

**El carácter destructivo de un melancólico
Fernando Vallejo y Colombia**

**Julia Musitano
Universidad Nacional de Rosario - CONICET**

Resumen

En este trabajo, me propongo analizar la relación que Fernando Vallejo mantiene, en su narrativa, con Colombia y Medellín, luego del exilio voluntario. Colombia aparece en su literatura constantemente: desde el pasado remoto de una infancia a la que intenta volver; y desde el presente desencantado de un país en ruinas que le quitó todo. Me interesa indagar esta tensión en algunos momentos de *El desbarrancadero* para demostrar que la voz de Vallejo es la de un melancólico ya hastiado del mundo, que con su prosa violenta y corrosiva, arremete contra todos los fundamentos morales y políticos del lector. Un melancólico, que obsesionado con la muerte, destruye todo a su paso -desde la propia madre hasta la Colombia natal-, y en ese movimiento, se destruye. Quisiera detenerme en la relación que el autor-narrador-personaje mantiene con la madre, el hermano Darío y el padre para analizar la ambigüedad y la tensión inherentes en ciertos personajes melancólicos. Porque Vallejo, en su ambivalencia temperamental, no conoce de medios, sólo de extremos que no pueden conectarse, pero que inciden unos sobre otros. Del amor al odio, del horror a la seducción, de la alteridad a la mismidad, del tedio al arrebato, de la vida a la muerte, de la realidad a la ficción.

Palabras claves: Fernando Vallejo-melancolía-destrucción-madre-Colombia

“Para ser hombre, hay que odiar la patria y aborrecer la madre”— le dijo Porfirio Barba Jacob a Juan Bautista Jaramillo Meza, amigo y biógrafo del poeta— según cuenta Fernando Vallejo, en *El mensajero*. Tanto lo que cuenta Vallejo de José Asunción Silva como de Porfirio Barba Jacob es que ambos odiaron a sus madres y amaron a sus abuelas, y que a ninguno Colombia les permitió ganarse la vida como poetas honestos. José Asunción Silva se pegó un tiro en el corazón porque Colombia es un desastre sin remedio y porque Doña Vicenta lo trajo a este mundo a sufrir. Y Barba Jacob solía decir: “Mi nombre lo pronuncian con respeto en todos los países americanos, menos en Colombia. En mi patria no me conocen ni me entienden” (2003:455). Vallejo siguió el consejo al pie de la letra: odia a su madre “La Loca” y arremete contra Colombia de la que se fue por ser una patria de muerte.

Algunos dicen que el tono de la narrativa de Vallejo es el del odio, la furia, el resentimiento contra un país que le quitó todo, otros que Vallejo es un sujeto posnacional que se interesa únicamente en descomponer, destrozarse, arruinar todo aquello que tenga que ver con lo nacional, o simplemente un reaccionario y conservador que busca una Colombia fascista. Sin embargo, su particular diatriba antinacional no responde a otra cosa más que al profundo amor por su tierra natal. La narrativa de Vallejo no se constituye, como dice Reinaldo Ladagga, desde un tono del que detesta todo. Al contrario, se afirma desde un tono melancólico que pugna por olvidar, pero no puede dejar de recordar, desde una ternura agresiva que no tiene otro interés que la propia Colombia. Vallejo es un melancólico que ve todo en el estado decadente de la ruina. Un melancólico al que le pesa el sufrimiento del mundo, y que paradójicamente, lo retiene en el centro de la tierra. El odio que Vallejo demuestra sentir por su patria es directamente proporcional al gran afecto que lo une, o mejor, lo ata a ella.

Me gustaría analizar algunos momentos de *El desbarrancadero* con la voluntad de indagar en la ambigüedad inherente de los personajes melancólicos de gozar con la destrucción de lo que más quieren, y a pesar de y por eso, no poder vivir con esa pérdida. Esta autoficción,

que no pertenece al ciclo autobiográfico *El río del tiempo*, pero que continúa la misma búsqueda narrativa, es el relato de la agonía y la muerte en un mismo año del hermano Darío y del padre, el primero a causa del sida y el segundo por un cáncer de hígado. Allí, el autor colombiano cuenta el dolor que siente no sólo por la pérdida de sus seres queridos, sino por el abismo de la propia vida, la descomposición de todo aquello que en algún momento pensó como la felicidad. Desde el horror de la muerte, narra el horror de la vida, la vida como un *desbarrancarse* constante.

La Loca y Colombia

Vallejo vuelve a Colombia porque su hermano se está muriendo, pero se vuelve a ir, sin ver morir a Darío, porque no soporta a su propia madre, que en el relato se equipara a Colombia.

“Salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín, chiquero de Extremadura trasplantado al planeta Marte.

A ver, a ver, a ver, ¿qué es lo que vemos? Estragos y más estragos y entre los estragos las cabras, la monstruoteca que se apoderó de mi ciudad. Nada dejaron, todo lo tumbaron, las calles, las plazas, las casas y en su lugar construyeron un Metro, un tren elevado que iba y venía de un extremo al otro del valle, en un ir y venir tan sin objeto como de los que lo hicieron. ¡Colombia people, I love you! Si no os produjérais como animales, oh pueblo, viviríais todos en el centro. ¡Raza tarada que tienes alma de periferia!” (2001:59)

Familia y Nación representan la impiadosa realidad de un presente en descomposición imposible de conciliar con el pasado enaltecido del paraíso de los días azules. Por eso, la figura del desbarrancadero implica, para Vallejo, un proceso vertiginoso de destrucción que no abarca sólo al país del cual se exilió, sino que parece abarcar al mundo entero.

Entre sus injurias y desmedros están incluidos presidentes colombianos, funcionarios públicos, periodistas, y el papa Juan Pablo II. La madre, que en *El río del tiempo*, era mami o Liíta se convierte en “La Loca” en *El desbarrancadero*, y el hermano menor, el último de la gran paridera es calificado de “Gran Güevón”. También arremete contra sus seres más queridos: Darío, a quien más quiere, pero a quien no deja de criticarle todas las decisiones tomadas en la vida, y el padre, que a pesar del afecto que lo une, aparece como un sometido, dominado y sumiso frente al poder de una mujer espantosa. Y por supuesto, a esta última lista se suma Colombia, la asesina, la mentirosa, la paridera, aquella a la que nunca quiso regresar, pero que hoy, la mira desde dentro con un cariño asfijante en busca de reconocimiento:

“—¡Coño! Colombia se acabó—sentencié.

¡Qué va, Colombia no se acaba! Hoy la vemos roída por la roña del legueyelismo, carcomida por el cáncer del clientelismo, consumida por la hambruna del conservatismo, del liberalismo, del catolicismo, moribunda, postrada, y mañana se levanta de su lecho de agonía, se zampa un aguardiente y como si tal, dele otra vez, ¡al desenfreno, al matadero, al aquelarre! Colombia, Colombina, Colombita, palomita: ¿no es verdad que cuando yo me muera no me vas a olvidar?” (2001:93)

La agonía del país es la agonía de su casa en Medellín: Darío convaleciente al borde de la muerte, el padre ya muerto hace un año y la madre que se constituye en la causa por la cual Fernando se va de Colombia para no regresar jamás. El vínculo que Vallejo establece con la madre, el padre y Darío está enmarcado en la ambigüedad inherente que lo caracteriza porque el relato acoge lo inconmensurable, lo disperso, lo diferente, lo contradictorio, destruye al mismo tiempo que da forma. Cuenta, por un lado, en unos pocos pasajes, los momentos más intensos donde aparece una voz serena a la que le faltan las palabras para decir lo que quiere decir, una

voz que recuerda la felicidad: son los pasajes que irrumpen desde la infancia, que hablan de la abuela Raquel, a veces del abuelo y otras, de la perra Bruja y que se localizan en la finca Santa Anita. Y por el otro lado, paradójicamente, escribe sobre sí, sobre los que más quiere, sobre Colombia y sobre todos sus enemigos de un modo excesivo, exagerado, proliferante, agresivo y cínico.

Si bien, me interesa acercarme al concepto de la melancolía de la tradición cultural, más filosófico, aquel que recupera Erwin Panofsky¹, y más tarde, Juan Bautista Ritvo a partir de su estudio sobre decadentismo², hay ciertas cuestiones retomadas de Freud que plantea Julia Kristeva en *Sol negro* que dan cuenta del porqué del carácter destructivo y violento que acosa a este tipo de personajes. En la melancolía, definida por el psicoanálisis freudiano³, “se transforma la pérdida del objeto en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una disociación entre la actividad crítica del yo y el yo modificado por la identificación” (1973:2095). Kristeva hace un fuerte hincapié en la agresividad retraída contra el objeto perdido. El imaginario caníbal melancólico—tengo ganas de destruir al otro para poseerlo mejor vivo—es, en definitiva, una negación de la realidad de esa pérdida. Por esto mismo, el trabajo de lo imaginario intenta conciliar toda una serie de contradicciones que le ocurren al melancólico en el proceso de pérdida del ser amado, y que Vallejo pretende realizar en *El desbarrancadero* con el padre y Darío. En lugar de reprimir la tristeza que le causa, el melancólico instala eso que perdió dentro de sí y se identifica con lo bueno y lo malo de esa pérdida: y aquí es donde comienza el proceso de desdoblamiento del yo. Explica Kristeva:

“El deprimido, al contrario *desmiente la denegación*: la anula, la suspende y se repliega—nostálgico en el objeto real (la Cosa) de su pérdida, que no llega a perder del todo porque queda dolorosamente fijado. El *desmentido de la denegación* es el mecanismo de un duelo imposible, la instalación de una tristeza fundamental y de un lenguaje artificial, no creíble, cercenado de ese fondo doloroso, al que ningún significante accede y que sólo la entonación intermitente, alcanza a modular” (1991:41)

Vallejo no sólo no puede tolerar la pérdida, sino que nunca termina de perder al padre y a Darío, o mejor, los sigue perdiendo a lo largo de todo el relato. Sus seres queridos se siguen

¹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, continuadores de la obra de Aby Warburg, escriben una obra clásica, casi legendaria en el campo de los estudios humanísticos *Saturno y la melancolía*. Se describe, allí, el origen del concepto y su evolución a partir de la teoría de los cuatro temperamentos en la Edad Media y el Renacimiento; cuenta con un desarrollo exhaustivo sobre la historia de la melancolía abarcando las áreas de filosofía, medicina, astrología, literatura y arte; y recorre desde la mitología y la astrología la figura de Saturno; para finalizar en un estudio sobre *Melencolía I* de Dürero.

² Juan Bautista Ritvo define al melancólico desde la imposibilidad radical de iniciar un proceso de duelo. Pero, ya lejos de la melancolía clínica freudiana porque, explica, la tradición del humor melancólico es un vasto dispositivo cultural de resistencia, cuando el clínico carece de resistencia. La melancolía es un contrapensamiento que sigue los pasos de la filosofía oficial como a su sombra, y que desconoce el lazo pasional que une a los hombres, como la ambigüedad del bien y del mal en sentido moral o la pobreza de los ideales de equilibrio y templanza que censuran la pasión de y por lo inconmensurable. La melancolía no debe confundirse con tristeza ni con nostalgia o depresión sino que representa la mezcla como configuración de fuerzas en tensión que inciden unas sobre otras. El melancólico está habitado por la pasión de la ambigüedad, se pasa de uno a otro extremo sin intermedio.

³ En 1917, Freud publica *Duelo y melancolía*: estudio que considera a la melancolía como una patología mental proveniente de un duelo mal elaborado. Tanto la melancolía como el duelo se relacionan con la pérdida de un objeto amado. En el proceso correcto del duelo, a la pérdida le sigue la transferencia de la libido a un nuevo objeto; en la melancolía—que se presenta como estado de ánimo profundamente doloroso, cesación de interés por el mundo exterior, pérdida de la capacidad de amar, entre otros síntomas—, el yo se retrae hacia sí mismo identificándose con el objeto perdido. Se traduce en reproches y acusaciones que el paciente hace recaer sobre sí mismo hasta como en una espera de castigo.

muriendo en un proceso eterno, que en lugar de borrarse, reaparecen y se vuelven a morir. Y eso a él, le permite vivir. Duelo imposible que mueve al retorno incesante de recuerdos felices—que entiende como felices después de haber vivido toda una vida y de haber experimentado el carácter destructor del tiempo, *condición sine que non* para descubrir la felicidad—sobre todo cuando se enfrenta a la soledad y la miseria del exilio y a la muerte de los que más quiere.

Las imágenes de la madre y de la muerte—la muerte personificada como una figura recurrente e interlocutor central del narrador— aparecen en el relato como un doble especular, ambas acosan al narrador y son una amenaza contra la casa y el mundo. Como dice Marián Durán, la madre se constituye en la figura y el agente de la muerte, que a su vez, es el vínculo analógico que la identifica con la imagen de Colombia.

“Esta mujer que parecía zafada, tocada del coconut como si tuviera el cerebro más desajustado que los tobillos, en realidad estaba poseída por la maldad de un demonio que sólo existe en Colombia puesto que sólo en Colombia hemos sido capaces de nombrarlo: la hijeputez” (2001:60).

Fernando no tolera a la madre porque, diría Kristeva, no supo realizar el matricidio que se constituye como una necesidad biológica para cualquier ser humano. Es decir, introyectado el objeto materno, en lugar de matricidio, sobreviene la cadena melancólica. Hago de mi madre una imagen de muerte para no hacerme pedazos por el odio que me tengo cuando me identifico con ella. Es ella la mortífera, por lo tanto no me mato para matarla, pero la agredo, la hostigo, la represento. Al mismo tiempo, el padre está desposeído de todo el poder fálico, ya atribuido éste, en cambio, a la madre. La reproducción—prolífica de su madre y de su patria— es la imagen especular de la muerte, de la destrucción. La madre es una vagina destructora, paridera, y castradora que viene a desordenar la casa y el mundo, como Colombia que no deja de reproducirse, y con ello reproduce los pobres y la violencia. Ella es calificada con los mismos adjetivos que usa para descalificar a Colombia, y el padre es la sirvienta, que tiene los ojos vendados y no reconoce la loca que tiene a su lado, el que accede a todos los pedidos de la “reina zángana”, comportamiento que Fernando se jacta de nunca haber aceptado. Aunque, simultáneamente, allí es donde ocurre la identificación: si ella hizo de sus tantos hijos y de su marido sus domésticos, Fernando como primogénito exige lo mismo de sus hermanos.

“Que tenga cuántos hijos quiera, decía yo, el primogénito, pero eso sí, mientras la turba desbocada me obedezca a mí. ¡Ay, si el mundo fuera como la ley lo dicta! Pero no, en un matriarcado la reina madre, la abeja zángana se pasa la ley por la bragueta. [...] ¿Quiere leche la mandona? Que ordeñe la vaca. Si por su culpa a mí no me obedecían, yo no la obedecía; si por su culpa a mí no me respetaban, yo no la respetaba” (79).

Las muertes

La agresividad que Vallejo deposita contra el objeto perdido—que en este relato es el padre y el hermano—revela la ambigüedad de Vallejo cara a cara con el objeto del duelo. El caníbal melancólico traduce esta pasión de tener dentro de la boca al otro intolerable, *a quien tengo ganas de destruir para poseerlo mejor vivo*. Más vale dividido, despedazado, cortado, tragado, digerido, que perdido. Vallejo construye imágenes de sus seres queridos o de aquellos a quienes admira, demoliéndolas. Traza la figura de Darío de manera despiadada—criticando su adicción a la marihuana y al aguardiente, y acusándolo de irresponsable y loco—, pero nunca deja de conmover y conmoverse con esa pérdida.

“Lo último que me pidió Darío fue que hiciera las paces con Cristoloco y la Loca, que les perdonara lo que le tuviera que perdonar. ¿Pero cómo? Me pregunté

estupefacto. ¿Los muertos decidiendo por los vivos? [...]¿Que se mueran los que se van a morir y no jodan! ¿O es que alguna vez el que se moría me hizo caso a mí? Ni una, que yo recuerde.

¡No!—le contesté con un no más rotundo que el planeta Tierra.

Y mientras el taxi avanzaba por la carretera de Rionegro alejándome de él, volví a verlo como lo vi a mi regreso bajo su tienda de sábanas, esperando que el horror de la Muerte viniera a librarlo del horror de la vida. Volví a verlo turbiamente, en mi recuerdo encharcado.” (210)

El imaginario caníbal melancólico, dice Kristeva, es una desaprobación de la realidad de la pérdida así como de la muerte. Si bien, el melancólico Vallejo está cansado y hastiado del horror de la vida y arremete contra quienes cree responsables del derrumbe de la humanidad; se renueva constantemente para seguir demoliendo lo que ya parece estar en descomposición⁴ porque allí reside su goce, su placer, la libertad radical por la cual seguir viviendo. El decadente se siente atraído por el abismo y se complace en la miseria. Para elaborar el duelo, Vallejo viaja en el tiempo del presente al futuro y del futuro al pasado que no deja de convivir con el presente. Sin embargo, es un duelo paradójico que no busca resolverse, no intenta llegar al equilibrio saludable que propone el proceso, sino que se espectaculariza. Se establece un duelo que, primero da sepultura al cadáver y luego convierte la sepultura en una tumba vacía. El duelo se transforma en algo exuberante y destructivo. Las muertes del hermano Darío, del padre y de la propia—porque él mismo se muere al teléfono en México cuando se entera de la muerte de Darío; y desde la muerte sigue hablando— en *El desbarrancadero* se constituyen en una organicidad monstruosa por la mezcla proliferante y excesiva de elementos no mezclables.

Recordemos que Vallejo, en esta autoficción, no sólo acompaña la agonía de Darío, relatando desde los últimos días de la enfermedad hasta los motivos que lo condujeron al encuentro con el sida; sino que también cuenta el momento en que decide matar al padre para hacerle un favor a la muerte. “Pasados tantos años y repensando desde el presente con cabeza fría la rabia hirviendo salida de toda madre que en esos instantes me dio, me doy cuenta ahora de que si papi se había convertido en la sirvienta de la Loca yo estuve a un paso de convertirme en la de la muerte.” (206)

Vallejo, una mañana, va al baño a buscar el Eutanal para inyectárselo a su padre, pero cuando se ve al espejo, ve a otro y se aparta para dejarle paso a la tercera persona gramatical para que comience y termine de contar esa decisión que debió tomar para acabar con el dolor de la persona que más quiso. Una vez tomada la decisión, la primera persona gramatical retoma el relato para hundir la aguja en el tubo de plástico y ayudarlo a morir. Este recurso fantasmagórico, que utiliza en unas páginas de esta novela, es llevado al extremo en todo el relato de *La rambla paralela*. No se trata de la construcción del personaje de un fantasma, sino de que la propia voz narrativa es fantasmática⁵. Vallejo se vuelve *fantasmal*, *transubstancial*, *ubicuo* y esa vuelta del narrador le implica verse a sí mismo como la presencia de algo muerto. El hombre está habitado por un *mortirurum*, un muerto vivo en suspensión, que lo constituye, explica Daniel Link (2009:175). Un no-sujeto que no deja de ser el propio sujeto porque la vida,

⁴ Y no digo ya devastado o ya descompuesto porque la operación que realiza el melancólico, como todos los decadentes finiseculares, es la de fijar la descomposición. No se trata, como bien indica Ritvo, del estado de podredumbre sino del de la perfección última ya al comienzo de decaer (Ritvo, 2006: 179-245).

⁵ La fantasmagoría de esa voz sirve como una máscara más al yo autoficticio, un nuevo disfraz para expresar la gran contradicción entre el deseo de esconderse y el deseo de mostrarse. Los autores y sus dobles en la autoficción hacen desaparecer su yo detrás de máscaras para hacerse más presentes con sus ausencias y Vallejo, en *La rambla*, presenta un abanico de identidades que van hacia una deseada e imposible disolución (Alberca, 2007).

en el caso de la literatura de Vallejo, no se opone a la muerte; la muerte le da sentido a la vida, la constituye como tal.

§§§

Gonzalo Aguilar recuerda el mito de Orfeo cuando lee *La Rambla paralela* porque, dice: “Orfeo no solo fue el personaje mítico que derrotó al hado, sino que también fue quien, contra las advertencias divinas, miró hacia atrás y destruyó el pasado que quiso rescatar de la muerte. Pero en ese instante de destrucción Orfeo logró ver, también, el goce, la belleza, la felicidad”. Pareciera que el melancólico Vallejo, en la destrucción de su propio pasado y la destrucción de los otros, encuentra la habilidad para deleitarse en la voluptuosidad del dolor. Y, como dice Aguilar de Gironde, “se abre a lo sublime para plasmar el instante en que riéndose de la muerte, el cuerpo se pierde en su propio goce” (2009:235-259).

Bibliografía:

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Aguilar, Gonzalo (2009), “Goces del moribundo (De lo sublime en *Espantapájaros* de Oliverio Gironde)”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

————— (2003), “Un maestro de la injuria. El color de la violencia”, en *Revista Ñ*, Clarín, Buenos Aires.

Astutti, Adriana (2003), “Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo”, en *Boletín II del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Diciembre.

Durán, Marián, “La muerte: proliferación y vértigo en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo”, mimeo.

Fernández L’Hoeste, Héctor D. (2005), “De La tautología darwinista y otros ensayos de Vallejo”, en Guzmán Mesa, Eufrasio (comp.) *Fernando Vallejo. Condición y figura*, Medellín: Taller el Ángel Editor.

Freud, Sigmund (1917), “Duelo y melancolía”, en *Obras completas Tomo II*, Madrid: Biblioteca Nueva.

González Santos, Fernando (2006), *Pensar la muerte: una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Link, Daniel (2009), *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia

Ludmer, Josefina (2010), *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1989), *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid.

Kristeva, Julia (1991), *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Ladagga, Reinaldo (2007), *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre La narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editoras.

Ritvo, Juan Bautista, (2000), “Prefacio” a *Formas de la sensibilidad. Restos de la cultura*, Rosario: Laborde Editor/Editorial Fundación Ross.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

————— (2006), *Decadentismo y melancolía*, Buenos Aires: Alción Editora.

Vallejo, Fernando (2001), *El desbarrancadero*, Buenos Aires: Alfaguara.

————— (1997) *El mensajero*, Bogotá: Planeta.