición de sus trayectorias espaciales la contraposición de sus formas de vida, de sus respectivos mundos, contraposición referida de forma recurrente a lo largo del texto.

Por la calle Junín, en sentido contrario al nuestro, vienen a misa de seis las beatas apuradas: las llaman desde la catedral con un repique insistente de campanas. [...] De las calles que desembocan a Junín, saliendo del sueño, con la noche aún prendida en los ojos y libros y cuadernos debajo del brazo, surgen los escolares. Niños y muchachos que se nos cruzan por las esquinas... Diez, veinte, treinta, cientos que faltan en la libreta... Me río, y Jesús se ríe. Vamos a contracorriente del mundo: a dormir cuando los demás se despiertan. (*EFS*: 12)

Sin embargo, en esa misma calle Fernando también fue un día un “niño dócil, un muchachillo estudioso, comparsa en la ajena fiesta de la realidad” (*EFS*: 20). Esta transformación se pone de relieve a través del recuerdo de un evento, la procesión del Corpus Christi, en el que las perspectivas del yo-niño y del yo-joven, de forma imaginaria, se cruzan por un momento:

A empellones por entre el gentío, Chucho y yo cruzamos la plaza de Bolívar hasta la Basílica. Revestidos de sobrepellices y casullas, los detentores del poder asnal offician desde el atrio. El pueblo, bufón y vándalo, reza, miente. De súbito se repliegan para abrirle paso a la alucinación: saliendo del bajo sol, entre rayos y dardos, vienen hacia mí las carrozas, los carros alegóricos, altares móviles entre los cuales advierto con dolor, flotando en su inmovilidad de piedra, el del viejo colegio mío del Sufragio: San Juan Bosco y Domingo Savio en estatua, rodeados de niños muy quietos que figuran inditos y una monjita y un padrecito misionero. El padrecito soy yo. Inmóvil desde lo alto de mi carroza, mis ojos entornados bajan del cielo y recorren la borrosa multitud. (*EFS*: 78)

Se establece así una frontera simbólica entre ambos, el yo-niño y el yo-joven, que en un mismo espacio, la calle Junín, se encuentran en posiciones físicas distintas que hablan de esos diferentes mundos a los que pertenecen, el joven por decisión propia y el niño por dirección impuesta.¹⁰⁵ El niño dócil se ha convertido en un

¹⁰⁵ Un cambio importante de perspectiva se señala ya en *Los días azules*, que no marca el paso de la niñez a la juventud, sino más bien el abandono de una visión de la infancia en ese sentido metafórico, tropológico, que he mencionado siguiendo a Cabo Aseguinolaza (2001), y el paso a la niñez ya recordada como etapa en un sentido cronológico. Abandonado ya el paraíso de Santa Anita y de la infancia como felicidad que no lo sabe, habiendo entrado ya en el colegio de los salesianos, lo que implica una ruptura importante, pues significa la entrada en un ámbito de socialización con otros pares, con otros niños, y también simboliza la entrada en el mundo de la letra, de la representación, se explicita el cambio de perspectiva mediante una escena muy significativa. Un día, el yo-niño,

joven que ya no baila al son de lo que cantan sus padres, su familia, “el señor alcalde y el señor obispo y el señor gobernador y el excelentísimo presidente don...”, sino que ha pasado a rebelarse contra todo, volviéndose un “huracán” capaz de llevarse todo, la moral y las costumbres de una sociedad pacata, para convertirse en el protagonista de su propia vida (*EFS*: 20)

Todo cambia. Cambia el yo, cambian los espacios, nada permanece igual. Esta obsesión por la vertiginosa temporalidad y por su forma de hacerse patente en los espacios y en el sujeto -su identidad y su cuerpo-, en continuo cambio, halla de algún modo expresión también en la metáfora de la calle Junín como río. Asociado este espacio a la etapa de la juventud, la metáfora del río expresa la nueva conciencia del yo acerca del paso del tiempo y de su propia mortalidad. Frente al lento sucederse de los días de la infancia, época que el narrador reconoce, a pesar de la nostalgia con que la evoca, como “la época más tediosa de la vida”, “ausente de pecado mortal”, de un “vacío incolmable” (*LDA*: 215), en la juventud la experiencia del presente es la de un tiempo fugaz. El motivo del río, en referencia al pensamiento de Heráclito, expresa la conciencia del fluir irreversible del tiempo, de la imposibilidad de revivir el tiempo presente, siempre escapándose hacia el abismo que conforma el pasado, de la misma forma que no es posible bañarse en las mismas aguas del río. El fin de la niñez y la entrada en la juventud marcan así un cambio en la forma de experimentar el tiempo y de habitar los espacios que son representados desde otra perspectiva y recurriendo a otros motivos o temas espaciales en consonancia con este cambio de perspectiva vital.

franqueando una reja, logra acceder a la escalera de caracol que lleva al campanario de la iglesia del sufragio y desde allí arriba, su mirada planea por sobre la ciudad, hasta posarse en un tejado, el de su casa, “su pasado” y recuerda el narrador que entonces recordó que “desde ese techo, cuando tenía cinco años, había visto la torre, mirando hacia arriba; ahora desde la torre, mirando hacia abajo veía el techo: tenía once años, y era el último que pasaba con los salesianos ¡La perspectiva y yo habíamos cambiado tanto! Por primera vez podía verme a mí mismo como a otro” (*LDA*: 217). El cambio de perspectiva es muy significativo precisamente porque por primera vez el yo se ve a sí mismo como otro, apareciendo la cuestión de la identidad como consciencia de la fragmentación del yo, que se irá acusando con el paso del tiempo, multiplicándose esos yo-otros.

Ahora bien, si la calle Junín constituye en *El fuego secreto* el centro, el lugar que condensa los recuerdos de la juventud, “el Miami”, donde el narrador conoció a Chucho Lopera, cantina situada en “la mera esquina donde desemboca Junín al parque de Bolívar”, es el “[c]entro del centro, corazón de la tierra”, el lugar hacia donde “tarde que temprano” van a “dar todos, convergiendo desde el extravío” (*EFS*: 14). Subvirtiendo los límites impuestos por la moral oficial, su mundo, el narrador apunta así cómo los márgenes -los sujetos “extraviados” para esta moral- se instalan en el centro de la ciudad, así como también de su relato.

El café Miami es el centro geográfico, narrativo y simbólico, pero otras cantinas conforman también la red de espacios en torno a la cual se entretajan los recuerdos. Todo empieza en el Miami, pero luego continúa en un camino hacia la periferia, alejándose de ese centro, tanto en un sentido físico como moral, porque si el Miami es un cafetín abyecto, las demás cantinas son auténticos lugares de perdición.

Un elemento clave en los recuerdos de estas noches es la música. Así, si las sensaciones olfativas destacan en los recuerdos de la finca de la infancia, la música funciona en este caso como disparador de la memoria, transportando al narrador a ese otro tiempo-espacio de la juventud. La música permite que el pasado penetre en el presente, permite recobrar fragmentos dispersos de un pasado, activar una parte de la memoria no protegida y apresada por el lenguaje (Chambers, 2005: 234). Por ello, el narrador afirma que “la música perpetúa el momento”, lo hace recuperable al traer al presente la emoción vivida de la que no pueden dar cuenta ni las “miseras palabras” del bolero, ni las que se escriben para recordar esa emoción. De ahí que Fernando afirme tener su vida “apuntalada en canciones: me quitan una y se inclina hacia un lado, me quitan otra y se inclina hacia el otro, me quitan otra y se desploma en el aire” (*EFS*: 58).

Así, la nostalgia del adulto por los espacios y el tiempo de la juventud se expresa en esta nostalgia por un tipo de música. Boleros y tangos llenan las noches

en las cantinas, donde entonces el traganíquel aparece como un elemento destacado, objeto de alma oscura, dice el narrador, como la de aquellos que cada noche buscaban un amor efímero en estos espacios.

De cantina en cantina en el Studebaker

El recorrido por las diversas cantinas se realiza a través de un elemento que es clave en el relato: el Studebaker. El coche se presenta como un espacio móvil que les permite trasladarse de una cantina a otra, tanto como disfrutar del amor en movimiento pues funciona como una “cama ambulante” (*EFS*: 59). En consonancia con la representación de la etapa de la juventud, el Studebaker se conforma como un espacio cerrado donde el yo puede realizar sus deseos y no hay otra dimensión que el presente, tiempo fugaz:

En el mínimo interior de ese carro reina el presente, no hay espacio para otra cosa. El pasado, el futuro, lo que el mundo pueda decir o pensar se van al diablo, lo tiramos por la ventanilla. Ascendiendo, ascendiendo, íbamos arrastrando inadvertidamente el ahora, en cumplimiento de la condición primera de la felicidad: ser sin saberlo. (*EFS*: 219)

El Studebaker, recorriendo por la noche sinuosas carreteras, alejándose del centro físico en sentido físico y simbólico,¹⁰⁶ lleva impreso la sensación de vértigo,

¹⁰⁶ En el mismo texto el narrador pone de relieve la relación entre espacio y poder al señalar que alejarse del centro con el studebaker permite liberarse del rígido encuadre de la moral oficial, como he comentado en relación con la red de cantinas por la que transita el yo-joven: “¿Pero a qué demonios acarrear las víctimas (quiero decir muchachos) tan arriba en la montaña? ¿No era demasiado excéntrico el designio? Así es, en efecto, usted lo ha dicho: ‘excéntrico’, fuera del centro.

que busca dar cuenta de la experiencia de una forma de vida diferente a la de la niñez, ligada a la homosexualidad, en los márgenes de la sociedad tradicional, pero también, de forma más general, de su experiencia de ser joven. Instalado plenamente en esa etapa que identifica como la cima de la vida, sin mirar atrás con nostalgia, sentimiento para el que no hay aún cabida, el joven comienza a sentir la fuerza de la corriente del río, de lo irrepitable de cada momento.

El Studebaker, por otro lado, es un elemento primordial en ese vínculo estrecho que el yo-joven establece con su hermano Darío una vez “[e]nterradas [...] la infancia y sus guerras intestinas que asolaron” la casa familiar (*EFS*: 60). Por ello, cuando ante la inminente muerte de su hermano en *El desbarrancadero* el narrador evoca el pasado, el Studebaker aparece como protagonista de los recuerdos de las noches de alcohol y amor ligero: “[p]or este mismo barrio de Buenos Aires por donde voy ahora bajando y entrando a Medellín, ¡cuántas veces no subimos de salida en ese Studebaker cargado de muchachos!” (*ED*: 155).

Una guarida secreta en Santa Anita

En el relato de los años de juventud, la finca Santa Anita, donde Darío y Fernando vuelven a encontrarse después de años, es reconstruida no ya como paraíso perdido, sino como guarida donde descansan los habitantes de la noche. Darío vive en la finca, pero en un espacio separado de la casa: en una “estancia levantada sobre el garaje” en el cual se guarda el Studebaker, por lo que “sin pasar por la casa sube directamente al cuarto por una escalera de mano” (*EFS*: 58-59). Tras el reencuentro, Fernando convierte a Darío en miembro de su cofradía nocturna, y a partir de entonces esa estancia se convierte en guarida, lugar al que llegan a cualquier hora, “a la medianoche, a las dos o tres...”, sin que sus abuelos nada

Los sacábamos a la periferia para cortarles todo vínculo con lo conocido, para aligerarlos del tabú, de la ciudad, de la ropa” (*EFS*: 219).

imaginen, pues completamente ajenos a su realidad los “hacen dormidos desde temprano, desde las ocho o nueve cuando se duermen ellos, rezadas tres novenas y tres rosarios” (*EFS*: 59).

Por tanto, Darío y Fernando, seres nocturnos, viven en Santa Anita pero su mundo es otro, opuesto al de los abuelos pero que un día, cuando eran niños, fue también el suyo. El límite simbólico que separa esos dos mundos, establecido desde la perspectiva de Fernando, se hace explícito mediante el recuerdo de un momento que forma parte de las costumbres establecidas, la cena en familia, cuando todos se encuentran en el comedor:

La abuela, sirviendo, va y viene del comedor a la cocina, de la cocina al comedor, pasando por el repostero, hasta que por fin se sienta. [...] Sin que medie razón ninguna nadie habla. Entonces el tintineo de los cubiertos chocando contra la loza adquiere un peso desmesurado, llena con su absurdo el mundo. Sintonizados mi hermano y yo en la misma onda, nos reímos con risitas contenidas. Sintonizados los tres viejos en su onda, nos miran de reojo con extrañeza. Cuando pruebo con mi cuchillo el timbre de un vaso, que dice “¡Tin!”, Elenita protesta:

–¡Eh, se embobaron estos, ni que estuvieran marihuanos!

¿Marihuanos? Fue el bulto de leña seca que enloqueció la hoguera. [...] Elenita simplemente leyó en nuestro pensamiento, y sus labios, maquinales, repitieron lo que leyeron, esa palabra cuyo sentido profundo desconocía y habría de morir sin conocer. Una dolorosa barrera se alzó de súbito entre nosotros y ellos, entre mi hermano y yo que nos reíamos y los abuelos que nos observaban extrañados. Pese a mi inmenso amor por ellos lo sentí infinitamente lejanos, perdiéndose en la bruma de su realidad, otra realidad, su ajena, muriente realidad. (*EFS*: 152-153)

La distancia que se establece no es sólo entre la realidad del narrador y la de sus abuelos, sino también entre dos mundos, el del yo-joven y el del yo-niño. La juventud y la plena asunción de la homosexualidad supone un cambio de posición - estar situado en otra realidad-, desde la cual se establece otro tipo de relación con los seres queridos/espacios, con lo que estos simbolizan, que se expresa en otra mirada y, por tanto, en otras imágenes y representaciones de esos espacios.

El espacio por el que se mueve el yo-joven, según se muestra en *El fuego secreto*, supone, por un lado, una ampliación de los límites de la ciudad conocida por el niño -circunscrita a las calles de alrededor de la casa familiar, la escuela o las iglesias o a la vista panorámica-, pasando a incluir otros espacios en el centro o en la periferia, que es donde se sitúan esas cantinas de perdición. Y por otro lado, como se ha visto, también un cambio de perspectiva y de relación con los espacios del yo-niño, como se pone especialmente de relieve en la representación de Santa Anita, que de paraíso y lugar mágico pasa a ser un espacio dividido, lugar donde crear una guarida nocturna.

2.d Los retornos y la ruptura del vínculo entre el yo y el espacio

Si en *Los días azules* y *El fuego secreto* los espacios se reconstruyen a través del recuerdo, en *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* lo que se narra no es un viaje con la memoria y la imaginación sino un desplazamiento físico. Se trata del relato de diversos retornos del narrador ya en plena madurez a su Medellín natal después de años de ausencia. De este modo, se produce en estos dos textos una confrontación continua entre los espacios en el presente y esos mismos espacios reconstruidos a través de la memoria. Si bien la nostalgia atraviesa todos los textos, en estos dos últimos es más acuciada, puesto que en sus viajes el narrador comprueba que es imposible volver a los espacios del pasado. Ya no hay antídoto posible que cure la nostalgia, porque estos espacios o bien han sido transformados, volviéndose en parte irreconocibles, o bien han desaparecido completamente, no dejando ni

siquiera unas ruinas que permitan conectar los dos planos temporales. Ante este vacío que lo desterritorializa, el narrador intentará entonces pisar tierra firme en su memoria (Lostau, 2006: 137), reconstruyendo esos espacios para intentar asir el cada vez más débil hilo del yo.

En *L'Invention du Quotidien*, Michel de Certeau señala que la memoria se relaciona con, y es activada por, la experiencia de desarraigo. La memoria, señala de Certeau,

produit dans un lieu qui ne lui est pas propre. Elle reçoit d'une circonstance étrangère sa forme et son implantation, même si le contenu (le détail manquant) vient d'elle. Sa mobilisation est indissociable d'une *alteration*.
(cit. en Logan, 2006: 298)

Esa alteración de la que es indisoluble la movilización de la memoria es, en el caso de *Los días azules* y *El fuego secreto*, el espacio que se habita en el presente, la ciudad de México, desde la que se recuerda la niñez y la juventud; mientras que, en los otros dos textos, esa alteración se identifica con un espacio presente igualmente ajeno, pero que ya no es México sino su propia ciudad y su casa, a las cuales, tras años de ausencia, dice no reconocer. Frente a estos dos desarraigos -el exilio voluntario en México y el sentirse exiliado en su lugar, casa o ciudad, propio-, el narrador re-visitará una y otra vez con la memoria los espacios de su infancia y juventud.

El espacio es una dimensión subjetiva, relativa a la presencia de un sujeto, a su visión de mundo, a su cultura, pero también a su horizonte de expectativas, a un devenir. De ahí que sea pertinente remarcar la diferencia de perspectiva que puede identificarse entre *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*, publicado el primero en 1994 y el segundo en 2001, y *Los días azules* y *El fuego secreto*,

publicados en 1985 y 1987 respectivamente. Aun cuando en todos ellos el presente de enunciación, el momento de producción referido en los textos, se corresponde con el de un yo adulto que escribe sus recuerdos, el yo del enunciado -que a veces se confunde con el de la enunciación- en *La Virgen de los sicarios*, pero sobre todo en *El desbarrancadero*, se corresponde con un yo maduro más cercano al ocaso de sus días que a la juventud. Por otro lado, en estos dos últimos textos, los episodios de su vida que el narrador rememora son más recientes y el espacio que es foco de la narración es menos el del pasado, asociado a la niñez y la juventud, que el de un pasado muy reciente, y si se traen al presente los recuerdos de los espacios de la niñez o la juventud es para confrontarlos con su estado actual.

Así, atendiendo al vínculo entre una mirada sobre el espacio y un determinado devenir o perspectiva vital, tanto en *La Virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero* el narrador señala constantemente su presente como un tiempo sin sentido, vacío de esperanzas, aguardando la muerte. En *La Virgen de los sicarios* el narrador afirma incluso que ha regresado a Medellín “vuelto un viejo, a morir” (8), y en *El desbarrancadero*, Fernando, tras la muerte primero de su padre y la enfermedad y posterior fallecimiento de su hermano Darío, se presenta como una especie de muerto en vida.

Si la niñez la define el narrador como un estar situados “en el amanecer del mundo” (ED: 173), simbolizando el origen y un estar exento de la conciencia de la mortalidad o del paso del tiempo, ajeno aún a desengaños y fracasos, la madurez se representa marcada por la pérdida y como degradación, como ocaso. Y una forma de expresar esa degradación será a través del símbolo del río, que no sólo expresa el paso del tiempo, sino que también funciona como un cronotopo, similar al de la carretera ya señalado, que simboliza la vida; aunque a diferencia de la carretera, el cronotopo del río pone énfasis en la imposibilidad de remontar la corriente del tiempo. La carretera se puede andar y desandar, mientras que el río, como señala el narrador al compararse con el Cauca, “es como yo: siempre el mismo en su permanencia yéndose” (LVS: 31). Pero este río, desde la perspectiva de Fernando,

marcada por un pesimismo existencial, se ha convertido con el tiempo en una alcantarilla, que sólo arrastra porquería.

Entonces, si la memoria se recupera en el marco del presente cabe, en relación con esta cuestión, preguntarse ¿qué sucede cuando la postura que adopta el narrador es la de un adulto, en lo que considera el ocaso de su vida, que dice carecer de futuro o, si lo tiene, afirma que está en “manos de [su] pasado, que lo dicta, y del azar, que es ciego” (ED: 195)? Si mirar hacia el futuro se torna imposible, pues no hay mucho tiempo por delante, una de las salidas es subirse al carro de la nostalgia, mirar constantemente hacia atrás para, al menos a través de la escritura, reunir las tablas del naufragio. Una nostalgia que, no obstante, aunque desarrollaré este tema sobre todo al final de la sección 3, también se mostrará en otros momentos como un lastre para el sujeto.

La casa familiar como espacio ajeno

Si bien en el apartado dedicado a los espacios distópicos de la infancia he mostrado que la casa familiar se representa en general como la antítesis de un hogar, el vínculo entre el yo y ese espacio aún no se ha roto, pues el yo-niño habita todavía ese espacio. En *El desbarrancadero*, sin embargo, la ruptura de ese lazo se constata como definitiva, y así lo expresa el narrador: “[c]uánto hacía que ya no era mi casa, desde que papi se murió, y por eso el polvo, porque desde que él faltó ya nadie la barría” (ED: 9). Ante la ausencia del padre, esta casa familiar ya no es simplemente el “infiernito” de la niñez, lugar de guerras entre hermanos, manicomio creado con esmero por su madre, sino todo un “infiernito de tradición”, “como las empresas sólidas que no se improvisan” (ED: 12). Sin su padre, la más fiel sirvienta que su madre tuvo, la casa se ha desmoronado, quedando de ella sólo las “ruinas” (ED: 9).

La desarmonía en que vivían sus moradores cuando Fernando era niño se reproduce, muchos años después, cuando él vuelve a instalarse en la casa para cuidar

a su hermano Darío que se está muriendo. La lucha, en ese contexto, no es solamente contra la enfermedad de Darío. El principal enemigo lo constituyen la madre y el hermano menor, de ahí que la Loca sea definida por el narrador como “más dañina que un sida” (ED: 76), la enfermedad que precisamente está matando a Darío. La desarmonía se expresa en la división tácita que se hace del espacio de la casa: mientras que la Loca y el Gran Güevón se apoderan de todo el espacio interior principal, Darío y Fernando se instalan en el jardín y en los cuartos traseros, construidos más tarde en la casa del barrio de los Laureles ante la proliferación de vástagos. El jardín se convierte así en prácticamente su único reducto de paz mientras esperan, no sin cierta resistencia, la indecisa llegada de la muerte.

En consonancia con este desastre, incapaz de salvar a su hermano a través de sus incursiones en la medicina y de estar en armonía con los otros habitantes de la casa, al final de *El desbarrancadero* la vida del narrador se presenta también como un espacio en derrumbe:

Sacando cuentas esto no había sido más que un espejismo siniestro, una patraña burda de ilusiones liquidadas que por lo menos ya estaba llegando el final, en un tinglado que se caía a pedazos entre sombras rotas. (ED: 207)

La única salida a ese presente-infierno es la que le brinda la memoria, que actúa como línea de fuga: permite escapar del infierno de afuera -la ciudad- y de adentro -la casa familiar-, además de devolverle a un pasado, el de la juventud, a un otro “yo” para el que, dice con sarcasmo el narrador, aún, con la felicidad de quien no lo sabe, se abría “ancho, desmesurado, inmenso, un panorama de espléndidas miserias” (ED: 196-7).

La casa también se torna en espacio donde ronda constantemente la muerte, que se convierte así en un personaje más: “Pasé. Descargué la maleta en el piso y entonces vi a la Muerte en la escalera, instalada allí la puta perra con su sonrisita inefable, en el primer escalón. Había vuelto” (*ED*: 12). Todo viaje de regreso a Medellín, a la casa familiar, está signado por la muerte: “por un muerto u otro” sus partidas, “inútiles” terminan “siempre en el regreso (*ED*: 89).

Pero la muerte de Darío marca un punto de no retorno. Tanto el pasado como el futuro se cierran, dejando al narrador atrapado en un presente sin sentido, sin ningún tipo de arraigo ni esperanza. Al final del texto, estando de vuelta en México, cuando Fernando recibe la llamada de teléfono de su hermano Carlos informándole del fallecimiento de aquel, se produce una ruptura definitiva con el espacio de la casa familiar, pero también con Medellín, cortándose los últimos lazos que podían unirlo a su pasado y a los espacios donde este transcurrió. Así, cuando narra la última noche que pasó junto a Darío y su partida al día siguiente, reconoce esos instantes como los últimos que pasaría en Medellín, en Colombia, sin entonces saberlo, que marcan la ruptura definitiva: “[e]sa noche fue la última: al amanecer me marché para siempre de esa casa. Y de Medellín y de Antioquia y de Colombia y de esta vida” (*ED*: 208). Esa mañana, dejando atrás a su moribundo hermano, subido en un taxi de camino al aeropuerto, Fernando la reconstruirá en el presente como la mañana en que se alejará de todo, lo dejará todo atrás:

un pasado perdido, una vida gastada, un país en pedazos, un mundo loco, sin que se pudiera ver adelante nada, ni a los lados, ni atrás, 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. (*ED*: 213)

Como un exiliado en su ciudad.

En sus regresos a Medellín, Fernando no sólo constata que la casa familiar es un espacio ajeno, también pasa a sentirse un exiliado en su propia ciudad, pues esta ha cambiado tanto que prácticamente no la reconoce. El crecimiento de la ciudad y algunos cambios se mencionan ya en los dos primeros textos, *Los días azules* y *El fuego secreto*. En este último, sobre todo, se hace referencia al proceso de expansión urbana que va a empezar a transformar profundamente el paisaje:

En una explanada de una curva nos detuvimos a contemplar el panorama: expandida, espléndida, Medellín, la villa, que se ha pegao un estirón como de muchacho de quince años. [...] Ya llenó el valle, ya llenó las anexas montañas: a uno y otras los ha empedrado de luces. (*EFS*: 147-148)

Sin embargo, es en *La Virgen de los sicarios* y en *El desbarrancadero* que el narrador, tras años de ausencia, ofrece el retrato de una Medellín que se ha convertido en un espacio distinto al de su infancia y juventud y que ahora ya no le pertenece, pues ha pasado a ser el espacio del/los otro/s. Pero en este retrato lo que se revela no es únicamente la transformación de la ciudad. Se pone de relieve asimismo el propio cambio de perspectiva, de mirada, de Fernando. Dado que será en la sección 3 que analizaré cómo da cuenta el narrador de esos profundos cambios que según él han puesto fin a aquella ciudad de su infancia atendiendo a las autofiguraciones a las que recurre, aquí quisiera solamente apuntar de qué forma se señala la ruptura del vínculo entre el espacio y el yo, expresando el sentimiento de desarraigo que se ha comentado al hablar de la casa como espacio ajeno.

En el presente, a su retorno, las vistas panorámicas que tanto fascinaban al yo-niño, que suponían un primera forma de aprehender el espacio desconocido, permiten al yo adulto corroborar como la ciudad se ha extendido, ocupando hasta el

último espacio de las laderas que rodean el valle en el que se situaba la Medellín provinciana que Fernando conoció, la de su infancia. Así, a los barrios viejos, los suyos, que conformaban esa ciudad del valle, se han sumado infinidad de barrios “ajenos”, esas comunas que, remarca el narrador, cuando él nació no existían, ni tampoco en su juventud, y que ha encontrado a su regreso “pesando sobre la ciudad como su desgracia” (*LVS*: 28). También en su deambular por la ciudad Fernando constata que de lo suyo nada queda, ni siquiera la pila bautismal en la que fuera bautizado. Del barrio Guayaquil, espacio marginal situado en pleno centro de la ciudad y que de joven frecuentó, no han quedado ni los rastros (*LVS*: 23). En lugar de las cantinas de su juventud, como el Metropol o el Miami, ese cafetín “abyecto” que fue un día el centro del centro de su mundo, a donde iba a parar cada día a las cinco de la tarde, se alza en el presente un “Centro Comercial” (*LVS*: 54). Y las partes que aún le resultan reconocibles en el centro de la ciudad se presentan como poco más que unas ruinas. Son las ruinas de otro tiempo, de otra ciudad, la suya, enterrada para siempre. Y así, como si fuera un palimpsesto, sobre los rastros de la ciudad que él identifica como suya, se superpone la del presente, incluido ese metro que funciona como un tren elevado, supuesto emblema de la pujanza de la ciudad y que tanto tardó en construirse, que a su regreso se encuentra inaugurado volando como un pájaro “por sobre las ruinas de mis recuerdos” (*ED*: 60). Desde su atalaya o a ras del suelo, Fernando observa así un espacio al que ya no reconoce, que siente como ajeno. La Medellín que se encuentra al volver es otra ciudad, diferente a la de su infancia, “esa Medellín”, dice, “mía y de mis abuelos que se fue” (*EFS*: 109). Sin ciudad, sin casa, sin sus seres queridos, Fernando es un desarraigado.

Svetlana Boym afirma que “to feel at home is to know that things are in their places and so are you” (2001: 251), lo que apunta más a un estado mental que al estar en un determinado lugar. Así, lo que buscamos, lo que añoramos, “is not really a place called home but this sense of intimacy with the world; it is not the past in general, but that imaginary moment when we had time and didn’t know the temptation of nostalgia” (2001: 251). En este sentido, se puede decir que Fernando

no halla en la Medellín actual su lugar, pero esto no se debe únicamente, como ya apunté, a que la ciudad en tanto que espacio físico, social y cultural haya cambiado. Esta dislocación, esa falta de un lugar propio, que se expresa en su continuo deambular por las calles de esa ciudad que no reconoce, revela una concepción de la propia existencia, definida por la idea de desarraigo. Una cuestión que se expresa al final de *La Virgen de los sicarios*, cuando el narrador en la terminal de autobuses, a punto de tomarse un bus a cualquier parte, viendo a sus paisanos subir y bajarse de los buses “convencidos de que sabían a dónde iban o de dónde venían, cargados de niños y paquetes”, afirma “[y]o no, no sé, nunca he sabido ni cargo nada” (121).

Por tanto, el sentimiento de añoranza por un espacio -la ciudad de antes- lo que expresa finalmente es una nostalgia por lo que parecería ser otro tiempo, la niñez o la juventud, pero que, como señala Boym, se refiere más a una situación imaginaria de armonía con el mundo, con los otros, de simplicidad, y, en fin, ese estado de gracia del niño antes de tener consciencia del paso del tiempo y de la mortalidad.

3. EL ESCRITOR Y LA CIUDAD. AUTOFIGURACIONES Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO

En el apartado anterior me he centrado en el estudio de qué espacios se eligen para rememorar el pasado, poniendo énfasis en que tanto la elección de estos como la forma de evocarlos están marcadas en los textos por la imagen de sí que busca construir el narrador y de su perspectiva vital. Sin embargo, y esta es la cuestión que trabajaré a lo largo de esta sección, el presente desde el que se escribe también condiciona el ejercicio de rememoración desde una perspectiva donde lo individual, lo privado, se muestra en su interpenetración con lo social. En este caso el énfasis se pondrá en la imagen de sí que el sujeto tiene en el presente teniendo en cuenta que, como apunta Sylvia Molloy, esa imagen, “[a]demás de fabricación individual” también “es artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura” (1996: 19).

Se trata, por tanto, de analizar esa articulación entre la representación de los espacios y la representación del yo atendiendo no ya específicamente a la perspectiva del sujeto que rememora en el marco de una trayectoria vital individual e íntima -la madurez entendida como ocaso-, sino más bien, en términos metafóricos, al “lugar” social, cultural, ideológico, desde el que se escribe, se enuncia. Es decir, a la posición o posiciones que el sujeto que habla ocupa, o que reclama ocupar, en un entramado político, social y cultural, expresadas a través de las autofabulaciones, y desde la o las cuales realiza esa labor arqueológica que supone la reconstrucción del pasado, siendo de crucial importancia, como afirma Molloy, los espacios escogidos para tal labor (1996: 157). Así pues, si la evocación del pasado personal, incluso del más aparentemente intrascendente como es el de la infancia, puede no tan sólo proponerse como un ejercicio de rememoración individual y reclamar para sí una dimensión colectiva (Molloy, 1996: 20), la elección de los espacios y cómo son reconstruidos puede leerse como parte de esa declaración ideológica en que puede devenir el relato del pasado.

En este sentido, entonces, se estudiará de qué forma los espacios, reconstruidos en el relato con una actitud nostálgica, no sólo se pretende que encarnen la historia personal, sino que también pueden proponerse como expresión, como encarnación de una época, de una forma de vida que ha desaparecido o que se ha visto profundamente transformada, y de la que, al reclamarse como testigo privilegiado, como “*memorator* oficial” (Molloy, 1996: 132), el que recuerda pretende erigirse de cierto modo en guardián y conservador.

Sería, no obstante, poco acertada una lectura de la representación de los espacios y las estrategias de autorrepresentación del yo en los textos que no abordara al mismo tiempo la cuestión de la ironía que los atraviesa, así como, en tanto que autoficciones, el constante juego -más o menos explícito- con algunos de los dilemas que plantea la escritura autobiográfica que apuntan a una difuminación de las fronteras entre realidad y ficción que ya se comentaron en la sección 1. Una lectura tal significaría obviar precisamente aquello que los textos aquí seleccionados en

particular, y de forma más general la autoficción, estarían proponiendo como más interesante, que es, siguiendo lo comentado en el capítulo I en torno a la autoficción, la producción de sentido a partir de su posición entre dos espacios, el autobiográfico y el novelesco, señalando la fácil permeabilidad de las fronteras que separan lo real y lo inventado. A lo que añadido, al menos para el caso de los textos seleccionados, un apuntar a desvelar, siempre con humor e ironía, los intereses que puede haber ocultos en la sutil y a veces inconsciente manipulación de esas fronteras.

Así, en el marco de lo que el señalamiento de la naturaleza paradójica de la escritura autobiográfica implica, a continuación trataré de mostrar de qué forma la representación del espacio se constituye como una de las estrategias textuales claves en el ejercicio de autofabulación. De este modo, más allá de lo meramente lúdico en el juego en torno a la cuestión de la identidad y a otras problemáticas como la idea del pasado como invención, propongo que los textos cifran en el juego con diversas autofiguraciones -la del memorator oficial, la del escritor en posición marginal respecto del poder, la del letrado-gramático- una serie de reflexiones de tipo histórico, cultural y estético.

3.a La pérdida del espacio utópico como disparador de la escritura autobiográfica

En el apartado 2.d del análisis, puse énfasis en la cuestión de la experiencia de desarraigo como activadora de la memoria, entendiendo tal desarraigo no únicamente como producto del exilio -voluntario- del narrador en México, sino además como un sentimiento que expresa una determinada visión de la condición humana. En esta línea he comentado cómo la escritura es movilizadora tanto por una lejanía espacial, al encontrarse Fernando lejos de su Medellín natal, pero también -y más aún en *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*- temporal, puesto que no se trata simplemente de evocar desde un país lejano, a través de los recuerdos, los espacios donde transcurrieron la niñez y la juventud sino, más aún, de recobrarlos a través de la escritura para con ellos traer al presente, dar vida de nuevo, tanto a esos

fantasmas que son los seres queridos que habitaron esos espacios y que en el presente ya no están, como a esos otros fantasmas, sus otros yo, que son el niño o el joven que Fernando fue. Es decir, obsesionado con la fugacidad del tiempo, con la vejez y la muerte, esos espacios son recordados con un especial brillo puesto que contienen la experiencia del niño que aún no tenía plena consciencia del paso del tiempo y de la mortalidad, o la experiencia del joven, para quien el presente, como ya apunté, era el único tiempo relevante.

Así, si el presente desde el que el autobiógrafo escribe se define por la experiencia de una pérdida, de una falta (Fernández, 1992), en esta dimensión en la que me he venido centrando, tal pérdida podría ser la de la identidad -en términos de unidad y permanencia- expresada en ese ruego que el narrador, en *La Virgen de los sicarios*, le hace a la Virgen María Auxiliadora, que es la de su niñez: “Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio” (LVS: 31). El deseo de volver a ser niño representa no el deseo imposible de volver a un tiempo pasado, sino el deseo igualmente imposible de entrar en el no-tiempo del mito, puesto que la niñez representa, como ya apunté al hablar de los espacios de la infancia, no una etapa cronológica sino una metáfora que expresa unidad, atemporalidad, esencialidad. De ahí que cuando Santa Anita funciona en el texto como metáfora de esta metáfora de la infancia aparezca como un espacio al que el narrador quiere volver en ese intento de luchar contra la irreversibilidad del tiempo que azota la condición humana (Boym, 2001: xv).

Sin embargo, la pérdida de este espacio que simboliza el origen, que metafóricamente expresa la infancia, no es la única que pone en marcha la rememoración y la escritura autobiográfica en los textos, que viene así en parte a subsanar esa pérdida, a re-presentar lo que está ausente; aunque esto, como iré apuntando y desarrollaré al final de esta sección, suponga inventar hasta cierto punto esos espacios del pasado, así como también al sujeto, la identidad en el texto -“Yo no

inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí” (*LVS*: 76), dirá el narrador en un juego con los límites entre ficción y no-ficción-.¹⁰⁷

A continuación, no obstante, me interesará más bien mostrar cómo desde un presente caracterizado por intensos cambios sociales, políticos y culturales, la reconstrucción a través del recuerdo de los espacios de forma idealizada, a veces con un aura mítica, ya no será únicamente expresión de la añoranza por un pasado individual, privado -principalmente por el de la niñez, que como ya apunté se presta especialmente a la mitificación-, sino también de la nostalgia por una época, por otra forma de vida presentada como más aceptable y acertada, cuya desaparición expresa metafóricamente una serie de pérdidas para Fernando en tanto que representante de un determinado grupo, de una determinada comunidad. Por tanto, desde otro punto de vista, se trata del deseo de recapturar a través del relato de eventos de la vida cotidiana algo de un mundo social, de una forma de vida, de un espacio cultural, que se considera aniquilado o transformado, y que funciona como mundo utópico al que Fernando se aferra ante la catástrofe que define el presente de Medellín y, por metonimia, de la nación.

El espacio rememorado se vuelve así elemento donde, a veces de forma implícita y otras veces explícita, se difuminan las fronteras entre la esfera de lo privado y de lo público, donde el pasado individual se entreteje, hasta (con)fundirse, con un pasado colectivo. Así pues, no casualmente en el texto se entrelaza el momento en que el narrador le ruega a la Virgen volver a ser niño señalado antes y

¹⁰⁷ A diferencia de O’Bryen (2008: 59-60), creo que esta afirmación del narrador autoficcional supone ya un juego, un distanciamiento irónico, respecto a su afirmación acerca de la verdad que define su representación de la ciudad, es decir, su hablar en lugar de Medellín y su mostración, su presentación de la ciudad. Mi argumento es que, siguiendo con lo ya expuesto en torno a las paradojas de la escritura autobiográfica, si la crisis personal y colectiva, los cambios en la ciudad y la pérdida -de un pasado idealizado- son los hechos que ponen en marcha la escritura del yo -la situación de infelicidad, de ausencia que señala James Fernández (1992: 92)-, el yo textual es precisamente un producto que surge ante una situación particular en el presente desde el que se enuncia. Desde esta perspectiva, el sujeto textual no pre-existe a la representación -tampoco el pasado-, no reenvía a un referente en la “realidad”, sino que es consecuencia del acto de escritura-rememoración, y por tanto es una ficción, una máscara.

la escena en que este contempla Medellín desde la altura, desde la casa en la que se aloja a su vuelta a Colombia tras años de ausencia, estableciéndose así una vez más esa equivalencia entre su yo y el espacio, en este caso el de la ciudad. Tanto el sujeto como el espacio, tras la aparente unidad que expresa el nombre propio, revelan una fragmentación problemática que se entiende como resultado del paso del tiempo y el abandono de un origen que no puede ser más que mítico:

En lo alto de mi edificio, en las noches, mi apartamento es una isla oscura en un mar de luces. Lucecitas por doquiera en torno, en las montañas, palpitando en la nitidez del cielo [...] Como esas lucecitas ya dije que eran almas, [Medellín] viene a tener más almas que yo: tres millones y medio. Y yo una sola, pero en pedazos. (*LVS*: 31)

Aparte de la cuestión de la obsesión por la acción del tiempo que todo lo transforma o destruye, hay algo más que sustenta su rememoración idealizada de los espacios de la infancia y hasta cierto punto de su juventud, y que hace que esta rememoración pueda leerse como una declaración ideológica. Si el desdén por el presente y la pérdida de una situación utópica es señalada tanto por James Fernández (1992: 16-17) como por Richard Coe (1984: 64) como características que marcan gran parte de la escritura autobiográfica, ambos coinciden también en comentar la postura antimoderna que, paradójicamente, define a una parte importante de este género moderno. Tal postura, comenta Coe, se expresa precisamente en el deseo del autobiógrafo de recuperar algo de un mundo considerado más auténtico, aniquilado o transformado por la acción de la civilización y el progreso (1984: 64). Coe propone llamar a este tipo de nostalgia como “black nostalgia”, la cual, a diferencia de la que inspira la rememoración de la niñez como paraíso perdido individual, “far from being sentimental, it is an outburst of despair or protest against the wanton murder of the countryside, village, even town” (1984: 64). Junto a la añoranza por el tiempo

de la infancia, encontramos en los textos de Vallejo este tipo de nostalgia que haría de su rememoración “algo más que un ejercicio solipsista” (Molloy, 1996: 118), expresada principalmente en los dos textos que relatan los retornos a Medellín cuando el narrador es adulto. Tanto en *La Virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero*, Fernando expone constantemente su ira ante la desaparición de los lugares donde transcurrió gran parte de su infancia o juventud, como Santa Anita, de la que constata en *La Virgen de los sicarios*, caminando junto a Wílmor, no queda nada,

[n]ada pero nada nada: ni la casa ni la barranca donde se alzaba. Habían cortado a pico la barranca y construido en el hueco un dizque urbanización milagro: casitas y casitas y casitas para los hijueputas pobres, para que parieran más. (97)

Además de la desaparición de Santa Anita, a Fernando le produce indignación la transformación de los apacibles pueblos situados en esa carretera, recorrida infinitas veces, que llevaba de Medellín a Santa Anita. Pueblos como Envigado y Sabaneta, frecuentados cuando era niño, se los encuentra a su vuelta convertidos en barrios de la ciudad (*LVS*: 10). La Medellín provinciana de su infancia se ha convertido en un monstruo de “tres millones y medio” de cabezas, aquejada no sólo por todos los males de una urbe masificada, males a los que se ha sumado la extensión de la violencia y del negocio del narcotráfico. La Medellín de antaño, la tradicional, la que él reconoce, situada en el valle, está ahora rodeada por las comunas, donde se cuenta millón y medio de habitantes que, “encaramados en las laderas de las montañas como las cabras, reproduciéndose como las ratas”, luego, dice Fernando, “se vuelcan sobre el centro de la ciudad y Sabaneta y lo que queda de mi niñez, y por donde pasan arrasan” (*LVS*: 52). Así, los espacios sagrados de su niñez, sean ciertos espacios de la Medellín provinciana que él conoció y frecuentó o pueblos

como Sabaneta o Envigado, se los encuentra, para su profunda indignación, arrasados por la masa humana, “en el bochinche y la guachafita, en el más descarado desorden que me están introduciendo estos cabrones” (LVS: 51).

Algunas de las quejas de Fernando pueden situarse en consonancia con el inventario de tradicionales quejas que Fernández menciona como formas en que se expresa la postura antimoderna -o anticontemporánea- de gran parte de los autobiógrafos españoles del siglo XIX e incluso del siglo XX, entre las que se incluyen “the evils of industry, the aimless hustle and bustle of modern life, the disappearance of class or national distinctions, the supremacy of money, the excesses of ambition” (1992: 16).¹⁰⁸ Claro que la ira ante la situación en que encuentra la ciudad y el país que expresa el narrador debe leerse, como se irá haciendo a continuación, por un lado, en el contexto específico en el que se producen los textos aquí analizados y que estos representan, es decir, la Medellín y Colombia de fines del siglo XX; y por otro, teniendo en cuenta el carácter autoficcional de los textos.

3.b La reconstrucción de los espacios del pasado: una labor arqueológica sesgada

Un paraíso entre el campo y la ciudad: Santa Anita como último idilio rural

En el recuerdo, la construcción de la finca Santa Anita apunta a algo más que a representar los días felices -“los días azules”- de la infancia a los que el yo adulto ansía volver en un intento de abolir el tiempo. Santa Anita funciona en los textos como origen mítico en el sentido en que se propone como metáfora de la infancia tomada esta, como ya se ha señalado, no según una dimensión cronológica, como etapa de la vida, sino tropológica. En esta línea, Santa Anita como espacio que ha

¹⁰⁸ Estas quejas no son exclusivas de los autobiógrafos españoles, y en diferentes estudios, incluyendo el de Richard Coe (1984) acerca del género de los relatos de infancia, *Childhood* como él las denomina, se puede comprobar que tales quejas son frecuentes en los escritos autobiográficos en diferentes países europeos, principalmente en épocas de profundos cambios como los que introducen las revoluciones industriales.

desaparecido es reconstruida en la escritura como metáfora de la metáfora de la infancia. Pero lo que quiero destacar aquí es que del mismo modo que la infancia personal resulta ser una creación del sujeto maduro que escribe en un intento de construir su identidad, de establecer quién es (Cabo Aseguinolaza, 2001: 50-51), la Santa Anita del recuerdo es también un espacio reinventado desde la perspectiva del escritor en el presente, perspectiva que condiciona la necesidad de postular una fábula, una ficción fundacional, un origen que se ha perdido, pero no ya en relación con una identidad individual, sino también con una identidad colectiva.

Clave en la evocación nostálgica de la finca como paraíso perdido es la construcción de este espacio, como ya comenté en el apartado de los espacios de la infancia, como un entorno idílico, como un *locus amoenus*, y como espacio semi rural cuyo destino, preanunciado por esos familiares y amigos que venían en busca de sus delicias y arrasaban con todo, será el de perecer a manos de la ciudad, que en su expansión descontrolada la sepultará bajo el cemento. Pero en esta evocación idealizada de la finca, también la figura de los abuelos resulta relevante. Frecuente en los relatos de la infancia, la figura de estos, más que la de los padres, tiene un valor incalculable para la reconstrucción del mundo del niño, puesto que generalmente el trozo de vida que se conoce de los abuelos se corresponde con la vida del autobiógrafo como niño, y así escribir sobre estos es escribir indirectamente sobre el niño que uno fue (Coe, 1984: 158). Sin embargo, si destaco aquí la evocación que se hace de la figura de los abuelos es porque el pasado que se asocia a ellos es inequívocamente un pasado más lejano que el de los padres, prestándose, por ello, con más facilidad a la mitificación (Coe, 1984: 159; Molloy, 1996: 155).¹⁰⁹ Así pues,

¹⁰⁹ En su estudio acerca de la rememoración del pasado en diversos textos, clara o disimuladamente autobiográficos, del venezolano Mariano Picón Salas, Molloy propone leer en este sentido la ausencia de la figura de los padres, que apenas aparecen, más allá del posible significado psicológico de tal ausencia, así como la atención dedicada a otras figuras familiares, como la del abuelo; es decir, señalando que la mitologización de los días de la infancia, de ese pasado, “acaso sea más fácil con figuras que ya cuentan con una dimensión extraordinaria que los vuelve fabulosos” (1996: 155), que con la de los propios padres que son figuras cotidianas. En una línea similar, de la que probablemente Molloy haya partido, se sitúa el comentario de Coe acerca de la figura de los abuelos. Según Coe, el

desde el presente en que rememora y escribe el adulto, los abuelos, así como otros personajes pintorescos relacionados con estos y con la finca, son construidos como si fueran reliquias de otro tiempo. Con sus propias excentricidades, estas figuras encarnan ese mundo, esa forma de vida con sus costumbres, sus valores, “antediluviana”, como la define en más de una ocasión Fernando, de la que prácticamente ya no queda nada.

En consonancia con la imagen positiva de la finca, la figura del abuelo y la abuela maternos, con algunas diferencias, son expresión de virtudes como la generosidad y la honradez, que sabiamente reconocían en los otros también. En el caso del abuelo, además de la generosidad, una cualidad es recordada, no por azar, con especial admiración: su dominio y arte en el uso de la lengua, que le permitía salir airoso de cuanto problema tuviera con algún agente de la ley, al que “envolvía en sus malabarismos verbales” (*LDA*: 49-50), y como habilísimo torero en el ruedo con tanta vuelta ni “necesidad de salir a matar” tenía, quedando la “bestia” rendida a sus pies (*LDA*: 51). Ese gusto y arte por los malabarismos verbales, unido a su infinita terquedad, serán precisamente los que, aun sin haberse graduado de abogado, le hagan embarcarse primero en un pleito propio y luego en uno ajeno, el de su hermano Nicolás. De ahí que los días de su vejez se los pasara el abuelo buscando y aprovechando con sagacidad los “resquicios y cuarteaduras” de la Ley (*LDA*: 229), sentado en la mesa del comedor de Santa Anita redactando memoriales, oficios y requisitorias en su “máquina Rémington de escribir”, que era una auténtica reliquia, tan antigua era que “casi conoció Gutenberg” (*LDA*: 228).

En los textos, la abuela Raquel es la viva imagen de “una santa” (*ED*: 64), “un arcángel”. El narrador asegura que es el ser que más quiso, pero no sólo él la quería, sino todos los que la conocían. Su bondad era tan grande que todo lo que había en

abuelo o la abuela “is frequently the first and most immediate link with a time preceding his own birth. [...] the grandparent is at one and the same time a subject of clear perception to the child and the visible incarnation of a past unmistakably more distant than that embodied in its own parents. It is a living past, actually surviving into the present and hence an essential part of that child’s experience” (1984: 159).

Santa Anita acababa en manos de los pobres, y era incluso capaz de robarle al abuelo para poder seguir dándole a los necesitados. Su “fama de mujer caritativa”, recuerda el narrador, se extendió hasta tal punto que hizo de Santa Anita un desfile continuo de “obreros desempleados, niños abandonados, jóvenes impedidos, viejos tullidos, y un seminarista de Sabaneta que [quería] ser sacerdote” (*LDA*: 116-117), que nunca se iban con las manos vacías.

Si el abuelo Leonidas usaba el lenguaje, oral o escrito, con maestría, la abuela era la que contaba los cuentos de brujas y duendes para luchar contra el tedio de la niñez (*LDA*: 15). Narraciones en las que se mezclaban elementos de diversos espacios y tiempos, puesto que las brujas en los cuentos de la abuela invariablemente acababan “en la plaza, sazonando la hoguera de la Santa Inquisición”, a pesar de que, como señala ahora el Fernando adulto, “en Antioquia nunca montó su negocio el señor Torquemada” (*LDA*: 17). La escena de las narraciones, repetida una y otra vez, no puede ser recordada, por otro lado, de forma más ideal: con la luz de una “luna tenue, delicada”, que entraba por las ventanas de una sala donde los niños, sentados, escuchaban maravillados, “mientras afuera caía tibia la noche, abrazando Medellín” (*LDA*: 16-17). La capacidad narrativa de la abuela también es destacada en tanto que permite a Fernando acceder e incorporar a su memoria individual un pasado más lejano, que constituye una memoria transferida que a veces incluso se confunde con la propia. Así, a través de los recuerdos de los recuerdos de su abuela, “[c]omo cajitas chinas que salen unas de otras”, el narrador trae al presente imágenes de un río Magdalena con sus caimanes “y sus barcos de vapor que ya no existen” (*LDA*: 84) y que él en realidad nunca conoció.

Junto a la figura de los abuelos, en el recuerdo de esos días intrascendentes de la infancia, otros personajes similares se asocian a ese paraíso perdido que es Santa Anita. Además de Valerio, que aunque pobre no era un “desarrapado”, sus abuelos tenían otro amigo, Don Alfonso Mejía. Apodándolo “Alfonso el Bueno” para conferirle un aire aristocrático, este vecino que jamás decía una grosería y no podía “hablar dos palabras sin citar vida de santo o un pasaje bíblico” (*LDA*: 115) es

presentado en sí como una reliquia. Viva imagen del trabajo, la honradez y la sencillez, vestido “de pantalón de dril sucio de tierra mojada, camisa blanca de manga corta y un sombrero negro abollado, de espantapájaros” (*LDA*: 115) y hablando siempre cuestiones de finqueros, la figura de Don Alfonso encarna un mundo que, ya en los días de la infancia, ha comenzado a desaparecer. De ahí que Fernando lo recuerde como un “[g]ran señor, todo un hidalgo” que tenía “algo de Don Quijote” (*LDA*: 115). Incluso la locura que marcará los últimos días de Don Alfonso, que dejó de trabajar y de hablar, y taciturno, rumiando, sólo abrió la boca para proferir insultos, podría decirse que expresa, con cierto humor, la progresiva inadecuación de este caballero y finquero a una sociedad que se transforma rápidamente, y no en este caso debido al progreso, puesto que el campo, denuncia con ira Fernando, con esa roña que es el campesino colombiano y el Estado que lo alcahuetea con tanto derecho y prestación, se convertirá en una ruina.

La imagen de Santa Anita y de los personajes, incluidos los abuelos, que pueblan este espacio, como encarnación de una antigua forma de vida más amable y auténtica que ha sido prácticamente aniquilada, se refuerza también a través del recuerdo de la llegada del nuevo invento, el televisor, a la finca. Frente al gran éxito que el televisor tiene en la ciudad, probado por esa multitud que se congregaba fuera de la casa de la familia de Fernando, la primera en tener el aparato en el barrio de Boston, a mirar a través de la ventana del salón cuando empezaba a las siete la retransmisión, en Santa Anita el televisor pasará desapercibido cuando la familia decida llevárselo a la abuela, enclaustrada ya desde hace años en la finca. Amante de las radionovelas, que podía escuchar por horas junto a su hermana Elenita, ante las imágenes del noticiero que ofrecía a Gustavo Rojas Pinillas, entonces presidente tras un golpe de estado, bañándose en una quebrada, cuenta Fernando que la abuela Raquel, para desilusión de la familia, se comportó “con la misma indiferencia de un perro viendo a un congénere que le ladra desde un televisor: no le importó un higo” (*LDA*: 94). El invento que según Fernando logró lo que nadie, calmar al país tras el golpe de estado, mantenerlo idiotizado, no fue para Raquel Pizano, que para nada

estaba en contra del progreso pues amaba la radio (LDA: 94), más que “un retroceso, una solemne idiotez” (LDA: 95)

La definitiva desaparición de este mundo, recreado principalmente a través del relato de infancia, es simbolizada mediante la sustitución de la finca Santa Anita, con su casona inmensa, por una urbanización de pequeñas casas para “los pobres”, lo que, como ya se señaló, es constatado por Fernando a su vuelta en *La Virgen de los sicarios*. En el mundo actual, la diferencia de clases tan claramente expresada a través de la descripción que el narrador hace en *Los días azules* de la finca Santa Anita, con su caserón alzado sobre una barranca como un castillo, separada del “barrio pobretón” de Las Casitas (LDA: 111) por una carretera que actuaba como una frontera, se ha borrado. La urbanización construida en el lugar de Santa Anita se vuelve expresión en términos espaciales de la anulación de la diferencia y la distinción social. Y esto es así porque no sólo la urbanización sustituye al gran caserón de amplios corredores que albergaba a una familia por una serie de casas que, todas iguales como son sus moradores, “los pobres”, es símbolo de la masificación, sino que también supone el fin de ese mundo jerarquizado expresado en términos espaciales en la posición que ocupaba Santa Anita.

Pero junto a Santa Anita, en el presente también han desaparecido la mayoría de las “casitas campesinas” que había en la carretera entre Envigado y Sabaneta, casas que a pesar de representar también la pobreza, son evocadas por Fernando con cierta nostalgia. Con especial énfasis en algunos recuerdos, las casitas campesinas y sus moradores se construyen como viva imagen no de la pobreza sino de la humildad, siendo así su representación tan necesaria como la de Santa Anita, en tanto que polos opuestos, para evocar un mundo ideal donde las jerarquías económicas, sociales y culturales se encuentran naturalizadas y no generan conflicto. Un ejemplo elocuente de esta construcción de un pasado idealizado lo constituye la rememoración en *Los días azules* de la época de Navidad en Santa Anita:

Salíamos de Santa Anita las noches de diciembre caminando por ella a ver pesebres: los nacimientos, que representaban el advenimiento del Niño Dios a un establo de Belén. Cada mancha de luz en la oscuridad era una casita campesina, de dos o tres cuartos y corredor. El cuarto delantero lo ocupaba el pesebre. Dejaban siempre la ventana abierta, para que los paseantes de la carretera que quisieran pasaran al corredor y pudieran verlo. Íbamos de curva en curva, de luz en luz, de casa en casa por un mundo de humildad apacible viendo pesebres. (120)

Más adelante, en el mismo texto, el cambio de perspectiva, como si fuera el niño el que contara, resulta en este sentido revelador, pues parece no sólo conferir una mayor autenticidad al recuerdo sino también transferir la idea de inocencia - asociada a la mirada del niño- a ese mundo que recrea. Es decir, esta mirada del niño, como el que ve por primera vez las cosas, constituye un recurso invaluable para reconstruir un pasado idealizado como si no hubiera mediación, borrando todo rastro del sesgo ideológico que marca el ejercicio de rememoración:

nos estamos preparando para la noche, para la inmensa felicidad que nos habrá de traer: a las siete vamos a alumbrar el corredor delantero, y a salir en el carro de papi a ver alumbrados por la carretera. [...] Antioquia el ocho de diciembre se prodiga en luces para Nuestra Señora. En los corredores de las casas se hacen grandes arcos de guadua que se llenan de velas. [...] Quien mire a Santa Anita desde la carretera ve un prodigio: un altar de luz. Pero Santa Anita no es la excepción: igual está la casa de Alfonso Mejía, y las que siguen, y las que siguen, por toda la carretera hacia Envigado, hacia Medellín: las de los pobres, las de los ricos, todas, iluminadas todas con cientos, con miles de velas para la Virgen. En Envigado hay una calle en pendiente en que las velas no sólo cubren las ventanas y las fachadas: cubren

por cuadras y cuadras las aceras y el pavimento de la calle, son un millón. No pueden pasar carros, por supuesto, y los transeúntes maravillados no lo pueden creer. El ocho de diciembre, en la noche, Antioquia es un prodigio de luz. (*LDA*: 131)

Santa Anita se describe como un “altar de luz”, colocándola nuevamente en una posición espacial privilegiada, por lo que en esta recreación, sin dejar de haber una diferencia entre ricos y pobres, sin embargo, se enfatiza la unión de todos en su devoción por la Virgen, convirtiendo con su esfuerzo el espacio, y por metonimia Antioquia, en un “prodigio de luz”. La religión, en este caso, además, aparece como un elemento positivo puesto que es vista como conjunto de costumbres o tradiciones populares que da identidad y cohesión a una comunidad.

No resulta extraño, en este sentido, que los recuerdos de la Navidad en Santa Anita y los pueblos de alrededor constituyan para el narrador en *La Virgen de los sicarios* una especie de tesoro, un elemento sobre el que fundar la diferencia entre él, junto con este mundo ideal, de límites claros, que se ha desvanecido, y Alexis, el joven sicario, que encarna un presente en el que la desaparición de las tradiciones, las costumbres y los valores, así como las claras distinciones, dejan a las comunidades, a las sociedades, como la colombiana, “hechas unas colchas deshilachadas de retazos” (*LVS*: 30). La Medellín del presente no puede ofrecer esa felicidad que Fernando experimentaba en su infancia en los días de Navidad, puesto que, según le dice a Alexis, la “felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punteros y rockeros y partidos de fútbol” (*LVS*: 14). Del mismo modo que el basuco, la droga que fuma la juventud de bajos recursos, que sólo “entorpece el alma”, no puede competir con la experiencia feliz y alucinante que suponía para el niño Fernando ver la reproducción en miniatura -que recuerda a las vistas panorámicas- de ese espacio -ya de por sí idealizado- que es Sabaneta en un pesebre, “como si la realidad de adentro contuviera la realidad de afuera y no

viceversa” e “[i]r de una realidad a la otra [fuera] infinitamente más alucinante que cualquier sueño de basuco” (LVS: 14).

Por tanto, sepultada bajo una urbanización milagro, la finca Santa Anita, así como esos pueblos antaño felices -como él cuando era niño-, que en el presente no son más que otros barrios de la ciudad asesina, que se los ha tragado en su expansión, representan, en esta evocación idealizada, un mundo social y cultural más auténtico, en el cual una vida más simple y feliz era posible.

El escritor, la ciudad y el archivo

Junto a Santa Anita, el otro espacio crucial en esta labor arqueológica que supone la rememoración del pasado es la ciudad de Medellín, aunque no la del presente sino la que se identifica con la época de la infancia y la juventud. En tanto que esa Medellín ya no existe, pues como todo lo suyo, dice el narrador, se lo llevó el ensanche, se convierte entonces en una reliquia en sí que es necesario conservar. Es en este sentido que los textos aquí seleccionados reelaboran, desde la ironía y el humor expresado en el recurso a la hipérbole, esa actitud testimonial que ha caracterizado en general a la escritura autobiográfica en Hispanoamérica (Molloy, 1996: 20),¹¹⁰ haciendo del autobiógrafo un testigo privilegiado. Y como señala Molloy

que este testimonio a menudo revista el aura de las visiones últimas -el autobiógrafo da testimonio de lo que ya no existe-, no sólo agranda la figura individual del autor sino refleja las dimensiones colectivas que se reclaman para el ejercicio autobiográfico. (1996: 20)

¹¹⁰ De acuerdo con lo que comenta James Fernández, ese carácter testimonial también estaría presente en la escritura autobiográfica en España (1992).

He mencionado ya diversas formas mediante las que el narrador establece un vínculo estrecho entre su yo y el espacio. Pues bien, otra estrategia clave en este sentido es el hecho de presentar como coincidentes el tiempo de la propia infancia y el tiempo de una Medellín tradicional, provinciana, así como también el momento en que el niño y la ciudad comienzan a crecer: “Yo crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder” (*LDA*: 207). También en *El fuego secreto*, ante los cambios que un Fernando joven empieza a ver en la ciudad, esa coincidencia se enfatiza aún más al decir que la Medellín de su infancia era la misma, la originaria:

En una explanada de una curva nos detuvimos a contemplar el panorama: expandida, espléndida, Medellín, la villa, que se ha pegado un estirón como de muchacho de quince años. ¡Y yo que la vi nacer! Bueno, es un decir, ella me vio a mí, pero nos llevábamos poco tiempo: dos siglos en que por esperarme no avanzó nada. Pero aterrizo yo, me ve y le entra la locura: a correr, a crecer, a no dejar lote baldío. (*EFS*: 147-148)

Además de volver al tema recurrente de la acción del tiempo, que todo lo transforma y lo degrada, en este hacer coincidir el fin de la propia infancia con el fin de una Medellín provinciana, apacible y tradicional, se cifra, al igual que en relación con Santa Anita, algo más. Esa coincidencia se vuelve fundamento desde el que reclamar para sí el rol privilegiado de guardián y conservador de la memoria de otra Medellín que se postula como la verdadera. Una Medellín atemporal que de algún modo, en la memoria del escritor al menos, sigue existiendo, como sucede con la quebrada Santa Elena, alias La Loca, famosa en su niñez por los estragos que causaba en mayo cuando se desbordaba, pero que hoy, tras haberla “entubado” bajo el pavimento de las calles, no es más que “un ignorado cauce de desagües”, “alcantarilla municipal” (*LDA*: 15) de la que ya nadie se acuerda. Sólo Fernando puede aún oírla:

“[d]esde su reducto de aflicción, con su voz de agua enturbiada” la Santa Elena lo llama “por su nombre” (EFS: 110). Y puesto que es en su memoria que la verdadera Medellín pervive, ante el desastre que encuentra a su vuelta en *La Virgen de los sicarios*, y con la muerte acechándolo como a cualquier ciudadano en la urbe asesina, Fernando no dudará en exigir al “Señor Fiscal General o Procurador o como se llame” que “con las atribuciones que le dio la nueva Constitución” lo proteja, pues él es “la memoria de Colombia y su conciencia y después de [él] no sigue nada”. Fernando es guardián de este archivo, que es origen y norma, y por eso afirma que cuando él se muera “sí que va a ser el acabóse, el descontrol” (LVS: 21). Recordar, así, ya no es simple ejercicio individual, sino que se afirma -no sin ironía- como deber cívico. De ahí también que ante la catástrofe del presente, y para reforzar ese vínculo íntimo entre el yo y el espacio, el narrador afirme, con un guiño al lector en esa referencia intertextual explícita, “Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él” (LVS: 41).

Desde la posición del superviviente, del testigo último, el narrador se dedica a reconstruir mediante sus recuerdos la Medellín de su niñez y juventud con el afán de dar cuenta de lo que él, Medellín y Colombia fueron y ya no serán más. Tal reconstrucción varía, como se ha apuntado, de unos textos a otros. Así pues, en *Los días azules* y *El fuego secreto*, la evocación de la Medellín del pasado, la suya, se produce a partir de la narración de los días de su niñez y juventud, a través no sólo de lo que, principalmente en relación con el relato de la infancia, Coe denomina *trivia*, es decir, del detalle trivial sin un intrínseco interés histórico, antropológico, sociológico o psicológico, sino más aún a través de la recreación de objetos, costumbres, pequeños rituales de la vida diaria, los *curiosa*, que hablan de otra forma de vida de la que el autobiógrafo se presenta como testigo privilegiado (Coe, 1984: 211-218). En *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*, la evocación nostálgica del pasado, de la ciudad de antes, convive con el relato del presente, con la constatación de la degradación de esa Medellín que Fernando conoció. Se podría decir que en estos dos textos los recuerdos, que en muchos casos recrean objetos,

costumbres, eventos aparecidos en los otros dos, principalmente los referidos a los días de la infancia, se convierten en esa forma de inversión, en el gesto capitalista al que se refiere Molloy (1996: 132). Forma de inversión puesto que, de la misma manera que la estrategia de hacer coincidir el fin de la infancia con el fin de la Medellín verdadera servía para justificar el rol de guardián y conservador, el pasado embellecido, idealizado a través del recuerdo, “se transforma en acto de poder, en concesión de privilegios” (Molloy, 1996: 132).

Es en el relato de la niñez de *Los días azules* que principalmente se recrea una ciudad apacible, aunque como ya he señalado, los espacios públicos no sean protagonistas en ese relato. Los recuerdos sobre algo tan aparentemente intrascendente como son los juegos infantiles o los eventos cotidianos de la vida diaria familiar, junto con la evocación de costumbres y tradiciones, son la materia misma de la que se nutre la recreación en el recuerdo de una Medellín apacible, tradicional, que contrasta con la ciudad-infierno del presente. Una ciudad en la que aún se mantenían los vínculos sociales, en la que todavía existía la confianza entre los ciudadanos, por lo que era habitual que al mudarse a otro barrio, como cuenta Fernando al hablar de su llegada a la casa de la calle Perú, las vecinas hicieran “la primera visita de rigor” para conocer a su familia, los nuevos vecinos, y ofrecerse para lo que hiciera falta; aunque en realidad se tratara principalmente de venir a “a enterarse, a curiosarlo todo” (*LDA*: 24). En este sentido, la vida en los barrios de aquella Medellín aún tenía algo del modo de vida propio de los pueblos. Reforzando esta imagen de una ciudad cuyos barrios tenían alma de pueblo, y recurriendo a la exageración como es frecuente, el narrador recuerda también cómo su casa de la calle Perú, tras construir su padre la piscina que su abuelo no pudo hacer en Santa Anita, se convirtió en “propiedad pública, en baño público”, a la que venía una “[i]nfinidad de niños [...] a bañarse, en la mañana, en la tarde, en la noche” (*LDA*: 78). Se recrea de este modo una casa de puertas y ventanas abiertas, implicando que la vida en la ciudad se percibía aún como tranquila y segura en la mayoría de sus barrios. En este sentido, los numerosos vecinos que se arrimaban cada noche para ver

a través de la ventana del salón la televisión, la primera en el barrio, podían ser unos descarados intentando beneficiarse de lo ajeno, pero nunca unos ladrones. A esa “multitud” que constituían los vecinos aún se la podía manejar encontrando la política más adecuada: en lugar de cerrarles las ventanas bastaba con darles un poco de lo que querían y luego hacerles creer que en medio de la transmisión la televisión dejaba de funcionar para que, desilusionados, se marcharan por su propia voluntad.

La Medellín apacible y provinciana de la niñez era la ciudad construida en su mayor parte en el valle del Aburrá, en terreno llano, con sólo algún barrio que otro, como Manrique -en el que sus abuelos tuvieron una casa- levantado sobre las montañas que rodeaban este valle. Del mismo modo que el recuerdo de las tardes en que el niño Fernando subía con sus hermanos y su tío Ovidio a la terraza de la casa del barrio Boston a divisar la ciudad, aún abarcable con la mirada, otros recuerdos contribuyen a construir, aunque sea a veces sólo de pasada, la imagen de una ciudad pequeña y tranquila. Así funciona la mención de algo tan trivial como el gran letrero de Coltejer, que se “encendía en las noches, en la montaña oscura” (*LDA*: 205), compitiendo entonces sólo con la luz de las estrellas y la luna. En las décadas posteriores ese letrero de la entonces próspera fábrica textil de los Echevarrías habría tenido que involucrarse en una lucha cada vez más imposible contra otras estrellas, es decir, esos “foquitos de luz” que “empezaron a palpitar” en las montañas, que de a poco se convirtieron en una “galaxia”, hasta que todas quedaron alumbradas, puesto que

Medellín se desbordó del valle, y como osado ciclista se fue a subir y a bajar montañas. Del manicomio, por la carretera norte, como loco escapado sin camisa de fuerza, dando brincos se siguió hacia Bello, hacia Girardota, hacia Copacabana, y aún no la pueden detener. (*LDA*: 207)

Fue así que su Medellín pasó de ser un “pueblo”, “con sus veinte barrios”, con sus casas de “tejados bermejos” (LDA: 26), tejados para que los buenos cristianos se resguardasen de los aguaceros, a convertirse en “una gran ciudad”, sumándose a los viejos barrios -“sus” barrios-, otros nuevos, “ajenos” (ED: 101), y esas comunas, barrios piratas de calles laberínticas y construcciones feas, que cuando él nació no existían, que ni siquiera estaban en su juventud, y que ahora pesan “sobre la ciudad como su desgracia” (LVS: 28). Tanto fue lo que cambió que la ciudad, dice Fernando, “un día no la reconocí” (LDA: 207), como un día, afirma, también dejó de reconocerse a sí mismo.

3.c De *memorator* oficial a cronista del desastre

A comprobar esos cambios que han puesto fin a la Medellín “fresquecita” de su infancia, “la ciudad de la eterna primavera” (LDA: 206), que en el presente es un infierno, así como a descubrir las ruinas de aquella ciudad, se dedica Fernando en sus viajes de regreso a Colombia. Aunque he señalado al final de la sección 2 cómo las transformaciones que ha experimentado la ciudad, sobre todo durante su ausencia, la convierten en un espacio ajeno para Fernando, a continuación quisiera profundizar en esta cuestión desde otra perspectiva. Así, ya no se trata de ver los cambios como signos inevitables -en consonancia con su perspectiva vital- de la acción del tiempo, puesto que al fin y al cabo, aclara él mismo, al “tiempo se lo perdono, qué remedio” (ED: 60), sino como producto de la explosión demográfica, de la apertura de la ciudad tradicional a las influencias culturales externas y de los conflictos que, en intersección con problemas estructurales de la sociedad colombiana ya existentes, generó el negocio del narcotráfico. En este sentido se puede remarcar que la profunda transformación de su Medellín, la de su infancia, da lugar no sólo a esa evocación nostálgica del escritor, convertido en archivo, que intenta representar lo que ya no existe -y quizás nunca existió como tal-, sino también a un discurso de tono apocalíptico sobre la ciudad del presente que por momentos se asemeja a la

crónica, incluyendo reflexiones de tipo sociológico, juicios subjetivos, la parodia o la sátira.¹¹¹

Mediante la mención de fechas y de sucesos ocurridos, se puede contextualizar la Medellín que se reconstruye en el relato de los retornos como la ciudad de mediados y fines de los noventa. En el caso de *La Virgen de los sicarios* se trata de la muerte del líder del cartel de Medellín, Pablo Escobar, a fines de 1993, y la alusión a las consecuencias de la reorganización de la industria de la droga en multitud de pequeños grupos criminales, iniciada tras el encarcelamiento de Escobar en 1991 y agudizada después de su muerte. Mientras que en *El desbarrancadero* es la terminación y puesta en funcionamiento del metro -inaugurado efectivamente en 1995- y la mención del año 2000, como fecha próxima, lo que permite contextualizar la ciudad que representa como la Medellín de fin de siglo.

En términos físicos, esta Medellín de los años noventa que se construye en los textos es un espacio del que se destacan los efectos del intenso crecimiento demográfico. Un crecimiento debido en gran parte a las migraciones rurales, causadas por la violencia y promovida por las oportunidades que ofrecía la ciudad como centro manufacturero en los años cincuenta y sesenta, que en conjunción con una deficiente planificación, le irá cambiando el rostro a la ciudad y a la periferia, donde se irán construyendo esos barrios piratas de edificaciones improvisadas.¹¹² A lo

¹¹¹ Jean Franco ha señalado que la crónica, vinculada desde sus inicios a la ciudad, se ha transformado en las últimas décadas del siglo XX en un género clave en la exploración de la realidad de las grandes ciudades (2000: 22). Comenta Franco que, “[n]i literatura en el sentido tradicional, ni antropología”, la crónica “es un género que permite la subjetividad, aunque también la máscara”, que presenta -al menos cierta producción- el interés de escenificar “la pérdida del aura del escritor”, de su pérdida de estatus, ante las nuevas estratificaciones y subculturas a las que da lugar el triunfo del consumo, que, por tanto, no se ven como signo de que se haya producido una mayor democratización (2000: 22-23). En el mismo artículo, en referencia a la crónica de Monsiváis, Franco señala como el escritor aprovecha la flexibilidad del género, utilizando así muchas voces: “la voz descriptiva-sociológica, la que evalúa; el ventrílocuo que imita adolescentes, devotos, cantantes y defensores de la moralidad; la satírica; la voz profética del Antiguo Testamento” (2000: 24).

¹¹² La transición de una sociedad rural a una sociedad urbana representa, según Palacios, el cambio social más determinante de la historia colombiana reciente. En alrededor de cuarenta años, desde 1951 a 1993, la población urbana creció del 40 al 74 por ciento, haciendo que el país pasara a definirse menos como un mosaico de regiones que como una red de ciudades (2006: 226). Pero lo preocupante

cual se puede decir que se suman los efectos materiales de la industria del narcotráfico y una serie de transformaciones urbanísticas, incluida la construcción del único metro en Colombia, mediante las cuales se intentó seguir proyectando, ante los profundos conflictos en la ciudad, “una imagen de unidad y poderío profundamente insertada en el imaginario antioqueño” (Sánchez y Arango, 2003: 221). Desde los ochenta, esos efectos materiales del negocio del tráfico de la cocaína comienzan a hacerse visibles en el auge de una arquitectura residencial y comercial de lujo y el crecimiento de la industria de los servicios y del comercio, orientada a satisfacer el consumo tanto de la nueva clase surgida a partir del negocio del narcotráfico como de otros sectores.

A estas consecuencias materiales se une en esa misma década de los ochenta la extensión de la violencia a toda la ciudad, lo que se agrava a fines de esa década y principios de la siguiente con el enfrentamiento abierto entre las fuerzas del estado, los paramilitares y los narcotraficantes por hacerse con el control político de ciertas zonas, que acaban convertidas prácticamente en zonas de guerra (Roldán, 2003: 132). Los problemas de la pobreza, la marginalidad y el desempleo que desde los setenta se recrudecen por el imparable flujo de emigrantes provenientes del campo, consecuencia de las desacertadas medidas agrarias del Estado y el declive de la industria textil, siembran las bases para el crecimiento de la criminalidad en la ciudad (Giraldo y López, 1991: 278; Roldán, 2003: 132). En intersección con estos problemas irresueltos, la aparición y desarrollo del negocio del narcotráfico ha generado nuevas formas de violencia, transformando la experiencia de una ciudad que hasta entonces las clases altas y medias habían considerado como relativamente tranquila.¹¹³

de este cambio fue sobre todo el modo en que se produjo, haciendo de las ciudades colombianas, afirma Palacios, los mejores ejemplos del fracaso del ideal urbanizador moderno (2006: 228).

¹¹³ Los altos índices de criminalidad violenta -asesinatos, secuestros, asaltos- en las ciudades dan cuenta, afirma Palacios, de que en Colombia las normas de coexistencia y la justicia han colapsado. La tasa nacional de homicidios, tras caer a una cifra de 23 por 100.000 habitantes a primeros de la década de los setenta, volvería a crecer, llegando a 32 en 1985, a 63 en 1990, hasta alcanzar el número de 78

La Medellín que Fernando se encuentra a su vuelta, además, ya no es aquella ciudad provinciana en la cual la Iglesia y otras instituciones del orden tenían un gran peso. Desde la década del setenta, y más aún a partir del momento en que se convierte en el núcleo financiero y productor de la industria de la cocaína en Colombia al consolidar esta su posición central en el tráfico internacional, esa ciudad tradicional comienza a abrirse a nuevas influencias culturales, rompiendo con el aislamiento en el que prácticamente había vivido y desarmando las rígidas costumbres sociales que dominaban al descubrir que “en el mundo exterior, conceptos como Dios y la familia le [habían] cedido su lugar al dinero en las prioridades de la gente” (Sánchez y Arango, 2003: 234).

A su retorno a esta Medellín que tanto ha crecido y cambiado, que ya no es la ciudad de la infancia o de la juventud que recuerda, Fernando se dedica a señalar los signos de lo que desde su mirada es una catástrofe en pleno desarrollo. Una catástrofe que es tanto demográfica y ecológica, como social y cultural. La posición de *memorator* oficial, cuyo cometido es recordar lo que Medellín fue y ya no será más, comentada antes, pasa a un segundo plano para dar lugar a la mirada del escritor que como un cronista sumergido en las calles de la ciudad ofrece a su lector escenas urbanas signadas por un imaginario apocalíptico que expresa así la situación de crisis que atraviesa la sociedad colombiana y preanuncia, como un profeta, el fin que se acerca.

Deambulando por esta ciudad degradada, Fernando encuentra por doquier los signos materiales de la hecatombe que narra a su “supuesto” lector -“turista extranjero”, “marciano”, los narratarios explícitos varían, a veces incluso se dirige a su abuela o a su abuelo, representantes de esa otra Antioquia que ya no existe-. Los “arroyos” otrora cristalinos, como esa “quebrada” que corría descubierta por el barrio Belén, los halla Fernando convertidos en alcantarillas, transportando sus “pobres

en el período entre 1991 y 1993. Colombia es por amplio margen, apunta Palacios, el campeón en asesinatos entre aquellos países que no se hallan efectivamente envueltos en una guerra civil (2006: 243).

aguas”, “entre remolinos de rabia” no ya “las sabaletas resplandecientes de antaño” (*ED*: 9), sino “mierda, mierda, mierda y más mierda” (*ED*: 9), que no es más que la “porquería de la porquería humana” (*LVS*: 76-77). Las calles del centro son ahora también signos de esa catástrofe, arrasadas por la turbamulta que todo lo invade, que todo lo empuerca con sus puestos callejeros y sus olores inmundos (*LVS*: 64-65). El discurso de los desechos, de la suciedad, pasa de esta forma a referirse también a los pobres, a la plebe, a los delincuentes y mendigos que representan lo indeseable (Jaurégui y Suárez, 2002: 368). Seres desechables que por el sólo hecho de existir y respirar contaminan el aire y el agua del río (*LVS*: 28). En este imaginario que Fernando hace explícito en su discurso, el pobre, el marginal -“residuos” de la ciudad post-expansiva- no es reducido sólo a su cuerpo, sino más aún a la partes de este relacionadas con lo excremental: “el pobre es el culo de nunca parar” (*LVS*: 68).

La cuestión de lo contaminado se expresa asimismo en el discurso racista del narrador, para quien esa plebe, que identifica principalmente con el campesino, que ha invadido su ciudad se define como algo abyecto: es una “raza depravada y subhumana, la monstruoteca” (*LVS*: 65). Así pues, en esta ciudad contaminada, de las bellezas y más bellezas que Fernando veía pasar por la calle Junín, en el centro, “en esos benditos tiempos de [su] atrabancada juventud” (*ED*: 116) ya no queda nada. Por esa misma calle hoy “sólo transitan zombies y saltapatrasas, que es en lo que”, para Fernando, “se ha convertido esta raza asesina, cada día más y más mala, más y más fea” (*ED*: 116). No resulta extraño así que andar por las calles de esta Medellín se describa como un acto riesgoso que implica exponerse a la contaminación de sus demonios, de esos cuerpos/otros, de esas prácticas/otras de la raza perversa que habita ahora su ciudad, con sus olores inmundos y sus desechos, con sus ruidos infernales, su rabia y su odio. Demonios que se cuelan “por los ojos, por los oídos, por la nariz, por la boca” (*LVS*: 28) y que sólo el acto de vomitar puede expulsar del propio cuerpo.

Y como coronación, sobre este cuerpo infectado y moribundo que es la ciudad, aves negras -los gallinazos- planean en busca de su banquete: cadáveres en

descomposición que representan los desechos de la “industria” más próspera, la de la violencia. Cuerpos arrojados a los terrenos baldíos a pesar de la expresa prohibición, y dejados a los gallinazos por los agentes de la Fiscalía, que ante la avalancha de muertos, “sin darse abasto, han eliminado el expedienteo y la ceremonia” del levantamiento (*LVS*: 29).

Si por las calles infectadas de esta raza asesina, fea, abyecta, y por la porquería que produce, ya no se puede caminar, las avenidas de la ciudad están en las mismas condiciones: siempre embotelladas, convertidas en concierto de bocinas (*ED*: 141) por los “infinitos carros comprados con dineros del narcotráfico” (*LVS*: 81). Carros que como “gusanos luminosos” (*LVS*: 81) se arrastran pesadamente por las arterias de este organismo que pronto colapsará. Pero no sólo a la contaminación acústica y la polución de la ciudad ha contribuido el negocio del narcotráfico. También ha financiado, para lavar el dinero, una intensa construcción que amenaza con acabar con una arquitectura que habla de otra forma de vida, más tradicional, que está en vías de extinción: grandes casas antiguas, casas con sus aleros “caritativos” para que el ciudadano se resguarde de la lluvia, y con sus jardines, pequeños edenes privados de las clases privilegiadas urbanas. Así, en el antaño distinguido barrio de Laureles, la casa de la familia de Fernando es precisamente una de las últimas que quedan en pie, rodeadas ahora por los lujosos edificios y urbanizaciones construidas con el dinero del narcotráfico. Con su pequeño jardín, “un cuadradito verde, vivo, vivo, al que llegaban los pájaros” (*ED*: 15), la casa funciona así como uno de los pocos restos reconocibles de su Medellín, “fresquecita” (*ED*: 117) que ya no existe.

Medellín es un infierno que se ha desbordado, subiendo las montañas del valle, espacio donde además, más que en cualquier otro, la forma material se presenta en el discurso del narrador como reflejo de la degradación de una sociedad. Son las comunas, constituidas por “laberintos de calles ciegas de construcciones caóticas” (*LVS*: 59), barrios improvisados, “de invasión” (*LVS*: 59), de “casas y casas y casas,

feas, feas, feas, encaramadas *obscenamente* las unas sobre las otras” (LVS: 56).¹¹⁴ Las comunas son asimismo el espacio en relación con el cuál el discurso de los desechos y de una humanidad desechable encuentra su máxima expresión. En esos barrios que se describen como “rodaderos, basureros, barrancas, cañadas, quebradas”, con casas feas, viven hacinados los pobres que se reproducen como las “ratas” (LVS: 52), aturdiéndose unos a otros con sus radios, con sus ruidos infernales de música rock y salsa (LVS: 56). Y cuando ya no caben más y la miseria no puede ser mayor, puesto que el espacio y los recursos son finitos, sus habitantes, esa humanidad desechable que sale de las comunas como ratas de una alcantarilla atestada, acaban en el centro, arrasando con todo. Los pobres de las comunas son una peste, un virus que sale de ese espacio que es herida infectada o vagina pobre -agujero lodoso en el imaginario de Fernando-, y acaba contaminando el organismo entero de la ciudad.

Más allá de las laderas de las montañas, la urbe infernal ha seguido en las últimas décadas del siglo su camino imparable hasta llegar a tragarse los pueblos de los alrededores, pueblos felices de su niñez convertidos hoy en barrios de la ciudad degradada. Lo urbano se ha convertido así en un *continuum*, sólo que a fines del siglo XX la expansión urbana ya no significa progreso, desarrollo, sino barbarie y colapso. Y de este infierno ya no queda salida, puesto que la misma ciudad, en su expansión ha acabado con espacios como Santa Anita, fincas a las que poder escapar para hallar de un poco de paz y de frescura como hacían los familiares de Fernando durante su niñez.

Contaminación ambiental, ruido, tráfico, desorden, hacinamiento y viviendas precarias, constituyen una parte del inventario de males que Fernando establece en su diagnóstico de la ciudad que encuentra a su vuelta. Un inventario en el que se refleja la pérdida de fe en el progreso y el desencanto que se extiende en los discursos sociales y culturales en torno a la ciudad en las últimas décadas del siglo XX, volviéndose más aún el presagio del colapso (Muñoz, 2003: 84), del fin que, prueba

¹¹⁴ El énfasis es mío.

del tono apocalíptico y del pesimismo de Fernando, no sólo regirá para Medellín y Colombia sino también para el planeta entero.

En esta crónica apocalíptica de la Medellín de los noventa, la ciudad, como se ha podido entrever, no sólo es un espacio degradado en términos materiales, sino que también aparece como un espacio condenado. Desde la mirada de este profeta del Apocalipsis, siguiendo a Lois Parkinson Zamora (1994), son las prácticas políticas, morales y culturales de sus ciudadanos, a las que el narrador se opone radicalmente, las que llevarán a la ciudad-sociedad a su definitiva condenación, a su desaparición. Así, más allá de señalar los cambios físicos que la ciudad de su niñez y juventud ha experimentado e identificar las ruinas materiales que quedan de esta y que sólo él, como último testigo, puede reconocer, como cronista del desastre Fernando también describe las transformaciones y reconoce las ruinas de una sociedad que se “desbarajustó” (*LVS*: 8), que se les fue “de las manos” (*LVS*: 10). La ciudad aparece claramente como el lugar privilegiado en el que leer la descomposición de una sociedad para la que, desde la perspectiva del narrador, ya no hay remedio.

El retrato de Medellín en *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* - aunque en esta dedique mayor atención al espacio de la casa familiar- es el de una ciudad en guerra. Una ciudad en la que a los conflictos redefinidos o generados por la industria del narcotráfico se une la creciente deslegitimación social del Estado, tradicional árbitro de la ley, dando lugar a un espacio donde, como apunta Fernando, hay leyes pero no hay ley, puesto que esta o bien no funciona o bien es corrupta (Franco, 2002: 1-2). El Estado se convierte precisamente en uno de los blancos predilectos de Fernando en su denuncia de las prácticas políticas corruptas del presente, definiéndolo como “el primer delincuente” en Colombia y a sus instituciones, como el Congreso, como la cueva de Alí Baba (*ED*: 93).¹¹⁵ Con los

¹¹⁵ La crítica del narrador expresa en cierto modo el desencantamiento de “las formas políticas del mundo”, al decir de Rosana Reguillo-Cruz, que se produce con fuerza a fines del siglo XX y principios del XXI, como había sucedido en el siglo XIX “con las formas religiosas del mundo en pos de una perseguida racionalidad moderna y secular” (2005: 3). Un desencantamiento que expresa en el

políticos y la burocracia ocupada en llenarse los bolsillos, en forjar “constituciones impunes”, en lavar dólares, en atracar a los ciudadanos a través de los impuestos (*LVS*: 84), pero no en hacer aplicar o aplicarse la ley, en imponer el orden o en velar por la seguridad de la ciudadanía, y con la intensificación de la violencia criminal tras el desmantelamiento del cártel de la droga, la ciudad se ha convertido en un oeste.

En la ciudad, los agentes del orden, los policías, se representan como demonios, puesto que al amparo de una supuesta legalidad se señalan como cómplices o incluso como actores de una creciente delincuencia (Reguillo-Cruz, 2002: 63). Los policías ya no están para detener a los delincuentes, son los “invisibles”, “los que cuando los necesitas no se ven”, y sólo aparecen para extorsionar, robar o matar (*LVS*: 102). Ante esta situación, la ciudad que retrata se convierte en un auténtico escenario de sobrevivencia donde las violencias ya no son diferenciables (Reguillo-Cruz, 2002: 63). Medellín aparece en el relato del narrador como imagen de un ecosistema roto ante el vacío y la inversión de sentido que se produce cuando las instituciones y los agentes de la ley y el orden ya no son percibidos por los ciudadanos de forma inequívoca como tales. En este reino del mundo al revés, los contrasentidos se han vuelto moneda corriente: así la policía y el ejército les venden revólveres a los delincuentes de las comunas

para que con al aguardiente que fabrican las Rentas Departamentales se emborrachen y se les salgan todos los demonios y con esos mismos

“des crédito de las instituciones, desconfianza y deslegitimación de los actores de la política tradicional, pérdida o desdibujamiento de los discursos y símbolos que operaron (no sin resistencias) como espacios de acuerpamiento social; declive de lo público como ámbito de la discusión y organización de las diferencias; vulnerabilidad en los modos de constitución del sujeto” (2005: 3). Y en este contexto, se produce una vuelta a cierta religiosidad, que en *La Virgen de los sicarios* se pone de relieve en esa devoción de la juventud por la Virgen María Auxiliadora que Fernando observa a su vuelta. Ante la presencia de los jóvenes sicarios que llenan la iglesia de Sabaneta, Fernando señala, con sarcasmo, “[y] yo pensando que la Iglesia andaba en más bancarrota que el comunismo... Qué va, está viva, respira. La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras” (*LVS*: 15).

revólveres se maten. Con el dinero que le producen las dichas rentas, el aguardiente, el Estado paga los maestros para que les enseñen a los niños que no hay que tomar ni matar (*LVS*: 84).¹¹⁶

Este Estado ni aplica la ley, ni deja aplicar, como Fernando en sus arrebatos de ira propone, la ley del *talionis*, puesto que, como su madre, “ni raja ni presta el hacha” (*LVS*: 73).

Muerto Pablo Escobar y desmantelado el cartel de Medellín, los sicarios de las comunas, sin trabajo -residuos, ahora, del desmantelado cartel-, se han dedicado a robar, a secuestrar y a matar por cuenta propia en la ciudad, lo que Fernando, con ironía, identifica en estos tiempos de neoliberalismo como “la libre empresa” (*LVS*: 34). Si el negocio de la droga logró en parte canalizar las insatisfechas demandas de los sectores más desfavorecidos al ofrecerles la oportunidad de acceder a servicios y bienes que les habían sido negados, además de posibilitar una movilidad social basada en la consecución del dinero fácil que logró erosionar o reconfigurar las fronteras sociales y culturales tradicionales, el fin del cartel y la reorganización de sus actores en pequeñas bandas criminales desvinculadas no supuso el fin de esas “ilusiones” que les encendió a muchos el narcotráfico (*LVS*: 59). El sentido de la propiedad es algo que ahora todos, incluso los pobres, tienen. Por ello, Fernando explica a su lector “extranjero”, en Medellín la gente puede matar o hacerse matar por unos zapatos de deporte de marca: porque no se trata de los zapatos en sí sino del “principio de

¹¹⁶ Marco Palacios define la historia del monopolio del licor en Colombia como una historia de corrupción política en el ámbito provincial. Aunque el monopolio de la producción, tras la descentralización administrativa promovida por la constitución de 1886, podía ser administrado de forma directa por los estados y departamentos, la mayoría terminaron optando por otorgar licencias de producción a particulares, lo que fue conformando extendidas redes basadas en el clientelismo. Pero lo más importante fue que, según Palacios, “[a]s the system became increasingly important to regional revenues, government’s implicit interest in the growth of consumption encouraged alcoholism” (2006: 19). Incluso, los ingresos producidos por este monopolio representaban una parte tan importante del presupuesto, especialmente en el sector conservador, como la región de Antioquia, que, comenta Palacios, es difícil reconciliar este hecho con la cruzada que la iglesia llevó a cabo contra el alcohol (2006: 75).

Justicia en el que todos creemos”, ya que “a quien se los van a robar cree que es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es más injusto no tenerlos” (*LVS*: 58-59). Y ante esta situación, el Gobierno no entiende que las canchas que construye en los terraplenes “excavados en las montañas” para que los habitantes de las comunas “jueguen fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula” (*LVS*: 84-85) “no-bastan” (*LVS*: 85). Las canchas no satisfacen ese deseo de justicia de estos jóvenes que se entiende como el derecho a acceder también a esos bienes de consumo con los que son incesantemente bombardeados desde la pantalla mediática y en los diversos espacios de la ciudad como lugar del consumismo capitalista. De ahí que Fernando aconseje al Gobierno que en vez de construir canchas en las montañas “con muy bonita vista (nosotros)” -es decir, los habitantes del valle, los ciudadanos-consumidores- demuestre mayor “consciencia” y les compre “ropa a los muchachos” para que no piensen en procrear y matar (*LVS*: 98).

A pesar de que con su discurso parece “disculpar” a los jóvenes sicarios en tanto que explica su violencia como expresión de su descontento ante un orden injusto, para Fernando, en esta Medellín, capital del odio, no hay inocentes: “todo el que existe es culpable, y si se reproduce más” (*LVS*: 83). Culpables son los políticos, que sólo saben robar y parrandearse el país en el exterior, como también los pobres. Fernando odia al pobre, en Colombia y en cualquier parte, porque los pobres, dice, no quieren progresar, no “se quiere superar”, “el trabajo les causa horror” y todo “lo esperan del patrón o del gobierno, o de usted o de mí”, o se dedican a rezar, a esperar algún milagro, la lotería o la revolución (*EFS*: 135). El discurso de Fernando reproduce así una imagen del pobre extendida entre los sectores medios y altos -al que él pertenece-, según la cual, como señala Reguillo-Cruz, este es calificado “a partir de tres ejes principales: “inutilidad”, “ignorancia” y “flojera”” (2002: 60). El pobre, ignorante e inútil, que nada tiene, al procrear no produce sino más “pobres” y más miseria, “y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos” (*LVS*: 83).

Y esos pobres de hoy, vagos, delincuentes y asesinos, aunque modernizados gracias a los revólveres que les venden la policía y el ejército, son los hijos o nietos de aquellos campesinos, fundadores de las comunas, que cuenta Fernando “llegaron huyendo dizque de ‘la violencia’” cuando “la violencia eran ellos”, que la trajeron a la ciudad con sus machetes, porque, le pregunta de forma retórica a su lector, “¿para qué quiere uno un machete en la ciudad si no es para cortar cabezas?” (*LVS*: 83). Esa violencia y ese odio que traían los campesinos, que define como “la plaga mayor” de Colombia y del planeta, dio lugar a más odio y más violencia, matándose unos a otros y heredándose sus enemigos, sus “cuentas”, a sus hermanos e hijos, quienes a su vez se han conseguido los propios “para heredárselos a su vez, todos sumados, a sus hijos, hermanos y amigos cuando lo maten” (*LVS*: 85). Las comunas se describen así como una “trama enmarañada de estos odios” (*LVS*: 85) que en la actualidad ya es imposible desenredar.

Por ello, si la miseria produce más miseria y el odio más odio, y esa trama enmarañada de los odios no hay ya quien la desenrede, la otra solución que propone Fernando es dejarse de falsas demagogias y cortar de raíz el problema: “instaurar el fusiladero” (*LVS*: 86). Su indignación ante la forma en que han acabado con la ciudad de su niñez le lleva así a pedir más mano dura para acabar con esta pobreza que se ha reproducido y que ya no se acepta como tal -como lo había hecho durante mucho tiempo-, que reclama, de diversas formas, su tajada en la distribución del excedente (Sánchez León, 1988: 201). El discurso de Fernando se hace eco, llevándolo al extremo, del discurso crecientemente intolerante de las clases medias y altas urbanas, quienes ante el miedo que les producen tanto la extensión de la violencia, que ya no se circunscribe a determinadas zonas, como, de forma más solapada, la erosión de las fronteras sociales, económicas y culturales que tradicionalmente habían separado a los diversos sectores, reclaman a los poderes institucionales el uso de la violencia “legítima”. La violencia se asocia a la pobreza y la solución más pragmática para este problema que se extiende como un cáncer, en esta actitud de intolerancia, es la de la “limpieza”. Es decir, la única forma de terminar con la suciedad que representa esta

humanidad desechable que, con su sola presencia, viola los límites que los poderes y las clases privilegiadas quieren mantener, ese cordón sanitario con el que se quiere proteger ciertas zonas de la ciudad/sociedad, es entonces erradicarla. No es casual así que sobre la “tapia larga, larga, encalada de blanco”, ese fusiladero que propone como mejor “remedio” para acabar con la enfermedad que es la pobreza y su consecuencia, la violencia, Fernando imagine anunciado “en letras grandes y negras la Urosalina, ese remedio milagroso de [su] niñez” (*LVS*: 86).

Con sus propuestas, desde comprarle ropa de marca a los jóvenes sicarios hasta instaurar el fusiladero, Fernando intenta poner fin a la hecatombe que está teniendo lugar y que amenaza con destruir completamente una ciudad a la que ya casi no reconoce. Pues si bien las comunas son el punto más caliente de la ciudad, donde las bandas de jóvenes -porque viejos ya no hay- viven en constante guerra, la violencia no tiene límites. Espacios que en otro tiempo fueron lugares habituales de tránsito o de sociabilidad, como los parques, las plazas o las calles, han pasado a constituir parte de una geografía terrorífica que es necesario eludir para sobrevivir a esa violencia que ha devenido elemento cotidiano en la aventura urbana. La imagen que este narrador, como cronista del desastre, ofrece de la Medellín de fin de siglo es la de un espacio dominado por la violencia y atravesado por el miedo. Y aunque Fernando decide aventurarse de todas formas, exponiéndose al peligro en las calles de la ciudad asesina, la violencia y el miedo crean igualmente barreras, fronteras que marcan la relación del ciudadano con el espacio. Así, cuando en esa ciudad ahora ajena Fernando logra encontrar espacios conocidos, como esas iglesias que se mantienen en pie “[b]ajo las altas estaciones del Metro y entre las ruinas, como islitas de silencio eterno” (*ED*: 59), ya no puede refugiarse en ellas del ruido y del calor de fuera a escuchar el silencio de Dios como dice que solía hacerlo de joven, puesto que para evitar los robos permanecen cerradas. En la ciudad violenta, a un ciudadano decente como Fernando ya no le quedan ni siquiera esos “oasis de paz” (*ED*: 59) tan necesarios en estos tiempos de guerra.

La violencia criminal se ha propagado como el fuego, pues ahora es patrimonio de todos. No hay límites ni físicos ni morales para esta violencia que se ha vuelto ubicua. Dando cuenta de ello, como un eco de los discursos que circulan en la ciudad y que los medios ponen en escena, potenciando los miedos, Fernando le cuenta a su lector que en Medellín

[d]icen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto. Que si cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital. Que hay treinta y cinco mil taxis en Medellín desocupados atracando. [...] Que lo mejor es viajar en bus, aunque también tampoco: tampoco conviene, también los atracan. Que en el hospital a uno que tirotearon no sé donde lo remataron. Que lo único seguro aquí es la muerte. (*LVS*: 22)

Ya ni siquiera es posible crearse un manual de supervivencia basado en los relatos de familiares o amigos, que indican qué espacios, qué medios de transporte o qué *otros* -generalmente identificados por sus rasgos físicos- es necesario evitar en la ciudad (Reguillo-Cruz, 2003). No importa qué medidas tome el ciudadano porque, como dice Fernando, en Medellín “lo único seguro” es “la muerte”. Ante esta situación en la que la violencia se narra como ineludible y al mismo tiempo impersonal, la ciudad acaba percibiéndose como un actor, es decir, es antropoforzada en el discurso de los estratos medios y altos: Medellín es, para Fernando, ese “asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas” (*LVS*: 46). No obstante, para los sectores populares, como señala Fernando en relación con los habitantes de las comunas, la violencia en la ciudad “tiene rostros y remite siempre a alguna deuda que se cobra” (Martín-Barbero, 2002: 22).

El clima de terror y la desconfianza que se propagan ante la banalización de la violencia en esta ciudad que retrata el narrador han redefinido no sólo las relaciones entre los habitantes y el espacio sino también las relaciones entre éstos, profundizando la descomposición del tejido social. En la ciudad de su niñez, ante un robo en la calle, Fernando recuerda que los transeúntes “solían correr tras el ladrón”, pero en la Medellín del presente ya nadie lo hace, pues el “que lo alcance se muere, y el alma colectiva, gregaria, ruin, la jauría cobarde y maricona ya lo sabe” (*LVS*: 38). No obstante, en esta ciudad donde la violencia aparece como “tributo necesario y cotidiano”, el miedo es ritual que fragmenta pero también une (Reguillo, 2002: 54). Esa jauría cobarde que señala Fernando es la misma que se arremolina en torno al muerto, cuyos ojos, que no se cierran, “siguen reflejando sin parpadear a este corrillo alegre, a la chusma vil” (*LVS*: 42). Un corrillo que así no puede reprimir su “curiosidad gozosa” (*LVS*: 27) y que, contento, asume el rol de portavoz de los agravios cometidos a otros, sumando así su relato a esa gran narrativa social que mantiene y acrecienta “la percepción de la violencia como algo inevitable y consustancial a la vida de la ciudad” (Uribe. cit en Martín-Barbero, 2002: 23). De este modo también se pasa a pertenecer a esa comunidad que se construye en torno al miedo y al alivio de seguir vivos o de creer -puntualiza Fernando- “que siguen vivos porque están de pie arremolinados, con su vileza en torno” (*LVS*: 79).

En este mismo sentido, los medios de comunicación, prensa, radio o televisión, son presentados por Fernando en su crónica sobre esta ciudad/sociedad corrompida, en plena agonía, como “buitres” puesto que, junto con las funerarias y los médicos, son “los únicos que se lucran” (*LVS*: 44). Con las estadísticas que ofrecen, con sus noticias optimistas “sobre los treinta y cinco que mataron ayer” (*LVS*: 22), o con su lenguaje hiperbólico (*LVS*: 51), los medios, por un lado, aprovechan la fascinación pública ante la violencia, viviendo de los miedos (Martín-Barbero, 2002), y por otro lado, la banalizan, puesto que al final, como dice Fernando, “aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer” (*LVS*: 39).

Así, en esta crónica apocalíptica la ciudad aparece abocada a su destrucción, condenada a desaparecer consumida en las llamas de ese incendio que la arrasa y que sólo bastó una chispa para encender: una chispa “que ya nadie sabe de dónde saltó” (LVS: 8). La pronta llegada del Apocalipsis que con sus llamas purificadoras acabará con la ciudad, y con la nación entera -ese viejo desastre que sólo cambia de máscara- es preanunciado a través de la figura de Alexis -su amante sicario-, imaginado por Fernando como el Ángel Exterminador, quien siguiendo sus deseos, hechos explícitos o no, ha venido a poner fin a esa raza depravada, a esa humanidad que es representada como la peste que ha invadido su ciudad. Ante la Medellín, y por metonimia la nación, de su infancia que agoniza, para la cual ya no ve remedio, sumida en una crisis social, política y cultural que ya no se entiende pasajera sino permanente, Fernando reza entonces por ella y por su muerte. Su fin es postulado como necesario porque en realidad, en un sentido crucial, para Fernando ese fin ya ha sucedido: Medellín, la suya y de sus abuelos, ya no existe, han acabado con ella.

La ciudad como espacio escatológico en su relato aún de este modo los dos sentidos de la palabra *escathon*, es decir, lo relacionado con lo excremental y las creencias religiosas sobre el fin de los tiempos, para aludir a la realidad del presente como a “una instancia amenazada por un inminente y múltiple colapso económico, social y ambiental” (Muñoz, 2003: 81). Sin embargo, al representar la Medellín de fin de siglo como un espacio en plena hecatombe, el discurso apocalíptico de Fernando implica, más allá de su visión nostálgica por otra Medellín, a la que halla corrompida, una crítica total a la sociedad colombiana, a sus poderes -político, eclesiástico o el nuevo poder representado por los capos del narcotráfico- por su culpabilidad en la extensión de la violencia, pero también una crítica a todo un orden social global. En este sentido, Medellín representa, más allá de sus particularidades, cómo en la ciudad latinoamericana del final de siglo la lógica del capitalismo avanzado revela el lado más oscuro del supuesto progreso.

Considerando la actitud crítica y el desencanto de Fernando, que coloca la utopía en el pasado y no en el futuro, pero más aún su cinismo, el recurso al

imaginario apocalíptico en su crónica de la ciudad del presente puede entenderse principalmente teniendo en cuenta la función, el sentido etimológico, de revelación, de des-cubrimiento, que tiene asimismo el término. No obstante, no se trata tanto de la revelación de una verdad como de la verdad de una revelación: más post-apocalíptico que apocalíptico, el narrador establece una crítica pero no imagina ni propone imaginar ese otro mundo mejor, verdadero, que vendría después.¹¹⁷ Pero además, tampoco el final anunciado por este profeta parece que fuera a llegar alguna vez, pues el país vive en crisis permanente, sin que el fuego que la arrasa pueda acabar de destruirlo todo y ser así purificador. Colombia nunca se acaba, dice Fernando en *El desbarrancadero*, “moribunda, postrada” en la actualidad por tanta violencia, por tanta corrupción, “mañana se levanta de su lecho de agonía y se zampa un aguardiente y como si tal, dele otra vez, ¡al desenfreno, al matadero, al aquelarre!” (ED: 92-93).

3.d Intelectual, letras y desencanto en la ciudad de fin de siglo

Como se ha podido ver en los anteriores apartados, el narrador se mueve entre dos planos, el de un antes y un después, entre la mirada al pasado, a la ciudad de la niñez y juventud evocada de forma nostálgica, idealizada, y una mirada al presente que muestra la ciudad como un espacio en ruinas, degradado, reflejo de una sociedad condenada. La crítica total a un orden que esa mirada apocalíptica conlleva, sin embargo, como he señalado, no se acompaña de una propuesta de construcción

¹¹⁷ Esta incapacidad para imaginar un mundo mejor que, sin embargo, no implica que no se lleve a cabo una crítica total de un orden social, está en consonancia con lo que ya Villena Garrido (2009) ha remarcado acerca de la literatura desviacionista en la que inserta la producción de Vallejo. Según Villena Garrido, esta literatura se caracteriza, entre otros aspectos, por una ideología disidente, por el señalamiento de la obsolescencia de los imaginarios nacionales, incapaces de nacionalizar los márgenes, por la incoherencia del proyecto nacional, todo lo cual se configura como una respuesta a problemáticas políticas, que, a diferencia de la literatura del boom, no conlleva una propuesta de un proyecto de emancipación colectivo, ni una contrapropuesta común y explícita. De ahí que remarque asimismo un individualismo exacerbado y un cierto cultivo del cinismo en esta literatura, aunque tomado ese cinismo como “herramienta que escrutina las aporías de su contexto social y cultural” (2009).

de un futuro colectivo. En la visión de este intelectual¹¹⁸ que representa el narrador, el futuro no es ya el lugar privilegiado de la imaginación utópica. Y ante un futuro que se presenta como algo inimaginable o bajo la forma de una ciudad en ruinas, el presente se vuelve el tiempo de la angustia, del desencanto, con todos los rostros que este adquiere.

En la Medellín de fin de siglo, la falta de futuro es aquello que precisamente el narrador afirma tener en común con los jóvenes sicarios: “[e]l vacío de la vida de Alexis” dice Fernando, “más incolmable que el mío, no lo llena un recolector de basura” (*LVS*: 22). En un sentido literal esa carencia de futuro se refiere a la cercanía de la muerte: en el caso de los jóvenes sicarios, puesto que con certeza morirán asesinados sin llegar a los “doce, quince, diecisiete años”, sin poder verle “la cara cuartada a la vejez” (*LVS*: 9). En el caso de Fernando, en tanto que este concibe la vejez como el ocaso de la vida y ante la constatación de que todo lo suyo ha desaparecido -sus familiares, sus espacios, un modo de vida-, él afirma haber vuelto a Medellín hecho un viejo a morir, a cerrar su vida, como si fuera un círculo, en el mismo lugar donde nació.¹¹⁹

Sin embargo, me interesa más analizar ese desencanto como actitud del intelectual ante el nuevo paisaje social, político y cultural que representa la ciudad colombiana de fin de siglo, aunque se trate también de fenómenos que desbordan los límites de la nación. A partir de lo comentado sobre esa especie de crónica que Fernando ofrece de la Medellín de los años noventa, se ha podido ya entrever que la presencia de ciertos sectores poblacionales tanto en la periferia que rodea como un anillo la ciudad del valle, pero también en el centro mismo -lo marginal ya no aparece como el “afuera” constitutivo sino como el “adentro” (Heffes 2009)-, lleva al

¹¹⁸ Utilizo el término “intelectual” en un sentido amplio para referirme a quien trabaja con las letras.

¹¹⁹ El tema de la condición de implacable igualadora de la muerte, que se hace explícito en las referencias que hay en varios de los textos a las coplas de Manrique, se puede aquí ver desde otra perspectiva en la que se remarca el pesimismo del narrador, como si en la ciudad asesina y en un contexto marcado por la falta de utopías y la extensión de la violencia, la muerte parece ser la única posibilidad igualadora.

narrador a presentar la ciudad como un espacio en ruinas o a invocar imágenes apocalípticas. Caída la tensión reformista que, según Gorelik, sustentaba el ciclo expansivo de la ciudad moderna en América Latina, que significaba “la expansión urbana, la integración social y la idea de proyecto” (2003: 16), esos sectores de la población que el narrador identifica con la barbarie, la pobreza, pero también con mezclas de nuevas y viejas formas de oralidad y de religiosidad, y con la cultura de masas, ya no se perciben como parte de un proyecto nacional de integración económica, social y cultural. Estos sectores aparecen como crecientemente marginales respecto de la economía del trabajo -incluso como desechos- y como un desafío al orden excluyente construido a partir de las categorías de una intelectualidad que hizo de la cultura letrada la forma privilegiada de acceso a la modernidad. No obstante, en el fin de siglo, en este contexto de crisis de la modernidad y de la modernización, de fin de las utopías políticas y del progreso, las transformaciones que la globalización ha traído en el campo de la cultura y de la política también han contribuido a erosionar la autoridad de la letra y a desplazar al intelectual del lugar privilegiado que ocupaba en la esfera pública, de forma que el *no future*, como afirma Franco (1994), ya no es slogan exclusivo de la juventud marginal sino que ha pasado a serlo también de parte de la *intelligentsia* literaria en América Latina.

Así, más allá de la nostalgia por la ciudad de su infancia que toma ese tono apocalíptico para describir a la ciudad de fin de siglo, me interesa analizar el modo en que reacciona el narrador, qué rostros adquiere su desencanto frente a esas transformaciones culturales y políticas que también han dado lugar a una pérdida de autoridad de la letra y del intelectual, y cómo se expresa en su discurso sobre Medellín. Propongo leer dos posiciones, dos autofiguras: como escritor y como letrado-gramático. Posiciones que permiten conectar el desencanto tanto con la nostalgia, acerca de la cual ya he tratado, como con la ironía que atraviesa los textos. Y en este sentido cabe explicar por qué, a pesar de que siguiendo la revisión que Ramos (1989) hace de los planteamientos de Rama en *La ciudad letrada*, he utilizado

el término “letrado”, el cual podría parecer aquí erróneo:¹²⁰ tomo este término precisamente porque lo que me interesa es remarcar y ver qué significaciones pone en juego el anacronismo de esta figura del letrado-gramático, así como de su culto a la autoridad de la letra, a su capacidad ordenadora, en el contexto de fin del siglo XX.

A continuación me centraré entonces en estas dos posiciones, la del letrado-gramático que busca reinstaurar el poder de la letra para restaurar un orden en el que ocupa un lugar privilegiado, y la del escritor en los márgenes del poder, “desplazado de la institución paterna”, “exiliado de la polis” (Ramos, 1989: 9), que se distancia mediante la crítica y la ironía de esa nostalgia por una ciudad que únicamente existió como sueño, como ideal, en el orden de los signos, exenta de las vicisitudes y metamorfosis de la historia (Rama, 2009: 41).

El gramático: guardián de la ciudad letrada.

En el apartado en torno a la figura del escritor como archivo de la ciudad he comentado cómo la asociación del tiempo de la infancia al de una Medellín tradicional y más auténtica funciona como fundamento para que, a través de la escritura, Fernando se autolegitime como *memorator* oficial, como archivo, de esa otra ciudad de la que en el presente sólo quedan sus ruinas. Pues bien, al definirse como el último gramático de Colombia, Fernando se autolegitima esta vez como último y privilegiado testigo, así como guardián, de otra ciudad que, en estos tiempos

¹²⁰ Ramos plantea que el problema del concepto de letrado tal como lo define Rama en *La ciudad letrada* es que si bien resulta útil para referirse a los intelectuales orgánicos en la época posterior a la emancipación, en esa relación estrecha entre letras y poder, entre intelectuales y burocracia a la que apunta, no da cuenta de las transformaciones que se producen ya hacia fines del siglo XIX en las relaciones entre la literatura, la política y el poder. Así, Ramos señala que, por ejemplo, “[p]ensar que tanto Rodó como Sarmiento son “letrados” porque en ambos opera la “función ideologizante” o porque ambos fueron servidores públicos, no toma en cuenta los diferentes campos discursivos presupuestos por sus respectivos lenguajes; no toma en cuenta que ambos escritores están atravesados por sujetos, por modos de autorización diferentes [...] En Rodó opera una autoridad específicamente *estética*, mientras que Sarmiento habla desde un campo relativamente indiferenciado, autorizado en la voluntad racionalizadora y de consolidación estatal” (1989: 70).

de catástrofe, se encuentra también en ruinas: la “ciudad letrada”. Siguiendo uno de los sentidos que Rama da a esta noción, Fernando se propone así como guardián de una ciudad que construida en el orden de los signos, como modelo ideal, se impone sobre la ciudad real, “rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres” (2009: 40).

En ese postularse como el “último gramático de Colombia, que tuvo tantos y tan famosos” (*LVS*: 50), Fernando remarca su vínculo -más allá del anacronismo y de que efectivamente no forma parte del poder político- con la “ciudad letrada”,¹²¹ ejemplo paradigmático de la relación entre letras y poder,¹²² que conformaron gramáticos y prebostes colombianos hacia fines del siglo XIX y principios del XX en Colombia. En la ciudad de fin de siglo, sin embargo, esa autofiguración como gramático, como se verá, es una de las formas a través de las cuales se revela la actitud irónica con la que, desde un presente que construye como imagen del fracaso, de catástrofe, se revisa la historia del país.

Las disquisiciones gramáticas y filológicas, demostrando la erudición del narrador en este campo -que es su capital simbólico-, pueden encontrarse en los diferentes textos que aquí se están analizando, sin embargo, es principalmente en *La Virgen de los sicarios*, como ya han comentado diversos críticos,¹²³ que el discurso de

¹²¹ Aquí la noción de “ciudad letrada” se utiliza más bien siguiendo otro de los sentidos que le da Rama, que la define en este caso como “el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia” (2009: 62).

¹²² Malcom Deas ha señalado en su artículo “Miguel Caro and Friends: Grammar and Power in Colombia” (1992) la conexión tan estrecha, y por ello particular, que se dio entre letras -gramática- y poder en Colombia desde fines del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX, período en el cual coincide que la mayoría de los autores de gramáticas, diccionarios, manuales de ortografía y guías para una correcta pronunciación, fueron hombres destacados en el campo de la política.

¹²³ Que el narrador-personaje de *La Virgen de los sicarios* se define como gramático, enfatizando su vínculo con la ciudad letrada, es un aspecto que un gran número de artículos sobre esta obra han destacado (Walde Uribe, 1997; Lander, 2003; Klinger, 2007; El-Kadi, 2007; O’Byrne, 2008; Joset, 2010). Sin embargo, considero que un análisis sobre este aspecto en relación con la constitución de la mirada del narrador sobre el espacio -de la ciudad, de la nación-, en la línea que ya sugería Walde

la gramática se vincula claramente con la cuestión de la alianza entre letras y poder en la producción y mantenimiento de un orden jerárquico y excluyente. Así, en la Medellín que encuentra a su retorno en *La Virgen de los sicarios*, invadida por la población de origen rural que no sólo ha traído consigo la violencia, sino también su habla incorrecta, la oralidad reprimida, como último gramático en ese país de ilustres gramáticos, como miembro de la ciudad letrada, Fernando tiene el crucial deber de velar por el correcto decir que permita mantener el cuerpo de la lengua libre de toda corrupción. Su deber implica representar el habla popular, el habla del *otro*, de ahí que Fernando se dedique a traducir constantemente la jerga de los sicarios, así como también a señalar los atentados contra el idioma de los medios de comunicación. Representar el habla del otro supone subordinarla, regularizarla, frenar su flujo incontrolado para someterla al orden de la normatividad lingüística que provee la gramática. El habla popular, que es el otro del discurso gramatical, como exterioridad -el afuera constitutivo- legitima su rol y le confiere poder. Por tanto, si en medio de la violencia, del desorden que ha transformado la ciudad de su niñez, de la caótica realidad de esta urbe masificada, Fernando se preocupa por cuestiones gramaticales y filológicas, por pulir el lenguaje corrigiendo tanto el habla de los sicarios como el de los medios de comunicación -que constituyen la oralidad secundaria (Martín-Barbero, 2004: 117)-, es precisamente porque es una forma de someter la barbarie, lo espontáneo, lo caótico, a la estabilidad de la estructura que la gramática busca instituir (Ramos, 1996: 12).

La monstruosidad, la barbarie, que simboliza el habla de las comunas debe ser controlada puesto que amenaza con corromper el cuerpo de la lengua/sociedad, cuyo centro simbólico es la ciudad. Como hicieron los letrados de la Regeneración, de espaldas al “país real”, ahora sobre todo “la ciudad real” por cuanto la mayoría de la población ha pasado a ser urbana, Fernando el gramático actúa en el orden de los signos. Así, olvidándose del atraco y del asesinato que acaba de presenciar en la calle,

Uribe (1997: 80-81) hacia el final de su estudio sobre la relación entre lengua y poder aún puede profundizarse para poner de relieve nuevas cuestiones.

tras escuchar la respuesta de Alexis a su relato, quien afirma que “[e]l pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa” (*LVS*: 20), Fernando se enreda en cuestiones lingüísticas, traduciendo la jerga del sicario al español para su lector extranjero y recordando la diferencia entre “debe a secas” y “debe de” -expresando una obligación y el otro duda- que ya señalara hace más de cien años Rufino José Cuervo, ilustre gramático a quien frecuentó durante su juventud.

Reinando el caos y la anarquía en la ciudad, si la gramática se constituye como un saber fundamental es porque, según postulaba uno de los gramáticos más insignes del continente, Andrés Bello, más allá de una normatividad lingüística esta contribuye a instituir asimismo una normatividad ética -en el pensamiento de los letrados conservadores, como Caro será, más tarde, una normatividad moral, vinculada a la religión para la construcción del ciudadano-. Corregir los usos incorrectos es un deber relevante puesto que es una forma de frenar la caótica espontaneidad, lo incivilizado, manteniendo la uniformidad, en fin, garantizando el orden de las estructuras verbales y morales. El discurso de la gramática tiene así una función sanitaria o terapéutica, evitando no sólo la corrupción de la lengua sino también la corrupción moral de la sociedad, que debe ser guiada por aquellos que dominan los saberes letrados (Ramos, 1996: 16; Walde Uribe, 1997). Por tanto, tras esa obsesión del narrador por el correcto decir se puede ver lo que señala Walde Uribe (1997) acerca del discurso de Miguel Caro, es decir, cómo la gramática sirve de fundamento para establecer y garantizar un orden social y político que asegura el lugar privilegiado del letrado. Un orden que se basa así en la exclusión, en la intolerancia, de lo que no entra en la norma lingüística o moral. Velar por la pureza de la lengua importa así menos en tanto que garantiza la correcta comunicación -transmisión de los significados-, que en tanto que hace de la lengua, del bien decir, saber reservado a unos pocos, una forma de legitimación simbólica y de exclusión (Walde Uribe, 1997).

Si lengua e ideas se connaturalizan, como defendía Caro (Walde Uribe, 1997) se entiende que Fernando, en su estirpe de gramático, se preocupe por el habla de las

comunas, que es la del sicario Alexis. Su habla no es español sino una jerga mezcla de hablas locales antiguas y nuevas: formada “en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia [...], más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revolver, la policía...” (LVS: 23). Este argot, este habla *otra*, se constituye como un palimpsesto de hablas populares, de una oralidad que pervive en los márgenes -de la sociedad y de la lengua normativizada-, donde los cambios se producen de forma más rápida. El habla popular se caracteriza precisamente por su incesante invención, por su informalidad, por su libertad, identificadas por el letrado como signo de amenaza, de corrupción y de barbarismo (Rama, 2009: 85). De ahí que se postule como necesario resguardar el centro, en este caso simbólico, que representa la ciudad letrada -la que atesora la pureza de la lengua-, del habla popular de las masas que simbolizan la barbarie. Un habla que con sus vocablos feos se define como otra práctica viciosa, amoral,¹²⁴ de estos sectores marginales, que amenaza con corromper el cuerpo de la lengua de la misma forma que sus costumbres rurales, sus formas de religiosidad no canónicas, su aspecto físico en tanto que evidencia la mezcla racial, contamina el cuerpo de la ciudad.

Así pues, como último gramático de Colombia, ante la anarquía que reina según su retrato en la Medellín de fin de siglo, ante la inoperancia de las leyes,¹²⁵ Fernando busca reinstaurar el orden apelando al poder de la letra. Y lo hará, fiel al espíritu de la ciudad letrada colombiana, desde la rigidez, el autoritarismo y la violencia, despreciando a las mayorías, a las que no le interesa tanto educar, convertir en sujetos racionales y libres, en ciudadanos, como sí someter, controlar y excluir.

¹²⁴ Para Miguel Caro, es de moral interés cuidar, fijar, los sentidos de las palabras puesto que las lenguas son cuerpos vivientes que respiran las ideas con las que se connaturalizan, y hay que evitar que las palabras expresen ideas contrarias a la moral (Walde Uribe, 1997: 78).

¹²⁵ La escritura de la ley, afirma Ramos, es otra de las formas en que las letras funcionan como un dispositivo disciplinario, vinculadas al poder (1989: 63).

Fernando intenta, por un lado, ordenar la barbarie, la caótica espontaneidad, en el campo de la representación, en el que, a partir de un ideal de ciudad/comunidad, traza los límites simbólicos que le permiten incluir/excluir. Si a través del discurso de la gramática representa el habla popular, que se identifica como naturaleza bárbara (Ramos, 1989: 47), para someterla al control de la escritura, para evitar que contamine el cuerpo de la lengua, también a través de la escritura pretende controlar la barbarie -el campesino, el comunero, las clases bajas-, que asedia la ciudad, espacio de la civilización. Representar a través de la palabra es ordenar, puesto que, como señala Beatriz González-Stephan, “el logos que controla la escritura distribuye, decide y define -obviamente para el imaginario colectivo- qué instancias o espacios se van a corresponder con el caos, con la anti-ley, con la barbarie” (1995: 435). Por eso, Fernando propone que para “simplificar las cosas”, “bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola” (*LVS*: 82) La intemporal, la de abajo, es la ciudad que remite al orden de los signos, fijada en la escritura como ideal, y por tanto inmutable, eterna (Rama, 2009: 44-45). Ese núcleo simbólico que conforma el centro/la ciudad letrada, construida por los signos, se preserva así del flujo caótico de la oralidad y de los cuerpos otros que constituyen el orden de las cosas. Más adelante, incluso, en *La Virgen de los sicarios* Fernando propone que “se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo” (*LVS*: 84). Como a la lengua, para que las palabras conserven su correcto sentido, al nombre de Medellín, en su escritura, se lo limpia, se lo fija y se le da esplendor (Walde Uribe, 1997), trazando una línea simbólica clara, con fin higiénico y terapéutico, que la separe de las comunas, de Medallo, que se define por los cuerpos y el habla que no se ajustan a las reglas, a los códigos, a la ley, y que así son condenadas a constituirse como los márgenes de la representación (González-Stephan, 2001: 319).

Esa tarea de limpiar y dar esplendor a la Medellín que recuerda, en el presente amenazada por la suciedad, la corrupción, la incivilidad o la violencia que

han traído, según el discurso de Fernando, esos otros, sus cuerpos, sus hábitos, su habla, se lleva, por otro lado, más allá del terreno de la representación. Al igual que recuerda los usos correctos de la lengua, reprimiendo el habla otra, Fernando intenta domesticar la barbarie que simbolizan los hábitos de esos otros que han invadido su ciudad. Recurriendo a su muy moderno manual de urbanidad -que une así a su manual de gramática-, Fernando, a partir de su imagen idealizada del pasado, dictamina cómo debe comportarse el buen ciudadano. Así pretende Fernando restaurar una Medellín ideal, su idea de una comunidad, en la que no tienen cabida ni el ruido, sobre todo si se trata de la radio transmitiendo noticias y partidos de fútbol o reproduciendo vallenatos a todo volumen, ni las reacciones iracundas de niños y adultos ante sus pedidos -o los de algún policía decente- de silencio y orden, como tampoco la burla y la falta de respeto hacia un “pobre señor honorable”, uno de esos pocos seres “antediluvianos” que quedan en la ciudad, especialmente si es la “gentuza” la que se ríe de este (*LVS*: 65). Sus conciudadanos, miembros de una raza de una maldad congénita, deben ser educados. No obstante, sus deseos de orden, su pedagogía,¹²⁶ interpretada por sus amantes sicarios resulta en los hechos violenta, pues estos, sin alguna meditación, sin importarles las razones, se dedican a hacer lo que saben: a matar. Si bien no es él quien empuña el arma y dispara sino uno u otro de sus amantes sicarios, Fernando es, como afirma Lander, el instigador, el “autor intelectual” (2003: 81), que legitima con argumentos de exclusión quienes deben ser las víctimas (Walde Uribe: 1997, 81). Así pues, a través de sus ángeles exterminadores Fernando intenta limpiar -una vez más la metáfora sanitaria- su ciudad de estos cuerpos bárbaros, incivilizados, expresión de la degradación de la

¹²⁶ En su artículo, Inzaurrealde analiza cómo se reelabora en sentido negativo en *La Virgen de los sicarios* esa relación entre la figura del maestro, del discípulo y las masas presente en el *Ariel* de Rodó, remarcando que en el ciclo que va de una versión a otra, del “arielismo al nihilismo”, está el ciclo que va del optimismo humanista a su ocaso (2010).

raza,¹²⁷ que contaminan con sus ruidos, sus olores, sus prácticas criminales, su indigencia, la imagen de una apacible y tradicional Medellín.

El escritor como exiliado de la polis

En la ciudad de fin de siglo, esta autofiguración como gramático no puede sino proponerse como una ironía acerca de la propia nostalgia por otra ciudad como expresión de un orden constituido por rígidas jerarquías, por las costumbres y los valores de una clase conservadora, religiosa, anti-cosmopolita, orden en el que la clase a la que pertenece Fernando ocupaba un lugar privilegiado. Una nostalgia que también se refiere a un orden cultural en el que las letras aún se pensaban como medio de ordenar lo caótico, y que así se constituían como instrumento de legitimación simbólica y política. En la actualidad, distanciado del poder político-estatal, frente al que se sitúa en posición crítica, desplazado de la esfera pública por los medios de comunicación que son ahora quienes crean los imaginarios sociales de masas, y por el mercado que, desde la pantalla mediática o el espacio urbano, es ahora quien interpela a las masas, el intelectual ha perdido su autoridad y ha sido desplazado de su lugar privilegiado en la esfera pública.

En este contexto, lejos del posicionamiento del gramático que a través de la representación, de la escritura, pretende reinstaurar, reinscribir el orden -social y cultural- en el espacio de la ciudad, para darle *un* sentido, el narrador, como figura del escritor en los márgenes remarca la imposibilidad de representar ese espacio, a las masas, como un todo dominable, legible, en su discurso. Consciente de que las letras han perdido su autoridad -su poder ordenador y su rol pedagógico-, ya no se sitúa en

¹²⁷ La cuestión racial no es secundaria teniendo en cuenta que aquí Fernando está adoptando la posición de defensor de las ideas y valores de una clase alta conservadora antioqueña. Medellín, además de haber sido una ciudad tradicionalmente dominada por el partido conservador que defendía pureza racial, construyó su propia identidad, diferenciándose de Bogotá y las ciudades de otras regiones, sobre la idea, entre otras, de que su población estaba compuesta más por mestizos y criollos que por mulatos o indígenas (Mendieta, 2011: 173).

una posición jerárquica desde la que construye una representación ordenada del espacio. La mirada de este escritor surge, por el contrario, de ese lugar que Franco señala como característico del cronista contemporáneo: “on the streets, exposed to the risks and dangers of urban life, which he or she must negotiate like everybody else” (2002: 193).¹²⁸ Cuando en raras ocasiones la ciudad es contemplada desde la altura, como en *La Virgen de los sicarios*, la mirada panorámica que esta posición habilita, desde la cual la ciudad se presenta como un magnífico espectáculo -por la noche, como un mar de luces, Medellín es bello (LVS: 31)- y las comunas, a las que “cristiano común y corriente [...] no puede subir” sin escolta (LVS: 31), pueden ser soñadas y meditadas (LVS: 30), no logra ofrecer una representación de la ciudad como un espacio abarcable, cognoscible. En esa escena, como comenté anteriormente, el propio narrador remarca la heterogeneidad, la multiplicidad de este espacio que en la mirada de un sujeto fragmentado -con el alma partida-, o incluso de un sujeto ausente -el eco entre las sombras (LVS: 30)- no llega a condensarse en un todo. Y en todo caso, lo que se pone de manifiesto en ese uso de los verbos “soñar” y “meditar” es que la representación que surge de ese lugar jerárquico en el que se sitúa la mirada no puede ser más que una ficción: la ficción de un conocimiento, de un control sobre ese espacio, que se revela como tal. Así, es difícil no leer cierta ironía en las palabras del narrador cuando dice que mirándolas, soñándolas, desde lejos, ha dejado que “el alma asesina y lujuriosa” (LVS: 30) de las comunas se apodere de él, aludiendo a esa mirada del letrado sobre el otro, construido como otredad -otra ficción creada por el poder para ejercer su dominación- que, en tanto poseedora de una energía vital que no se dejar apresar/conceptualizar, no puede sino resultar amenazante y a la vez atrayente, y

¹²⁸ Una perspectiva similar se puede identificar en *El desbarrancadero*, pues aún cuando el espacio interior -aunque no sentido como propio- de la casa tenga predominancia, precisamente para huir del manicomio en que esta se ha convertido, el narrador no duda en salir de ese infierno para meterse en las calles de ese otro infierno que es la ciudad (ED: 59). Esta perspectiva está, además, en conexión con esa autorepresentación como soldado del común, habitante de la calle, que hace ya en *El fuego secreto*, obra que a diferencia de lo que sucede en *Los días azules*, según O’Byrne, “provides the best examples of Vallejo’s reworking of the abstract ‘world-view’ through the miniature practices that make up everyday life at ground level” (2004: 199).

siempre diferente.¹²⁹ Los márgenes podrán así incluirse en la representación, ser parte del cuadro magnífico de la ciudad que ofrece la vista panorámica, pero esto no implica que sean dominados ni inteligibles, ni que se establezca alianza alguna con estos.

Rechazando el puesto de escritor-demiurgo¹³⁰ y las ficciones de una ciudad como espacio cognoscible, unificado, expresión de una comunidad que se revela como un imposible, Fernando hace de las calles el lugar de su mirada y de su conocimiento, que, aun cuando ironice acerca de que en sus derivas se está volviendo “más ubicuo que Dios en su reino” (*LVS*: 33), no puede sino ser insuficiente, limitado, en comparación con ese conocimiento que produce otra mirada: la del poder. Pero se trata de una diferencia sobre la que, siempre de modo precario -como la propia existencia en la ciudad-, funda en parte cierta estrategia de legitimación para su rol de crítico en posición marginal respecto del poder. Así afirma que mientras Dios, “que es el que ve desde arriba”, sabrá a cuántos matan cada día en Medellín, “[n]osotros aquí abajo lo único que hacemos es recoger cadáveres” (*LVS*: 22).

En la ciudad, entre las masas que no dejan de resultarle ilegibles, su discurrir-discurso tampoco crea el simulacro de un espacio ordenado, articulado, inteligible.¹³¹

¹²⁹ O'Bryen señala a este respecto una erotización del otro, de la diferencia, y comenta como en esa erotización, relacionada con la comodificación del otro, se expresa la posición del narrador que así parece representar “the spectral revenant of a social class that refuses to come to terms with change” (2008: 72)

¹³⁰ Cabe recordar aquí, por estar relacionado, el rechazo de Vallejo, explícito en sus textos, del narrador ominisciente, que supone un total conocimiento y por tanto control sobre el mundo narrado.

¹³¹ La figura del escritor-flâneur que ya no puede otorgar, en sus paseos, un sentido al espacio urbano, hecho de múltiples fragmentos, de temporalidades distintas, que emiten cada uno sus propios sentidos, marca una diferencia importante, si tenemos en cuenta lo que señala López-Vicuña, respecto a la literatura latinoamericana modernista y del boom. López-Vicuña expone a este respecto que “[i]n modernist texts [...] walking in the city became associated with the formation of an individual consciousness that constituted itself by observing as well as taking distance from urban life, as in Modernist urban chronicle and in the urban novels of the boom. [...] The city came to function as an allegory of the nation in its moment of modernization and development. Similarly, the city was apprehended in Modernism as a figure for a larger national totality, which is conceived as a space of integration and synthesis of cultural differences, corresponding to the literary ideology of

Un discurso fragmentado que traduce su andar a la deriva, en la que la mirada no funciona como lugar en el que se teje un sentido, un orden, que ofrezca una sutura para una ciudad que, habiendo permanecido relativamente estancada y cerrada, en tan sólo unas décadas atravesaría intensos cambios físicos, demográficos, sociales y culturales. Como uno más, a empellones entre la multitud de la ciudad masificada, violenta, jugándose la vida, y adoptando cada vez más la jerga de los sicarios -que en un punto de su relato deja ya de traducir para su narratario-,¹³² el escritor se dedica a hacer su crítica mordaz y a revisar de algún modo la historia, muchas veces en tono sarcástico y bufonesco, para revelar las raíces de las contradicciones de una ciudad/sociedad profundamente fracturada.

Así pues, el narrador ya no se presenta como *memorator* oficial, que ante la amenaza que suponen los cambios para la comunidad, la clase a la que pertenece, se aboca a recuperar un pasado individual y colectivo, erigiéndose en guardián y conservador de ese pasado que permite seguir manteniendo privilegios. Si finalmente “Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre” (*LVS*: 12), la función dada a la memoria según este nuevo rol de desenmascarador será la de recordarle al país del olvido, a la ciudad olvidadiza, que la violencia hoy “democratizada”, que ya no se restringe a las zonas rurales, sino que azota la ciudad, violencia convertida en libre empresa después de la muerte de Pablo Escobar, fue antes patrimonio de los dos partidos políticos, el liberal y el conservador. Partidos que tras haber dividido durante años al país “en azul y rojo con un tajo de machete” (*ED*: 26), pactaron repartirse el poder, dejando a un lado esas diferencias ideológicas

transculturation. These were ‘lettered cities,’ not because they were classical utopias like the cities of Plato or More, but because they reproduced a masterful gaze over urban space and national history, bringing the fragments of the nation into a unity in the literary intellectual’s consciousness” (2005: 213).

¹³² Diversos autores han comentado acerca de esta progresiva incorporación del argot de los sicarios al discurso de gramático en *La Virgen de los sicarios*. O’Byrne interpreta esa incorporación como signo de la adopción de la visión del mundo del otro, del sicario, por el gramático, socavando también su autofiguración como gramático, defensor de la pureza del lenguaje (O’Byrne, 2008: 71). Por su parte, Lander argumenta que la progresiva contaminación del lenguaje del narrador por esta jerga del sicario atestigua la metamorfosis del intelectual que se convierte en asesino -aunque no sea él quien empuñe el arma (2003: 85).

que tan irrenunciables parecían haber sido. En esa alianza para repartirse el poder, pactaron también un olvido de lo que sus diferencias dejaron: miles de muertos, que Fernando, sin embargo, no acepta olvidar:¹³³

Machete conservador o liberal, compatriota, paisano, hermano, que saltabas desde el rastrojo a mansalva a cortar los fríos rayos de la luna con tu filo rojo de sangre, ya te cambiaron, ya te olvidaron, pero yo no, aquí estoy yo el que nunca olvido para rezarte y evocarte y recordarte y recordarle a tu Colombia desmemoriada, ingrata, que tú exististe un día en que fuiste el rey de la noche. Municipio de Medellín, Departamento de Antioquia, República de Colombia, papel sellado, firmas, sellos y estampillas, burocracias, y bajando por los ríos de la patria los decapitados [...] todos, todos, conservadores y liberales por igual, igualados por la Muerte. (*ED*: 137)

Mientras los integrantes de la ciudad letrada, del partido conservador o liberal, pues ambos compartían ese alma tinterilla, “cagatintas” (*FS*: 195),¹³⁴ se

¹³³ En el discurso para el Primer Congreso de Escritores Colombianos, que tuvo lugar el 30 de septiembre de 1998 en Medellín, Fernando Vallejo se expresaba en esta misma línea: “Y para que no digan que soy un calumniador y que les estoy poniendo a quienes no debo los calificativos que no debo, y que en un congreso de escritores, y justamente el primero que se celebra en Colombia, estoy usando mal las palabras, les voy a recordar unos nombres: El Dovio, Fresno, Irra, Salento, Armero, La Línea, Letras, Icononzo, Supía, Anserma, Cajamarca, El Águila, Falan. [...] ¿Qué? ¿Nunca ocurrieron? Centenares de campesinos decapitados, extendidos en fila por el suelo con las cabezas asignadas por manos caritativas a los cuerpos a la buena de Dios. ¡Qué! ¿Colombia ya los olvidó? ¿Es que con tanto muerto le entró el mal de la desmemoria y se le borró la historia? A mí no. Pues esos genocidios se cometieron en nombre de los principios irrenunciables del gran partido conservador o de los principios irrenunciables del gran partido liberal, según fuera la filiación de los asesinos y del pueblo de los muertos. Poquito después los dos partidos se pusieron de acuerdo, crearon el Frente Nacional y se repartieron los puestos. ¿Y los muertos qué? ¿Y los principios qué? ¿No dizque eran irrenunciables? Si eso no es infamia, entonces yo no sé qué quieren decir aquí las palabras” (Vallejo cit. Alzate, 2008: 4)

¹³⁴ A través de esa crítica al gusto por la tinta y el papel sellado, al “alma irredenta de cagatintas” que aún por igual conservadores y liberales, alma que Colombia heredó de España -fue lo que les dejó “cuando se largó con el oro” (*LVS*: 90)-, el narrador remarca la continuidad más que la discontinuidad que habría entre el estado-nación surgido tiempo después de las guerras de la independencia y el

afanaban por hacerse con el gobierno para luego repartirse los puestos y dedicarse a robar, a legislar, a renovar, con ese alma burocrática y legalista, el resto del país, una población principalmente rural e iletrada, a veces aislada debido a una geografía que dificultaba las conexiones, era dejada de lado, excluida, o se convertía en el campo de batalla donde se dirimían los intereses de las clases privilegiadas.¹³⁵ Su crítica a la ciudad letrada, a ese alma irredenta de cagatintas de Colombia, como escritor en los márgenes, como exiliado de la polis, es una crítica centrada no ya en señalar el histórico desencuentro entre la ciudad letrada, entre el orden que esta ha fundado en y por la escritura, y la realidad del país, sino más aún en apuntar la estrecha relación entre el poder político y el poder letrado con la violencia.

En el campo, en la selva, espacios del otro, de la barbarie, la violencia no constituía una amenaza contra el orden en el modo en que lo hace al entrar en la ciudad. Si la violencia se ha vuelto un problema acuciante será -entre otros factores- más debido a su imposible invisibilización, a la transgresión en términos simbólicos que supone su presencia en el territorio insignia de la civilización, que al hecho de que provoque más muertes que en otros tiempos. Aun cuando el machete se haya cambiado por armas de fuego, lo cual, con ironía, afirma Fernando que es signo de progreso (*ED*: 137; *LVS*: 29), la violencia actual no se puede comparar con las masacres de la violencia política, aunque el lenguaje hiperbólico de los medios de información -esos medios que viven de los miedos (Martín Barbero, 2002: 21)- exprese lo contrario:

pasado colonial. De ahí que afirme que Simón Bolívar de nada los libertó: “[s]iglo y medio después de la hecatombe que el señor del caballo con su quimera de gloria provocó, ¿no seguimos igual? ¿Acolitando curas? ¿Dictando leyes entre asesinos? ¿Ambicionando puestos? Los puestos esos de cagatintas que le quitamos al español (*LDA*: 220).

¹³⁵ A este respecto, Marco Palacios afirma que la Violencia “respected old lines of deference and social class. Very few large landowners or high-ranking military officers lost their lives. It was a rural phenomenon of poor rural people; they were the killed and the killers. In the cities the terror was more psychological, as in the case of Liberals who stopped wearing red neckties in order to avoid being beaten by the police” (2006: 168).

¿Una masacre de cuatro? Eso es puro desinflamiento semántico. ¡Masacres las de ahora tiempos! Cuando los conservadores decapitaban de una a cien liberales y viceversa. Cien cadáveres sin cabeza y descalzos porque el campesino de entonces no usaba zapatos. ¡Ésas sí son masacres! Ustedes muchachos de hoy en día no han visto nada, les está tocando muy bueno. ¡Masacres! (LVS: 51)

El problema es que en la Medellín de fin de siglo la violencia ya no es patrimonio exclusivo de nadie, ni se liga a una ideología como sucedía con la violencia partidista -aunque cuáles fueran las “ideas” por las que se mataban conservadores y liberales el narrador admita no haberlo sabido nunca (LVS: 96).¹³⁶ La violencia en la ciudad es ubicua y amenaza a todos por igual.

Por tanto, se puede decir que si bien el narrador afirma que fueron los campesinos quienes trajeron el machete, la violencia, a la ciudad, en cierto modo la violencia que azota la Medellín de fin de siglo se presenta como un fenómeno del pasado que retorna pero transformado. La violencia en la ciudad se ha vuelto ubicua, desafiando los intentos de territorializarla, de confinarla en la periferia, en las comunas. La violencia es precisamente ese fuego que en determinado punto, y como a las masas, no se puede controlar (Canetti, 1962).¹³⁷

¹³⁶ Según Marco Palacios, desde mediados del siglo XIX, mientras que en el ámbito de las ciudades los partidos buscaban distinguirse a partir de diferencias doctrinales, principalmente alrededor de temas relacionados con la educación y la familia, con el objeto de obtener votos, a nivel municipal la adscripción a un partido era una cuestión de identidad local, de pertenencia a una comunidad y a un linaje, o en ciertas regiones estaba vinculada más específicamente al aspecto racial o de clase social (2006: 21). A partir de la guerras civiles de fines del siglo XIX, las afiliaciones partidistas no harían sino reforzarse (2006: 41).

¹³⁷ En *Crowds and Power*, Elias Canetti establece que el fuego es precisamente uno de los símbolos más antiguos de masa. Comparándolos, Canetti afirma que “[o]nce in being, it spreads with the utmost violence. Few can resist its contagion; it always want to go on growing and there are no inherent limits to its growth. It can arise wherever people are together, and its spontaneity and suddenness are uncanny. [...] It can be destructive; and it can be damped and tamed. It seeks an enemy. It dies away as quickly as it has arisen, and often as inexplicably [...]. These likenesses

Medellín ha devenido el espacio de la barbarie, espacio sin ley, a pesar de que la ciudad letrada, en ruinas, siga afanándose en su labor burocrática y jurídica. Pues si bien ante la extensión de la violencia, con la avalancha de cadáveres, ha decidido dejarle “ese acto jurídico trascendental”, esa institución “tan entrañable, tan colombiana” que es el levantamiento del cadáver, a los gallinazos, a la naturaleza, suprimiendo el correspondiente informe de “veinte pliegos de papel sellado” (*LVS*: 29-30), la ciudad letrada sigue promulgando y renovando leyes. Que en este país de leyes la ley no se cumpla, que lo más seguro sea robar en el gobierno y lo único seguro en Medellín sea la muerte (*LVS*: 22) no parecen ser razones suficientes para que Colombia, a fines del siglo XX, no cree una nueva Constitución que sustituya a la longeva de 1886, redactada por el ilustre gramático y latinista, vicepresidente y luego presidente en funciones, el conservador Miguel Caro. Una nueva constitución que con sus “ciento ochenta erratas” (*ED*: 126), signo de las ruinas en que se encuentran las un día esplendorosas letras colombianas, afirma Fernando, sin más rodeos, que le sirve para limpiarse el culo (*ED*: 126).

No es casual entonces que estando relacionada la gramática con la escritura de la ley, en tanto que esta debía asegurar un código “depurado de cualquier tendencia al equívoco, al ruido que limitaría la interpretación exacta de sus sentencias” (Ramos, 1996: 16), Fernando ejemplifique la diferencia que señalaba antes, en relación con el habla del sicario, entre “debe” y “debe de” así:

“Puesto que sus hermanos se enriquecen con contratos públicos y él lo permite, también el presidente debe de ser un ladrón”. O sea, no afirmo que lo sea, aunque parece que lo creo. Y por parecer creer no hay difamación, ¿o sí, doctor? ¿Por tan poca cosa se puede ir uno a la cárcel

between fire and the crowd have led to the assimilation of their images; they enter into each other and can stand for each other. Fire is one of the most important and malleable of the crowd symbols which have always played a part in the history of mankind” (77).

cuando nos están matando a todos vivos? Y “debe” a secas significa que se tiene que, como cuando digo: “La ley debe castigar el delito”. ¡Pero cuál ley, cuál delito! (*LVS*: 21)

El único delito, dice finalmente, es el suyo por “no andar instalado en el gobierno robando en vez de hablando” (*LVS*: 21). La obsesión de Fernando por la corrección en el uso de la lengua, por la precisión de las palabras en relación con el ámbito de la ley -institución del orden-, se revela entonces como una cuestión puramente formal. En el contexto de violencia generalizada, de corrupción, de ineficacia de la justicia o de pérdida de valores, la palabra se ha vaciado de sentido.

Sin embargo, en el fin de siglo la letra impresa no sólo parece haber perdido su autoridad en el sentido en que he venido señalando hasta aquí, relacionada con la ley y el orden, sino que también ha perdido su lustre, como instrumento de legitimación simbólica. Desde mediados del siglo XX, más que la literatura, el libro, ha sido la cultura de masas producida por las industrias culturales -la radio, el cine, la televisión y más recientemente el mundo digital- la que ha mediado el paso de grandes sectores de la población de una cultura rural pre-moderna a una cultura urbana moderna (Martín-Barbero, 2004). Fernando, anclado aún en su educación letrada, no esconde su desprecio por esa cultura de masas que desde su mirada desencantada y nostálgica es expresión de incultura y que ha convertido la ciudad de su infancia -tanto como el hogar familiar-, en un espacio en el que se refleja la pérdida de sentido, la decadencia de los valores civilizatorios. No soporta el estrépito de la radio pasando vallenatos, partidos de fútbol o las “noticias optimistas sobre los treinta y cinco que mataron ayer” (*LVS*: 22), detesta el punk, el rock que escuchan los sicarios en su apartamento, que le rompe los oídos, y las sambas que pone su hermano menor, el engendro -el mismo que vive conectado a Internet-, que le enturbian el alma y envenenan el aire (*ED*: 58). Su mayor disgusto y furia lo reserva, sin embargo, para la televisión, a la que presenta como escenario donde se refleja y se

refuerza la violencia, el vacío moral y la decadencia cultural de la sociedad colombiana (Martín-Barbero, 2007). Telenovelas, partidos de fútbol, declaraciones del presidente y otros miembros del gobierno corruptos, noticias de robos y sobornos, constituyen la programación de una televisión que mantiene embobado, como a su propio padre en sus últimos años de vida (*ED*: 91), al país entero. No obstante, aun cuando revela una actitud conservadora, desencantada y nostálgica -en su niñez, sin televisor, ni rockeros ni punkeros, Fernando conoció la felicidad-, el narrador también deshecha esa nostalgia por un pasado en el que la letra impresa fue el eje de la cultura moderna. Por eso, si con los oídos rotos de escuchar música rock o la televisión le propone a Alexis -con una aparente vocación pedagógica- que para llenar su vacío existencial lea un libro, en silencio, luego confiesa que era precisamente la “pureza incontaminada de letra impresa” (*LVS*: 45) lo que más le gustaba de su amante sicario. Esa atracción por la pureza “iletrada” podría interpretarse como parte de esa ambigüedad en la postura del letrado entre el temor, la ansiedad, y la atracción hacia el otro, definido como bárbaro, primitivo, que representa también la naturaleza, la energía de la vida intraducible al lenguaje. No obstante, es necesario situar esta cuestión en un contexto en el que, como vengo señalando, se ha producido una devaluación de las letras ante la primacía de los nuevos medios de comunicación (Martín-Barbero, 2007: 34). Además de interpretar la carga de ironía de tal afirmación, hay que considerar asimismo las posturas ambiguas del narrador, que no establece alianzas con el poder, frente al cual se sitúa en posición crítica, pero tampoco con los márgenes, con el otro.¹³⁸ Desde su mirada desencantada, sin recurrir a la nostalgia pero con una actitud cínica, Fernando señala que Alexis, no comprendiendo más que “el lenguaje universal del golpe” -en la

¹³⁸ No hay una propuesta de alianza con los márgenes puesto que, tomando las reflexiones de Villena Garrido (2009), la literatura de Vallejo, como parte de esa literatura desviacionista sobre la que comenta este crítico, pone de relieve la incoherencia del proyecto nacional, su exclusión de los márgenes, pero no presenta una especie de contraproyecto común. A diferencia de los “Adanes” del boom, Vallejo, como otros escritores de esta literatura desviacionista rechaza los “modelos cosmológicos”, no pretende buscar ni proponerse como ninguna voz de la verdad en términos de una propuesta social común, de un proyecto colectivo.

imagen televisiva-, no necesitaba saber ni francés, ni inglés, ni alemán, que no es más que “palabrería hueca zumbando en la cabeza” (*LVS*: 23), y si no, concluye, “[p]ara libros los que yo he leído! y mírenmé, véanmé” (*LVS*: 45).

La cultura letrada del narrador ya no funciona ni como instrumento de legitimación simbólica, ni tiene una función racionalizadora o pedagógica, pues el escritor ya no puede, desde las viejas categorías de esta cultura, hacer inteligible, dar un sentido, a ese nuevo paisaje cultural, social e ideológico que constituye la ciudad de fin de siglo. La cultura letrada, tanto como su pasado idealizado, aparecen finalmente como lastres. La pérdida de autoridad de las letras, de su capacidad ordenadora, se refleja, de este modo, en un discurso sobre la ciudad como un espacio hecho de fragmentos incommunicables entre sí. Un espacio para el que el escritor no puede ofrecer ya ningún simulacro de sutura a través de la escritura, sino es a cambio de ofrecer una ficción, como esa imagen-espectáculo de la ciudad vista desde la altura, o bien de imponer sobre esa realidad un modelo rígido, un orden, ejerciendo una violencia simbólica, como se ha visto al analizar la figura del gramático como guardián de la ciudad letrada. Un orden que, de todos modos, es siempre desafiado, pues lo reprimido por esa violencia ordenadora retorna de una u otra manera. Como lo muestra la Medellín de fin de siglo en este retrato, el orden finalmente no es más que “un espejismo del caos” (*ED*: 147)

3.e Una Colombia en chiquito: la casa familiar

El análisis de la representación de la casa familiar, tanto a través del recuerdo de la infancia como del relato de los retornos, tras años de ausencia, para acompañar a su padre moribundo y luego a Darío, resultaba pertinente en la sección 2 para poner de relieve el rol de este espacio en el relato de cómo me convertí en lo que soy y así en relación con el desarraigo vital de Fernando. En este apartado, el estudio de este espacio se centra en un aspecto específico que es su postulación como microcosmos de la nación. Propongo que el análisis del espacio doméstico contribuye

a reconstruir qué imagen, qué narrativa de la nación se propone en los textos, así como también permite poner de relieve hasta qué punto la construcción de este espacio está menos guiada por la verosimilitud que por el rol simbólico que se le otorga, reelaborando de forma paródica y metafictiva la tradicional representación de la casa como símbolo de la nación. El narrador, de hecho, hace explícita esta relación al definir en *El desbarrancadero* su casa como una “Colombia en chiquito” (ED: 79). Así se refuerza además, desde esa misma actitud paródica, la identificación entre historia personal e historia nacional, entre espacio privado y espacio público.

Desde esta perspectiva, se puede decir que la casa familiar es representada tanto en el recuerdo de los días de la niñez como en su estado presente, cuando el narrador regresa al enterarse de que su hermano está enfermo de SIDA, como un espacio en ruinas, cuyos moradores se encuentran en total desarmonía. Y esta imagen del hogar como un espacio fragmentado refleja el fracaso de los poderes en la construcción de una comunidad nacional. Si bien en el apartado de la sección 2 sobre la casa como espacio distópico me he centrado brevemente en analizar cómo se representa la degradación de este espacio, consecuencia de la proliferación de vástagos y la locura y el egoísmo de la madre, aquí quisiera desarrollar esta cuestión partiendo entonces de la casa familiar como metáfora de la nación.

En este sentido, si en la literatura de las incipientes naciones latinoamericanas la familia unida fue el modelo para la reproducción de los valores nacionales, ofreciendo una versión equilibrada de la vida doméstica en contra de cualquier evidencia de anarquía o caos en el espacio de la nación (Masiello, 1992: 17-18), la representación de la casa familiar como manicomio, como infierno, revela aquí la crisis de esos valores. De ahí que ante ese espacio doméstico en ruinas que se encuentra a su vuelta a Medellín en *El desbarrancadero*, espacio en el que reina la madre, “la Loca”, y el hijo más pequeño, “el semiengendro”, el narrador, tras afirmar que sus padres “eran el espejo del amor, el sol de la felicidad, el matrimonio perfecto” y que “[n]ueve hijos fabricaron en los primeros veinte años mientras les funcionó la máquina, para la mayor gloria de Dios y de la patria”, remarque luego con sarcasmo:

“¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero” (ED: 10). Ese matrimonio heterosexual, deseo y amor sancionado por la Iglesia católica y el Estado, era “un infierno, aunque disfrazado de cielo” (ED: 48).

El sarcasmo respecto a la supuesta virtuosidad de su madre según los valores tradicionales de una sociedad devota como la antioqueña se expresa en la obsesión que según Fernando la llevó a tener incontables hijos: tras haber dado a luz a “cinco hijos varones seguidos, se le metió en el testafarro a la Loca que iba a ajustar los doce apóstoles” (ED: 78), la misma obsesión que si hubiera “tenido cinco niñas” le habría llevado a ponerse “a ajustar las once mil vírgenes” (ED: 78). La hipocresía de esos valores se evidencia en el desentendimiento de la madre respecto de sus innumerables hijos y en su espíritu disociador. La “Loca” aprendió “el gran secreto de las madres de Antioquia: paren al primer hijo, le limpian el culo y lo entrenan para que les limpie el culo al segundo, al tercero, al cuarto, al quinto, al decimosexto, que encargándose exclusivamente de la reproducción ellas paren” (ED: 63). Concentrada así en su rol reproductivo, empeñada en “propagar su sacro molde”, en usar su autoridad -la de la abeja reina- no para mantener la paz y el orden, para crear una familia unida, sino para mandar a quien fuera -sirvientas, marido, primogénito- a ocuparse de todo, el espacio doméstico se transformó en un caos. Al desorden y la suciedad que la madre creaba se venía a sumar la anarquía en la que vivían los hermanos, pues las órdenes pasaban de unos a otros y nadie las acataba. En esa situación de caos en el espacio doméstico, como el Estado frente al desorden en que el narrador encuentra sumida a la ciudad, metáfora también de la nación, su madre, cuenta Fernando, “[n]o hacía ni dejaba hacer, no rajaba ni prestaba el hacha” (ED: 77). La madre boicoteó todos sus intentos de imponer su autoridad de primogénito para mantener un orden; autoridad que fue así pisoteada, desembocando en “incontables guerras intestinas” (ED: 79). Los hermanos, gracias al “espíritu disociador” de esta madre, que se pasaba “la ley por la bragueta” (ED: 78), acabaron detestándose todos, odiándose “fraternalmente” “hasta que la vida [los] dispersó” (ED: 175).

La gran familia, que simboliza la nación, vivía ante la ausencia de la ley -de la figura del padre, ciego de amor, pero al que la madre también “hijueputiaba”- en la misma discordia en la que viven los más tres millones y medio de habitantes de Medellín, y de Colombia entera, ese país de leyes donde, como se ha señalado, la ley no funciona, donde el Estado, según Fernando, ni reprime ni crea consenso, pues los que están en el gobierno se dedican únicamente a robar y a hacer seguir funcionando la máquina burocrática. Revelando la hipocresía de la sociedad tradicional, tras la figura de esa madre santa, el narrador afirma que se escondía una mujer “poseída por la maldad de un demonio que sólo existe en Colombia puesto que sólo en Colombia” han sido capaces de ponerle nombre: “la hijueputez” (*ED*: 70). El amor por sus hijos se expresaba en ese “tan maternal”, “tan tierno” (*ED*: 82) “¡Hijueputas!” que les regalaba y que, afirma Fernando, “[c]ualquier mujer medianamente equilibrada sabría que se le volvería contra ella el bumerang” (*ED*: 37).

La figura femenina, tradicionalmente ligada a la crianza de los hijos, y en este sentido como sujeto encargado de inculcar los valores nacionales para la construcción de los futuros sujetos de la nación, se representa entonces como reproductora del desorden y de la violencia. Pero además, desde otra perspectiva, la madre, considerada como transmisora de la herencia biológica, también es acusada de reproducir el caos y la violencia puesto que sus genes, los genes Rendón, son, según el narrador, portadores de la locura. Una locura que, en el caso de su hermano Darío, por ejemplo, se manifiesta en esos exabruptos de violencia que recuerdan también a los de su tío materno, Argemiro, quien en plena noche, cuando todos dormían se levantaba a darle patadas a las puertas, gritando “¡Pa que sepan que aquí estoy yo!” (*ED*: 37). Los genes Rendón no sólo se ligan a la locura, sino también al olvido: los “cables” se les cruzan y así pueden olvidar sus horrores, como le sucede a su hermano Darío (*ED*: 19). Así, en el seno del espacio doméstico el sujeto nacional se conforma como un sujeto para el que la violencia se constituye como la manera de poner fin a los conflictos que surgen del habitar juntos ante la falta de un pacto social, en un espacio -el de la casa o el de la ciudad- sin ley.

La reproducción incontrolada se presenta como determinante de esa crisis endémica que marca el espacio doméstico, así como el de la nación. La reproducción desemboca en degeneración, pues de tanto usarse el molde, este termina estropeándose. El último hijo que tuvo su madre, el “Gran Güevón”, nacido a destiempo, expresa en la narrativa familiar esa degeneración de la raza que según Fernando se evidencia en la ciudad, en esa “monstruoteca” que, al igual que el “semiengendro”, se ha apoderado del espacio. Lo monstruoso aparece así ya no sólo en el discurso sobre la ciudad sino también en la narrativa sobre el espacio doméstico revelando la ansiedad de Fernando el letrado, que nombra así no tanto la amenaza, pues ya esos cuerpos efectivamente se presentan como habiéndose apoderado de estos espacios considerados sagrados, sino la catástrofe, pues los han dejado en ruinas. Esta cuestión se hace especialmente evidente en relación con un espacio concreto dentro de la casa que se vincula a la figura del padre: la biblioteca -la cultura letrada- que también caerá bajo el dominio del semiengendro tras la muerte del padre.

La degeneración biológica se presenta en esta narrativa familiar como unida a la degradación del espacio material. En el mismo apelotonamiento que los habitantes de Medellín también vivía al final la familia de Fernando, puesto que la madre nunca entendió que el espacio de la casa era finito (*ED*: 71). Una casa que ante el exceso de hijos tuvo que ser reformada, agregando habitaciones en la parte de atrás, con obras mal hechas, “[a] los trancazos”, “quitándole terreno al jardín” (*ED*: 71). Difícil no leer en la representación de ese espacio doméstico que se agranda un reflejo a escala reducida del proceso que se señala para la ciudad. La casa se va degenerando con espacios malformados, cubriendo de cemento parte del espacio verde del jardín, con el objeto de acomodar a los innumerables vástagos de esa madre empeñada en la reproducción, de la misma forma que la ciudad convertida en paridera se va masificando, le van creciendo como tumores esas comunas de construcciones improvisadas, que marcan la degradación y la defunción de aquella Medellín de la eterna primavera, convertida ahora en un infierno.

Por tanto, en la representación de la casa familiar, ese “infiernito de tradición” (*ED*: 12) que es como Colombia, un cielo que es infierno (*ED*: 81), construido día a día “[c]omo las empresas sólidas que no se improvisan” (*ED*: 12), se problematiza, como en la representación de la ciudad, la idea de una comunidad nacional. Se lo hace mirando al pasado y, al igual que la representación de Medellín, se establecen dos posiciones extremas en tensión. Por un lado, la del Fernando autoritario, defensor de un orden jerárquico y excluyente, a quien no le importa cuantos hijos tenga su madre “mientras la turba desbocada [le] obedezca” (*ED*: 78), y por otro lado, la del Fernando irreverente, crítico y desencantado, que recurre a la ironía para burlarse o atacar los pilares sobre los que se construye ese orden, desvelando su hipocresía, para finalmente afirmar que el caos es el único principio que rige la vida.

Analizando más en detalle ambas posturas, desde la mirada del letrado, el cuerpo reproductivo de la mujer se identifica con la muerte y con el principio de diferenciación y de dualidad (Trigo, 2000: 49). La degeneración, el caos y la idea de crisis se relacionan así con el cuerpo femenino, reducido a sus órganos sexuales, a esa vagina insaciable, que ha convertido la ciudad en una “paridera”. Frente al cuerpo femenino, frente a esa madre patria, engendro nacido de España, divide primero entre conservadores y liberales, y ahora, en la guerra de todos contra todos, simplemente entre “asesinos y cadáveres” (*ED*: 141), únicamente la letra, la ley, atribuida a la figura masculina del letrado, puede reinstaurar la unidad amenazada por la diferencia, por el caos. El problema que plantea desde esta posición el narrador es que el padre era en esta casa una figura ausente o dominada por la madre, que lo convirtió en su sirvienta, y ni siquiera Fernando como primogénito, en su derecho consagrado por la Biblia -por las escrituras sagradas-, pudo imponer su autoridad sobre el resto de la familia para mantener el orden y la unidad, pues todo intento en este sentido fue boicoteado por la madre.

Sin embargo, cabe revisar desde otra perspectiva el discurso del narrador a este respecto para ver que tras esa misoginia y ese autoritarismo hay una crítica que

parte del desencanto. Esa misoginia y ese espíritu antidemocrático, en el mismo tono que el racismo, son expresados a través de una diatriba que en su exceso pasa a ser una forma de transgredir, como señala Manzoni, los “límites de la moralidad, las buenas costumbres y el gusto” (2011: 67). En una línea similar Mercedes Jaramillo ha señalado que se trata, a través de esos exabruptos, en este caso del misógino, de “socavar convenciones ideológicas falaces en sociedades patriarcales que han mitificado la maternidad y la proliferación como ideales a seguir y que realmente buscan reforzar la familia, la propiedad y el statu quo” (2000: 412). Por tanto, desde una posición desencantada y con ironía el narrador desdeña también esa aparente defensa de los términos opuestos, identificados con la figura masculina, es decir, el Estado, el orden, la ley, la cultura letrada. Fernando niega su origen en ese cuerpo femenino reproductor del caos, pero también se dice huérfano de padre. Él es hijo de sí mismo (*ED*: 49), es un apátrida, un exiliado del cuerpo de la nación y de la polis. Y en este sentido cabe entender su homosexualidad afirmada sin prejuicios como la negación a contribuir al caos a través de la reproducción -que horroriza-, como, según ha apuntado Jaramillo, una posición alternativa y de crítica a los valores tradicionales de la Iglesia, que ha tenido un gran peso en la sociedad antioqueña, así como al machismo de esta sociedad (2000: 411-412). Este sujeto desencantado e irreverente es un sujeto que sin comunidad familiar, ni simbólica ni nacional, se sitúa, como ya se ha podido ver en el apartado anterior, a la intemperie. Es un desarraigado: no tiene ni casa ni ciudad -ni nación-, pues las abandonó cuando dejó el paraíso, es decir, la infancia, ese supuesto momento de unidad con los otros.

Ahora bien, las posturas extremas de este sujeto a la intemperie, entre nostálgico e irónico respecto a sus orígenes, y la tensión que se genera entre estas posturas, funciona como una forma de desvelar en el ámbito privado las contradicciones de la sociedad colombiana que la situación presente obligar a mirar. Una sociedad en la que la violencia fue legitimada por las élites políticas y económicas no para asegurar la protección y libertad de los ciudadanos sino para hacerse con el poder, para sentar sus nalgas en el solio de Bolívar y repartirse el

botín, así como para mantener el orden público ante la falta de una cultura cívica y política no basada en la confrontación. Pero tal como se relata que acabó sucediendo en el espacio doméstico, donde la abeja zángana, la madre, sólo sabía mandar, “hijueputiar” y boicotear cualquier intento de un orden que asegurara la armonía entre sus moradores, que acabaron odiándose fraternalmente, en la ciudad, en el espacio nacional, también la violencia ha terminado por naturalizarse, por convertirse en el medio privilegiado para resolver los conflictos, multiplicando así la violencia. Y de este modo, ante esta situación, Fernando volverá entonces a afirmar desde su postura desencantada y a la vez desenmascaradora, que la vida “es tropel, desbarajuste” y “sólo la quietud de la nada es perfecta” (ED: 79), por ello, el orden no es más que una ilusión.

3.f Nostalgia, ironía y representación

Al hilo de esta última cuestión apuntada, y retomando algunos aspectos en torno a la escritura autobiográfica ya comentados en la sección 1, me centraré en este último apartado en analizar de qué modo en los textos, tras la diatriba y tras lo que parece un simple sentimiento nostálgico, de añoranza, sobre todo de esos “días azules” de la infancia, se propone una problematización de esa misma evocación nostálgica. Intentaré argumentar aquí como los textos, en lo que puede interpretarse como una reflexión sobre la propia representación, sobre la literatura y la memoria, se desvela la ironía que define toda representación en tanto que busca hacer presente -re-presentar- aquello cuya ausencia marca, y se deja entrever, en este sentido, cuánto hay de virtualidad creativa en ese anhelo por lo ausente que caracteriza la nostalgia como una forma de la melancolía.

En su libro *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym señala, a modo de clasificación provisoria, dos tipos de nostalgia que implican una relación diferente con el pasado, con la comunidad imaginada, con el hogar o con la propia autopercepción (2001: xiii). Boym los denomina “restorative” y “reflective” (2001:

41), explicando que mientras el primer tipo de nostalgia pone el énfasis en el *nostos* y busca reconstruir ese pasado, lugar, comunidad o la propia identidad, tapando los huecos de la memoria, el segundo se centra en el *algia*, es decir, en el sentimiento de anhelo y de pérdida, remarcando que el proceso de rememoración es siempre imperfecto, inacabado, inconcluso. Añade Boym, “[r]estorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time” (2001: 41). No es difícil, a partir de estas definiciones, entrever ya una relación entre este segundo tipo de nostalgia y esa autorepresentación cargada de ironía, apuntada en la sección 1, del narrador como un autobiógrafo desmemoriado, junto con las implicaciones que tal autorrepresentación tiene en términos de la verosimilitud del pasado y de los espacios representados. De hecho, Boym apunta que este segundo tipo de narrativa nostálgica es irónica, fragmentada e inconclusa (2001: 50). Pero también, como se ha podido ver en las diferentes secciones, el narrador, a través de otras autofiguras, se muestra como nostálgico de un mundo de límites y valores bien establecidos, para quien cualquier cambio representa una amenaza contra ese mundo, reflejado en esa imagen idealizada de la ciudad, de la finca Santa Anita -metáforas de otra nación-, incluso de la propia identidad, que se vinculan principalmente a la infancia.

La escritura autobiográfica, en esta segunda línea, surge como el deseo de restaurar el pasado, de recuperarlo como origen, como principio -comienzo y norma- que se constituye, con su carácter estático, estable, en ese perfecto “snapshot” del que habla Boym. Siguiendo a James Fernández, se podría decir así que ese pasado evocado de forma idealizada, así como los espacios donde transcurrió, que se postulan como símbolos de otra Colombia que ya no existe, de otro tiempo mejor, se constituyen en la escritura autobiográfica como momentos y espacios de “presencia”, que cabe cuestionarse hasta qué punto son reales o si no son más bien las ficciones fundacionales que dan razón a la escritura autobiográfica (1992: 92).

Ahora bien, si Fernando afirma que la palabra escrita permanece -aun contradiciendo lo que señala en otras partes-, y ofrece estabilidad, unidad y coherencia a lo que no la tiene -identidad, pasado, espacios, lengua- esto es posible a cambio de sustraerlo de la acción del tiempo, del discurrir turbulento de las aguas de ese río del tiempo que arrastra todo hasta hacerlo desembocar en el mar que, siguiendo las coplas de Manrique, simboliza la muerte. Pero esa estabilidad y fijeza constituyen también una forma de muerte, de fin, en términos del juego de la significación. Desde cierta perspectiva, la escritura, como se ha apuntado en la sección 1, puede entenderse como una clausura del devenir y del sentido, cuestión que él mismo señala explícitamente cuando de paseo por el barrio y la casa de su niñez, en *La Virgen de los sicarios*, tras comentar que ambos, estaban igual, como por milagro preservados de los estragos del tiempo, remarca que “lo que no cambia está muerto...” (*LVS*: 104). Para el nostálgico del primer tipo, que busca restaurar el pasado en términos de la recuperación de un origen que es esencia, unidad, identidad, esa imagen del barrio y de la casa que han permanecido “intocados” por el tiempo, son un ejemplo de esa cristalización del pasado en esa toma perfecta -snapshot- de la que habla Boym. Al igual que en la fotografía, en esa reconstrucción perfecta del pasado este no aparece como duración sino como instante fijo, congelado, muerto.

Por ello, si el narrador se muestra a veces como un nostálgico enamorado de su propia fantasía (Boym, 2001: xiii), de ese pasado ideal que evoca, principalmente el de la infancia, cabe centrarse en una cuestión que vendría a relativizar esa actitud respecto del pasado. Esa cuestión es la identificación que el mismo narrador hace del pasado, de los recuerdos, como él mismo afirma, como un “cadáver” (*ED*: 108), como un muerto del que por muy enamorado que se pueda estar hay que liberarse, hay que enterrarlo pronto, para seguir ligero, para no pudrirse uno con él. Desde esta perspectiva, la nostalgia restaurativa que pretende recobrar esencias, verdades absolutas, no sólo en lo que se refiere al pasado individual, a la propia identidad, sino también a una comunidad, a una historia colectiva, se mira desde una actitud irónica.

Si el pasado está muerto significa que no existe, que no “es” en el presente. Por eso, como afirma el narrador, aquel que “se pone a recordar se jodió porque el pasado es humo, viento, nada, irrealizadas esperanzas, inasibles añoranzas” (*ED*: 139).

A partir de esta afirmación respecto del pasado, al hecho de que no existe o si existe es en otro orden de la realidad distinto del presente, se puede proponer que en los textos se tematiza una concepción de la escritura autobiográfica en la que esta se constituye como un acto de *poiesis*, puesto que al no existir, ser una ausencia, o más bien una presencia negativa, el escritor debe reinventar el pasado para apropiárselo como tal. No obstante, como argumentaré aquí siguiendo lo propuesto por Agamben en torno a la melancolía, tal estrategia de apropiación del objeto del deseo implica la paradoja de que sólo puede producirse a cambio de afirmar la pérdida, la ausencia de tal objeto.

Por tanto, si en esa evocación del pasado de la infancia se ha visto que los lugares y personas asociadas a ese pasado -la finca Santa Anita, la Medellín de la eterna primavera, los abuelos-, se prestaban a una estrategia de mitificación, al mismo tiempo se da en los textos una tendencia contraria que consiste en desacralizar y en desmitificar esos “monumentos del pasado” en los que se revela la nostalgia restaurativa, que no son sólo los propios -de una historia íntima-, sino también aquellos en los que se arraiga y construye la identidad y la historia de una comunidad. En esta línea podrían entenderse desde luego los ataques a figuras ensalzadas por la historia oficial, por una historiografía patriótica, como la de Simón Bolívar, ese héroe que, dice con sarcasmo, “murió en la cama” (*FS*: 239), y cuya estatua en el parque frente a la catedral de Medellín es descrita siempre como blanco de las despreciativas excreciones de las palomas “desvergonzadas” (*FS*: 240; *LDA*: 220). La misma estatua que, hecha de mármol y bronce, se presenta ardiendo en las llamas del incendio “purificador” que involuntariamente provoca el narrador, y que no sólo constituye el final de la narración y del texto en *El fuego secreto*, sino que simboliza, asimismo, otro fin: el definitivo quiebre de los lazos que lo unían, siendo niño, de forma armónica a la familia, a la sociedad “normalizada”, a una comunidad

nacional construida sobre unos determinados valores. Así se libera Fernando de todo, de la patria y del supuesto padre de la patria, de ese Libertador que de nada los liberó.

En un sentido similar se puede decir que funcionan también sus comentarios en torno a la lengua y la gramática, pues si bien el narrador, como se ha analizado, vela por el correcto decir de sus conciudadanos en *La Virgen de los sicarios*, proponiéndose como guardián de la pureza de la lengua, de la ciudad letrada, también afirma en *El fuego secreto* que tal pureza sólo existe como producto de las elucubraciones de los gramáticos, de su “cerrazón”, pues poco tiene que ver con la realidad del habla. El idioma, le dice a su narratario, que no casualmente es el “reverendo padre”, es “como una anguila: escurridizo, inasible” (FS: 159). La lengua es “irracional” “cuando quiere, y en casi todo momento quiere” (FS: 160). Por tanto, concluye, la gramática es “necia” (FS: 160). En un país donde las élites se vanagloriaron de hablar el mejor español, país de ilustres filólogos y gramáticos, en cuyo pensamiento, como se ha comentado, el discurso de la gramática se vincula a la creación y mantenimiento de un orden -normatividad lingüística y normatividad moral se unen- esos comentarios no pueden sino tener un doble efecto desacralizador. Por un lado, expresan la desacralización de la figura del letrado y de la letra escrita -incluida la ley-, y por otro, el rechazo de las estructuras morales, de los modelos culturales sobre los que los letrados colombianos, desde el poder o en connivencia con este, fundamentaron un orden excluyente, que no emanaba de la sociedad sobre la que buscaban imponerlo.

La vida, como se ha señalado que afirmaba en *El desbarrancadero* al recordar esa casa que era una Colombia en chiquito, es caos, es “tropel, desbarajuste”. En consonancia con esta concepción de la vida se puede interpretar su deseo explícito de que al morir su cuerpo no sea “metido en camisa de ataúd por la fuerza”, sino que sea arrojado a “uno de esos botaderos de cadáveres con platanar y prohibición expresa, escrita, para violarla, que es como he vivido”, y acabar comido por los gallinazos para “después salir volando” (LVS: 47). Transgrediendo su deseo el límite que marca la

palabra escrita, el orden, las buenas y religiosas costumbres, y más allá del sarcasmo que puede haber en esa afirmación de que la letra en ese oeste en que se ha convertido la ciudad está para ser violada, el narrador reafirma su voluntad de liberarse de estructuras, de tradiciones, de modelos y de moldes. Una liberación que se realiza desacralizando, transgrediendo los límites, las convenciones -literarias, morales, sociales-, para remarcar su carácter construido y, por tanto, finalmente arbitrario.

De la misma forma que sucede con ese barrio y esa casa de la niñez, preservados de la acción del tiempo, o con la noción de identidad y de sujeto, así como con el pasado reconstruido en la escritura autobiográfica, la lengua instituida en los manuales de gramática se postula como una lengua ideal, como modelo, fuera de los avatares del tiempo a los que se ve sometida el habla, pero como tal también está abocada a ser una lengua muerta. Otro cadáver del que Fernando está enamorado -como lo está de esa lengua muerta que es el latín-, pero al que hay que enterrar para no pudrirse con él. No es extraño entonces que concluya ese parlamento dirigido al “reverendo”, exclamando “[a]l diablo con los gramáticos!” (*FS*: 160). Una actitud similar a la que, como se ha analizado, muestra respecto a su propia cultura letrada, libresca, ante ese presente en que la palabra parece haberse vaciado de sentido y la letra perdido su autoridad y su lustre, desplazada por las nuevas industrias culturales, que han pasado a ser los productores de los imaginarios culturales de masas.

Al diablo con los gramáticos, al diablo con los escritores y los libros, con la cultura letrada, pero también al diablo mandará Fernando sus propios recuerdos, y no casualmente los de la infancia, diciéndose a sí mismo en esa cantina Bombay que “¡Nada de nostalgias! Que venga lo que venga, lo que sea, aunque sea el matadero del presente. ¡Todo menos volver atrás!” (*LVS*: 97). Porque al igual que escribiendo desde la catástrofe del presente revisa los mitos de una historia nacional, el narrador muestra una actitud irónica respecto a la operación de mitificación de los espacios, de las personas asociados al pasado de su infancia, en fin, del pasado casi mítico que

construye en ese ejercicio de rememoración de la historia íntima, historia que es predominante en los dos primeros textos. Sus libros, más que construir mitos, sirven para liberarse de ellos, para borrar recuerdos y enterrar cadáveres, incluido esos otros “yo” que representan el niño y el joven. Su vida, afirma, “ha sido siempre una repetida historia: me la paso liberándome de mitos, de gentes y de cosas; ahora me libero de mí mismo” (*LDA*: 168).

En ese mandar al diablo los recuerdos, el pasado, las convenciones, las buenas costumbres, la familia, la nación, incluso la gramática y su cultura libresca, todo lo que en el presente desde el que se escribe se identifica como un “fardo estúpido”, “una carga necia”, el narrador vuelve a abogar por una orfandad y por una marginalidad que implican liberarse de esos orígenes, de esos mitos propios o colectivos, que simbolizan el comienzo y la norma. Pero tal orfandad, tal negación del pasado, deben ser leídas también en otro nivel, en relación con la propia escritura autobiográfica, es decir, con el tema de la representación. Este sujeto que pretende recuperar a través de la escritura un pasado que define como nada, como humo, y a un yo sin origen -hijo de sí mismo-, sin identidad, un yo que es fugaz fantasma de sí mismo, pone de relieve de cierto modo esa paradoja que Agamben, siguiendo el escrito de Freud sobre el luto y la melancolía, comenta acerca de esta tomada como modelo de relación con la realidad, con las cosas. La melancolía, según Agamben, “no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida de un objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable” (1995: 53). La melancolía recubre “su objeto con los ornamentos fúnebres del luto” confiriéndole “la fantasmagórica realidad de lo perdido”, sin embargo, dado que la melancolía es el

luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría

parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas. (Agamben, 1995: 54)

Se trata de una paradoja que guarda relación precisamente con esa ironía que según Paul de Man (1979) caracteriza la representación, y con carácter más acuciante la propia autobiografía, en tanto que trata de hacer presente aquello cuya presencia niega. Ante esta paradoja o ironía que definiría su propia empresa, la de reconstruir su vida, su pasado, su identidad, apostando por la virtualidad creativa que puede tener la nostalgia, o en un sentido similar por lo que hay de creación, de *poiesis*, en la escritura autobiográfica, el sujeto autoficcional se libera del pacto autobiográfico. Pacto por el que el autor, según la definición de Lejeune (1975), se compromete a contar lo sucedido y a dar cuenta de una personalidad de la forma más veraz posible. Este pacto, tal como la letra, las buenas costumbres, es transgredido a través de un narrador autoficcional que hace del pasado, de la identidad -de su fantasmagórica cualidad-, un campo abierto a la fabulación, a la exploración las borrosas fronteras entre imaginación y memoria, entre realidad e invención.¹³⁹

Y así se podría decir que en contradicción con esa nostalgia “restaurativa” de la que se ha visto hace gala en ocasiones, el narrador se muestra también como un nostálgico “reflexivo”, que, como afirma Boym, no se preocupa tanto por recobrar un pasado perfecto sino que reflexiona acerca de la misma irrevocabilidad del pasado y la finitud humana (2001: 49). Para este nostálgico, comenta Boym, la vuelta -al “hogar”, a la comunidad imaginada, a la propia lengua- no significa recuperar la

¹³⁹ En una línea similar, O’Byren ya ha destacado cómo la escritura en los textos que conforman *El río del tiempo*, en su desquiciamiento, en su disrupción de las convenciones temporales de la autobiografía, da lugar a una progresiva disolución de ese centro, de esa unidad, que constituye el yo narrador autobiográfico, intensificando este proceso el sentido de extrañamiento respecto de los orígenes y de la identidad (ipseidad). Y cómo, de forma más relevante, este proceso “initiates a shift from *vraisemblance* to *fiction*: a gradual but thorough uncoupling of the unities of signifier and signified, discourse and reference that normally form the bedrock of any autobiographical ‘pact’” (2008: 48). De esta forma, continúa O’Byren, Vallejo muestra como a través de la escritura el yo se transforma en una ficción susceptible de ser rescrita según la voluntad del autor (2008: 48).

identidad, el mítico punto de origen, porque este nostálgico, como ya se apuntó, no pone el acento en el *nostos*, en ese hogar físico o espiritual, en ese mundo “encantado”, de bordes y valores precisos (2001: 8), sino en el *algia*, es decir, en el propio sentimiento de anhelo por lo que supuestamente se ha perdido, por lo que ya no existe, pero que, habría que precisar, tampoco existió nunca como tal. Se postula así la escritura no tanto como medio para reconstruir esos monumentos del pasado que expresan momentos de una falsa presencia, sino como lugar en el que, a partir de las ruinas del pasado, de los fantasmas, la melancolía pone en marcha la imaginación para crear ese pasado como objeto perdido, en un intento de reapropiárselo, aunque siempre con la consciencia de que tal reapropiación sólo puede suceder a cambio de reafirmar su pérdida o su ausencia, su privación.

Así, el retorno, el acceso al referente -al pasado, al origen- se plantea en los textos como un imposible. En busca del pasado, de esos días azules de la infancia, de Santa Anita, de esos momentos de absoluta presencia, se acaba confrontando el hecho de que ese pasado, desde la única perspectiva posible que es la del presente, no es sino humo. En la vuelta al pasado se termina desembocando en el presente, en esas trampas de la existencia en que cae el narrador que muestran al yo-niño mirando al yo-adulto escribir sus recuerdos.

Por ello también, si de lo que se trata es de reconstruir el pasado mediante la escritura, de representar ese referente, el riesgo es una vez más el de imponer una unidad, una coherencia, a lo que no lo tiene, es decir, al sujeto, al pasado, al curso de la propia vida, de clausurar su sentido creando una máscara o un monumento mortuario. La vida convertida en piedra o en mito. El fin de la búsqueda, la llegada, se figura así como una forma de poner fin a la creación, al juego de la significación, tanto como una salida del tiempo de la historia, entendida en términos de entrada en territorio de lo muerto como de lo mítico.¹⁴⁰ Y el narrador, hay que recordar, asegura

¹⁴⁰ Se podría decir en este sentido que las autoficciones de Vallejo suponen en cierto modo un juego consciente respecto a ese “death wish” que, según James Fernández, parecería tener el género

que en sus libros lo que hace es precisamente liberarse de los mitos, los propios y los de una comunidad.

La asunción de que el regreso, la re-presentación del pasado, es decir, del referente en la autobiografía, se constituye como un imposible, se refleja en el hecho de que el nostálgico reflexivo está menos enamorado del referente que de la distancia,¹⁴¹ o de la pérdida imaginaria por cuanto esta hace pervivir el anhelo, la nostalgia, y así también su potencialidad creativa. De este modo se puede comprender que Fernando, como melancólico, detesta tanto como ama lo perdido -el objeto del deseo-, ansía tanto como teme el regreso. Como señala Boym, el nostálgico moderno, reflexivo, “can be homesick and sick of home, at once” (2001: 50). Fernando ansía así volver a Santa Anita, a la infancia, todos regresos que simbolizan la deseada unidad del yo -ese deseo de juntar las tablas del naufragio-, y del yo con el espacio y con los otros, como en momentos ansía también una lengua, una ciudad, un hogar, un orden perfecto, sin impurezas, sin caos. Pero al mismo tiempo, como se ha comentado, Fernando teme esa perfección, esa plenitud, esa unidad, por cuanto simbolizan la muerte, pues no hay realidad estable, perfecta, incambiable. Lo que no cambia, dice el narrador, está muerto, fuera del río del tiempo, como la finca Santa Anita, descrita como un “remanso del torbellino del tiempo” (*LDA*: 249). El regreso a ese todo absoluto que simboliza el origen, la infancia, relacionados con una supuesta plenitud de la experiencia, una atemporalidad, incluso una “negación de la subjetividad” (Cabo Aseguinolaza, 2001: 22-23), además, sólo puede ser postulado como tal desde la perspectiva del adulto, a posteriori, que de esta forma hace aparecer como perdido algo que nunca poseyó como tal.

autobiográfico en la medida en que alcanzar esos momentos y lugares de “presencia” –infancia, hogar perdido, una vida más “auténtica”- que constituyen el objeto de deseo -melancólico- de la autobiografía, es decir, lo que pone en marcha la escritura autobiográfica, supondrían precisamente la eliminación de la propia condición de existencia del género (1992: 92).

¹⁴¹ Esta cuestión del imposible regreso, ansiado al mismo tiempo que temido, y del diferimiento del significado es algo que ya O’Byren señalaba de cierta forma al comentar acerca de ese carácter anacrónico, desquiciado y desarticulado del ciclo narrativo de *El río del tiempo*, carácter que representa “the way in which literature, like memory, obsessively rewrites the past from the point of view of the present” (2008: 47).

Por tanto, la escritura, tal como es tematizada en los textos, no se centra, quisiera insistir para finalizar, en recuperar el pasado, en dar una imagen de ese pasado, en reconstruir una identidad -los referentes de la escritura autobiográfica-, sino en la propia búsqueda, en el deseo de abrazar ese objeto inabrazable. Tal búsqueda tiene lugar a través del lenguaje, que, cabría recordar, es definido por el mismo narrador como una trama burda que deja colar la realidad. Según esta concepción del lenguaje, que no puede dar cuenta de la realidad, que no permite en la escritura autobiográfica acceder al referente, y volviendo a la melancolía en relación con la obra literaria, este aparece como el objeto perdido pero que no es sino, siguiendo a Agamben, “la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma” (1995: 63). El deseo de alcanzar ese objeto de amor se entiende como un intento fallido, frustrado ya desde el comienzo, lo que no hace sino redoblar ese deseo. Un deseo que se expresa así en los textos en esa repetición de recuerdos, en las continuas vueltas a los espacios del pasado, sobre todo a ese espacio que es metáfora de la metáfora de la infancia, la finca Santa Anita, en lo que parece un intento de asir ese débil hilo del yo, para dotarse de una identidad, pero que desde una actitud lúdica, desde la parodia y la ironía, como se ha podido ver en los textos, supone sobre todo un juego en torno a la imposibilidad de abrazar ese objeto que se considera perdido.

CONCLUSIONES

Si durante largo tiempo el espacio literario fue considerado como un mero escenario para la acción o como simple reflejo mimético de la realidad extratextual, limitado a producir la ilusión de realidad, un análisis de la representación del espacio y de su articulación con la representación del sujeto en cuatro textos del escritor Fernando Vallejo ha permitido mostrar la relevancia que esta categoría tiene, tanto en el plano de la composición, en su morfología, como en el plano semántico y temático de los textos. Más aún, se puede afirmar que el espacio, en su íntimo vínculo con el yo, con la identidad, es un aspecto clave de su poética.

Como he argumentado siguiendo a Soubeyroux (1993) en el capítulo II, se ha demostrado a través del análisis que el espacio, aunque es construido por el texto -a través del lenguaje literario- tomando una serie de elementos o materiales del mundo “real”, no se constituye como un simple reflejo o como una copia -un *analogon*-, del mundo. Aun cuando el espacio tiene, como en el caso de los textos analizados, un referente fuera del texto, principalmente la ciudad de Medellín, este se construye en función del proyecto global de la obra. En este sentido, a través del estudio del tratamiento y funcionamiento del espacio se ha remarcado que si en los textos autobiográficos se vuelve aún más compleja la ya de por sí complicada relación entre el espacio literario -el espacio físico representado- y su referente, en las autoficciones tal relación debe entenderse en el marco de la propuesta ambigua que la caracteriza como categoría genérica. En los textos aquí analizados, esos límites difusos entre lo ficcional y lo referencial en los que se sitúan los espacios como elementos del relato -diegéticos- se vuelven parte también de ese trabajo que con un tono lúdico se realiza en torno a la cuestión de la relación entre literatura y vida, de la representación y de la memoria, en la escritura autobiográfica. Es decir, en la medida en que los textos, como he mostrado, tornan esas paradojas filosóficas y lingüísticas que definen la escritura autobiográfica, comentadas en el capítulo I, en materia de la propia poética,

se problematiza asimismo el estatuto de los espacios, cuya representación siempre está vinculada a una mirada, situados así también en esa encrucijada entre lo ficcional y lo referencial.

Así pues, he buscado enfatizar que si el espacio literario, según se ha planteado en el capítulo II, se construye tomando más o menos elementos del mundo real -lo que define Soubeyroux (1993) como el “grado de mimetismo”-, resulta igual o más significativo analizar las desviaciones que expresa ese espacio literario respecto del mundo real. En esa desviación es donde particularmente se pone de relieve el carácter de signo artístico, y no de reflejo o *analogon* del mundo real, que tiene el espacio literario, que expresa así el modo en el que en un texto se piensa un espacio determinado a partir de una experiencia o de un ideal acerca de este (Sarlo, 2009: 147). Una cuestión particularmente relevante en el caso de un espacio como la ciudad. Como acertadamente señala Ortega, “[e]l trabajo con la ciudad desde la literatura no es sólo un trabajo de referencialidad sino un trabajo de enunciado, pues la ciudad es inventada y construida en el espesor del lenguaje”, un lenguaje que “nos habla de imaginarios, percepciones, subjetividades que conforman sensibilidades, dramas, temas de felicidad o de angustia de los ciudadanos” (2002: 118). De ahí que se pueda afirmar el interés de analizar las desviaciones y los reflejos -su grado de mimetismo- que el espacio literario supone respecto del mundo real, permitiendo acceder a esas estructuras profundas de la significación de las que habla Soubeyroux.

En relación con la configuración de los textos, se ha podido ver que más que la dimensión temporal, considerada tradicionalmente como eje de la escritura autobiográfica al ser pensada en términos de una cronología, es decir, de una línea temporal en la que se destacan acontecimientos significativos de esa vida que se busca reconstruir, es la dimensión espacial la que cobra protagonismo. En un relato desarticulado como el que constituye cada uno de los textos, que no se proponen como reconstrucción de una imagen cohesiva y coherente del pasado, de la identidad y del sujeto, sino como un *textum* -tejido- de recuerdos que se inscriben en uno o unos espacios, la dimensión espacial aparece como elemento clave en la

estructuración de los textos. No obstante, a partir del análisis se ha podido comprobar, como ya señaló Bajtin en su formulación del concepto de cronotopo, que el espacio no puede entenderse sino es en su indisoluble unión con el tiempo. Los espacios en los textos se cargan de tiempo a través de la memoria. Así, el tiempo se espacializa en los recuerdos. El transcurso del tiempo, que tanto obsesiona al narrador en los textos, se expresa principalmente a través de los cambios en los espacios, o incluso a través de metáforas espaciales.

Por tanto, he puesto énfasis en el presente estudio en mostrar cómo el espacio está lejos de ser en los textos un elemento estático. Su dinamismo queda patente en esa interpenetración con el tiempo, en cómo el espacio se vuelve expresión también de la vertiginosa temporalidad que introduce la modernización, de la que pretende dar cuenta el narrador en los textos, principalmente en *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*. Pero además, el espacio también se muestra como un elemento dinámico en tanto que, relativo siempre a una mirada, a un sujeto -a un punto de vista físico, subjetivo e ideológico-, las imágenes que de este se construyen varían de acuerdo a los cambios de perspectiva y a las diversas autofiguraciones a las que recurre el narrador en los textos, en su siempre renovado y fallido intento de representar su pasado y su identidad.

En esta línea, también se ha mostrado cómo el espacio constituye un elemento primordial en términos de la producción de sentido. En su estrecha vinculación con las imágenes de sí que condicionan la escritura del pasado en los textos, tanto en lo que estas tienen de construcción individual como de artefacto social (Molloy, 1996: 19), los espacios se cargan de significados. De ahí la relevancia de estudiar los espacios elegidos para realizar, como señala Molloy, esa “labor arqueológica” que constituye la rememoración y escritura del pasado, así como el sesgo ideológico que el adulto asigna a esa reconstrucción (1996: 157), que variará sutilmente en consonancia con el momento en el que se produce y la imagen de sí que guía la escritura.

Así, se ha visto como la finca Santa Anita, que ya no existe en el presente desde el que se escribe, se representa en los textos como paraíso perdido de la infancia. Santa Anita se presenta como metáfora de la metáfora de la infancia (Cabo Aseguinolaza, 2001), impregnada, principalmente en los dos textos centrados en los retornos del adulto a Colombia, de atemporalidad, de esencialidad, convertida en origen mítico. En tanto que espacio habitado durante los años de la niñez, la finca de los abuelos permanece grabada de forma indeleble en la memoria, lo que se expresa a través de las descripciones, permeadas de un cierto tono lírico que contrasta con el lenguaje y el tono mordaz utilizado para hablar de la ciudad en el presente. Pero sobre todo, Santa Anita, como he intentado mostrar, se presenta como un espacio íntimo en tanto que conforma, con especial protagonismo, la mitología del sujeto narrador, haciéndola aparecer como origen que, al igual que la infancia, se ha perdido para siempre, haciendo del hombre adulto un eterno exiliado.

La finca, sin embargo, como se ha mostrado en el análisis, no es sólo un espacio clave en la rememoración individual. De algún modo, en ese postularse como metáfora de la infancia en una época en la que, según ha señalado Marinelli (1971), esta ha pasado a encarnar la edad dorada propia de la tradición pastoral, Santa Anita se postula como expresión de un mundo más amable, de unas costumbres más auténticas, desaparecido para siempre. En los recuerdos de los días de la niñez la finca se configura ya como un mundo en vías de extinción, como un *locus amoenus* amenazado por la ciudad, por la rapacidad de esos familiares e incontables amigos que vienen huyendo del calor de Medellín a buscar las delicias de este edén, arrasando con todo, por la ambición de una mujer, Lía, o por la locura del abuelo que la convertirá en un pantano. Al final, Santa Anita acabará sepultada bajo el cemento ante la desenfrenada expansión urbana.

En una línea similar, la Medellín de la niñez se representa como una ciudad provinciana, tranquila, donde el lento sucederse de los días de la infancia se estructura en torno a los rituales de una sociedad marcada por el peso de la tradición y la religión. A la calle se sale para ver las procesiones, para participar en el desfile

del Corpus Christi, o para jugar a la pelota con los vecinos del barrio. Por lo demás, el mundo del niño se limita a los espacios cerrados o privados, como la casa familiar, el colegio o la iglesia, que frecuenta con su madre y sus hermanos. Ese pequeño mundo que el niño habita, que conoce a la perfección, se complementa con esos otros mundos a los que accede a través de la ficción, de las películas, los libros o los cómics. Por otro lado, al mundo aún ancho y ajeno que representa la ciudad para el niño se tiene acceso principalmente a través de la vista panorámica. La visión de Medellín desde la altura de la terraza de la casa hace aparecer el espacio como una imagen bidimensional, cuya lectura es guiada por un adulto, el tío Ovidio.

En contraste con estas imágenes, la ciudad de la juventud, como se ha analizado, se representa como un espacio dinámico. A través del uso de ciertas metáforas para representar los espacios, como esa calle Junín que es un río, se busca expresar la perspectiva del yo-joven, quien ha dejado atrás definitivamente esos días de la infancia marcados por una cierta sensación de atemporalidad. Expulsado de ese paraíso, de ese mítico punto de origen, la juventud supone la entrada en la corriente de ese río del tiempo que no se puede detener, ni revertir. El estado de gracia en el que vive el niño, ajeno a la conciencia del paso del tiempo, se ha abandonado. Pero además, en *El fuego secreto* la ciudad se representa también como teatro de las apariencias, figura que define también un espacio central en el relato, ese café Miami que es en realidad cantina, en cuyo interior, expuesto a la vista de todos gracias a sus cristalerías, se esconde otra ciudad que se constituye como el núcleo de la narración. La rígida moral católica y conservadora de la sociedad antioqueña se cuestiona en esa inscripción de los márgenes en el mismo centro geográfico y simbólico de la ciudad que el relato realiza. Pues no sólo ese modo de vida que la sociedad normalizada construye como desviado tiene lugar en la periferia geográfica de la ciudad, en esas cantinas situadas en las laderas que rodean el valle, sino que se inscribe asimismo en espacios transitados y habitados por esa sociedad. Se muestra así otra cara de la ciudad, una cara nocturna -cadáver que despierta al atardecer-, de la que participan

incluso ciertos personajes que son por el día hombres respetables según la sociedad tradicional y la moral oficial.

En *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*, textos centrados en los años de madurez, las figuras que dominan la representación de la ciudad son otras. La ciudad se presenta, en parte en consonancia con una visión de la edad adulta como ocaso físico y espiritual, como un espacio en ruinas. Esta figura de una ciudad en ruinas permite remarcar la coexistencia de dos ciudades que aluden a dos planos temporales, pasado y presente, que en la conciencia del narrador se distinguen claramente: una, la que recuerda, que en general evoca en los textos de forma idealizada, y otra, la que ve y vive en alguno de sus retornos, y que aparece como un espacio en plena catástrofe. El pesimismo existencial del narrador, su construcción de la madurez como etapa marcada por el fin de las esperanzas, por la obsesión con la muerte y la fugacidad de la vida, halla así su correlato en la representación de un espacio urbano degradado en la que se expresa la otra cara del progreso y la pérdida de rumbo de una sociedad en la que la violencia se ha generalizado. El futuro ya no es el lugar de la imaginación utópica, pues las utopías colectivas se han desvanecido. Y si el futuro se imagina de alguna forma es bajo la imagen de la catástrofe.

El inventario de males que hace el narrador -masificación, polución, tráfico, ruido- se convierte, como en parte de la crónica urbana de las últimas décadas, en anuncio del colapso que se avecina (Muñoz, 2003). El discurso apocalíptico no sólo habla de un desastre ecológico, sino también social, cultural y político. La ciudad ya no se constituye, como sucedía en la literatura del boom, como un espacio que sin ser utópico o ideal es aún un espacio legible, lugar donde se leen los conflictos que produce la modernización pero que todavía se imagina como encarnación del proyecto de una modernidad cuyos fundamentos no se cuestionan (López Vicuña, 2005: 6-7). La ciudad de fin de siglo que se representa en los textos de Vallejo aquí analizados pone de relieve de qué forma, desaparecida esa “tensión modernista” que, según Gorelik, “otorgaba un sentido y un proyecto a la heterogeneidad material de la ciudad” (2003: 26), esta aparece como un espacio hecho de fragmentos, de

temporalidades diversas, que a veces resultan incomunicables entre sí. En este contexto, en esa actitud extrema del narrador con sus discursos racistas y fascistas, que hablan de los sectores marginales incluso como desechos, discursos tan contrarios a lo políticamente correcto, se pone asimismo de relieve hasta que punto la heterogeneidad y la libertad, celebrados atributos del espacio de la ciudad, no se expresan en el fin de siglo como diferencia, sino como contraste y desigualdad (Gorelik, 2003: 26). En esta ciudad de fin de siglo, la retórica del paseo o de la vista panorámica, como se ha visto, ya no permiten al escritor o al cronista urbano construir en su discurso un sentido, una imagen, que funcione como sutura para superar la fragmentación de este espacio sino es volviendo a los modelos rígidos y excluyentes de la ciudad letrada o a los caducos discursos del desarrollismo (López Vicuña, 2005).

Así, la representación de la ciudad como espacio degradado, como ruina de la modernidad, espacio caótico hecho de múltiples fragmentos, debe entenderse, como he remarcado, en relación no sólo con la perspectiva subjetiva individual, sino con la mirada del intelectual desencantado que ya no ocupa una posición privilegiada ante la pérdida de autoridad de la letra, la cual ha dejado de ser eje de la cultura, desplazada por las industrias culturales y el mercado. Pero en este sentido, como he mostrado, la actitud nostálgica y conservadora del narrador que, ante lo que percibe como un paisaje cultural y social degradado, le lleva a adoptar un discurso basado en la idea de “regeneración” del espacio urbano -y nacional-, es desarmada por su posición desenmascaradora que apunta a revelar una modernidad de aparador (Reguillo-Cruz, 2002: 60) y a señalar en cierto modo, utilizando las palabras de Benjamin, que no hay documento de cultura que no sea también un documento de barbarie (1973: 101).

Sin hacer aquí un exhaustivo resumen de los espacios representados, de las imágenes y figuras a las que se recurre, lo que me ha interesado destacar es de qué forma el análisis del tratamiento y funcionamiento del espacio ha permitido elucidar su relevancia en relación con un aspecto que considero importante. Me refiero a la

construcción identitaria, tanto en su aspecto psíquico como social y cultural, y relacionado con esto, la cuestión de la (con) fusión entre la historia íntima, privada, y la historia colectiva, urbana y nacional. Es decir, a cómo la evocación del pasado individual, que se realiza inscribiendo los recuerdos en diferentes espacios, se propone en ocasiones como un ejercicio de rememoración colectivo, hasta el punto de que, ante un presente que se representa como catástrofe, como un paisaje hecho de ruinas, se reclama para tal ejercicio un carácter de deber cívico. Las reliquias del pasado individual, como podría ser la finca Santa Anita o la Medellín provinciana de la niñez, aislada en el valle, se postulan, de forma más o menos implícita, como reliquias del pasado de una comunidad que es necesario preservar a través de la escritura. No obstante, como he señalado, lo interesante de los textos es cómo esa aparentemente simple evocación nostálgica y esa relación de metonimia que convierte la historia individual e íntima en historia de una ciudad y de una nación, que legitima el rol del narrador como guardián de un pasado que es individual y colectivo, está atravesada por una ironía que se refiere al carácter ilusorio de ese pasado, señalando a la cuestión problemática de la memoria y de la representación en la escritura autobiográfica.

De este modo, el estudio minucioso del espacio en su relación con las estrategias de autorrepresentación del yo ha permitido poner de manifiesto la importancia de este elemento, a través del cual se traduce un modo de estar en el mundo, marcado en este caso por un pesimismo y una irremediable melancolía, expresados en parte en el *topos* calderoniano de la vida como -aquí “alienado”-sueño, pero también por una actitud crítica que se refleja en esa lectura desmitificadora, a veces adoptando un tono burlesco, del pasado nacional, del proyecto excluyente de nación de la ciudad letrada. Todo lo cual, he argumentado, debe ser leído en el marco de lo que, como autoficciones, los textos plantean en torno al tema del sujeto y de la representación en la escritura del yo.

En esa línea, siguiendo a Klinger (2007), he propuesto ver cómo la autoficción implica una nueva noción de sujeto, a partir de la cual se puede entender el retorno

del autor no como sujeto definido por una coherencia biográfica y psicológica, ni como garante de la veracidad de lo relatado, sino en forma de una provocación, de un juego en torno a esta problemática del referente del sujeto y de la identidad, en el texto autobiográfico. Esta cuestión es particularmente relevante, puesto que ese autor que retorna tras la crítica filosófica a la noción de sujeto y las problemáticas planteadas respecto del carácter referencial de las narrativas autobiográficas, es concomitante con una nueva mirada sobre el espacio, que también, en el caso de los textos analizados, implica un retorno de lo real, a través del nombre propio, pero que al igual que el sujeto se vuelve un lugar de exploración lúdica e irónica en torno a las fronteras entre lo ficcional y lo referencial. Así, la representación de la ciudad como un espacio fragmentado, caótico, atravesado por diversas temporalidades, se relaciona tanto con una figura del autor carente de ese aura que al menos hasta la generación anterior, la del boom, había poseído, toda vez que la literatura, las letras, han perdido su rol hegemónico en la cultura nacional, como con ese autor-sujeto que retorna tras la crítica a la noción de sujeto fundada en el *cogito* cartesiano y la deconstrucción de la categoría de verdad asociada a esta noción (Klinger, 2007). Este sujeto-escritor ya no puede proponerse como conciencia unificadora que permita otorgarle un sentido al espacio -urbano y nacional-, proyectando su unidad ideal en un futuro, puesto que no sólo las narrativas legitimadoras del carácter desinteresado de la labor del intelectual, y por ende su supuesto valor de verdad, han sido cuestionadas (Franco, 1997b), como de forma paralela el discurso desarrollista y la idea de progreso han perdido su fuerza, sino también porque, como muestran los textos analizados, este sujeto de la autoficción ya no se presenta como garante de la veracidad de lo contado.

Por tanto, he buscado remarcar que el interés que presentan los textos reside en cómo la conciencia de que el sujeto, la identidad, no precede al relato autobiográfico sino que es engendrado por este, y de que el pasado, los espacios donde transcurrió, se construyen en la escritura desde la perspectiva del presente, que impone un sentido, una imagen, sobre ese pasado y esos espacios -que como tal

nunca tuvieron-, no sólo no acaba con el deseo de hablar, de contar, del yo, sino que se vuelve materia misma sobre la que se trabaja en los textos. Desde esta perspectiva debe comprenderse ese continuo esfuerzo por representar los mismos espacios, personas, acontecimientos de la vida íntima y de la historia colectiva, desde diferentes puntos de vista, adoptando diferentes posiciones o máscaras, que constituyen el conjunto de los textos analizados.

Un esfuerzo que, en tanto que siempre fallido, será siempre renovado, puesto que si, como se ha mostrado, el sentido, la coherencia, esencia o “verdad” postulada en relación con el espacio o con el sujeto no son más que un espejismo que crea el deseo por algo que se considera perdido, que debe restituirse, lo relevante es la potencialidad poética de ese deseo. El deseo pone en marcha el lenguaje, lo simbólico, para aprehender lo que está ausente, para restaurar lo que supuestamente se ha perdido; pero en tanto que existe la consciencia de que el lenguaje es insuficiente para aprehender la realidad, así como de que aquello que se postula como perdido -que bien puede ser una identidad, un sentido, un orden- nunca fue poseído o no como tal, que nunca fue una “propiedad” del objeto, el esfuerzo por restaurarlo en el texto será siempre fallido, viniendo entonces lo imaginario a intentar suplir la falta. Si la representación no hace sino des-figurar, como diría De Man (1979) en relación con el sujeto en la autobiografía, esa voz, ese nombre, que busca restituir, lo que resta al escritor es renovar ese esfuerzo desde la ironía y la autorreferencialidad. De esta forma, se ha visto como en los textos, la construcción tanto como deconstrucción de unas imágenes de sí, de unas figuras de autor, y la representación de los espacios asociados a esa labor, se encuentran atravesados por referencias autoconscientes a la literatura, por referencias a las convenciones propias de la escritura autobiográfica, a la cuestión del lenguaje y de la representación, mediante las cuales finalmente se pone de relieve esa conciencia de la imposibilidad de reconstituir el sujeto, el yo, y el pasado -el referente-, en la escritura.

Para concluir, considero que el interés y la aportación de la presente investigación residen en que el análisis de la representación y el funcionamiento de

los espacios en su articulación con la representación del sujeto en la escritura de Fernando Vallejo ha permitido elucidar que los espacios revelan una nueva mirada que se relaciona con la configuración de una nueva subjetividad. Es decir, la relevancia de la obra de Vallejo, así como la pertinencia de centrarse en esta cuestión, se fundamenta no sólo en esa lectura crítica que, a través de determinadas figuras del yo y de ciertos espacios en los que confluyen tiempo pasado y tiempo presente, los textos realizan del fin de siglo y de la historia de Colombia, del fracasado proyecto de nación de la ciudad letrada -violentamente excluyente-, del olvido y la hipocresía de los estamentos en el poder. Más aún, el particular valor de su propuesta reside, desde mi punto de vista, en cómo los textos ponen en escena un cambio de mirada, una mirada autoconsciente que revisita los espacios con ironía (Soubeyroux, 1993: 23), en consonancia con ese retorno del autor, que se autorrepresenta desde una actitud irónica, lúdica, como también, se podría señalar, con un contexto en el que la figura de la ruina ha adquirido un lugar privilegiado. A partir de las ruinas del proyecto de la modernidad, de la ciudad letrada, de un proyecto de nación, pero también a partir de las ruinas del género autobiográfico -de sus convenciones, de la noción de sujeto y de verdad sobre las que este se ha fundamentado-, y, según señala incluso el propio Fernando Vallejo en diversas entrevistas, sobre lo que él considera las ruinas de la novela de narrador omnisciente, que implica un tipo particular de mirada, se construyen unos textos en los que ni se aboga por una vuelta a una esencia, a una supuesta autenticidad o verdad última, ni tampoco por una celebración utópica de lo fragmentario en una línea posmoderna.

A partir de esta perspectiva, he buscado mostrar cómo a través de una actitud nostálgica, lúdica e irónica, los textos no sólo dialogan con el contexto histórico y social en el que se insertan y al que aluden de formas más o menos explícitas, sino que también, de modo menos directo, dicen algo tanto del contexto ideológico y epistemológico en el que surgen como de literatura de la época.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS

Vallejo, Fernando. 2005. *Los días azules* [1985] Buenos Aires: Alfaguara.

----- 2005. *El fuego secreto* [1987] Buenos Aires: Alfaguara.

----- 2004. *Los caminos a Roma* [1988] Buenos Aires: Alfaguara.

----- 2002. *La Virgen de los sicarios* [1994] Madrid: Alfaguara.

----- 2003. *El desbarrancadero* [2001] Buenos Aires: Alfaguara.

2. CRÍTICA

Achugar, Hugo. 2001. "Ariel atrapado entre Víctor Hugo y Star Trek." *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, ed. José Lasarte. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va. 19-33.

Agamben, Giorgio. 1995. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultural occidental*. [1977] Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pretextos.

Alberca, Manuel. 2005. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" *Cuadernos del CIHLA*, 7-8: 115-127.

----- 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alzate, Gastón. 2008. "El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo." *Revista Iberoamericana* 222 (enero-marzo): 1-15

- Amícola, José. 2008. "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)." *Olivar* 12 (9). Online. Consultado el 30/10/2012. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-782008000200012&script=sci_arttext
- Anderson, Linda. 2001. *Autobiography*. Londres: Routledge.
- Appelbaum, Nancy P. 2003. *Muddied waters: race, region, and local history in Colombia, 1846-1948*. Durham: Duke University Press.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Augé, Marc. 1993. *Los no lugares. Espacios del anonimato* [1992] Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Baak, Joost J. van. 1983. *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space*. Amsterdam: Rodopi.
- Bachelard, Gaston. 1965. *La poética del espacio* [1957] Trad. Ernestina de Champourcin. Madrid: FCE.
- Bajtín, Mijail. 1991. *Teoría y estética de la novela* [1975] Madrid: Taurus.
- 2003. *Estética de la creación verbal*. [1982] México: Siglo XXI Editores.
- Bal, Mieke. 1985. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Balán, Jorge. 2002. "Introduction". *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*, ed. Susana Rotker. New Jersey: Rutgers University Press. 1-6.
- Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author" [1968]. Trad. Stephen Heath. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press. 142-148.
- 1980. *La chambre Claire*. Paris: Seuil.

- Baudelle, Yves. 2003. "Du roman autobiographique: problèmes de la transposition fictionnelle." *Protée*, 31 (1): 7-26.
- Bollnow, Otto Friedrich. 1969. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. 1972. *L'univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Braunstein, Néstor A. 2008. *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI.
- Bushnell, David. 1993. *The Making of Modern Colombia. A Nation in Spite of Itself*. Los Angeles: Univ. of California Press.
- Cabo Aseguiñolaza, Fernando. 2001. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Camacho Delgado, José M. 2008. "La Narrativa Colombiana Contemporánea: Magia, Violencia y Narcotráfico". *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Siglo XX*. Madrid: Cátedra. 295-318.
- 2011. "Colombia y la narrativa de la Independencia." *Philologia Hispalensis*, 25: 49-64.
- Cancino, Hugo. 2005. "La crítica de la Modernidad en América Latina en el pensamiento de H.C.F. Mansilla." Online. Consultado el 11/09/2009. Disponible en http://vbn.aau.dk/files/62799598/SyD8_cancino1.pdf.
- Canetti, Elias. 1962. *Crowds and Power*. Trad. Carol Stewart. London: Victor Gollanz Ltd.
- Cardona López, José. 2000. "Literatura y narcotráfico: L. Restrepo, F. Vallejo, D.Jaramillo." *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*, eds. Jaramillo et. al. Bogotá: Ministerio de Cultura. Vol. 2: 383-406.

- Ceballos Melguizo, Ramiro y Francine Cronshaw. 2001. "The Evolution of Armed Conflict in Medellín: An Analysis of the Major Actors." *Latin American Perspectives*, 28 (1): 110-131.
- Civico, Aldo. 2012. "‘We are Illegal, but not Illegitimate.’ Modes of Policing in Medellín, Colombia." *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 35 (1): 77-93.
- Coe, Richard. 1984. *When the Grass Was Taller*. New Haven: Yale University Press.
- Colonna, Vincent. 1989. *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Tesis Doctoral inédita, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Online. Consultado el 10/11/2009. Disponible en <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>.
- 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París: Éditions Tristram.
- Cruz, Juan. 2006. "Un heterodoxo extraordinario". *El País*, 18/06/2006. Online. Consultado el 05/10/2012. Disponible en http://elpais.com/diario/2006/06/18/eps/1150612010_850215.html.
- Chambers, Ian. 2005. "Maps, Movies, Musics and Memory." *The Cinematic City*, en ed. David Clarke. London: Routledge. 230-240.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chicharro Chamorro, Antonio. 1996. "El espacio de la sociología literaria. Cuestiones epistemológicas." *Sociología de la literatura*, ed. Sánchez Trigueros. Madrid: Síntesis. 11-24.
- De Certeau, Michel. 1984. *The practice of everyday life*. London: University of California Press.

- De Man, Paul. 1979. "Autobiography as De-facement." *Modern Language Notes*, 94 (5): 919-930.
- Deas, Malcom. 1992. "Miguel Antonio Caro and Friends: Grammar and Power in Colombia." *History Workshop*, 34 (otoño): 47-71.
- Diaconu, Diana. 2010. "El pacto autoficcional en el *Río del tiempo* de Fernando Vallejo. Apuntes para una estética de la provocación neoquímica." *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12 (octubre): 221-258.
- Doležel, Lubomir. 1999. *Heterocosmica. Ficción y mundos posibles* [1997] Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros.
- Dobrovski, Serge. 1988. "Autobiographie/vérité/psychanalyse." *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF.
- Downing, Christine. 2005. "Re-Visioning Autobiography: The Bequest of Freud and Jung." *Preludes: Essays on the Ludic Imagination, 1961-1981*. Lincoln: ¡Universe. 230-246.
- Drummond, Holli [et al]. 2012. "Medellín: A City Reborn?" *Focus on Geography*, 55 (4): 146-154.
- Eakin, Paul John. 1985. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*. New Jersey: Princeton University Press.
- 1992. *Touching the World. Reference in Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press.
- 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: New York, Cornell University Press.
- Entel, Alicia. 1996. *La ciudad bajo sospecha. Comunicación y protesta urbana*. Buenos Aires: Paidós.

- El-Kadi, Aileen. 2007. "La Virgen de los sicarios y una gramática del caos." *Espéculo*, 35. Online. Consultado el 11/10/2010. Disponible en:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html>.
- Fernández, James. 1992. *Apology to apostrophe: Autobiography and the rhetoric of self-representation in Spain*. Durham: Duke University Press.
- Fernández Prieto, Celia. 1998. "El paisaje de infancia en la autobiografía." *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del paisaje*, eds. M^a Ángeles Hermosilla Álvarez [et al]. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 535-544.
- Forero Gómez, Fernando. 2011. *Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo: una forma de afrontar la crisis de la modernidad*. Tesis doctoral. University of Iowa. Online. Consultado el 01/03/2013. Disponible en <http://ir.uiowa.edu/etd/964>
- Foster, David. W. 1991. *Gay and lesbian themes in Latin American writing*. Austin: University of Texas Press.
- Foucault, Michel. 1998. "Of Other Spaces" [1967] Trad. Jay Miskowiec. *The Visual Culture Reader*, ed. Mirzoeff, N. London: Routledge. 237-244.
- Franco, Jean. 1994. "What's Left of the Intelligentsia? The Uncertain Future of the Printed Word." *NACLA Report on the Americas*, 28 (2): 16-21.
- 1997a. "La globalización y la crisis de lo popular." *Nueva sociedad*, 49: 62-73.
- 1997b. "Latin American Intellectuals and Collective Identity." *Social Identities*, 3 (2): 265-274.
- 2000. "Estéticas urbanas: literatura y megalopolis." *Cultura en América Latina: deslindes de fin de siglo*, ed. Díaz Ruíz, Ignacio. México: UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. 15-34.

- 2002. *Fear and loathing in the polis: the dark side of modernization*. Manchester Spanish and Portuguese Studies.
- 2003. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. [2002] Trad. Héctor Silva Mínguez. Barcelona: Random House Mondadori.
- Frank, Joseph. 1945. "Spatial Form in Literature." *The Sewanee Review*, 53 (2): 221-240.
- Fudacz, Jamie Diane. 2012. *The Decadent City: Urban Space in Latin American Dirty Realist Fiction*. Tesis doctoral. University of California. Online. Consultado el 9/04/2013. Disponible en <http://www.escholarship.org/uc/item/73s6w4rq>
- Gasparini. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil.
- 2009. "De quoi l'autofiction est-elle nom?". Online. Consultado el 15/04/2010. Disponible en <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.
- Giraldo, Fabio y Héctor López. 1991. "La metamorfosis de la modernidad." *Colombia: el despertar de la modernidad*, eds. Fernando Viviescas y Fabio Giraldo. Bogotá: Foro Nacional por Colombia. 248-310.
- Giraldo, Luz Mary. 2000. *Narrativa colombiana: en búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*. Bogotá: CEJA.
- 2001. *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogota: Convenio Andrés Bello.
- 2006. *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Goodman, Nelson. 1984. *Ways of Worldmaking*. [1978] Indianapolis: Hackett Publishing Company.

- Gorelik, Adrián. 2003. "Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización." *Universitas Humanistica*, 56: 11- 27. Online. Consultado el 05/10/2011. Disponible en http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/universitas/documents/1lomoderno.pdf.
- 2004. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- González-Stephan, Beatriz. 2001. "The Teaching Machine for the Wild Citizen." *The Latin American Subaltern Reader*, ed. Ileana Rodriguez. Durham: Duke University Press. 313-340.
- Gusdorf, Georges. 1980. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. New Jersey: Princeton University Press. 28-48.
- Hansen Löve, Katharina. 1994. *The evolution of space in Russian literature: a spatial reading of 19th and 20th century narrative literature*. Amsterdam y Atlanta, Georgia: Rodopi.
- Hart, Francis R. 1970. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography." *New Literary History*, 1 (3): 485-511.
- Heffes, Gisella. 2009. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. 2007. "'Se Vende Colombia, Un País De Delirio': El Mercado Literario Global Y La Narrativa Colombiana Reciente." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61 (1): 43-56.
- Holquist, Michael. 1990. *Dialogism. Bakhtin and his world*. London: Routledge.
- Hopenhayn, Martín. 1993. "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America." *boundary 2*, 20 (3): 93-109.

- 2002. *No Apocalypse, No Integration: Modernism and Postmodernism in Latin America*. [1995] Trad. Cynthia M. Tompkins y Elizabeth Rosa Horan. Durham: Duke University Press.
- 2005. *América Latina desigual y descentrada*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hylton, Forrest. 2007. "El cambio radical de Medellín." *New Left Review*, 44 (mayo-junio): 66-85. Online. Consultado el 13/04/2014. Disponible en: <http://newleftreview.es/authors/forrest-hylton>.
- Ianni, Octavio. 2000. *Enigmas de la modernidad-mundo*. México: Siglo XXI.
- Inzaurrealde, Gabriel. 2010. "Fernando Vallejo y la pesadilla de Próspero." *Espéculo*, 44. Online. Consultado el 30/05/2013. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/fvallejo.html>
- Iser, Wolfgang. 1997. "The Significance of Fictionalizing." *Anthropoetics III*, 2. Online. Consultado el 25/01/2006. Disponible en: http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser_fiction.htm.
- Jameson, Fredric. 1984. *Postmodernism the cultural logic of late capitalism*.
- Jaramillo, Mercedes. 2000. "Fernando Vallejo: desacralización y memoria." *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*, eds. Jaramillo et. al. Bogotá: Ministerio de Cultura. Vol. 2: 407-438.
- Jaramillo Morales, Alejandra. 2007. "Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005." *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 724 (marzo-abril): 319-330.

- Jáuregui, Carlos y Suárez, Juana. 2002. "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad "desechable" en *Rodrigo D. No futuro, La Vendedora de rosas y La Virgen de los Sicarios*." *Revista Iberoamericana*, 199 (Abril-Junio): 367-392.
- Jay, Paul L. 1982. "Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject." *Modern Language Notes*, 97 (5): 1045-1063.
- Jefferson, Ann. 1996. "Nathalie Sarraute -Criticism and the 'Terrible Desire to Establish Contact'." *L'Esprit Créateur*, 36 (2): 44-62.
- Jones, Elizabeth H. 2007. *Spaces of belonging: home, culture and identity in the 20th century French autobiography*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Jones, Owain. 1997. "Little Figures, Big Shadows: Country childhood stories," *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, eds. Paul Cloke and Jo Little. London: Routledge. 152-171.
- Joset, Jacques. 2006. "Entrevista a Fernando Vallejo." *Revista Iberoamericana*, 215-216 (Abril-Septiembre): 653-655.
- 2010. *La muerte y la gramática: los derroteros de Fernando Vallejo*. Madrid: Taurus.
- Jouan-Westlund, Annie. 1997. "Serge Doubrovsky's auto-fiction: 'de l'autobiographie considérée comme une tauromachie'/ autobiography as bullfighting." *Contemporary French and Francophone Studies*, 1 (2): 415-432.
- Klinger, Diana. 2007. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Río de Janeiro: 7 Letras.
- Kristeva, Julia. 1978. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos. Vol. 1.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.

- Lander, María Fernanda. 2003. "The Intellectual's Criminal Discourse in Our Lady of the Assassins." *Discourse*, 25 (3): 76-89.
- 2007. "La voz impenitente de la 'picaresca' colombiana." *Revista Iberoamericana*, 218 (Enero-Marzo): 165-177.
- Lecarme, Jacques. 1994. "Autofiction: un mauvais genre?" *Autofictions & Cie*, eds. Lecarme et al. Nanterre: Université Paris X. 227-249.
- Lechner, Norbert. 1993. "A Disenchantment Called Postmodernism." *boundary 2*, 20 (3): 122-139.
- Lecuna, Vicente. 2001. "Desorientaciones intelectuales." *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, ed. Javier Lasarte. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va. 101-113.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- 1980. *Je est un autre*. Paris: Seuil.
- 1998. "L'enfance fantôme." *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil. 35-70.
- Logan, Aileen. 2006. "Memory and exile in *Las nubes, como quien espera el alba* and *Vivir sin estar viviendo* by Luis Cernuda." *Forum of Modern Languages Studies*, 42 (3): 298-314.
- López-Vicuña, Ignacio. 2005. *New Urban Cartographies: Space and Subjectivity in Contemporary Latin American Culture*. Tesis doctoral. University of Pittsburgh. Online. Consultado el 16/07/2010. Disponible en: <http://d-scholarship.pitt.edu/7921/>.
- Lostau, Laura. 2006. "Memoria y lenguaje en *El común olvido* y *Varia imaginación* de Sylvia Molloy." *Anclajes*, 10 (diciembre): 127-139.
- Lotman, Yury. 1975. "Point of View in a Text." Trad. M. O'Toole. *New Literary History*, 6 (2): 339-352.

- 1978. *Estructura del texto artístico* [1970]. Madrid: Istmo.
- 2000a. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* [1996]. Madrid: Cátedra.
- 2000b. *La semiosfera II. Semiótica de las artes y de la cultura* [1996] Madrid: Cátedra.
- Loureiro, Angel G. 2000. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Magallón Anaya, Mario. 2006. "La utopía en América Latina." *Religión y política en América Latina: la utopía como espacio de resistencia social*, coords. Horacio Cerutti Guldberg y Carlos Mondragón González. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 13-38.
- Mandel, Barrett J. 1980. "Full of Life Now." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. New Jersey: Princeton University Press. 49-72.
- Manzoni, Celia. 2011. "Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas." *Hipertexto*, 14 (verano): 57-70.
- Marin, Louis. 2001. *On representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Marinelli, Peter. 1971. *Pastoral*. London: Methuen.
- Martín-Barbero, Jesús. 2002. "La ciudad que median los miedos." *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, ed. Mabel Moraña. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg: University of Pittsburg. 19-35.
- 2004. "Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad." *Estudios Políticos*, 25 (julio-diciembre): 115-134.

- 2006. “Los laberintos urbanos del miedo: la ciudad entre medios y miedos.” *Entre miedos y goces: Comunicación, vida pública y ciudadanías*, eds. Jorge Iván Bonilla et al. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- 2007. “La desencantada experiencia del intelectual contemporáneo.” *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 12 (39): 33-46.
- Martínez Bonati, F. 1992. *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Masiello, Francine. 1992. *Between Civilization & Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Melo, Jorge O. 1992. “Etnia, región y nación: El fluctuante discurso de la identidad (notas para un debate).” *Predecir el pasado: ensayos de historia de Colombia*, Santa Fé de Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek. Online. Consultado el 03/10/2009. Disponible en: http://www.jorgeorlandomelo.com/etnia_nacion.html.
- 1997. “Espacio e historia en Medellín.” Online. Consultado el 13/04/2014. Disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/espaciomedellin.htm>.
- Mendieta, Eduardo. 2011. “Medellín and Bogotá: The global cities of the other globalization.” *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 15 (2): 167-180
- Merlo, Philippe. 2003. “Espace-mémoire-moi-imaginaire.” *Le Moi et l'espace: autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002*. ed Jacques Soubeyrou. Saint Étienne : Université de Saint-Etienne. 157-169.
- Mesa Sánchez, Nora Elena. 1997. “Medellín, construcción de ciudad y formas urbanas: hacia el reencanto de la modernidad.” *Anotaciones sobre Planeación*,

45: 9-30. Online. Consultado el 12/04/2014. Disponible en:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/3622/>

Mitterand, Henri. 1980. "Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac." *Le discours du roman*. Paris: PUF.

Molloy, Silvia. 1996. *Acto de presencia*. México: FCE.

Monsiváis, Carlos. 1999. "De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones: notas sobre la violencia urbana." *Letras Libres*, 5: 34-39.

----- 2000. *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.

Muñoz, Boris. 2003. "La ciudad de México en la imaginación apocalíptica." *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, eds. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: University of Pittsburgh. 75-98.

Mutis, Ana María. 2009. "La novela de sicarios y la ilusión picaresca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34 (1): 207-226

Nicholson, Brantley. 2011. *A Poetics of Globalism: Fernando Vallejo, the Colombian Urban Novel, and the Generation of '72*. Tesis doctoral. Duke University. Online. Consultado el 10/03/2013. Disponible en: http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/4965/Nicholson_duke_0066D_11116.pdf?sequence=1

O'Bryen, Rory. 2004. "Representations of the City in the Narrative of Fernando Vallejo." *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13 (2): 195-204.

----- 2008. *Literature, testimony and cinema in contemporary Colombian culture: spectres of La Violencia*. Woodbridge: Tamesis.

Olney, James. ed. 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press.

----- 1988. *Studies in Autobiography*. New York: Oxford University Press.

- 1998. *Memory & Narrative. The weave of life-writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Oquist, Paul. 1980. *Violence, Conflicts and Politics in Colombia*. Nueva York: Academic Press.
- Ortega, Alicia. 2002. "La representación de Quito en su literatura actual." *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, ed. Mabel Moraña. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg: University of Pittsburg. 107-126.
- Palacios, Marco. 2006. *Between Legitimacy and Violence: A History of Colombia, 1875-2002*. Trad. Richard Stoller. Durham: Duke University Press.
- Parkinson Zamora, Lois. 1994. *Narrar el Apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pike, Burton. 1976. "Time in Autobiography." *Comparative Literature*, 28 (4): 326-342.
- Pimentel, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI Editores.
- Pineda-Botero, Álvaro. 1994. "Novela ¿urbana? en Colombia: viaje de la periferia al centro." Online. Consultado el 03/06/2005. Disponible en:
http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/RodrVerghtml/Verg34_Bot.htm.
- Pozuelo Yvancos. 1993. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- 2006. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Madrid: Editorial Crítica.
- 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Universidad de Valladolid.

- Rama, Ángel. 2009. *La ciudad letrada*. [1984] Madrid: Fineo.
- Ramos, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- 1996. *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura.
- Ramsay, Raylene. 1996. *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*. Gainesville: University Press of Florida.
- Reguillo-Cruz, Rossana. 2002. “¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas”. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg. 51-67.
- 2003. “Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea.” *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, eds. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: University of Pittsburgh. 161-183.
- 2005. “La razón re-encantada: Magia, neoreligión y rituales en la era del colapso.” *Comunicación y Medios*, 16. Online. Consultado el 13/10/2009. Disponible en: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/11570/11929>.
- Renza, Louis. 1977. “The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography.” *New Literary History*, 9 (1): 1-26.
- Robin, Régine. 1997. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montreal: XYZ Editeur.
- Rodrigo de Barros, Sandro. 2005. *Fringing Visibility: Otherness, Marginality and the Question of Subaltern Truth in 'Antes que anochezca', 'La Virgen de los Sicarios' and 'Cidade de Deus'*. Tesis doctoral, University of Cincinnati. Online.

Consultado el 31/03/2010. Disponible en:
http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1132267287

Roldan, Mary. 1997. "Citizenship, Class and Violence in Historical Perspective: The Colombian Case". Ponencia Latin American Studies Association, México, 17-19 de abril de 1997. Online. Consultado el 14/08/2012. Disponible en:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/roldan.pdf>.

----- 1998. "Violencia, colonización y la geografía de la diferencia cultural en Colombia." *Análisis Político*, 35 (Septiembre-Diciembre): 3-25.

----- 2002. *Blood and fire: la Violencia in Antioquia, Colombia, 1946-1953*. Durham: Duke University Press.

----- 2003. "Wounded Medellín: Narcotics Traffic against a Background of Industrial Decline." *Wounded Cities: Destruction and Reconstrucion in a Globalized World*, eds. Jane Schneider e Ida Susser. New York: Berg. 129-148.

Ronen, Ruth. 1986. "Space in Fiction." *Poetics Today*, 7 (3): 421-438.

Rotker, Susana. 2002. "Cities Written by Violence." *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*, ed. Susana Rotker. New Jersey: Routgers University Press.

Rozema, Ralph. 2007. "Medellín." *Fractured Cities: Social Exclusion, Urban Violence and Contested Spaces in Latin America*, eds. Kees Koonings y Dirk Kruijt. London; New York: Zed Books.

Salamanca León, Néstor. 2010. "Creo que soy capaz de romper el mundo a cabezazos: entrevista con Fernando Vallejo." *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12: 387-404.

Sánchez, Margarita y Gustavo Arango. 2003. "Los territorios del guapo." *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, eds. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: University of Pittsburgh. 221-238.

- Sánchez León, Abelardo. 1988. "Lima y los hijos del desorden." *Repensando la ciudad de América Latina*, comp. Jorge Hardoy y Richard Morse. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano. 197-207.
- Sarlo, Beatriz. 2009. *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Segre, Cesare. 1981. *Semiótica, Historia y Cultura*. Barcelona: Ariel.
- Semilla Durán, María Angélica. ed. 2012. *Fernando Vallejo: Un nudo de sentido contra toda impostura*. Sevilla: ArciBel.
- Shaw, Donald. 1998. *The Post-Boom in Spanish American Novel*. Albany: State University of New York Press.
- Slawinski, Janusz. 1989. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias." *Textos y contextos*. La Habana: Ed. Arte y Literatura. 265-287.
- Soja, Edward. 1999. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Massachusetts: Blackwell.
- Soubeyroux, Jacques. 1993. "Le discours du roman sur l'espace'." *Lieux dits*, ed. Soubeyroux. Saint Étienne: Université de Saint Étienne. 11-24.
- 1997. "Historia e imaginario como elementos de estructuración del espacio novelesco en *Pais portátil* de Adriano González León." *Historia, espacio e imaginario*, ed. Jacqueline Covo. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion. 49-58.
- Sprinker, Michael. 1980. "Fictions of the Self: The end of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. New Jersey: Princeton University Press. 321-342.

- Starobinsky, Jean. 1980. "The Style of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. New Jersey: Princeton University Press. 73-83.
- Sturrock, John. 1977. "The New Model Autobiographer." *New Literary History*, 9 (1): 51-63.
- Trigo, Benigno. 2000. *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America*. Hanover: University Press of New England.
- Tubb, Daniel. 2013. "Narratives of Citizenship in Medellín, Colombia." *Citizenship Studies*, 17 (5): 627-640.
- Urrego, Miguel. 1998. "Mitos fundacionales, reforma política y nación en Colombia." *Nómadas*, 8: 10-18.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 2004. "Bases para una Teoría del Emplazamiento." *Teoría del Emplazamiento: Aplicaciones e Implicaciones*. Sevilla: Alfar. 2004. Vol 1: 21-40.
- Villain, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie*. Chatou: Les éditions de la transparence.
- Villena Garrido, Francisco. 2005. "La sinceridad puede ser demoledora. Conversaciones con Fernando Vallejo." *Ciberletras*, 13. Online. Consultado el 13/02/2012. Disponible en:

<http://www.lehman.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm>.
- 2009. *Las máscaras del muerto: Autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Pontificia Universidad. ebook.
- Villoro, Juan. 2002. "Entrevista: Fernando Vallejo. Literatura e infierno." *Babelia*, 03/01/2002. Online. Consultado el 25/11/2011. Disponible en http://elpais.com/diario/2002/01/05/babelia/1010191150_850215.html

- Walde Uribe, Erna von der. 1996. "Aproximación al debate sobre la modernidad en América Latina: Proyecto de la modernidad y aperturas postmodernas." [1994]. *Folios*, 5. Online. Disponible en: <http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/numeros/fol05final.pdf>
- 1997. "Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a fines del siglo XIX." *Revista Iberoamericana*, 178-179 (enero-junio): 71-83.
- 2001. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia." *Iberoamericana*, 3: 27-40
- Weisberger, Jean. 1978. *L'espace romanesque*. Lausanne: L'Age d'homme
- Weistein, Arnold. 1993. *Nobody's home: speech, self, and place in American fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York: Oxford University Press.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Ed. de Minuit.
- Williams, Raymond. 1991. *The Colombian Novel, 1844 -1987*. Austin: Texas University Press.
- Zoran, Gabriel. 1984. "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today*, 5 (2): 309-335.
- Zubiaurre, María Teresa. 2000. *El espacio en la novela realista*. México: FCE.
- Zumthor, Paul. 1993. *La mesure du monde*. Paris: Seuil.

