

**FIESTA DE DIFUNTOS EN CASABLANCA LA BELLA DE
 FERNANDO VALLEJO**

A feast for the dead in Casablanca la bella by Fernando Vallejo

*María Luisa Martínez Muñoz**

Resumen

Casablanca la bella (2013) de Fernando Vallejo continúa el diálogo que el narrador sostiene con la muerte en sus textos anteriores. La novela evidencia y despliega las obsesiones del autor a partir de la compra y restauración de Casablanca, antigua casa ubicada en el barrio Laureles, Medellín, y cifra de un antiguo esplendor, ahora devastado y vencido por el paso del tiempo. La refacción de la casona constituye una empresa utópica que, aunque condenada al fracaso, trasciende el plano arquitectónico y alcanza alturas revolucionarias, políticas, en el delirio narrativo. La entronización del Corazón de Jesús cuando la casa es inaugurada se erige como la posibilidad de reunir a las presencias amadas en una fiesta heterotópica y soñar con ganarle la batalla no solo a Colombia, *la mala patria*, sino fundamentalmente a la destrucción y a la muerte. Así, la escritura deviene funeraria, poblada de los vestigios y de la irreductible presencia de los otros, los muertos y los animales, quienes encuentran un espacio hospitalario en el recuerdo y la memoria.

Palabras clave: Fernando Vallejo, *Casablanca la bella*, devastación, muerte, animales, heterotopía, memoria.

Abstract

Casablanca la bella (2013), the latest novel by Fernando Vallejo, is a continuation of the dialogue the writer has with Death in earlier works. The novel shows and displays the writer's obsession from the moment he buys Casablanca, an old house in the Laureles neighbourhood, Medellin, and begins its restoration. The refurbishment of the large house, a symbol of long gone and devastated splendour, becomes a utopian enterprise that, though doomed to fail, transcends the architectural scope and reaches revolutionary, political, heights in the narrative delusion. The enthronement of the Sacred Heart when the house is reopened rises as the possibility to reunite the ghosts of loved ones in a heterotopic party and to dream of winning the battle not only over Colombia, *the bad mother country*, but most importantly over destruction and death. Thus, the writing becomes funerary, inhabited by remnants and the insurmountable presence of the others, the dead and the animals, who find a welcoming place in remembrance and memory.

Key words: Fernando Vallejo, *Casablanca la bella*, devastation, death, animals, heterotopy, memory.

Y EN MEDIO DEL DOLOR DEL MUNDO ESTA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD A TODA COSTA

Casablanca la bella (2013) de Fernando Vallejo continúa el diálogo que el narrador sostiene con la muerte en sus textos anteriores. La narración evidencia y despliega las obsesiones del autor a partir de la compra y restauración de Casablanca,

antigua casa ubicada en el barrio Laureles, Medellín, y cifra de un antiguo esplendor, ahora devastado y vencido por el paso del tiempo. El deseo de actualizar el pasado a partir del asentamiento en Casablanca está condenado al fracaso desde el inicio del proyecto, porque el “intransferible, irreplicable pasado [...] no se volverá a dar por más vueltas que den los mundos” (Vallejo, 2013a, p. 20); así, la adquisición de la propiedad es, desde el presente de la narración, un sueño que deviene pesadilla:

Por su fachada evocadora y su risueño antejardín compré pues a Casablanca sin saber qué me deparaba su interior. Casablanca por fuera era lo que era, tal cual la conservaba mi recuerdo; por dentro resultó una ciudad perdida, una villa miseria, un ranchito, un tugurio, una favela, una chabola, una cárcel ciega y sucia, en ruinas (p. 12).

Un arquitecto, un ingeniero, un interventor, un maestro de obras y treinta y tres albañiles dirigidos por el nuevo dueño intentan reconstruir el espacio tumbando paredes, techos y cuartos. El nuevo diseño proyecta dos patios integrados y dominados por el verde de las parras; en el primero de ellos se lucirá una fuente con una hiena de piedra negra, mientras que en el segundo se ubicará una fuentecita inocente con un angelito orinando que se opondrá especularmente a la gárgola maquiavélica. Una larga mesa en el salón se coronará con el reloj de muro perteneciente a Santa Anita, la finca de los abuelos, y sus campanadas recordarán amargamente el inexorable paso del tiempo.

Casablanca la bella se estructura de acuerdo con una visión antitética que domina los hechos y el discurso, y que se traduce en el anhelo de un tiempo imposible que el recuerdo despliega: “Las texturas temporales que no solo son las que arman el discurso de la memoria y de la historia, sino que muestran de qué sustancia temporal heterogénea están tejidos los hechos” (Sarlo, 2012, p. 81). El sueño de transformar Casablanca en un espacio amable y ganarle la batalla a Colombia, a la destrucción y a la muerte, es un anhelo que no se realiza; sin embargo, la esperanza rige la ficción novelesca y orienta el pasado hacia un futuro deseado. La posibilidad de habitar el espacio evocado se plantea como resistencia contra el distópico presente de la narración y deviene heterotopía. Casablanca se sueña detalladamente en el deseo, porque la heterotopía exige la imaginación del espacio *hasta el milímetro*:

No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas (Foucault, 2010, p. 20).

La acción de tumbar paredes y “abrirles campo en su lugar a los espacios o cuartos del pasado de techos empañetados y pintados de cal blanca donde laboraran día y noche las arañas y durmieran en el día los murciélagos” (Vallejo, 2013a, p. 22) se extiende al discurso, porque el sueño imposible parece ser la excusa para una novela dominada por el tono proselitista y apocalíptico del narrador, quien se rige por una

política y una ética discursivas de la transgresión. Los denuestos trascienden el ámbito estético y se dirigen hacia los poderes subjetivos, verbales, religiosos, morales y políticos en una gradación ascendente del horror. Vallejo exorciza sus demonios en una escritura imprecatoria, que opera como flujos de intensidad que ponen en movimiento etnias, culturas, países, continentes, reinos, poderes, revoluciones, y que alcanza alturas políticas en el delirio narrativo. Deleuze plantea que todo delirio es un excedente de historia y que, finalmente, siempre “lo es de la política y la economía” (Deleuze, 2007, p. 47), lo que transforma la refacción de la casa en una empresa que trasciende el plano arquitectónico. La devastación de Casablanca representa para el narrador el estado de Colombia, la podredumbre de la humanidad y el caos que rige el mundo, y es el pretexto para una diatriba que se enuncia desde una posición combativa; el narrador declara ser un *Yo* que adquiere la figuración de un *No* esencial, el portavoz de una nueva ética expresada mediante una cantaleta irreverente que decreta el sinsentido de la vida¹. La iracundia del narrador se valida a partir de una lógica pasional: el sufrimiento ante la vida justifica el efecto desatado en el pensamiento, la acción y la transformación espiritual de los sentimientos² y, en términos morales, se relaciona con la soberbia, “en cuyo caso la hipertrofia del yo o del ‘nosotros’ exige un desmedido, minucioso, ininterrumpido e incluso servil reconocimiento del propio valor” (Bodei, 2013. p. 17). La persuasión perseguida se fundamenta en la desestabilización y transgresión de los principios que rigen la sociedad, de las normas que el narrador comprende como antivalores. Los denuestos proferidos cumplen un innegable efecto catártico en los lectores de Vallejo, quienes abandonan la templanza que el poder impone y acceden al espacio del deseo, de lo escabroso, lo terrible, de las fuerzas del mal “con las que el hombre domesticado sueña en sus mejores momentos” (Sloterdijk, 2010, p. 20) por medio de variadas rostrificaciones, por ejemplo el carácter reaccionario que un sector de la crítica ha observado en los textos de Vallejo y que reaparece en *Casablanca la bella*:

Nosotros los propietarios y los ricos no tenemos derecho al sueño pues no tenemos derechos, tenemos deberes. Para nosotros promulgó la Revolución Francesa la Declaración Universal de los Deberes del Hombre. Derechos tienen

¹ Pablo Montoya señala que la diatriba adquiere en Vallejo el carácter de cantaleta antioqueña, la elaboración literaria de un canto que “de tanto repetirse y acudir a la invectiva atragantada se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incomoda las buenas conciencias” (Montoya, 2009, p. 6).

² El pensar, el actuar y el sentir son los tres ámbitos que Paul Ricoeur distingue como susceptibles de ser dominados por el problema del mal. En primer lugar, *Casablanca la bella* sintetiza esta conjunción a partir del desafío que plantea a la reflexión acerca del mal; luego, la violencia del texto recompone la unidad entre mal moral y sufrimiento a partir de la especularidad que plantea la inteligencia del mal, porque “la violencia que ejercemos es siempre el espejo de la que nos infligimos a nosotros mismos” (Baudrillard, 2008, p. 160). Por último, Vallejo espiritualiza el mal padecido y lo resuelve narrativamente como lamentación ante la vida y en “dejarla extenderse a una queja contra Dios” (Ricoeur, 2009, p. 64). Las transgresiones expresan un agenciamiento con el mal en la obra de Vallejo, pero la fuerza de las blasfemias proferidas sugiere una escritura profundamente religiosa, una teología de la protesta: “Definitivamente si les digo, y lo he meditado mucho: Dios es malo. Es la Maldad Absoluta, ontológicamente hablando. ¿Qué le costaba hacemos ricos, sanos, felices, libres del sexo o con el sexo a manos llenas?” (Vallejo, 2013, p. 109).

los pobres: no pagan luz, no pagan agua, no pagan escuela, no pagan universidad, no pagan impuestos. Se refocilan, pichan. Copula la puta, se duerme, y a los nueve meses pare (Vallejo, 2013a, p. 27).

Los improprios de Vallejo no se agotan en un grupo determinado, sino que se dirigen hacia una monstruoteca que es transversal a todas las clases sociales y géneros: “Más que una aristocracia en el sentido de los que detentan el poder, Fernando se pronuncia por la aristocracia del buen gusto, en línea con la idea nietzscheana de valorar la realidad como ilusión estética” (Serra, 2003, p. 68). La evidente misoginia del autor, su desprecio por la reproducción y su defensa irrestricta de los derechos de los animales expresan una perspectiva que sitúa al narrador de *Casablanca la bella* en las alturas de lo que considera el auténtico valor de sí mismo, desde donde profiere sus insultos a quienes considera inferiores en la escala moral. Sin embargo, la lectura apocalíptica de Vallejo debe realizarse desde una posición comprometida con la ironía del texto:

Sobre todo, porque el motivo o la motivación ético-política de esas estratagemas no es nunca reductible a lo simple [...] Su retórica, por ejemplo, no está destinada solamente a engañar al pueblo más que a los poderosos para llegar a fines retrógrados, pasadistas, conservadores. Nada es menos conservador que el género apocalíptico (Derrida, 2006, p. 65).

La identificación de los aspectos retóricos utilizados por Vallejo es fundamental para valorar el alcance poético de su obra, la que imbrica el discurso ideológico. La transgresión y el tono rotundo del narrador se expresan, por ejemplo, en la mayusculitis recientemente adquirida, mientras que el uso reiterado de elementos copulativos contribuye a intensificar las expresiones:

Todo con mayúscula, porque se me declaró la mayusculitis y voy a poner con mayúscula todos los sustantivos para inflarlos y reventarlos, y los adjetivos y los artículos y los pronombres y los verbos y los adverbios y las conjunciones y las interjecciones y las maldiciones y hasta a misiá hijueputa que si se me atraviesa la mato (Vallejo, 2013a, p. 40).

La fuerza argumentativa de los elementos verbales se potencia con rasgos no verbales, kinésicos, como la execrada gesticuladera que el narrador confiesa combatir, y se conjuga con elementos paraverbales, como los abundantes signos exclamativos, que contribuyen a la sonoridad de la prosa junto con la utilización de diversas figuras como la aliteración:

¡Esta condenada manía de mover las manos el que habla, sin ton ni son! Hoy el que habla manotea. Miren por televisión un ‘panel de analistas’ y verán: todos quietecitos hasta que les toca el turno de hablar. Y arranca el bípedo manoteador con su guirigay acompañado de un remolino de manos. Una veleta. Un maelstrom. ¡Energía eólica para salvar el planeta! ¡A conectarles a estos molinos de viento vivientes un dinamo en el antifonario y sacarles de una sentada lo de una central nuclear! (Vallejo, 2013a, p. 39).

Vallejo también declara haberse contaminado de la parentitis, otro elemento paraverbal que el narrador señala como vicio que daña el estilo y que es propio de una lengua aclarativa como el español. Los paréntesis terminan apoderándose por momentos de la narración para reforzar sus ideas heréticas:

¿Y Crístico? ¿También manotearía? ¿Y en qué hablaría? Yo digo que en griego, en el griego de la Pentápolis por donde quedaba Nazaret (que no existió), de donde era su familia (que tampoco) y donde él pasó su infancia (si es que un inexistente tiene infancia) (Vallejo, p. 40).

La novela debe comprenderse como una narración hiperbólica, excesiva y pontificadora, recursos orientados hacia la demolición del mundo, pero también hacia la consecución de un efecto de transposición literaria que suavice el horror narrado mediante la utilización de un humor corrosivo. El lector ideal de Vallejo, de acuerdo con el pacto de lectura de sus textos, debe adherir en alguna medida al tono apocalíptico del discurso, pero también debe reconocer sin ingenuidad el carácter sedicioso de los planteamientos del autor:

La provocación –que desempeña un papel principal tanto en la estética quínica como en las autoficciones de Fernando Vallejo– es totalmente inconcebible y sería del todo incomprensible dentro de los límites de un texto que no contuviera al interlocutor y su código de valores, ya que, obviamente, al autor no tiene por qué escandalizarlo su propio pensamiento. El lector –se entiende, activo– es el que aporta el contexto relevante, implícito pero “suprimido”, no actualizado, en el texto. Sin la colaboración del lector, que completa el sentido, no pueden surtir efecto ni la provocación ni el humor auténtico (Diaconu, 2010, p. 227).

Las constantes contradicciones resquebrajan la credibilidad en la verborreica imprecación del narrador y así lo demuestra, por ejemplo, la ley de persistencia de los muertos en los vivos que el protagonista proclama. El narrador sostiene inicialmente que “seguimos viviendo un tiempesito más tras la muerte: lo que viva después de nosotros el último en morirse de los que nos conocieron, si es que en el camino no nos tiró al bote del olvido” (Vallejo, 2013a, p. 150). Esta postura es posteriormente rebatida: “Borren la Ley de la Persistencia de los Muertos en los Vivos por falsa. Queda la huella que dejan los muertos en nosotros, pero la huella no es el caminante” (p. 163). El discurso del narrador, animado por sus amores y odiosidades, adquiere el tono de un flujo torrentoso de imágenes sucesivas, que, como el tiempo, se vale de la repetición y genera la ilusión de simultaneidad. Los pensamientos y las invectivas que estos liberan se dirigen hacia el caos, la iracundia y la disolución de los cimientos sociales en una gradación de violencia ascendente:

Mientras camino por la Avenida San Juan buscando dónde comprarle un taladro a mi carpintero que vendió el suyo para comprar aguardiente, pienso, divago. Pienso en lo uno, pienso en lo otro... Recuerdo a uno, recuerdo a otro... Lloro por uno, lloro por otro... Maldigo a uno, maldigo a otro... Trato de entender la

luz, la gravedad, por qué Dios es tan malo... Cositas así. Imposible. No lo logro. Son misterios. Tengo el alma hecha un caos (p. 119).

El autor, narrador y protagonista del texto se rebela ante el sinsentido del presente, que es vivido como una pesadilla y que es de donde procede el tono elegiaco del discurso, otro elemento retórico usual en la escritura de Vallejo. Las reiteraciones constantes también se dirigen hacia una negación continua ante el dolor de la vida, como se aprecia en las voces que el narrador oye: “Comer no quiero. Dormir no puedo. Oigo voces [...] Dicen: *No, no*” (p. 159). *Casablanca la bella* está poblada de fantasmas y ausencias, y la nostalgia ante la degradación de la existencia en oposición al pasado paradisiaco se traduce en la necesidad de expresar lírica y retóricamente el desencanto en las *escrituras del yo*³:

Esa búsqueda de la anterioridad feliz, esa precisa designación de lugares y épocas de felicidad, ligadas a la tonalidad elegiaca, por lo general implican el empleo de una retórica de la exclamación, del apóstrofe o del encantamiento: son figuras específicas para una escritura de la añoranza, de la melancolía, que muy a menudo opone las turbulencias de los momentos presentes a la singularidad de un momento único (Miraux, 2005, p. 43).

La escritura de Vallejo abunda en expresiones exclamativas e interjectivas, fundamentalmente para expresar el desengaño y la ira ante el pesadillesco presente. La violencia del discurso reformula la nostalgia por el pasado que no vuelve y se plantea como angustia y dolor ante la vida. La escritura deviene hacia zonas transgresivas que permiten comprender *Casablanca la bella* como texto que escapa de la pura melancolía de un discurso pasatista. *La temporadita en el infierno* de Vallejo impide el retorno a un tiempo primigenio que exige volver sobre los dolores sufridos. La circularidad del pasado que aparece, pero *que no vuelve*, constituye un anclaje al recuerdo, del que el narrador se fuga⁴.

Los textos de Vallejo traicionan un mundo de relaciones significantes; la transgresión sexual, el carácter misógino de su escritura y la problemática relación con Colombia, por señalar solo algunos aspectos, así lo demuestran. La desmesura de sus diatribas lo sitúan en la posición del hombre de guerra, quien “está en la situación de

³ Utilizo la expresión *escrituras del yo* para referirme a las novelas de Vallejo que no se pueden considerar propiamente autobiográficas, porque no trazan una trayectoria vital del ser. Sin embargo, la posibilidad de establecer una identidad entre el narrador del texto y el héroe de la narración permite generar una conexión con el género autobiográfico de acuerdo con los planteamientos de Philippe Lejeune. *Casablanca la bella*, como otras novelas de Vallejo, vincula al autor, al narrador y al personaje del texto, pero carece de la autenticidad y de la verdad que se le exigen a la autobiografía y que se le pueden atribuir a *El río del tiempo*, texto que explicita el carácter autobiográfico que define las cinco novelas que componen el ciclo narrativo.

⁴ El recuerdo de las dolorosas muertes con las que carga la memoria del narrador en *El desbarrancadero* expresa la paradoja, elemento retórico fundamental para comprender la noción que Vallejo tiene acerca de la literatura: la escritura es una empresa de salud, se escribe como recuerdo, pero también como forma de olvido: “¡Al diablo con los muertos queridos, no dejan vivir! Me llaman sin parar desde la tumba” (Vallejo, 2011, p. 94).

traicionarlo todo” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 362), y las inectivas proferidas en contra de sus obsesiones (el ser humano, la Iglesia, Colombia, las mujeres, etc.) buscan entrar en agenciamiento con otras excentricidades y establecer así una máquina de guerra. La posición del hombre de guerra es siempre excéntrica y “aparece necesariamente bajo una forma negativa: estupidez, deformidad, locura, ilegitimidad, usurpación, pecado” (p. 361), algunas de ellas –si no todas– atribuidas al autor por un sector de la crítica⁵. La escritura de Vallejo se instala discursivamente en el dominio del mal y el narrador de sus textos deviene “un sacerdote entregado de tiempo completo a la decepción del género humano” (González y Cortés, 2003, p. 23).

El despliegue de la violencia en Vallejo, los rasgos apocalípticos y reaccionarios de su escritura permiten comprender su obra a partir de una inteligencia del mal, desde una perspectiva despojada de principios profilácticos basados en la supuesta peligrosidad de sus textos; en ese sentido, Vallejo “estaría mucho más cerca de la seducción y el desafío que de la violencia. Más cerca de la metamorfosis y el devenir que de la fuerza y la violencia” (Baudrillard, 2008, p. 157). El actuar en Vallejo es verbal y se vale de la repetición para establecer una consigna del mal, en la que los denuosos son esenciales para generar una fuerza en resistencia al poder. Sus textos adquieren el carácter de escritura política elaborada a partir de una consigna que se adentra en el discurso del mal y que solo busca el impropio, porque “de hecho, la crueldad no persigue nada. No tiene otro sentido que ella misma” (Sofsky, 2006, p. 51). Sin embargo, la ira del narrador deviene discurso amoroso cuando se centra en dos entidades continua y paradójicamente excluidas en una sociedad donde triunfan los valores higienizantes del bien: los muertos y los animales. La constante antítesis entre la descomposición del mundo presente y la imposible reconstrucción del mundo perdido y añorado impulsa al narrador a la creación de un espacio hospitalario y heterotópico que el sueño de la escritura posibilita. El texto se puebla de los vestigios y de la irreductible presencia de los otros, los muertos y los animales, y expresa un duelo continuo y heterodoxo. Casablanca se construye así como “un canto al respeto al prójimo y a la libertad” (Vallejo, 2013a, p. 22) y contempla, el día de su inauguración, la fiesta de entronización del Corazón de Jesús, a la que están invitados los fantasmas del pasado; animales, familiares y algunos amigos, todos ya muertos. El narrador del texto y las ratas, sus compañeras e interlocutoras en la heterotopía textual, son los espectrales anfitriones de la fiesta de difuntos.

⁵ La ira de nuestros días se aleja del valor sagrado que esta adquiría en el héroe clásico o de la figuración ‘domesticada’, ‘la forma antigua de una nueva masculinidad’ (Sloterdijk, 2010, p. 22) que se introduce a partir de Platón. La ira se asimila en la actualidad a una forma de locura y su análisis es objeto de estudio de disciplinas como la psiquiatría, la sociología, la teología, etc., lo que explica en cierto modo una lectura crítica de la ira presente en los textos de Vallejo como una manifestación de la anomalía del autor. Hay, sin embargo, un sector de la crítica que plantea que “Fernando Vallejo no tiene anomalía neurológica (salvo, tal vez, una hipertrofia de la inteligencia y de la sensibilidad)” (Faciolince, cit. en Montoya, 2009, p. 3).

¡QUÉ BIEN VIVÍAMOS, PERO AY, TODO SE ACABA!

La escritura de Vallejo surge con una intención utópica; las presencias de la muerte se combaten por medio del recuerdo amoroso, del sueño de continuidad que la muerte amenaza y que el lenguaje reconstruye, porque este último “nunca tiene como objeto la pura felicidad. El lenguaje tiene como objeto la acción, cuyo fin es recobrar la felicidad perdida, pero la acción no puede alcanzarla por sí misma” (Bataille, 2004, p. 388). La conciencia de la muerte se traduce en intensidades de protesta airada frente al sufrimiento de la vida y a la irreductibilidad de la muerte, aunque permite la búsqueda de la felicidad perdida mediante un diálogo con las presencias que el tiempo y la muerte han alcanzado, y que establecen alianzas con el narrador en una escritura mortuoria: “Sus seres queridos se siguen muriendo en un proceso eterno [...] Reaparecen y se vuelven a morir. Y eso a él le permite vivir. Duelo imposible que mueve al retorno incesante de recuerdos felices” (Musitano, 2012, p. 3-4).

Los textos de Vallejo expresan el advenimiento del otro por el recuerdo constante en una escritura que impone el intercambio simbólico con los muertos en múltiples figuraciones. En primer lugar, el narrador de *Casablanca la bella* no teme a la muerte, porque “no se puede matar a un muerto. Hace cinco libros que me morí” (Vallejo, 2013a, p. 170). La naturalización de la muerte en nuestras sociedades tecnologizadas e higienizantes intenta ocultar la diferencia fundamental que ella implica y que es vista como contranaturaleza, como una impudicia pornográfica: “La muerte es la primera víctima de esta ideologización: fijada en un simulacro banal de la vida, se vuelve vergonzosa y obscena” (Baudrillard, 1980, p. 214). La escritura de Vallejo, en cambio, textualiza la transgresión a partir de una reflexión anticipada acerca de la propia muerte. El narrador de *El don de la vida* (Vallejo, 2010), sentado al borde del negro abismo en un parque para mendigos y drogadictos, avanza en la narración hacia su propio fin en un diálogo con la Muerte, quien viene a buscarlo. El narrador lleva una libreta con los nombres de todos los muertos que han atravesado su vida, libreta que debe cerrarse con su propio nombre y que es escritura contra el olvido de los demás y de sí mismo: “Cuando se me murió la abuela creí que me moría. Cuando se me murió la Bruja creí que me moría. Cuando se me murió Darío creí que me moría. Pero no, pero sí, me morí sin morirme. Ahí van tres veces y apenas empiezo a contar. En cuanto a los del resto de la lista, con todos me he ido muriendo de a poquito” (p. 99).

Casablanca la bella prosigue la escritura funeraria que resiste a la muerte por medio de la memoria, porque “vivir en el recuerdo ajeno no es morir” (Vallejo, *Casablanca* 84), y que sitúa al narrador en un continuo tránsito entre el mundo de los vivos y de los muertos. De esta manera, la novela es expresión narrativa de una voz de ultratumba, una prosopopeya alucinatoria que adquiere características de epitafio: “Lo que está precisamente en juego es una topología de la memoria en el discurso autobiográfico como epitafio, como la signatura de su propio epitafio” (Derrida, 2008a, p. 37). El narrador del texto transgrede los lindes naturales de la vida y, de intervalo en intervalo, es a veces un vivo, otras un moribundo y, en ocasiones, uno de los muertos de

su propia libreta⁶: “¡Si me pudiera volver a morir para volverme a anotar! Pero no, nadie se muere dos veces, y anotar dos veces a un mismo muerto en una libreta tan rigurosa como la mía es trampa” (Vallejo, 2013a, p. 77). El lenguaje expresa el deseo de un encuentro que transgreda los límites entre vida y muerte. El recuerdo no basta, porque la imagen que proyecta es imperfecta; la heterotopía textual surge entonces como la posibilidad de actualizar y concretar la memoria evocada. La tragedia en Vallejo consiste en la imposibilidad del olvido de los muertos que pesan en la memoria y en la aflicción que las pérdidas causan en el narrador, porque “uno no llora por los muertos: llora por uno mismo” (p. 52). La escritura permite la figuración del narrador como figura anómala, en un tránsito entre mundos que lo arrastra hacia el pasado idílico, hacia la infancia en Santa Anita, hacia una felicidad evaporada y divisada en los pliegues del tiempo:

Finca de Santa Anita. El corazón me dio un vuelco y le dije al chofer que parara. Paró y me bajé del taxi. Santa Anita no estaba, por supuesto, ya sabía que la habían tumbado. Entonces descubrí algo que se salía de la infame realidad: dos metros del muro de piedra que contenía el altico en que se alzaba la casa y que daba a la carretera. Dos metros a lo sumo, perdidos en el lodazal del Tiempo (p. 54).

El encuentro de Vallejo con su abuela el día de la entronización del Corazón de Jesús permite el anhelado diálogo con la muerte. La imperfección del recuerdo impone la necesidad de buscar la felicidad perdida en un espacio y un tiempo que transgredan la brevedad del instante, añoranza que se hace realidad por la comunicación textual. La fiesta de inauguración de Casablanca otorga lo que el narrador de los textos anteriores de Vallejo solo ha alcanzado gracias a la memoria, por anacronías que permiten un acceso retrospectivo al sueño feliz. La irreductibilidad de la muerte se resiste por el sueño que otorga el lenguaje, como sucede al final de *Los caminos a Roma*:

¡Santa Anita! Sin el abuelo... Pero están la abuela y Elenita esperándome en el corredor delantero [...] Los ojos empañados por las lágrimas que no puedo contener, corro hacia ella a abrazarla, a besarla. No tiene caso decir más. Por mi soberana voluntad voy a perpetuar el instante, a detener el tiempo, a quedarme así a su lado cuanto quiera, abrazándola, besándola, apoyando en ella mi cabeza sobre su corazón humilde de paloma para acabar, sin que corra el día, sin que siga el libro, sin que caiga la tarde, en el sosiego añorado de la dicha, con un final feliz (Vallejo, 2005, p. 200-201).

La narración se detiene en un presente que es una ilusión; el lector, advertido de que el texto forma parte del ciclo autobiográfico de *El río del tiempo*, sabe que el presente detenido fue un artificio, una ilusión, y que la muerte seguirá su implacable tarea destructora en los textos posteriores. La narración de *Casablanca la bella* ofrece una diferencia fundamental respecto de las novelas que la preceden, porque está

⁶ Ricoeur (2008) señala que “la muerte personificada, activa y destructora, surge en lo imaginario en el punto donde los muertos ya muertos y los moribundos que van a estar muertos se toman indistintos” (p. 46).

orientada prospectivamente y da lugar a la esperanza, pero también al espejismo de felicidad que entraña el futuro. El texto se dirige cronológicamente hacia el porvenir, hacia un momento que culmina con el ansiado encuentro que anula las diferencias entre vivos y muertos, y que solo es posible en la heterotopía que el texto imagina. Las circunstancias actuales, “la degradación, envilecimiento del presente; amargos lamentos por los breves instantes de felicidad pasada” (Miraux, 2005, p. 44), instalan el discurso narrativo dentro del género elegíaco. Este reúne diferentes voces –humanas y animales– y tiempos en un texto que conjuga la lamentación por el irrecuperable pasado y la alegría del reencuentro en un cruce atemporal y heterogéneo. El presente de la narración de *Casablanca la bella* se sitúa muchos años después de muertos los seres queridos; la memoria y el lenguaje parecen ser insuficientes para acceder al espacio del recuerdo y se impone la necesidad de inventar una utopía situada en la que puedan habitar los fantasmas:

— Llegó su abuela. Es hermosa. Un amor. Tiene la bondad en los ojos. Está en el segundo patio conversando con sus perras.

— Aquí, m’hijo. Esperándote.

— Ay, abuela, no llorés, que me vas a contagiar el llanto. Cuarenta años sin verte, pero sin dejar ni un instante de quererte. Te seguí llamando siempre a Santa Anita. ‘¿Hablo al setecientos quince doce? ¿Me pasa a doña Raquelita? ¡Cómo que quién es! Pues doña Raquel Pizano, la dueña. ¡Cómo se va a haber muerto, si es mi abuela! Ha de estar en el corredor de atrás limpiando café. Váyale dígame que le habla de larga distancia, de México, su nieto, el que más la quiere. ¡Cómo va a estar dormida, si se levanta a las cinco de la mañana! ¡Cómo van a haber tumbado a Santa Anita, si es hermosa! No se burlen, por Dios, de mí, que no les he hecho ningún daño’. Y me colgaban. Todo fue un embeleco, abuela, una quimera, nada valía la pena. El niño que fui sigue viviendo en mí como un extraño. ¿Viste la casa? ¿La Sagrada Familia que está en la entrada? ¿El Jesús en el Huerto donde empieza la escalera? ¿La Santísima Trinidad en mi cuarto? ¿El San Antonio de Padua del comedor? Los mismos de Santa Anita. Te falta ver el Corazón de Jesús, que está cubierto con una cortinita de terciopelo rojo en la sala para que vos lo desvelés, jalando una cuerditita que va a descorder el velo (Vallejo, 2013a, p. 183).

Vallejo manifiesta su dolor ante la vida desde una zona fronteriza; por una parte habla desde la muerte, desde el recuerdo de un pasado tan imposible de recuperar como la finca Santa Anita de su infancia, pero por otra parte no es menos cierto que también se posiciona desde la vida. Arremete desde y contra ella con acidez, esperanza, amor, dolor y violencia. La resistencia contra la muerte, el futuro inexorable hacia el que nos dirigimos, es obsesivamente sostenida a lo largo de sus textos por medio de una *escritura del morir*, pero “que ahora, sin embargo, debido a su propio desarrollo, es la vida. La escritura autobiográfica sería ese espacio sin fin que se desarrolla infinitamente en su reiterado combate con el destino” (Miraux, 2005, p. 65).

La tragedia contra la que el narrador se rebela es la imposibilidad de arrancar a la maldición de la vida. La escritura opera como un intenso lazo de memoria, como el

deseo de borrar la alteridad de la muerte: “¿Los vivos y los muertos? No: los vivos y el recuerdo de los muertos en la memoria de los vivos” (Ricoeur, 2008, p. 30). El final de *Casablanca la bella* expresa el desencanto del narrador y su lucidez señala que los sueños son imposibles, instantes fugaces de reencuentro desplegados en el texto: “Mi abuela no existe más. No está en la Gloria de Dios, ni en el Infierno de Satanás. Es una herida que me quedó en el alma y que me cicatrizará la Muerte” (Vallejo, 2013a, p. 163). La disolución es la única posibilidad real en un texto que proclama el desencanto. El espacio de la muerte se vuelve liberador; sin recuerdos, sin nostalgias, sin ausencias. El derrumbe de Casablanca al final del texto señala que la heterotopía fue solo una ilusión y que el triunfo sobre Colombia, *la mala patria*, resultó ser efímero. La casa se reconstruye y se festeja la entronización del Corazón de Jesús, pero la soledad sobreviene inevitablemente:

Mi abuela corrió el velo y apareció, resplandeciente, la imagen. El padre la roció con agua bendita y la bendijo, en tanto nosotros, los muertos, los fantasmas, observábamos arrodillados en silencio. Después como habían venido se fueron yendo todos y me dejaron solo en la desierta casa (p. 184).

El narrador, un fantasma más de Casablanca, se desplaza entre mundos, pero la realidad se impone y alcanza el espacio del sueño. El despertar se produce con el ruido de la retroexcavadora tumbando la casa vecina y que se lleva consigo a Casablanca. La ironía del narrador, dolorosa y terrible, señala que las esperanzas son arrastradas, como las deleznable paredes, en una nube de polvo que asciende hacia el cielo, “la sede de la Bondad Infinita donde reina el Todopoderoso” (p. 185).

EL HOMBRE ES UNA PLAGA. NO SOLO PARA EL HOMBRE MISMO, LO QUE ESTÁ BIEN, SINO PARA LOS POBRES ANIMALES, QUE A LOS QUE NO DESTRUYE SE COME

La importancia que los animales adquieren en la narrativa de Vallejo es fundamental. Sus textos promulgan la defensa de los derechos de los animales, “compañeros nuestros en la aventura dolorosa de la vida” (Vallejo, 2013b, p. 67), desde una mirada que sitúa a los seres humanos como la verdadera otredad⁷. La reflexión acerca de la violencia ejercida contra los animales adquiere carácter político en la obra de Vallejo; sus textos son una exhortación al reconocimiento y respeto por el sistema nervioso central complejo, “que es el que produce el alma” (p. 250-251), que ellos poseen:

Si un ser sufre, no puede haber justificación moral alguna para negarse a tener en cuenta este sufrimiento. Al margen de la naturaleza del ser, el principio de igualdad exige que –en la medida en que se puedan hacer comparaciones *grosso*

⁷ Vallejo señala respecto de los seres humanos: “Que se hacinen, que se amontonen, que copulen, que se jodan. A mí los que me importan son los animales” (Vallejo, 2013b, p. 60).

modo– su sufrimiento cuenta tanto como el mismo sufrimiento de cualquier otro ser (Singer, 1999, p. 44).

Vallejo intenta persuadir respecto de la necesidad de repensar el papel que los humanos, desde una mirada parcial y especista, han asignado a los animales. Foucault plantea que las tecnologías desplegadas por las sociedades disciplinarias deben comprenderse como regularizadoras a partir del siglo XIX; el biopoder se ejerce sobre la vida de los seres vivientes desde lo orgánico hasta lo biológico y desde el cuerpo individualizado hasta la población bajo la premisa de una norma que impone la vida y excluye la muerte⁸. Sin embargo, la manifestación del biopoder también contempla el uso de las tecnologías orientadas a la supresión de vida y a la “posibilidad no solo de disponer de la vida sino de hacerla proliferar, de fabricar lo vivo, lo monstruoso y, en el límite, virus incontrolables y universalmente destructores” (Foucault, 2000, p. 229). El exceso del biopoder se manifiesta también en la experimentación que los seres humanos realizan con animales en virtud de una supuesta necesidad científica y que Vallejo combate a partir de una bioética basada en la necesaria inclusión de los animales dentro de las sociedades actuales, en la semejanza que compartimos con ellos en la jerarquía del dolor que rige nuestras vidas y, en última instancia, en el desprecio que siente por la especie humana:

Candidatos altruistas al Premio Nobel de medicina, médicos y científicos generosos, siguen experimentando con ellos, con los chimpancés y los mandriles y los macacos inoculándoles el virus del sida dizque para producir una vacuna dizque para salvar dizque a la humanidad. ¡Mentirosos! ¡Pendejos! La humanidad no tiene salvación, siempre ha estado perdida (Vallejo, 2013b, p. 63).

La defensa de Vallejo puede comprenderse como zoopolítica en el sentido planteado por Derrida:

La violencia industrial, científica, técnica, no puede soportarse todavía demasiado tiempo, de hecho o de derecho. Las relaciones entre los hombres y los animales deberán cambiar. Deberán hacerlo, en el doble sentido de este término, en el sentido de la necesidad ontológica y del deber ético (Derrida y Roudinesco, 2013, p. 75).

Sin embargo, Vallejo hace compleja la soberanía que el hombre, *ese bípedo alzado*, ha impuesto sobre los animales y va más allá de la discusión política respecto de los derechos de estos últimos. En primer lugar, el carácter transgresor del autor aleja su obra de los rasgos convencionales que dominan tanto la reflexión sobre la liberación animal como el pensamiento ecologista. En segundo lugar, es cierto que la obra de

⁸ Foucault (2010) plantea que tras las sociedades de soberanía, las que se regían por el poder de *hacer morir*, surgen las sociedades de regularización, las que aplican tecnologías del biopoder. Este poder se centra en el *hacer vivir* y se exhibe en el momento en que el individuo “escapa a todo poder, vuelve a sí mismo y se repliega, en cierto modo, en su parte más privada. El poder ya no conoce la muerte. En sentido estricto, la abandona” (p. 224).

Vallejo comparte zonas de discusión con la zoopolítica, pero difiere del planteamiento dicotómico que esta línea crítica señala entre humanos y animales.

Las novelas y ensayos de Vallejo explicitan una alianza profunda y poética entre seres en apariencia disímiles, pero que comparten más semejanzas que diferencias. La relación que el autor establece con los animales se aleja de una relación de tipo narcisista, aquella que se establece a partir de un reconocimiento edípico en términos deleuzeanos y que se fundamenta en un vínculo doméstico e individualizado, ni tampoco se origina en el vínculo con un animal arquetípico; la relación que Vallejo privilegia es la que establece un vínculo con “animales más demoníacos, de manadas y de afectos, y que crean multiplicidad, devenir, población, cuento” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 247). El narrador de *Casablanca la bella* conforma una manada excéntrica con las ratas que allí habitan, a quienes contagia de su discurso transgresor y escéptico. Ambas entidades comparten el repudio hacia el ser humano, rechazo que deviene especular en el desprecio que la especie humana siente hacia este grupo heterogéneo, y esta alianza las posiciona como una fuerza en resistencia contra los valores convencionales:

—Hacen bien, muchachitas, no salgan sino lo estrictamente necesario que los humanos son pestíferos: contagian la peste. No sé por qué los hizo Dios.

—Por malo. Nos da el hambre, la sed, el miedo, la vejez, la angustia, la enfermedad, la muerte (Vallejo, 2013a, p. 19).

La obsesión de Vallejo por los animales expresa una forma distinta de amor, una boda entre reinos que no debe ser entendida de acuerdo con las posibilidades afectivas humanas. Una lectura facilista de Vallejo puede incurrir en el error de comprender ese vínculo como aberrante, porque incluso incluye la posibilidad del intercambio sexual con animales: “Mientras no haya atropello ni reproducción el sexo es bueno con lo que sea: hombres, mujeres, perros y gatos. Madres con hijos, hijas con padres, hermanos con hermanas, hermanos con hermanos... El sexo despeja la cabeza y alegra el corazón” (Vallejo, 2013b, p. 257). Sin embargo, el discurso de Vallejo debe comprenderse como provocación y, en ese sentido, las diferencias entre amor, sexo y reproducción son fundamentales: “Yo no sé muy bien qué sea el amor, pero de lo que sí estoy convencido es de que es algo muy distinto al sexo y a la reproducción, con los que lo confunde mi vecino. El amor es puro; el sexo, entretenido y sano; y la reproducción, criminal” (p. 23). Las obras de Vallejo narran un sentimiento amoroso afinado en los animales y hacia unos pocos humanos; el deseo sexual, en cambio, se orienta hacia todas las posibilidades eróticas, mientras que la reproducción siempre es negada en sus textos. El amor de Vallejo por los animales es, como él mismo señala, puro; difiere de la bestialidad que no está presente en sus novelas y que es “caracterizada bien como perversión o desviación sexual, la zoofilia, que conduce a hacer el amor con bestias o hacerle el amor a bestias, bien como crueldad, esa bestialidad, esa doble bestialidad (zoofílica o cruel) sería igualmente lo propio del hombre” (Derrida, 2008b, p. 96). Vallejo se sitúa al margen de los humanos y

establece manada con los animales, lo que excluye la comprensión bestial del amor hacia ellos y la humanización de los afectos animales.

“Los impensados caminos del amor”, conferencia incluida en *Peroratas*, explicita la relación que Vallejo establece con su perra Bruja. El vínculo profundo que ambos seres comparten ocupa gran parte de la obra del autor, fundamentalmente a partir del dolor que causa su ausencia:

Desde hace años voy por la calle hablando solo, sin ti, calculando que si subo a la azotea de mi edificio y salto los siete pisos sin ni un paraguas como nací, conmigo no va a poder la gravedad, ¿tú qué crees, niñita? ¿Sí podrá? Mientras tanto, mientras subo y hago el experimento, por más oscuro que esté esto aquí abajo sin ti, tú eres la que más brilla allá arriba, Brujita, tú eres la estrella de la noche. Para volverte a ver no tengo sino que cerrar los ojos (Vallejo, 2013b, p. 249).

Bruja reaparece en *Casablanca la bella* como una de las invitadas al festejo de difuntos junto con Argja, Kim y Quina, las otras perras de Vallejo. La alianza entre el autor y la manada animal es heterogénea, un flujo de intensidades de distinto grado y naturaleza:

Me moriré dudando del amor de todas ellas y cargando con sus muertes dolorosas. Pero yo las amé infinitamente: de Medellín hasta la estrella Alfa del Centauro, y d'íai hasta el último confin de la última galaxia. No importa que a uno no lo quieran: lo que importa es que uno quiera (Vallejo, 2013a, p. 111).

Vallejo se desterritorializa de la posición molar y reconocible que enarbolan los discursos animalistas y se reterritorializa en una entidad anómala. La añoranza de sus perras muertas o el exterminio sistemático que el hombre impone a los animales deviene deseo para la muerte en sus textos:

Ya no existen más, a todos los exterminamos. ¡Qué bueno, benditos sean! ¡Qué bueno que se murieron y se acabaron! Especie que se extingue, especie que deja de sufrir, especie que no vuelve a atropellar el hombre. ¡Y que se jodan los ecologistas que ya no van a tener bandera para que los elijan al parlamento europeo! (Vallejo, 2013b, p. 67).

Casablanca la bella también expresa el deseo para la muerte del narrador. El amor que Vallejo siente por las ratas de la casona se expresa mediante una particular piedad hacia ellas. Las ratas conforman una manada anómala, alejada de la concepción animal regida por los valores estéticos, higiénicos y relacionales que impone la perspectiva humana. Las ratas claman al narrador por algo de comer a lo largo de la novela, pero este se niega sistemáticamente a proveerles alimento: “Imposible, niñitas. Si les doy de comer, se reproducen. Si se reproducen, tienen hijitos. Y si tienen hijitos, ellos sufren. La vida es un horror” (Vallejo, 2013a, p. 29). La negación del vínculo doméstico y convencional que generalmente se establece con las mascotas acerca a las ratas cada vez más hacia la muerte y, finalmente, las convierte en otra fantasmal presencia del texto.

Casablanca la bella prosigue el diálogo que el autor sostiene con sus obsesiones en textos anteriores: la devastación que el tiempo impone, la soberanía de la muerte y la defensa de los animales, nuestro *otro prójimo*. El sueño de un espacio que albergue la memoria está traspasado por el carácter pesadillesco en la obra de Vallejo; la imperfecta realidad contradice la incesante búsqueda de la felicidad y esto determina el tono apocalíptico de la narración. La fiesta de difuntos convocada para inaugurar Casablanca es un espejismo, un sueño que deviene pesadilla en el terrible despertar a la soledad del presente; sin embargo, la escritura posibilita la esperanza plasmada en la heterotopía textual y parece indicar que los sueños pueden ser atroces, pero necesarios. El anhelo reencuentro con los animales y los muertos, las presencias privilegiadas por el narrador, solo es posible en el deseo que domina *Casablanca la bella* y que adquiere dimensiones revolucionarias y políticas al expresar la intención utópica de trascender los lindes entre vida y muerte, y habitar un espacio imposible que sea resistencia contra el olvido.

Universidad de Concepción*
Casilla 160-C, correo 3, Concepción (Chile)
marmartinez@udec.cl

Artículo elaborado en el marco del Proyecto de Iniciación en Investigación N° 11130365 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico: “Literatura, violencia y muerte en la escritura de Fernando Vallejo”.

OBRAS CITADAS

- Bataille, Georges. (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudrillard, Jean. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Bodei, Remo. (2013). *La ira. Pasión por la furia*. España: Machado.
- Deleuze, Gilles. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. (2008a). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- (2008b). *Seminario. La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. París: Galilée.
- (2006). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Siglo XXI.
- Derrida, Jaques y Roudinesco, Elizabeth. (2003). *Y mañana qué...* Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Diaconu, Diana. (2010). “El pacto autoficcional en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo. Apuntes para una estética de la provocación neoguánica”. En *Literatura: teoría, historia, crítica* 12, 221-258.

- Foucault, Michel. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, F. y Cortés, C. (2003). *Estética y literatura. ¿Por qué Fernando Vallejo y García Márquez?* Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Miroux, Jean-Philippe. (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Montoya, Pablo. (2009). “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”. En *Colección Bitácora* 6, 3-29.
- Musitano, Julia. (2012). “El carácter destructivo de un melancólico. Fernando Vallejo y Colombia”. En *Acta del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata, Argentina. Disponible en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Ricoeur, Paul. (2008). *Vivo hasta la muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Madrid: Amorrortu.
- Sarlo, Beatriz. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Serra, Ana. (2003). “La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano”. *Chasqui* 2, 65-75.
- Singer, Peter. (1999). *Liberación animal*. Madrid: Trotta.
- Sloterdijk, Peter. (2010). *Ira y tiempo*. España: Siruela.
- Sofsky, Wolfgang. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores.
- Vallejo, Fernando. (2013a). *Casablanca la bella*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- (2013b). *Peroratas*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- (2011). *El desbarrancadero*. México: Alfaguara.
- (2010). *El don de la vida*. España: Alfaguara.
- (2005). *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Alfaguara.