

VARIACIONES EN TORNO AL IMAGINARIO GÓTICO EN
EL DESBARRANCADERO DE FERNANDO VALLEJO

SOFÍA IRENE TRABALLI
Universidad de Buenos Aires
sofiatraballi84@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo propone un acercamiento a la novela *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo (2001), a fin de plantear como hipótesis la presencia en el texto de numerosos tópicos, espacios, figuras y concepciones que remiten al imaginario de las ficciones góticas. No obstante, si la narración habilita un abordaje en esta clave, es preciso decir que no se trata de una simple adopción de elementos sino de una doble operación que puede caracterizarse como *parodia* y *trivialización del imaginario gótico*. La parodia se produce sobre los espacios y las figuras, y también sobre las representaciones de la religión católica. La trivialización, por su parte, se manifiesta en el plano de las concepciones que conforman la cosmovisión del narrador y en la peculiar construcción de la temporalidad, modelada por la memoria y los retornos de la muerte. Sobre esta doble estrategia textual de parodia y trivialización el narrador construye una invectiva burlesca que remarca el carácter terrible y a la vez risible (en definitiva, grotesco) de su propia familia, de la sociedad colombiana y, en un sentido más amplio, de la existencia humana.

PALABRAS CLAVE: gótico; parodia; trivialización; grotesco; invectiva

ABSTRACT: This paper proposes a critical approach to the novel *El desbarrancadero* (2001) by Fernando Vallejo, aiming to hypothesize the presence in the text of many topics, spaces, figures and concepts that remit to the imagery of Gothic

fiction. However, if the narrative enables this kind of approach, there is not a simple adoption of elements but a double operation which can be characterized as parody and trivialization of Gothic imagery. The parody is performed on the spaces and figures, and also on the representations of Catholicism. The trivialization, meanwhile, is present on the concepts that shape the narrator's cosmivision, and also on the peculiar construction of temporality, moulded by memory and the returns of death. On this double textual strategy of parody and trivialization the narrator builds a burlesque invective that remarks the terrible character yet laughable (in short, grotesque) of his own family, of Colombian society and, in a broader sense, of human existence.

KEYWORDS: Gothic; Parody; Trivialization; Grotesque; Invective



Precipitado fuera del sueño por la pregunta: "¿A dónde va este instante?", mi respuesta fue: "A la muerte", y me dormí de nuevo en seguida.

E. M. Cioran

INTRODUCCIÓN

Este artículo propone una lectura de *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo (2001), en cruce con el imaginario de las ficciones góticas, a partir del señalamiento y la caracterización de un conjunto de tópicos, espacios, figuras y concepciones propios del acervo gótico que la novela actualiza y redefine. Sostengo como hipótesis que, lejos de tratarse de una simple adopción de elementos, lo que se advierte es una operación que podría definirse como parodia del imaginario gótico. En el transcurso del análisis, estos elementos serán agrupados en cuatro órdenes o planos: los espacios, las figuras, la concepción de la temporalidad, y por último, las representaciones filosóficas, religiosas y políticas que despliega en su discurso el narrador (llamado Fernando, en significativa coincidencia con el nombre del autor).

En su ensayo *La batalla de los géneros*, José Amícola elige hablar de "modo" o "matriz cultural gótica" y no de "novela gótica" por considerar que el gótico "supera los moldes de la novela" (2003: 29) desplegándose hacia otras áreas tales como la lírica, el teatro, e incluso el ensayo. Por otra parte, el gótico constituye un modo o matriz cultural y no un género, en la medida que, según señala el autor, funciona como un horizonte en el cual, en diferentes contextos históricos, un determinado grupo social organiza los bienes simbólicos de su sociedad para dar expresión a fenómenos y experiencias a menudo del orden de los deseos, las ansiedades y los temores (Amícola 2003). La decisión de trabajar con este concepto en la presente lectura parte de la consideración de que *El desbarrancadero* –por la multiplicidad de líneas de análisis que habilita, y por

los juegos y rupturas de convenciones genéricas y registros que ensaya— no puede con justicia ser “encasillado”, definido plenamente a partir de la etiqueta de “novela gótica”. La categoría más laxa de *matriz cultural gótica* me permitirá cumplir con el objetivo que me propongo: señalar en la narración la presencia de un conjunto de rasgos que remiten al imaginario gótico, caracterizar las transformaciones que sobre ellos se operan, y dar cuenta de la relevancia de estos elementos en tanto modos de organizar simbólicamente aspectos atinentes al contexto familiar y social del narrador.

Como breve anotación acerca de la matriz cultural gótica, puede decirse que esta encuentra un singular desarrollo en Francia e Inglaterra entre los siglos XVIII y XIX, que sus derivaciones y modulaciones pueden rastrearse hasta el presente y que, lejos de ser un fenómeno cultural homogéneo, presenta desde sus inicios cierta variedad interna en sus figuras, tópicos y posicionamientos ideológicos. Por razones de espacio y pertinencia, no se abordarán en este trabajo esos matices y diferencias —para eso remito al lector al mencionado ensayo de Amícola—, sino que se tomará el concepto de “matriz o modo gótico” desde una caracterización amplia, resaltando algunos de sus principales rasgos. Entre ellos pueden ser mencionados, siguiendo a Amícola (2003), el trabajo en torno a lo fantástico y lo monstruoso, el tema del Mal y sus manifestaciones, la experiencia sublime del terror, vinculada a figuraciones tanto reales como alucinatorias y sobrenaturales (Botting 1996: 9-10)¹ y con respecto a espacios laberínticos y opresivos; el problema de la subjetividad en relación con la violencia del medio social; la construcción de una forma de temporalidad no lineal sino circular o elíptica que trae aparejada la ruptura de las coordenadas espaciotemporales, y una escritura digresiva y fragmentaria que, desde una perspectiva fuertemente subjetivista, pone en tela de juicio el carácter objetivo de la realidad y la concordancia entre lenguaje y referente.

En su estudio sobre las ficciones góticas, David Punter destaca el recurso a una retórica excesiva como modalidad fundante de la representación, distanciada de las estrategias figurativas convencionales ligadas a la mimesis realista. Según el autor, esta estética funciona a la manera de una lente que distorsiona y amplifica, exhibiendo, mediante ese recurso, una realidad que no puede ser captada de ningún otro modo (Punter 1996). Considero que esta definición puede ser iluminadora de la “vía gótica” por la que opta el narrador de *El desbarrancadero*, en la medida que los personajes, sus acciones y representaciones, así como los espacios por donde circulan, no se atienen a la convención realista sino que, por el contrario, son en su mayoría, excesivos, hiperbólicos. Siguiendo a Punter, y sumándole a esta “amplificación” gótica el recurso a la *parodia*, podría decirse que sólo a través de esa lupa amplificadora y a la vez distorsiva le es posible al narrador dar cuenta de esa realidad que percibe como hiperbólica

¹ “Gothic condenses the many perceived threats associated with supernatural or natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration, and spiritual corruption [...]. Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats” (Botting 1996: 9-10).

y distorsionada, frente a la cual las “lentes” habituales del paradigma realista se revelarían inadecuadas, insuficientes.² Por otro lado, la perspectiva de Fernando, en relación con su entorno, es también política: en este sentido, tal como ocurre en las narraciones góticas de los siglos XVIII y XIX en las que “el imaginario del horror estaba cruzado por la política como en ninguno de los otros géneros de la época” (Amícola 2003: 69), en la novela de Vallejo se evidencia un similar enlace entre imaginación gótica y conflicto social; claro que, en este caso, interferidos, complejizados por esa mirada signada por la irrisión. En este sentido, considero que la estrategia del *gótico paródico* es el punto de asiento de una invectiva burlesca que apunta a remarcar el carácter terrible y a la vez risible –en definitiva, grotesco– del entorno familiar y social que circunda al narrador. A este no le interesa tanto decir que su familia, Colombia y la vida humana son el infierno, como más bien decir que son un infierno grotesco, bufo y vulgar.

En lo que respecta al concepto de parodia, este trabajo recupera la propuesta teórica de Mijaíl Bakhtin, quien la define como un “tipo de iluminación recíproca, intrínsecamente dialogizada, de los lenguajes, [en la cual] las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado” (1989: 179). Por su parte, se retoman los aportes de Linda Hutcheon, fundamentalmente en lo que respecta a su caracterización de la parodia como una operación intertextual consistente en una repetición con diferencia, que implica otredad e incorporación (Hutcheon 1985), y cuyos alcances son complejos en tanto presenta una amplia gama de formas y propósitos (Hutcheon 1993). En este sentido, la autora analiza la doble etimología del prefijo *para* a fin de señalar que, a nivel pragmático, el *ethos* paródico puede comportar la ridiculización del texto de base –*para* como ir “en contra de”–, pero también, en numerosos casos, entablar con el texto parodiado otro tipo de relación, donde la transformación no supone la burla y el contraste sino que sugiere un vínculo de relativo acuerdo y afinidad –*para* como “al lado de”– (Hutcheon 1985).

La distinción de Hutcheon resulta pertinente en el presente trabajo puesto que, en la novela de Vallejo, es posible advertir que la intertextualidad paródica no es unilineal y homogénea: en determinados planos, la operación consiste en una abierta *ridiculización* de los sentidos góticos mientras que, en otros, se trata más bien de una *trivialización*, esto es, una risueña y desencantada desdramatización (sin burla ni rebajamiento) de estos sentidos tradicionalmente ominosos. Es preciso aclarar que, desde mi punto de vista, la parodia en *El desbarancadero*, lejos de ser un fin en sí misma, constituye el punto de articulación de una mirada crítica cuyo “blanco” principal *no es textual* –la matriz gótica como gran “texto cultural” que se parodia– *sino social*, en tanto lo que se procura cuestionar es el contexto familiar y sociocultural que la novela escenifica.

A los fines de examinar la relación que se verifica en la novela entre parodia e invectiva, retomo la distinción analítica realizada por Hutcheon (1981) en-

² Acaso podría decirse de Vallejo lo que Susan Gubar dice de Jane Austen y su torsión paródica del gótico en *Northanger Abbey* (1818): “parodia las convenciones góticas, al mismo tiempo que se basa en ellas para dar forma a su novela” (Gubar en Azerêdo 2012: 95), a partir de un abordaje creativo y productivo de la tradición.

tre un nivel intratextual y uno extratextual, dos orientaciones que, no obstante, pueden entrelazarse y complementarse en un mismo texto. Desde la perspectiva de la autora, la parodia opera en el nivel intratextual ya que es siempre una relación entre textos, en tanto que la sátira y aquello que Hutcheon denomina “insectiva pura” (1981: 31) se dirigen hacia lo extratextual, en la medida que toman como objeto rasgos morales y sociales, no literarios. A pesar de su fuerte semejanza, la “insectiva pura” se distingue de la sátira –que también es una forma de la insectiva– por cuanto su ridiculización del comportamiento humano carece de intención reformadora y correctiva (Hutcheon 1981). En este sentido, plantearé que *El desbarrancadero* se ubica en el orden de la insectiva pura y no en el de la sátira,³ puesto que su crítica es desesperanzada y está fundada en el pesimismo y la negatividad.⁴ En efecto, en su cuestionamiento a las relaciones familiares, la sociedad colombiana y la existencia humana en un sentido general, se advierte que las representaciones socioculturales que propone el narrador se destacan por su esencialismo y escepticismo, razón por la cual todo horizonte transformador parece clausurado de antemano: lo que Fernando ofrece es una mirada furibunda y burlona de cara a una realidad social que se percibe como inmodificable.⁵

En cuanto al concepto de grotesco sigo a Philip Thomson, quien en su ensayo *The Grotesque* (1972) lo define como una estética ambivalente que aúna lo horrible y lo cómico con la finalidad de dar cuenta del carácter tragicómico de la existencia: “the grotesque has [...] a message. It is that the vale of tear and the circus are one, that tragedy is in some ways comic and all comedy in some way tragic and pathetic” (Thomson 1972: 63).

1. *LOCUS TERRIBILIS*

Un rasgo característico de las ficciones propias de la matriz cultural gótica es la importancia que adquiere la construcción de los espacios. Estos suelen tomar la forma de estructuras laberínticas, tenebrosas, a veces subterráneas, pero que siempre, más allá de las variaciones, suponen un peligro para la integridad física y psíquica de los personajes. En *El desbarrancadero* resaltan tres espacios estrechamente vinculados en un diseño de círculos concéntricos: la casa familiar, la ciudad de Medellín –donde se encuentra la casa– y el país, Colombia. En el modo en que estos son representados puede encontrarse semejanzas con algunos de los escenarios propios del gótico: las ruinas, el laberinto y el infierno. Se trata de diversas variantes del *locus terribilis*: un tipo de espacio que, lejos de las

³ De aquí en adelante, para facilitar la denominación, llamaré a la “insectiva pura” simplemente “insectiva”.

⁴ Debido a su carácter hipercrítico y provocador, pesimista y escéptico con respecto a las virtudes del género humano, el discurso insectivo de Fernando presenta, por cierto, una impronta fuertemente cínica, tal como ha sido observado por otros estudiosos (cfr. Segura Bonnett 2004; Adriaensen 2011; Diaconu 2012).

⁵ En este sentido, disiento con aquellos autores que insisten en señalar la presencia de una marcada dimensión satírica en la literatura de Vallejo (cfr. Melo 1994; Villena 2009).

bondades idílicas del *locus amoenus*, se caracteriza por la presencia y la experiencia del terror, y en donde rige “la forma extrema y brutal del *homo homini lupus*” (Gutiérrez Girardot 1987: 234).

Comencemos por la casa. Esta es, en principio, un espacio de muerte: es el sitio *donde se muere* –como en el caso del padre del narrador y del hermano Silvio–, al que se *retorna para morir* –como hace Darío– o *para ver morir* –como ocurre con el narrador y sus dos regresos: para la agonía del padre y luego para la de su hermano–, de modo tal que Fernando acaba por llamar a su casa el “moridero” (Vallejo 2003: 105). De hecho, la Muerte –escrita siempre con mayúscula y personificada– habita allí como un miembro más del núcleo familiar; instalada desde que el hermano Silvio decidiera pegarse un tiro a la edad de veinticinco años, inaugurando así la seguidilla de muertos que desde entonces se ha ido llevando uno tras otro a numerosos miembros de la familia, la muerte deambula por la casa como si fuera suya.

Lejos de aquello que alguna vez fue, en el momento en que el narrador retorna para acompañar a su hermano agonizante, la casa se ha convertido en una ruina, un sitio inhóspito, abandonado y polvoriento. Se trata también de un espacio de caos: son los dominios de “la Loca”, que es como Fernando llama a su madre. Por otra parte, a lo largo de los años, a medida que “la Loca” traía más hijos al mundo, el hogar fue adquiriendo visos de manicomio (2003: 174), incluso de infierno: “el infiernito que la Loca construyó, paso a paso, día a día, amorosamente, en cincuenta años” (2003: 12).

Moridero, ruina, caos, manicomio, infierno: la casa es el reino de la violencia doméstica. Amícola (2003) señala precisamente, como uno de los rasgos subversivos de la matriz cultural gótica, el hecho de poner sobre el tapete la supuesta armonía, calidez y protección que brinda al sujeto –pensándolo, sobre todo, aunque no solamente, como un sujeto femenino– el núcleo familiar. La narrativa gótica provee otra visión del hogar paterno: la de *un sitio de peligro* “donde el mundo privado [...] aparecía como inseguro, en tanto estaba pintado como un mundo de horror en el que lo interno dejaba de ser lo acogedor familiar, [y] devenía una prisión” (Amícola 2003: 66). En la novela de Vallejo, la representación sórdida de este espacio apunta a cuestionar el carácter de la vida familiar, pero también las relaciones humanas en su conjunto, de las que el hogar sería una representación en pequeña escala. En este sentido, puede pensarse que, en *El desbarrancadero*, la casa es una condensación de las fuerzas “malignas” del afuera social. A través de esa visión del espacio familiar como sitio de pesadilla, de vínculos brutales donde no hay cariño sino opresión, indiferencia y egoísmo –sistema de relaciones de los que sólo se salva el afecto que une al narrador con su padre, su hermano Darío y su abuela Raquel–, el texto desnuda la hipocresía de las relaciones sociales, exhibiendo el escenario hobbesiano del “todos contra todos”.

La casa es el infierno del que se procura salir –quizá por eso, tanto Darío como el narrador construyeron sus vidas lejos de su casa/ciudad natal–, pero su entorno, la ciudad, es otro sitio de pesadilla, ubicado a su vez dentro de uno mayor: el país. Círculos concéntricos que se contienen uno al otro, el hogar ma-

terno, la urbe y la nación reducen los movimientos de los personajes a un puro *circular entre infiernos*.⁶ En la caracterización de Fernando, la ciudad y el país guardan evidentes semejanzas con la morada natal, a punto tal que, podría sugerirse, esta funciona en el texto como sinécdoque de Medellín y de Colombia. Desde la mirada del narrador –reaccionaria, esencialista y aficionada a exotizar su propio entorno– Medellín y Colombia son espacios de barbarie, caos y violencia, tierras de nadie estremecidas por los tiros que resuenan en la noche, asoladas por la brutalidad de las clases bajas, el narcotráfico, la corrupción política, la “paridera” sin control de la “raza tarada” de los colombianos (2003: 59). Si la casa es un “moridero” donde la vida se agota en lenta enfermedad, la metrópoli y la república son un “matadero” (2003: 110) donde la muerte sobreviene por instantáneo balazo.

Al igual que la casa, Colombia constituye una ruina de tiempos pasados, “roída [en el presente] por la roña del leguleyismo”, “carcomida por el cáncer del clientelismo”, “consumida por la hambruna del conservatismo [...], moribunda, postrada” (2003: 92). Si bien no presentan el carácter solemne y grandioso que les es habitual a las ruinas en la tradición gótica o romántica, la casa, la ciudad y el país sí poseen, al igual que aquellas, un valor “simbólico-moral” (Daemmrich 2013): son cifra de la decadencia del presente en contraste con un tiempo-espacio pretérito más feliz.⁷ Se trata de una “utopía espacial” (Hernández Castellanos 2015: 163) que el narrador ubica en su remota infancia, transcurrida en la finca Santa Anita (Envigado),⁸ así como también en los tiempos de juventud comparidos con su hermano Darío en ciertos escenarios “paradisiacos” de antaño: las fiestas organizadas en el barrio de Queens, a las que asistían ambos durante su estadía en Estados Unidos y, puntualmente, el Central Park con “su orgía continua de maricas bajo los árboles” (2003: 162).

Además de los espacios concretos por los que circulan los personajes, encontramos también en la novela lo que podríamos llamar “espacios simbólicos”: el *desbarrancadero* y su variante, el *despeñadero*. Metáforas de la caída, del descenso ineluctable al *locus terribilis* de la ruina, la agonía y la muerte, estos constituyen uno de los principales complejos de sentido que moviliza el texto. A través de ellos se expresa, por ejemplo, la decadencia vital de Darío y Fernando que, habiendo dejado atrás sus mejores días, se “desbarrancan” hacia la vejez

⁶ Así lo expresa el narrador: “salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín, chiquero de Extremadura trasplantado al planeta Marte” (2003: 59).

⁷ La nostalgia del pasado perdido y la amargura ante las transformaciones sociales ocurridas en Colombia son un tópico central de la obra de Vallejo que reaparece en muchos de sus textos. Esta actitud nostálgica –y de corte reaccionario– podría ser considerada como otro de los elementos de impronta gótica que se observan en el relato. No obstante, conviene aclarar que la idealización y añoranza del pasado en relación con un presente percibido como distópico no constituye un rasgo omnipresente dentro de la matriz cultural gótica, sino más bien una característica de sus vertientes más conservadoras (Amícola 2003).

⁸ En lo que respecta a la finca Santa Anita, puede advertirse que, en contraste con los espacios de la casa, la ciudad y el país, esta es descrita con las características de un nostálgico y poético *locus amoenus*: “el corredor delantero de Santa Anita [estaba] florecido de azaleas y geranios, y en sus zunchos colgantes el heno, las alegres melenas, que se mecían al vaivén de la furia de la tierra que no era más que la sinrazón del cielo” (2003: 110).

y el inevitable fin. Si en el pasado compartido de los dos personajes todo era ascenso, en el presente la vida de ambos está en tren de bajada: “por este mismo barrio de Buenos Aires por donde voy ahora *bajando y entrando* a Medellín, ¡cuántas veces no *subimos de salida* en ese Studebaker cargado de muchachos!” (2003: 155; la cursiva es mía). Subir y salir de Medellín son cifra de una plenitud y una felicidad que se han perdido, ahora que los dos hermanos (el enfermo y el que vuelve para acompañarlo) entran a la ciudad en bajada, para sentarse allí a aguardar la muerte.

Es posible vincular la imagen del descenso con la ya mencionada impronta infernal que posee la ciudad. Hay que decir que esta no siempre fue un infierno: así como en el Studebaker de la juventud todo era subida, en la paradisíaca Medellín de la infancia de Fernando y Darío “soplaba la brisa juguetona” (2003: 117). Luego ellos envejecieron y enfermaron, y la urbe se modernizó: ya “la brisa se cansó de soplar [...] y la ciudad se fue al carajo calentando, calentando, calentando [...] por tanta calle, tanto carro, tanta gente, tanta rabia” (2003: 117). Nuevo juego de paralelismos y contrastes: si *subir-salir* de Medellín se contrapone a *bajar-entrar* a ella, la *brisa fresca* del ayer se opone al *fuego infernal* del presente, a la quemazón que emana del pavimento, los carburadores de los coches y la ira de los habitantes.

Siguiendo en la línea de los espacios simbólicos, cabe señalar que, en *El desbarrancadero*, el paraíso y el infierno no son figuras de lo ultraterreno sino momentos diferentes de la vida terrenal. Los espacios sobrenaturales no tienen entidad en el relato más que como *metáforas del aquí*. Esta torsión del sentido entraña la parodia de las creencias religiosas; más allá de la vida –que ya es muerte, que ya es infierno– no hay absolutamente nada. Fernando concibe la existencia como una cárcel sin escapatoria, en la medida que de su sufrimiento no hay forma de salvarse: si el infierno de la casa se multiplica en los infiernos del afuera, si la vida es horror y la muerte también, es válido preguntarse, como frente a los laberintos de las ficciones góticas: ¿por dónde escapar de estos círculos de espanto?

Hasta aquí se ha visto cómo la novela de Vallejo recupera y actualiza una serie de espacios característicos del modo gótico; no obstante, a poco que progresa la lectura, se advierte que estos carecen de un rasgo central del imaginario gótico: la posibilidad de despertar en los personajes la experiencia sublime del terror.⁹ Los escenarios de la novela son infiernos, ruinas, laberintos donde campea la muerte, pero muy lejos de cualquier sentimiento sublime, producen un efecto grotesco de trágica bufonada. En la casa, el baño no tiene foco, el papel higiénico se acabó hace mucho y el jabón también; no hay comida ni para los ratones, y todo está sucio y polvoriento. De Medellín se dice que es un infierno, pero también que es un “chiquero” (2003: 59), con lo cual la imagen de la ciudad se matiza y resignifica; los ríos de Medellín (el Cauca y el Magdalena), antaño

⁹ En su estudio sobre las ideas de lo sublime y lo bello, Edmund Burke señala que todo lo que es terrible también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones. En este sentido, “el terror es, en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime” (1997: 43).

torrentosos, bellos y violentos, hoy no son más que groseras alcantarillas que arrastran “mierda y más mierda hacia el mar” (2003: 9); Colombia es un siniestro matadero, pero también una pobre “patria exangüe” (2003: 90), patética y digna de lástima. La idea de una humanidad “desbarrancada” también aparece tamizada por la irrisión, junto con toda ilusión de un más allá: “pasado el 2000 todo va a ser más fácil: tomaremos rumbo a la eternidad de bajada” (2003: 16-17). Frente a los espacios terribles, el narrador no manifiesta el atónito terror del personaje gótico, sino más bien una mirada ambigua, más compleja, donde la tristeza y el espanto se dan encuentro con la ironía y la burla. Manicomio, ruina, infierno, desbarrancaderos sin fin: si en el imaginario gótico el héroe atrapado intenta escapar del horror, aquí la estrategia no es correr, sino más bien *corroer* las paredes del laberinto gótico con los eficaces filos de la parodia, hasta convertir el terror sublime en espanto bufo sobre el que se monta una fuerte invectiva contra la institución familiar, la sociedad colombiana y la existencia humana.

2. LAS COMPARSAS TRUCULENTAS

Si consideramos, siguiendo a Roland Barthes, al personaje como “una combinación de semas fijados en un Nombre civil”, y a la figura como “una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas” (2004: 76), es posible plantear que, en la novela de Vallejo, varios de los personajes encarnan figuras que remiten al imaginario gótico. No obstante, al igual que ocurría con los espacios, estas se encuentran distorsionadas, resignificadas por la parodia. Veámoslo.

Casi apenas comenzado el relato, hace su aparición la figura de la Muerte. Como ya se ha señalado, ella es un habitante más de la casa, que recibe al narrador cuando este vuelve a acompañar a Darío en su agonía, e incluso posee el estatus de pariente, en la medida que Fernando la trata de madrina (2003: 55) y de comadre (2003: 102). Esta muerte que habita la casa también campea en las calles de la ciudad, pero allí no aparece bajo la forma de una mujer sino de un gran “pájaro ciego” que “con sus alas deleznales de ceniza, aleteando, descendía sobre Medellín” (2003: 101). La figura del pájaro también se cuela en los interiores: es ese graznido que Darío escucha en el jardín, inmerso en humo de marihuana: “Gruac, Gruac” (2003: 15). Sólo Darío y el narrador pueden escuchar el sonido del ave –al parecer, un cuervo–, y sólo el narrador puede ver a la Muerte en persona. No obstante, estos elementos –la muerte, el cuervo– que la tradición ha consagrado como oscuros y espeluznantes no producen esta impresión en la novela. A la Muerte, su “madrina”, el narrador le propina “una palmadita en las nalgas” (2003: 55), le da órdenes, la insulta –Putas que te vas con todos...” (2003: 55)–; en lugar de todopoderosa, la presenta atorada de trabajo, sin poder dar abasto en su rol de contrapeso a la reproducción descontrolada del género humano. Recuperando otro tópico afín al gótico, Fernando aparece

en algunos pasajes como el “enamorado de la Muerte”,¹⁰ pero lo sublime de este vínculo amoroso con la más conspicua de las *femmes fatales* se desfigura ni bien se advierte que el “enamorado” ridiculiza a su “amada” y se dirige a ella de mil modos vejatorios. Como ocurre con los espacios terribles, aquí la figura gótica de la Muerte –aparición femenina y fatal, de color de ceniza, espeluznante y sobrenatural– aparece ridiculizada, convertida en mujerzuela, comadrona, zán-gana: figura bufa, pasible de la provocación y de la chanza.¹¹ Y el mismo efecto paródico de ridiculización pesa sobre el cuervo que grazna en el jardín: del pico de ese pájaro que indefectiblemente nos recuerda al célebre cuervo de Edgar Allan Poe, no se oye el sublime, estremecedor “*Nevermore, nevermore*”, sino un tosco y ramplón “Gruac, gruac”. Una vez más, el terror gótico es torsionado por la parodia hacia el grotesco.

Junto a las figuras de la Muerte y el cuervo se encuentran diversos personajes que acosan al narrador: los familiares, amigos, conocidos que han muerto, quienes asedian las noches y los días del atormentado Fernando, quien ya no sabe qué hacer bajo el peso de “tanto muerto” (2003: 97). Ellos no son evanescencias que el recuerdo eventualmente evoca; constituyen una presencia permanente que adquiere peso, materialidad, carnadura, a fuerza de *acumulación*: “lo mismo de todos los días: muertos, muertos, muertos” (2003: 115); de *potencial de corrupción*: “el pasado [es] un cadáver que hay que enterrar prontito o se pudre uno en vida con él” (2003: 108); de *insistencia e interpelación*: “¡al diablo con los muertos queridos, no dejan vivir! Me llaman sin parar desde la tumba” (2003: 106). La permanencia de los muertos entre los vivos produce una indistinción que remite a otro de los tópicos fundamentales de la representación de lo monstruoso o aberrante en la discursividad gótica: el tema de la coexistencia de vida y muerte (Cavallaro 2002: 213). No obstante, lejos de cualquier efecto terrorífico, los muertos en la novela son apenas “trastos viejos” (2003: 98); no hay hacia ellos una actitud de temor, aprehensión ni respeto, sino más bien de fastidio, el mismo que podría sentirse al ver que nuestra casa se ha llenado de objetos indeseables que no nos dejan caminar y de los que debemos cuanto antes deshacernos. Como ocurre con la muerte, aquí el sentimiento sublime del terror deriva hacia un grotesco cotidiano.

La madre del narrador constituye un personaje central en el relato. Ella es la negatividad absoluta, pura malevolencia engendradora de gente y de caos (el desorden de la casa). Asociada a la ominosa figura del demonio, “la Loca” posee

¹⁰ Fernando la llama “mi señora Muerte” (2003: 81), “mi amada Muerte, mi esperada Muerte, mi señora” (2003: 145).

¹¹ Cuando está yéndose de Medellín, el narrador cuenta que a la entrada del cementerio de San Pedro “se alza el Ángel del Silencio sobre un pedestal de mármol: con el índice sobre la boca nos indica que hay que callar. –A callar, súbditos de la Muerte, que acabáis de entrar en su oscuro reino.” A lo cual Fernando exclama: “–¡Cuál Muerte, ángel pendejo! La Muerte, si te digo la verdad, a mí siempre me hizo en vida los mandados” (2003: 210-211). Vemos cómo no sólo aparece parodiada la Muerte, sino además, otro espacio muy caro al gótico: el de los cementerios. Lejos de la actitud de reverencia, recogimiento y temor que envuelve al héroe gótico cuando se acerca o transita un cementerio, aquí el narrador incluso se atreve a insultar al ángel que custodia la entrada.

también matices vampíricos en la medida que se la presenta como un ser que se nutre de la sustancia vital de su propia familia.¹² Junto a la madre encontramos al hermano menor, apodado el “Gran Güevón” y descripto por Fernando como un “semiengendro” (2003: 11). Por sus características, estos dos personajes resultan asociables a la figura del monstruo: si en el apartado anterior se señaló que la casa era sinécdoque de la ciudad y el país, “la Loca” y su hijo menor podrían ser considerados como sinécdoque de la “raza tarada” de los colombianos, la “monstruoteca” (2003: 69) que, según el narrador, se apoderó del país entero. Si la madre es un vampiro “hogareño” que succiona la sangre de su marido y sus hijos, en la calle los políticos mafiosos y los narcos, a fuerza de negociados, robo, machetazos y tiros de metralleta, cometen idéntica sangría con la pobre “patria exangüe” de Colombia (2003: 90). Pero a pesar de ser personajes con un fondo oscuro y maligno, la Loca y el engendro, ya desde sus mismos apelativos, presentan vetas humorísticas. No se trata de los terroríficos monstruos del gótico, sino más bien de esperpentos, seres que estremecen por la malignidad y la miseria que abrigan, pero que también mueven a risa por lo estúpidos y groseros que se muestran.

En este repertorio de figuras se encuentran, por último, los personajes de Fernando y su hermano Darío. En principio, sugiere cierta impronta gótica –y puede verse también como un coqueteo jocoso con el género fantástico– la autocaracterización del narrador como un muerto más –cuya muerte se produce tras recibir la noticia del fallecimiento de Darío–, como un narrador-muerto-aparecido que escribe desde el más allá el relato que nosotros leemos. En cuanto a las relaciones familiares, y sin ser precisamente seres pasivos e indefensos, ambos hermanos se hallan, no obstante, en la posición de víctimas de los “monstruos”. Debilitado por la enfermedad, Darío es atormentado por la Loca y el Gran Güevón, quienes, según Fernando, se han confabulado para matarlo; y el mismo narrador no se salva de ser constantemente objeto de las burlas sádicas e infantiles del benjamín. Como dos villanos de pacotilla, la Loca y su hijo menor han impuesto en la casa la lógica del *homo homini lupus*: en medio del infierno del hogar, la relación que mantienen Darío y Fernando resiste como único núcleo de afecto.

En síntesis, varios personajes de la novela pueden pensarse como concreciones de ciertas figuras propias del repertorio gótico: la Muerte, el diablo, el vampiro, el engendro, el monstruo, el ahijado y el enamorado de la muerte, y la víctima de las fuerzas malignas, a los que se agregan, por supuesto, la legión de difuntos que acosa al narrador y la figura del cuervo. No obstante, y tal como

¹² En contraste con el personaje de “La Loca” se encuentra Raquel, la abuela materna del narrador. Fallecida hace años, Fernando la recuerda repetidas veces en el relato, y dice de ella: “era una santa, y yo la quise de Medellín a Envigado, y de Envigado al último confín de las galaxias” (2003: 64). Cada vez que la invoca, lo hace de manera nostálgica y conmovida: “Ay, abuela, si me oyeras, si vivieras, si supieras en lo que se han convertido mi vida y este país y esta casa, ya ni nos reconocerías” (2003: 114); “Ay, abuela, si vivieras, si tus ojos verdes desvaídos volvieran a alumbrarme el alma...” (2003: 139). Es preciso señalar que el personaje de la abuela se encuentra fuertemente vinculado con el espacio de la finca Santa Anita: podría decirse que la abuela y la finca –o estar en la finca junto a la abuela– constituye, para Fernando, la quintaesencia del pasado feliz.

ocurría con los espacios terribles, sometidas a un régimen paródico que las ridiculiza estas figuras góticas resultan transformadas en caricaturas, fantoches que no por graciosos dejan de ser siniestros. Entre lo triste, lo terrible y lo gracioso –es decir, en pleno grotesco–, distanciándose tanto de la visión trágica como de la pura comicidad, se ubica el narrador para dar forma a la invectiva que dirige contra su familia, la sociedad colombiana y la existencia humana signada por la muerte.

3. VUELAN EN CÍRCULOS LOS GALLINAZOS VUELAN EN CÍRCULOS

Amícola sostiene que, a diferencia de la novela de aprendizaje, que construye su temporalidad a partir de la "iconografía del camino" (2003: 51), la organización temporal en la narración gótica se presenta como un viaje circular sin sentido preciso (Amícola 2003). Algo semejante se observa en *El desbarrancadero*, donde el tiempo no sigue el ordenamiento de una línea de avance sino que, por el contrario, se desenvuelve en constantes idas y vueltas, marchas y contramarchas. Interesa señalar que la construcción de la temporalidad en la novela está pautada por dos factores distintos pero complementarios: la memoria y la muerte.

El tiempo se presenta en el relato como el flujo desordenado, asociativo, subjetivo, de los recuerdos del narrador. En este sentido, el texto recurre a una estrategia semejante al *da capo* musical, a partir del cual "momentos de la obra que aparecían como terminados van a volver a aparecer retrotrayendo el discurso a un punto anterior" (Amícola 2003: 43). El *da capo* es, efectivamente, otro de los rasgos que caracterizan la temporalidad en la matriz cultural gótica y que posibilitan en estas ficciones el permanente retorno del horror (Amícola 2003: 43). Para aportar un ejemplo en la novela que me ocupa, al comienzo de su discurso Fernando cuenta su llegada a la casa y su encuentro con Darío. Cerca del final de la historia se retoma la misma escena, contada con palabras semejantes, repitiéndose incluso, y esta vez con idénticas palabras, el comentario que hace el narrador al ver a su hermano: "–¡Darío, niño, pero si estás en la tienda del cheik!" (2003: 156). A partir de ese momento, la narración recupera y reitera –con ciertas variantes– lo ya relatado anteriormente, y luego se desvía hacia otros núcleos narrativos que aparecen por primera vez en el texto. Otro *da capo* se produce con el episodio en el que Fernando recibe la noticia de la muerte de Darío, también narrado más de una vez, con la singularidad de que las dos versiones son contradictorias.¹³

En la medida que todo el relato está construido a partir de la memoria del narrador, podría pensarse que el recurso al *da capo* es la manifestación textual del modo en que funciona toda memoria, cuyos mecanismos de asociación, como se sabe, no son lineales sino sinuosos, reiterativos, a menudo caprichosos. No obstante, considero que en este caso no se trata sólo de eso; no estamos

¹³ En un caso, se cuenta que Fernando recibe la noticia de la muerte de Darío en su casa en México; en el otro, mientras va en el taxi camino al aeropuerto durante su partida de Medellín.

frente al funcionamiento “corriente” de cualquier práctica del recuerdo, sino ante la dinámica de una memoria obsesionada con la muerte, que va y vuelve, se aparta y vuelve a caer, machacona y tristemente, en las múltiples variantes de la experiencia de morir o ver morir, como atrapada en ese círculo de evocaciones, en ese laberinto del que no puede salir y que hace del protagonista, según él mismo dice, un muerto en vida.¹⁴

Si en la novela el *da capo* aporta al *tempo* narrativo una cualidad *espiralada* –en la medida que el reenvío no conduce al principio mismo sino a un punto x que se retoma y se plantea como nuevo comienzo, desplazado con respecto al primero–, es posible decir que, en otro nivel de análisis, el *da capo* es incluso la cifra, la expresión más acabada de la relación que, mediada por la muerte, une a Fernando con la casa y que se evidencia en sus palabras: “esas inútiles partidas mías, por un muerto u otro terminaban siempre en el regreso” (2003: 89). Cada nueva agonía/muerte de un familiar, cada nuevo final, es como el signo del *da capo* (D. C.) en la partitura vital del narrador, esa marca que instala la necesidad del retorno al hogar. La muerte jalona la vida, marca su *tempo* en un *da capo mortis*, con la lógica imbatible de una repetición tirana.¹⁵

El tiempo entonces, construido desde la perspectiva del narrador, transcurre en giros, vueltas, espirales. En relación con este punto, es significativo que se recurra, para figurarlo, a metáforas vinculadas con el agua: los seres humanos se mueven “al gareté en el mar del tiempo” (2003: 207) y sobre la foto de Fernando y Darío cuando niños “han llovido los años” (2003: 201). La vida no se presenta como un sendero por el que se puede caminar con firmeza –ilusiones de la novela racionalista–, sino como agua que devora, masa líquida que arrastra, lluvia que moja a las personas hasta desdibujar sus vidas, cuerpos, rostros, ya casi irreconocibles en las viejas fotografías.¹⁶ Pero la lógica temporal de la novela no cristaliza solamente en la metáfora del vórtice de agua, sino también en la imagen etérea de las volutas de humo con su movimiento azaroso, de lento devenir y desvanecimiento. Fernando cuenta que, para evocar a Darío tras su muerte, se dedica a prender varitas de incienso: “me paso las horas y las horas viéndolas consumirse, yéndome tras sus aros de humo en busca de su recuerdo”

¹⁴ Camilo Hernández Castellanos aporta un interesante estudio acerca de *El desbarrancadero*, centrándose en la compleja relación entre memoria personal, ficción y fotografía. El autor sostiene que la novela “funciona estructuralmente como una imagen [cuyo] intento, al igual que el de la fotografía, es articular simbólicamente un evento o una serie de ellos, de forma que el objeto resultante –visual o narrativo– resista la ruina –el olvido– que toda muerte presupone” (2015: 157). La escritura se convierte así en recuerdo; no obstante, y como bien advierte el crítico, esta práctica de la memoria es paradójica, en la medida que escribir–recordar el pasado y a los muertos queridos es también, para el narrador, una forma de posibilitar su olvido. Volveré sobre este punto más adelante.

¹⁵ Cuando Fernando abandona Medellín dejando a su hermano enfermo en la casa, dice: “sabía que nunca más iba a volver” (2003: 211). La muerte de Darío se perfila así como la definitiva, el final de los eternos retornos del narrador al hogar materno, puesto que tras esa muerte –según él mismo asegura– acontecerá también la suya.

¹⁶ Esta asociación agua-tiempo se vincula con otro tópico central de la narrativa de Vallejo: el río como metáfora del tiempo (O’Bryen 2008; Hernández Castellanos 2015). “¡Cuánta agua ha arrasado el río!” (2003: 174), le dice Fernando a su hermano Darío.

(2003: 188). De voluta en voluta, de recuerdo en recuerdo, el tiempo, tanto en la construcción narrativa como en la concepción filosófica del narrador, tiene la cualidad azarosa, espiralada y errática del humo y del agua.

Es preciso señalar que, en lo que respecta a la construcción de la temporalidad, la mediación paródica que se produce sobre este *tiempo gótico* no apunta a producir un efecto de *ridiculización* –como ocurre con los espacios y las figuras– sino de *trivialización*. Se trata de otra modalidad paródica que, lejos de comportar una deformación burlona de las concepciones góticas, conserva en gran medida su sentido original –sin discutirlo en su raíz filosófica ni burlarse de él–, aunque disminuido en su densidad trágica y sublime. Ese tiempo espiralado, laberíntico, sin escapatoria, organizado por el recuerdo tirano de las muertes pasadas y jalonado por la llegada periódica de las nuevas muertes, es causa de tristeza y dolor para el narrador, pero esto no quita que pueda también restarle dramatismo y gravedad, convirtiendo esa memoria lacerante en una estrategia para conciliar el sueño por las noches, asemejándola al vulgar ejercicio de “contar ovejitas”: “y trataba de dormirme contando muertos. ¿La abuela? Muerta. ¿El abuelo? Muerto...” (2003: 139). Fernando asegura: “los recuerdos son una carga necia, doctor, un fardo estúpido. [...] Se lo digo yo que inventé el borrador de recuerdos que tan útil me ha sido” (2003: 108). En esta cita se advierte de qué modo el retorno lacerante del recuerdo es trivializado, convertido en un “fardo estúpido” del cual el narrador busca, mediante la escritura, deshacerse.¹⁷ En síntesis, a partir de los elementos mencionados es posible observar, si no un rebajamiento burlón, sí una tendencia a trivializar, a aligerar de su carga ominosa –permitiendo un destello de risa– ese sentido gótico del tiempo, ritmado por las espirales de la memoria y los retornos de la muerte.

4. EL NARRADOR Y SU COSMOVISIÓN

Quisiera ahora detenerme a analizar las concepciones filosóficas, políticas y religiosas que se ponen de manifiesto en la voz del narrador. Es evidente que algo de todo esto ya ha ido surgiendo en los apartados anteriores, en la medida que la construcción de los espacios, las figuras y la percepción peculiar de la temporalidad por parte de quien narra la historia nos están hablando ya, o al menos dando indicios, acerca de su visión del mundo. No obstante, he optado por dedicar una sección específica a tratar este tema, a fin de brindar una idea más precisa acerca de lo que podríamos llamar la *cosmovisión narrativa*. Intentaré argumentar que esta cosmovisión presenta una fuerte afinidad con el

¹⁷ En este sentido, Adriana Astutti sostiene que a Vallejo la escritura “no le sirve para recuperar el pasado sino para deshacerse de él, a la manera de un paradójico borrador de recuerdos que no los bosqueja ni los inventa; los borra [...]. La memoria como proyecto para vaciar el yo” (2003: 2). Jacinto Fombona es de distinta opinión en cuanto al carácter de la memoria en *El desbarrancadero*: a diferencia de lo que señala Astutti, el crítico plantea que “una clave de la narración ininterrumpida en la prosa sin rupturas de *El desbarrancadero* está justamente en esa sed de recordar, la sed de remembranzas” (2006: s/p). Creo que esta postura no advierte lo fundamental, aquello que bien señala Astutti y también Hernández Castellanos (2015): la estrategia –paradójica– de *escribir la memoria* como forma de olvidar.

imaginario gótico, pero al igual que ocurría en el plano de la temporalidad, la mayoría de estas representaciones son sometidas a un similar régimen de trivialización –tensionando así su carácter terrible–, a excepción de las figuraciones de la tradición católica, en las que vuelve a apelarse a la abierta ridiculización.

Como parte de las convicciones personales que sostiene y explicita el narrador, se advierte, en primer lugar, el cuestionamiento de toda perspectiva que se pretenda objetiva. Al igual que en gran parte de la novelística de Vallejo, el narrador de *El desbarrancadero* asume un punto de vista subjetivo,¹⁸ inevitablemente parcial y hundido en lo incierto.¹⁹ Este rasgo presenta afinidad con el modo gótico dado que este se caracteriza por el abandono del discurso objetivo y la problematización del estatuto ontológico de la realidad. En su relato, Fernando insiste en reflexiones como: “nada tiene realidad propia, todo es delirio, quimera”, tras lo cual se pregunta por “la realidad de la realidad y si de veras Darío y yo estábamos vivos o éramos el espejismo de un charco” (2003: 183). En este comentario se advierte que, sin distorsionar lo fundamental del mensaje –la incerteza de la realidad–, la ausencia de profundidad del charco relativiza la hondura de la apreciación y le aporta a la expresión un dejo burlesco, restándole solemnidad. Por otra parte, el sentimiento inquietante –y por qué no, terrible– de que la realidad es engañosa es torsionado hacia lo intrascendente y lo vulgar, en la medida que las reflexiones del narrador nunca (ni en este caso ni en ninguno) se atienen a lo “trascendental” del asunto sino que derivan en constantes digresiones hacia otros temas, ideas e impresiones.²⁰

En segundo lugar, se destaca la peculiar concepción de la vida y de la muerte que manifiesta Fernando. La imagen de la existencia como irrealidad fantasmagórica se encuentra muy vinculada con otra de las figuraciones que la novela desarrolla: la idea de que “la vida es nuestra forma optimista de llamar a la muerte” (2003: 192), un irse muriendo de a poco, “un sida” (2003: 52), un “vía crucis” (2003: 41), una agonía que empieza con el nacimiento y no es más que una escala en una totalidad llamada Muerte que envuelve, como las alas negras

¹⁸ Afin –aunque no equivalente– a su desconfianza epistemológica hacia el objetivismo, el narrador expresa también, en el plano literario, un marcado “desprecio por la omnisciencia” (Lander 2015: 221), razón por la cual despotrica, en más de una ocasión, contra Balzac.

¹⁹ En íntima relación con esta perspectiva subjetiva, caracteriza a la voz del narrador la manifestación desbordada de lo emocional. En este sentido es válido hablar, como en el caso del gótico, de una “escritura de lo excesivo [...] cuya retórica del exceso se representa en la explosión de lo emocional y del miedo” (Amícola 2003: 29). Exceptuando el miedo, que no constituiría un rasgo central en los personajes de *El desbarrancadero* –debido a la ya mencionada estrategia de parodiar lo terrible–, se advierte que, efectivamente, el discurso de Fernando se exalta hasta convertirse en “una diatriba furibunda o la cantilena circular y adormecedora de un obsesivo” (Astutti 2003: 6), un magma de pensamientos y emociones que se derrama por las páginas regodeándose en su propio carácter caótico, convulso, sincopado, hecho de corridas, cortes abruptos, tramos plácidos y nuevos vértigos; que salta de la calma al grito, de la sarta de exclamativas al resoplido del punto aparte.

²⁰ Inmediatamente después de su sentida meditación acerca de la “realidad como quimera”, el narrador se desvía caprichosamente hacia una burlona e inesperada crítica a la teoría de Newton: “pero de repente, ¡pum! Que me cae del mango uno maduro en la cabeza y que me enciende el foco: Newton se equivocó. [...] ¡O qué! ¿Es que la gravedad va y viene como pelota de ping-pong? ¡Ve a estos ingleses!” (2003: 183).

de un gran pájaro gótico, todo el arco de la experiencia humana. Es posible seguir vivo y ya estar muerto –como el padre del protagonista cuando, más preocupado por los muertos que por los vivos, leía diariamente, con avidez, los avisos fúnebres–; es posible morir y seguir vivo, e incluso dedicarse a escribir, como parece ocurrirle –al menos eso es lo que él dice– al narrador. Podría sugerirse que, en su aparente diferencia, vida y muerte son como la superficie única de una cinta de Moebius, dos dimensiones intercambiables e indecidibles. El horror de la existencia es semejante al de la muerte, pero es tanta la ligereza y las pinceladas de comicidad con las que estas ideas se expresan, que estos espantos resultan trivializados. Si en la sensibilidad gótica la cercanía de la muerte despierta el sentimiento sublime del terror (Burke 1997), en la novela de Vallejo ese efecto se pierde irremisiblemente: la muerte no suscita ninguna impresión de carácter elevado ya que, por otra parte, ni siquiera cuenta como una transformación sustancial para quien la experimenta: el “más allá” no parece ser más que una continuación carente de sorpresas del horror ya conocido en la vida.

En tercer lugar puede advertirse la fuerte impronta anti-ilustrada que caracteriza al narrador, visible en su impugnación de los imperativos de la lógica y la razón y en el señalamiento del carácter contradictorio del ser humano, del cual el propio pensamiento y discurso de Fernando constituyen el mejor ejemplo. En lo que respecta a este último punto, es muy frecuente encontrar pasajes que niegan o contradicen lo que se afirmó un poco antes, en un alocado vaivén de contrastados que no cesa hasta el final.²¹ El narrador parece guiarse por la idea de que, sumidos todos en un mundo absurdo, caótico y contradictorio, no hay verdaderas razones para sujetar el discurso al hilo de la lógica. Pero una vez más, si la matriz cultural gótica cuestiona la tiranía filosófica del racionalismo, lejos está de caer por eso en el terreno de la contradicción alevosa, desaforada, casi obscena, que practica el protagonista de la novela. El resultado es la pérdida de credibilidad de sus expresiones, causada por la verborragia sin ton ni son, la acumulación y la contradicción permanente de sentidos, todo lo cual tiene por efecto la trivialización de las posiciones y del ejercicio mismo de polemizar (algo que Fernando adora hacer, con una cohorte de interlocutores proteicos).

En cuarto lugar, llama la atención la centralidad que adquiere en la novela el problema del Mal y sus manifestaciones, cuestión que, por cierto, ocupa un lugar de privilegio en el imaginario gótico. Para el narrador de *El desbarrancadero*, la “raza” de los colombianos no sólo es “tarada”, sino además mala, llena de odio, cruel. “En la calle Colombia suelta matando más” (2003: 140): la personificación, el recurso a asimilar el país a un sujeto criminal, refuerza la idea de que el crimen es una suerte de deporte nacional. Por otra parte, en ese tenebroso, gótico “país de Thánatos” (2003: 168), el homicidio aparece como una inquebrantable ley

²¹ Por dar sólo algunos ejemplos: Fernando comienza por afirmar que Dios no existe, luego que sí existe, y más tarde concluye que “no sirve para un carajo” (2003: 105). Reivindica la homosexualidad y cuestiona a la sociedad por su moral hipócrita en torno a ella, pero también la utiliza como denominación oprobiosa cuando recurre, para insultar al Papa, a la expresión “marica travestido” (2003: 58). Por otro lado, sostiene que los colombianos ricos aumentan sus capitales con rentas inmobiliarias, aunque a continuación dice que nadie alquila los edificios porque en Colombia todos viven del robo.

natural e incluso una necesidad, ya que permite “hacer lugar” a los que nacen en este mundo superpoblado. Concebido como deporte y como ley natural, objeto de la invectiva escéptica y zumbona, el crimen también resulta trivializado: “Et Madame la Mort? [...] Con treinta mil asesinados al año en ese país vesánico, amén de los que se despachan el infarto, la tuberculosis, la malaria, Pablo Escobar, la policía, los buses y los carros (con efusión o sin efusión de sangre), la pobrecita no se daba abasto” (2003: 159).

Por último, cabe agregar unas palabras acerca de la visión que Fernando propone acerca de la religión católica. Dentro de la matriz cultural gótica, y tal como esta se plantea en sus comienzos, la tradición católica constituye un elemento central que se concibe de un modo no unívoco. En algunas de estas ficciones el culto católico se valora como parte del sistema de creencias del orden de lo sobrenatural que el racionalismo iluminista de la época pretende excluir de la esfera del pensamiento y el progreso humanos. En otros casos, aparece asociado a los excesos retrógrados del pasado medieval: conventos y abadías, en su doble carácter de instituciones y espacios de encierro, serán entonces el escenario perfecto para tematizar la opresión que la Iglesia ejerce sobre los sujetos –fundamentalmente las mujeres– en su calidad de defensora de la moral y el *statu quo* (Amícola 2003). Similar interés –o acaso obsesión– por la religión católica se observa en *El desbarrancadero*: esta aparece como un dispositivo de control social heredado de los “godos” que colonizaron estas tierras. Herencia hispana y católica: doble yugo que, según el narrador, pesa aún sobre la “triste” Colombia.

Sin centrarse en los espacios religiosos (conventos, iglesias) sino más bien en las entidades divinas (Dios, la Virgen, Cristo, el Espíritu Santo), sus representantes en la tierra (el Papa, los curas) y el sempiterno enemigo (el Diablo), Fernando ataca abiertamente al catolicismo y su falsa moral opresora ridiculizando sus figuras, concepciones y rituales.²² El ejercicio paródico sigue, en este caso, dos caminos. En primer lugar, la exaltación en clave bufa de “Nuestro Señor Satanás” (2003: 197) y de la Muerte como verdaderas divinidades, razón por la cual el narrador acostumbra rezar “atando maldiciones con maldiciones como avemarías de un rosario” (2003: 142) y desea que en el día de su muerte le canten “la Gran Cantata de Satán” (2003: 94). En segundo lugar, la parodia se manifiesta a partir del rebajamiento de las figuras y las creencias sagradas; esto puede verse, por ejemplo, en el concepto de la eternidad no como ascenso celestial sino como desbarrancadero (2003: 131), y en la comparación de la Virgen María y Jesucristo con los personajes de la madre y el hermano menor.²³ Por otra parte, el sitial

²² Es una característica fundamental de gran parte de la producción literaria de Vallejo la confrontación burlona y blasfema de la religión católica mediante el ataque a las figuras del Papa y los sacerdotes –tildados de corruptos, viciosos e hipócritas–, y a las tradiciones, representaciones, ritos y otras prácticas. Entre los textos donde este rasgo cobra especial centralidad se encuentran *Los caminos a Roma* (1988), *La virgen de los sicarios* (1994) y el ensayo *La puta de Babilonia* (2007).

²³ Acerca de estos dos personajes, Fernando comenta que “para cerrar con broche de oro su faena reproductora, la Virgen María alumbró a Cristoloco y le salió un engendro: el Gran Güevón” (2003: 80).

que le cabe a Jesucristo como pastor de almas que libra del pecado del mundo y concede la vida eterna, así como la imagen de la Virgen como madre santa, son fuertemente trastocados, distorsionados: "Nuestra Santísima Madre" no es otra que la Muerte (2003: 158), y no hay más "pastor de almas" que ella misma, quien es "bienvenida" a la casa como es bienvenido el hijo de Dios a la casa del creyente, según reza la Biblia. Pero a diferencia de Jesús, esta "Muerte pastora" no garantiza la dichosa eternidad, sino que arrastra a las ovejas –metáfora de las ánimas– hacia el desbarrancadero, la única eternidad a la que puede aspirarse.²⁴ Asimismo, se ironiza sobre la apoteosis de los justos y se rebaja el sentido de la consubstanciación hipostática, que Fernando utiliza para ilustrar la relación que une a Colombia con el aguardiente, la "bebida nacional" (2003: 170). En lo que a Dios respecta, como ya se ha señalado (ver nota 21), la contradicción es permanente: pasa de la existencia a la inexistencia entre un párrafo y el siguiente; por lo demás, cuando se afirma que existe, no se lo figura omnipresente y beatífico, sino de dos modos igualmente negativos y degradantes: como un "asqueroso" que permite "el dolor, el horror, el hombre y los animales matándose unos a otros" (2003: 91), o como un ser imperfecto e inútil –"Dios sí existe, pero sirve para un carajo" (2003: 105)–.

CONSIDERACIONES FINALES

El desbarrancadero pone en escena una amplia gama de experiencias terribles: la decadencia, la violencia, la agonía y la muerte. A lo largo de estas páginas he procurado mostrar cómo, para este fin, la novela actualiza numerosos tópicos, espacios, figuras y concepciones que la acercan al imaginario gótico y que son modulados a partir de una doble estrategia paródica de ridiculización –de los espacios, las figuras y las representaciones de la religión católica– y trivialización –de la cosmovisión del narrador y la construcción de la temporalidad–. Desde la lectura que propongo, el texto podría considerarse como un conjunto de *variaciones en torno al gótico* mediante las cuales se logra una representación terrible y a la vez risible –es decir, grotesca– del entorno familiar y social que circunda al narrador, así como también de la humanidad en su conjunto, en un balanceo permanente entre el dolor, el espanto y la irrisión.

Como última reflexión quisiera plantear que la parodia del acervo gótico podría pensarse también como una estrategia de distanciamiento del narrador frente a los acontecimientos dramáticos de su propia vida, ese *locus terribilis* que, como él mismo no se cansa de decir, no es ni más ni menos que un infierno: "nuestro modo optimista de llamar a la muerte" (2003: 192).

²⁴ Reza Fernando: "mi Señora Muerte [...], *bienvenida seas a esta casa*, [...] cuya puerta te abrió de par en par un día, o mejor dicho una noche, mi hermano Silvio: la noche en que se voló de un tiro la cabeza. Después fuimos siguiendo todos, uno por uno, *como dicen que van cayendo las ovejas al desbarrancadero*, aunque yo, la verdad, con tanto que he andado, vivido y visto aún no las he visto caer" (2003: 81; la cursiva es mía).

OBRAS CITADAS

- Adriaensen, Brigitte (2011): "Las modalidades del cinismo en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", *Guaragua*, Año 15, n.º 37, pp. 46-60.
- Alzate, Gastón (2008): "El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo", *Revista Iberoamericana*, vol. lxxiv, n.º 222, pp. 2-15.
- Amícola, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Astutti, Adriana (2003): "Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo". *BOLETÍN/11* (diciembre), Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. 1-15. Disponible en <http://www.celarg.org/int/arch_publico/astutti_odiar_la_patria_y_aborrecer_la_madre.pdf> [última visita: 15.12.2014].
- Azerêdo, Genilda (2012): "Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em *Northanger Abbey*", *Ilha do desterro. Revista de língua inglesa, literaturas em inglês e estudos culturais*, n.º 62, pp. 75-98. Disponible en <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view>> [última visita: 05.08.2014].
- Bakhtin, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- (2012): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, FCE.
- Barthes, Roland (2004): *S/Z*. Buenos Aires, Siglo xxi.
- Botting, Fred (1996): *Gothic*. Nueva York, Routledge.
- Burke, Edmund (1997): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos.
- Cavallaro, Dani (2002): *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres / Nueva York, Continuum.
- Cioran, Emil (2000): *El aciago demiurgo*. Madrid, Taurus.
- Daemmrich, Ingrid (1972): "The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature: Part 2", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 31, n.º 4, pp. 31-41.
- Diaconu, Diana (2012): *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660308/diaconu_diana.pdf?sequence=1> [última visita: 13.09.2015].
- Fombona, Jacinto (2006): "Palabras y descoyuntamientos en la narrativa de Fernando Vallejo", *Ciberletras*, n.º 15, s/p. Disponible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/fombona.html>> [última visita: 17.05.2014].
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1987): "*Locus terribilis*". En: M. Ordóñez Vila (comp.): *La vorágine. Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp. 233-236.
- Hernández Castellanos, Camilo (2015): "'La imagen en ruinas': muerte, memoria y representación en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo", *Cuadernos de Literatura*, vol. xix, n.º 37, pp. 149-168. Disponible en <<http://revistas.javeriana.edu.co>> [última visita: 24.01.2015].
- Hutcheon, Linda (1981): "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n.º 46, pp. 140-155. Traducción al castellano de Elsa Noya y Alba María Paz Soldán.

- (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York, Methuen. Traducción al castellano de María Rosa del Coto y Osvaldo Beker. Disponible en <<http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/traducciones/>> [última visita: 20.08.2015].
- (1993): "La política de la parodia posmoderna", *Criterios* (edición especial de homenaje a Bajtín), pp. 187-203. Disponible en <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>> [última visita: 13.08.2015].
- Lander, María Fernanda (2015): "El arte de la biografía en Fernando Vallejo", *Cuadernos de Literatura*, vol. xix, n.º 37, pp. 219-232. Disponible en <<http://revistas.javeriana.edu.co>> [última visita: 26.01.2015].
- Melo, José (1994): "Muerte y poesía en Medellín: la nueva novela de Fernando Vallejo". En: Publicación digital en la página *Web* de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponible en <<http://banrepcultural.org/blaavirtual/educación/melo/vallejo1.htm>> [última visita: 02.11.2014].
- O'Bryen, Rory (2008): *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Londres, Tamesis Books.
- Poe, Edgar A. (1951): *Narraciones completas*. Madrid, Aguilar.
- Punter, David (1996): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Vol. I y II. Nueva York, Longman.
- Segura Bonnett, Camila (2004): "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*", *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 14, pp. 111-136.
- Thomson, Philip (1972): *The grotesque*. Londres, Methuen & Co., Ltd.
- Villena, Francisco (2009): "Entre la verdad y la blasfemia: Juan del Valle y Caviedes, Esteban Terralla y Fernando Vallejo", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 42, s/p. Disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/satiraba.html>> [última visita: 15.04.2014].