

## Circularidad y ruptura en *La rambla paralela* de Fernando Vallejo

### Introducción

La narrativa de Fernando Vallejo (Medellín, 1942) se halla regida por una retórica del exceso: todo en ella es desborde y saturación. Bajo un sostenido gesto atravesado por la ironía y la irreverencia, sus textos atacan y dismantelan los elementos fundamentales del archivo occidental, como el Cristianismo, el lugar de privilegio otorgado a la maternidad y a la niñez, la patria y los héroes latinoamericanos, entre muchos otros. Coincidimos con María Mercedes Jaramillo cuando afirma que estas generalizaciones irreverentes y exabruptos exceden la mera provocación y pretenden, en cambio, “socavar convenciones ideológicas falaces en sociedades patriarcales que han mitificado la maternidad y la proliferación como ideales a seguir y que realmente buscan reforzar la familia, la propiedad y el *statu quo*” (412).

El protagonista de *La rambla paralela* (2002), al igual que el del resto de la obra de Vallejo, es un iconoclasta. O como se lo define, hiperbólicamente, en la misma novela:

Un irreligioso, un anticlerical, un ateo, un incrédulo, un impío, un matacuras, un escupehostias, un irreverente, un indiferente, un impenitente, un reincidente, un laico, un jacobino, un volteriano, un anticatólico, un antiapostólico, un antirromano, un librepensador, un enciclopedista, un relapso, un teófobo, un clerófobo, un blasfemador, un indevoto, un tibio, un descreído, un nefrítico, ¡un nefario! (79)

En *La rambla paralela* se funden los tiempos –pasado, presente y futuro–, los espacios –España, México, Colombia– y las voces a cargo de la narración. Aquello que se narra –en una primera persona que alterna, aleatoriamente, con una tercera–, son los

recuerdos y las reflexiones de un viejo escritor colombiano que llega a Barcelona, donde muere, con el fin de presentar una conferencia en la Feria del Libro.

En las líneas siguientes analizaremos cómo el texto problematiza la categoría tradicional de narrador, para luego detenernos en la operatoria de la repetición, que implicará un alejamiento de la idea de telos o finalidad y propondrá, en cambio, una escritura circular e inagotable. En esta novela, utilizando una aseveración que Deleuze y Guattari emplean para referirse a la literatura kafkiana, “el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites” (1978: 29). Estratégicamente, se sitúa en el límite del discurso —pero dentro de él— para intentar desbordarlo, traspasarlo en su seno mismo, desencajando y desplazando de esta forma su sentido (Derrida, 1975).

### **Las voces narradoras**

“[Escribo] en primera persona porque el narrador en tercera persona es imposible. Nadie puede repetir con palabras lo que está pensando, todo pensamiento es muy confuso.

Rechazo la novela de Dickens, de Balzac, de Dostoyevski  
porque es absurda”.

Fernando Vallejo

“El yo que hice en mis libros es un loco. Resolví hacerlo excesivo, exagerado. Habla con exabruptos, es contradictorio. Decidí darle un toque de locura y una subjetividad rabiosa, contraria a la objetividad que pretende todo el mundo”.

Fernando Vallejo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Ambos epígrafes fueron extraídos de una entrevista realizada a Fernando Vallejo por Patricia Kolesnicov, publicada el 2 de mayo de 2005 en el Diario Clarín de Buenos Aires.

Los epígrafes seleccionados resultan operativos para el análisis de las voces narradoras que tienen lugar en la novela. El denominador común de ambas citas es el manifiesto rechazo frente a la idea de un narrador en tercera persona omnisciente y por lo tanto, objetivo, de la que no sólo se distancia, sino que hasta concibe como imposible. De ahí que considere absurda la novela encarnada por aquellos tres nombres emblemáticos de la novela realista tradicional del siglo XIX, es decir, Dickens, Balzac y Dostoyevski. Este distanciamiento de la novela tradicional y, específicamente, de su narrador en tercera omnisciente, es una cuestión a la que Fernando Vallejo ha referido en repetidas oportunidades, como por ejemplo en el discurso de presentación de *La rambla paralela* en la Feria del libro de Guadalajara:

¿Cómo va a poder un pobre hijo de vecino contarnos los pensamientos ajenos como si tuviera un lector de pensamientos, repetir diálogos enteros como si los hubiera grabado con grabadora y describir lo que hicieron los amantes en la cama como si los hubiera visto con rayos x, o como la Inquisición por un huequito? No se puede, nadie puede, no me vengan a mí con cuentos.

O en la entrevista que le realizó el escritor Juan Villoro:

Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme. A chisme en prosa cocinera.

Vallejo va a construir, como gesto opuesto, un yo “loco y contradictorio”, que teñirá el texto, según sus propias palabras, de una “subjetividad rabiosa”, como veremos funciona en *La rambla paralela*.

La novela se inscribe en la tradición de la autobiografía, ya que aquello que se narra es la vida del protagonista, el viejo, reconstruida por él mismo. Sin embargo, este formato

será resignificado, no sólo porque la voz asumirá repetidas veces la tercera persona – condición que ya contradice la naturaleza propia de una autobiografía–, sino también porque lo individual actuará como un pretexto para alcanzar y relatar lo colectivo, en un cruce permanente entre *historia personal* e *historia nacional*, en un constante procedimiento que consistirá en ir desde lo particular a lo universal, como bien se explicita en la siguiente cita que, entendemos, funciona como una marca autorreferencial: “De Air France había pasado a Francia y de Francia a la humanidad entera, esa era su forma de proceder, la conocía de pe a pa” (13).

Ya desde un comienzo se narra la muerte del protagonista, y es en ese momento cuando emerge una voz en tercera que, tanto en esta cita como en el resto de la novela, alternará con la voz en primera:

Me levanté y tropezando en la oscuridad con los muebles del cuarto desconocido fui al baño, busqué a tientas el apagador, prendí el foco y entonces vi en el espejo al hombre que creía que estaba vivo pero no: como le acababan de decir, en efecto, estaba muerto [...]. El viejo se apoyó en el espejo para no caerse y al hacerlo dejó en él las huellas de los dedos ensuciándolo.[...] Pensé en los largos adverbios en “mente” del español, tan torpes, tan tontos, tan sosos, y en ese instante supe cómo me iba a morir: como Oudín, resolviendo un problemita pendejo de gramático (8)

Este arbitrario desplazamiento de voces se sostiene a lo largo de todo el texto y genera que no se logre definir claramente quién es el sujeto que habla. Al mismo tiempo, la primera persona por momentos es protagonista y, por otros, testigo, mientras que la tercera también en determinadas zonas se construye como narrador en tercera testigo y, en otras, como narrador en tercera omnisciente. A su vez, estas dos categorías son resignificadas, lo que complejiza aún más esta cuestión.

El narrador testigo se define por ser un narrador que está incluido en la narración pero que no es parte de ella y, por lo tanto, no participa directamente en los acontecimientos: sólo se incluye como un observador. A lo largo del texto esta función se hace explícita, como lo comprobamos en el siguiente fragmento: “soy un biógrafo imparcial que abre y cierra comillas y se atiene a los datos” (113).

Ahora bien, consideramos que el hacer explícita esta posición en el contexto de una escritura atravesada por la ironía, no puede más que entenderse como un juego y un guiño al lector, lo que exigirá un receptor activo y cómplice, un lector que ya no decodifique, sino que sobre-codifique y convierta al producto consumido en una verdadera producción (Barthes, 1994).

Esta construcción de supuesta exterioridad con respecto a la historia narrada — propia de un narrador testigo— se refuerza con la imagen de periodista con la que juega el narrador: “En el curso de esa noche tumultuosa el viejo pronunció esta frase que alcancé a grabar entre el barullo con mi grabadora” (65). El grabar la frase brindaría la posibilidad de presentar la voz del otro sin ninguna alteración o cuota de subjetividad. De nuevo, encontramos que se hace explícita una función que no sólo el escritor rechaza para su poética y considera imposible, sino que tampoco opera a lo largo del texto, ya que esa aparente búsqueda de imparcialidad se pulveriza, como lo observamos en las citas siguientes: “¡Qué viejo mierda! Yo como mexicano sólo les digo una cosa: con setenta años de PRI y lo podrido que anda esto, nunca hemos producido uno igual. Malos seremos, pero no tanto” (116); o “La policía de México es corrupta y para eso está, para venderse como ramera” (117).

Consideramos que estos dos fragmentos son suficientes para observar cómo la construcción de “biógrafo imparcial”, que “abre y cierra comillas y se atiene a los datos” se desmorona, cobrando —en este contexto— un sentido irónico y paródico. De esta forma, la figura del narrador-testigo se problematiza y reformula a través del ingreso de una *subjetividad rabiosa*.

Al mismo tiempo, encontramos otro tipo de trastrocamiento con respecto al uso tradicional de este tipo de narrador que se ve en los diálogos que se injertan entre él y el sujeto protagonista:

—Air France —se decía y yo lo oía— es la imagen de Francia misma, de la mezquindad en su estado puro. ¿Cuántas filas de más no les han metido a sus aviones para embutir más pasajeros?

—¿Cuántas? A ver... ¿Cinco? ¿Diez?

Y yo le seguía dando cuerda por el gusto que me daba oírlo maldecir: maldecía como

trituyendo con los dientes lata (12)

–Y ese poeta marihuana y sucio que jamás se bañó, ¿cómo es que se llamaba?

–Rimbaud.

–Voilà, Rimbaud (12)

Como vemos, el narrador no se construye como mero observador, sin alterar el transcurso de las acciones, sino que influye en ellas y las modifica –a partir del diálogo con el viejo– deconstruyendo así esta categoría.

En la configuración de la tercera persona omnisciente nos encontramos con la misma operatoria. Un deambular entre el uso tradicional –en clave irónica y paródica– y un uso reformulado y resignificado. Si observamos los siguientes pasajes no advertiríamos ninguna alteración con respecto a la concepción tradicional de la figura de narrador omnisciente: “Cinco días sin dormir –pensó el viejo– no los aguanta ni un muerto” (9); “...recordó que ahí, hacía medio milenio en esa mismísima plaza, en una hoguera de leña seca y furia dogmática la Inquisición catalana había quemado a Mossén Urbano por predicar la doctrina de Barba Jacobo” (14-15).

Los verbos *pensar* y *recordar* actúan como indicadores de la omnisciencia del narrador, y esto se refuerza en determinados fragmentos donde asume un explícito registro explicativo que lo posiciona como maestro o guía, como el encargado de esclarecer las posibles zonas oscuras del texto, lo que se vincula con la función otorgada a los narradores realistas tradicionales, configurados como los *padres* de sus textos: “El bogotazo fue la revuelta popular que destruyó el centro de Bogotá a mediados de siglo y que prendió la mecha del incendio” (21); “Lambiscones, que es mexicanismo, significa lambones, que es colombianismo: aduladores, rastrosos” (91); “...el síndrome de la “vitrina” como se dice en Colombia (“aparador” en México)” (95).

En estas citas, además, se incorpora implícitamente la voz de un interlocutor que, en algunos pasajes, se hace explícita: “¿–”Pichar” no quiere decir darle a una bola con un palo

de béisbol? –No, eso es “pichear” con “e” (100).

Es interesante la imagen del receptor que se puede construir a partir de estas marcas. Se configura un interlocutor universal, lo cual se halla estrechamente ligado con lo que dijimos al comienzo, con este permanente movimiento de lo particular a lo general. No se dirige a un receptor local, es decir, colombiano o hasta latinoamericano, sino a uno internacional, que bien puede desconocer determinados términos o palabras.

Si volvemos a los epígrafes que inauguran el apartado, donde Vallejo rechaza abiertamente las poéticas de Dostoyevski, Dickens y Balzac, no podemos más que codificar esos pasajes en clave paródica, lo que se termina por reafirmar en algunas zonas del texto: “¿Qué se iba diciendo en camino? Ah, eso sí no sé, no tengo un lector de pensamientos. ¡Sabrá Dios!” (24); “El viejo escribía en español pero se hablaba en antioqueño. A mí, con lo experto que soy en leer pensamientos, les confieso que a veces me costaba trabajo entenderlo” (44); “¿Qué irían pensando? ¿Qué irían diciendo? ¡Vaya Dios a saber!” (51).

Lo que presentan en común estas citas es la incorporación de un interlocutor implícito que estaría demandando un narrador omnisciente que pueda revelar los pensamientos del protagonista, algo que la voz narradora afirma no poder hacer, contradiciéndose así con lo analizado anteriormente, donde revelaba lo que pensaba o recordaba el viejo.

En conclusión, la figura del narrador de *La rambla paralela* nos enfrenta a una serie de problemáticas. Nos encontramos con voces que oscilan de modo permanente entre la primera y la tercera persona y, al mismo tiempo, esa primera persona se desplaza aleatoriamente de protagonista a testigo, mientras que la tercera alterna entre narrador omnisciente y narrador testigo. A su vez, estas categorías tradicionales se resignifican y deconstruyen a partir de la ironía y la parodia, que se alzan como los recursos fundamentales tanto en este texto como en toda la narrativa del escritor colombiano.

## Escritura inagotable: la repetición

“¡Todo vuelve y retorna eternamente, cosa a la que nadie escapa!”

Friedrich Nietzsche

“Eso ya lo dijimos. ¿Ya lo dijimos? Pues volvámoslo a decir”

Fernando Vallejo

“iba diciéndose lo de siempre, tocando su viejo disco rayado.

Que lo uno, que lo otro, que lo otro”

Fernando Vallejo

Como lo hemos adelantado en la introducción del trabajo, *La rambla paralela*, y la narrativa de Vallejo en general, proponen una poética del exceso. Todo en ella es desborde y exacerbación, por lo cual creemos pertinente hablar de la escritura de este autor como *logorrea* (Marinone 2011), término que proviene del ámbito de la psiquiatría e indica la compulsión por hablar sin cesar y de modo incontrolable. Un recurso que contribuye a la construcción de esta poética del exceso es la repetición, “la oscura violencia repetida del deseo que agita los límites de la representación” (Foucault: 209)<sup>2</sup>, que aquí tiene lugar tanto semántica como sintácticamente.

La escena inaugural de *La rambla paralela*, la llamada a la Finca Santa Anita y la muerte del viejo, es idéntica a la escena final, con sólo algunas variaciones que tienen que ver con la voz narradora. Mientras que la del comienzo se halla en forma de diálogo con la

---

<sup>2</sup> Esta cita de Foucault es empleada en *Las palabras y las cosas* para referirse a la escritura de Sade.



intercalación de un narrador en primera persona –que narra su propia muerte– la del *final* – si es que resulta pertinente hablar de *final* en este contexto– también se encuentra en forma de diálogo pero con la intercalación de un narrador omnisciente en tercera. Así, se configura una estructura circular. Este procedimiento que consiste en repetir con la adición de alguna nueva información o elemento va a retomarse de forma constante en la novela.

Hemos rastreado una serie de núcleos que aparecen diseminados a lo largo del texto y se reiteran permanentemente. Estos son el recuerdo de la abuela y la perra *Bruja*, la concepción del viejo sobre la reproducción, las reflexiones sobre la lengua y sobre Colombia y el encuentro con el taxi-boy. Es más, así como dijimos que en la novela se percibe un movimiento que consiste en ir desde lo particular a lo universal, consideramos que esto se puede extender a la relación entre *La rambla paralela* y la narrativa de Vallejo en general, ya que una gran parte de estos núcleos también se presentan en otras de sus obras como *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001) o *Mi hermano el alcalde* (2004).

Estos núcleos o pilares de sentido en determinados momentos se abandonan, pero luego son nuevamente retomados y actualizados. El primero, es decir, el recuerdo de la abuela y de su mascota, es el único que posee un sentido positivo; a lo largo del texto ambas figuras funcionan como las únicas depositarias del amor del protagonista: “[Mi abuela] era un ángel. Y la Bruja otro” (76); “Catorce años lo acompañó la Bruja, los más amables de su vida. ¿O fueron los de su infancia, cuando vivía la abuela? (102). En cambio, el resto de los núcleos detectados son abordados desde la irreverencia: “...la fuente de todos nuestros males hay que ir a buscar ahí, en el pervertido gusto por ese hueco viscoso y pantanoso: la vagina vil que perpetúa la pesadilla del ser y empuerca el mundo” (15); “El viejo detestaba a los pobres, a los defensores de los derechos humanos, a los médicos, los abogados, los negros, los blancos, los curas, las putas, y las parturientas le sacaban rayos y centellas” (35); “...el hombre propone y Dios dispone. Y dispuso el Gran Cabrón (también llamado el Todopoderoso)” (72).

No sólo en los temas encontramos la repetición, sino también en el mismo cuerpo

---

de la escritura: “La Rambla afuera, a unas cuadradas, seguía en su ir y venir empecinado, yendo y viniendo, yendo y viniendo” (13); “Iban y venían, iban y venían, de la Plaza de Cataluña a la glorieta de Colón, y de la glorieta de Colón a la plaza de Cataluña” (69); “– ¡Al carajo! ¡Al carajo! ¡Al carajo! –iban diciendo las olas sin parar” (19).

Esta reiteración a nivel lexical genera un efecto de saturación que constituye una de las notas características de la narrativa de Vallejo. Al mismo tiempo, no debemos perder de vista el significado de las palabras seleccionadas. Los verbos presentes en las citas –ir y venir– están relacionados con movimiento, al igual que el tiempo en el que se encuentran conjugados. *Iban* y *venían* se hallan en pretérito imperfecto simple del modo indicativo lo que, lejos de implicar una acción concluida, implica continuidad; mientras que los gerundios *yendo* y *viniendo* denotan simultaneidad. De esta forma, *La rambla paralela* no tiene ningún cierre o fin: la escritura fluye en un constante movimiento circular que nunca concluye. Creemos que esta idea también se refuerza con la imagen de las olas marítimas ya que el mar, por excelencia, cristaliza ese ir y venir sin comienzo y sin fin, que nunca se detiene.

El efecto de circularidad lo encontramos también en otros pasajes: “Y atando cabos de muerte una muerte lo llevaba a otra muerte y otra a otra, y de muerte en muerte llegaba a la propia” (37). Vemos cómo se genera un entrelazado que no concluye sino que se perpetúa, lo cual se logra a partir de la repetición de determinadas palabras (“muerte”, “otra”) y del nexos copulativo “y”, cuya función será la de establecer una relación de suma, y/o adición.

En algunos fragmentos, este empleo de la repetición va a generar un efecto musical, acercándolos al dominio de la poesía: “El aguardiente se lo tomaron, las ilusiones se evaporaron y la vida se fue pasando, pasando, pasando, acabando, acabando, acabando” (85); “Las flores se van marchitando, marchitando, marchitando mientras los gusanos nos van comiendo, nos van comiendo, nos van comiendo” (151); “...los muertos hacen cola en la calle para poder entrar: muertos y muertos y muertos en una cola larga, larga, larga” (92).

Se propone un tiempo circular, un tiempo donde la lógica causal-temporal ya no

opera, un tiempo que aglutina pasado, presente y futuro.<sup>3</sup> Es así que no hay una culminación de un desarrollo, sino un texto inagotable que nunca se clausura y por lo tanto continúa *ad infinitum*.

## Conclusión

A partir de lo desarrollado observamos cómo *La rambla paralela* de Fernando Vallejo se distancia de la novela realista tradicional a partir de dos cuestiones fundamentales: el tratamiento de las voces narradoras y la presencia de la operatoria de la repetición.

Las voces narradoras que circulan por la novela, además de oscilar permanentemente entre una primera persona –que por momentos es protagonista y por otros, testigo– y una tercera –que aleatoriamente es testigo y omnisciente–, problematizan y tergiversan los usos tradicionales, a partir del uso de la parodia y la ironía, inherentes a la narrativa del colombiano.

En lo que atañe a la operatoria de la repetición, va a ser fundamental para la construcción de esta poética del exceso, y tiene lugar tanto en el plano semántico como en el plano sintáctico. Esta repetición incesante pulveriza la idea de fin para postular, en cambio, una escritura circular que jamás se clausura. Como se explicita en la propia novela, “siempre el mismo en lo mismo, dándole vueltas y vueltas a la misma rueda” (13).

---

<sup>3</sup> Esta fusión de tiempos se observa claramente en la siguiente cita: “Y mientras que el niño que fui seguía desde la orilla del río eterno el desfile de los cadáveres con gallinazos encima que les sacaban las tripas y salpicaban de sangre el agua pantanosa, el viejo que lo recordaba veía desde su mesa de café, viendo sin ver, el deambular interminable de la Rambla” (9)

## Bibliografía

Barthes, Roland (1986) [1970]. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1994) [1984]. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1978) [1975]. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

Derrida, Jacques (1975) [1972]. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Diccionario de la Real Academia versión online: <http://buscon.rae.es/draeI/>

Foucault, Michel (2002) [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Jaramillo, María Mercedes (2000). “Fernando Vallejo: desacralización y memoria”. En: *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Colombia: Ministerio de Cultura. Pp.378-406.

Kolesnicov, Patricia (2005). “Lo políticamente correcto es sinónimo de hipocresía”. En *Diario Clarín*, 2 de mayo de 2005. Consultado el 30 de enero de 2012.  
<http://edant.clarin.com/diario/2005/05/02/sociedad/s-03501.htm>.

Marinone, Mónica (2011). “Fernando Vallejo y el archivo ilustrado”. En: *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, N° 19, 13-25.

---

Nietzsche, Friedrich (2009). *La gaya ciencia*. Madrid: Ed. Akal.

Vallejo, Fernando (2002). *La rambla paralela*. Buenos Aires: Alfaguara.

Villoro, Juan. “Literatura e Infierno: entrevista a Fernando Vallejo”. En *Babelia Digital*, 6 de enero de 2002. Consultado el 30 de enero de 2013.

<http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html>