

Fiel a su corriente: las repeticiones de Vallejo en *Casablanca la bella*

Faithful to his current: Vallejo's repetitions in *Casablanca la bella*

Fiel a sua corrente: As repetições de Vallejo em *Casablanca la bella*

Juanita C. Aristizábal

PITZER COLLEGE, ESTADOS UNIDOS

Profesora en el Modern Languages, Literatures and Cultures Field Group de Pitzer College, Estados Unidos. PhD en Español y Portugués, Yale University, Estados Unidos. Principales publicaciones: *Fernando Vallejo a contracorriente* (Rosario: Beatriz Viterbo, en prensa); “El pecado del escándalo: dandismo y modernidad en Fernando Vallejo”, *Revista de Estudios Hispánicos* 47 (2013); “Gazing Backwards in Fernando Vallejo”, *A Contracorriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America* 10.1 (2012); “Teología literaria en *El desbarrancadero*”, *Literatura: Teoría, Historia y Crítica* 14.1 (2012); “Reflexiones sobre la escritura en el diario íntimo de Soledad Acosta”, *Tenemos que hablar y hacer: escritura de mujeres latinoamericanas del siglo XIX. Estudios y textos* (Fondo Editorial Casa de las Américas/ Concordia University, 2011); “Um olhar sobre a escravidão em dois contos de Machado de Assis”, *Estudos Portugueses: Revista de Filologia Portuguesa* 8 (2008): 135-144. Correo electrónico: jaristiz@pitzer.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.fasc

Resumen

En el presente artículo, Juanita Aristizábal ofrece un análisis de las diatribas recurrentes de Vallejo. Por medio de su estudio de *longue durée*, Aristizábal pone en contexto el tono que algunos críticos recientemente han comparado al de un “disco rayado”. Al contrario de la repetición superflua, este cuidadoso examen de la voz narrativa de Vallejo arguye que la repetición en sí es lo que le da la arquitectura resonante a la crítica social de Vallejo y concluye que el marco temático y espacial de sus libros evoluciona junto con el desarrollo de Colombia. Además de poner *Casablanca la bella* en el contexto de la obra más amplia de Vallejo, Aristizábal hace hincapié en las imágenes provocativas del dandi que Vallejo construye, ya no las del esteta que mira con nostalgia mientras París se derrumba, sino las del autor que vive en las sombras de los rascacielos de Medellín.

Palabras clave: Fernando Vallejo; *Casablanca la bella*; dandismo; Gilles Deleuze

Abstract

In this article, Juanita Aristizábal offers an analysis of Vallejo’s recurrent diatribes. Through her *longue durée* study, Aristizábal contextualizes the tone of what some critics have recently compared to a repetitive attitude. Contrary to superfluous repetition, this careful evaluation of Vallejo’s narrative voice argues that repetition itself is what gives the resonant architecture to Vallejo’s social criticism, concluding that the thematic and spatial framework of his books evolves along with the development of Colombia. Besides putting *Casablanca la bella* within the context of Vallejo’s wider work, Aristizábal emphasizes the provocative images of the dandy that Vallejo builds: they are not those of the aesthete who watches with nostalgia how Paris crumbles but those of the author who lives under the shadows of the skyscrapers of Medellín.

Key words: Fernando Vallejo; *Casablanca la bella*; dandyism; Gilles Deleuze

Resumo

No presente artigo, Juanita Aristizábal oferece um análise das diatribas recorrentes de Vallejo. Através de seu estudo de *longue durée*, Aristizábal contextualiza o tom que alguns críticos recentemente têm comparado ao de um “disco arranhado”. Ao contrário da reprodução supérflua, este exame cuidadoso da voz narrativa de Vallejo argumenta que a própria repetição é o que dá à crítica social do autor uma arquitetura ressonante, concluindo que o marco temático e espacial de seus livros evolui junto com o desenvolvimento da Colômbia. Além de colocar *Casablanca la bella* no contexto da obra mais ampla de Vallejo, Aristizábal dá ênfase às imagens provocativas do dandy que ele constrói, já não as do esteta que olha com nostalgia enquanto Paris se arruina, mas as do autor que vive nas sombras dos arranha-céus de Medellín.

Palavras-chave: Fernando Vallejo; *Casablanca la bella*; dandismo; Gilles Deleuze

RECIBIDO: 1 DE JULIO DE 2014. EVALUADO: 30 DE JULIO DE 2014. DISPONIBLE EN LÍNEA: 15 DE ENERO DE 2015.

Cómo citar el artículo:

Aristizábal, Juanita C. “Fiel a su corriente: las repeticiones de Vallejo en *Casablanca la bella*”. *Cuadernos de Literatura* 19. 37 (2015): 204-218. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.fasc



EL PRIMERO DE diciembre de 2013, Fernando Vallejo presentó *Casablanca la bella* en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. La escena fue bastante familiar para quienes han seguido su trayectoria como polémico y reconocido escritor desde la publicación de *La virgen de los sicarios* hace ya veinte años: el auditorio lleno y un público de jóvenes entre fascinados y escandalizados con sus declaraciones. Con su usual voz serena y su marcado acento antioqueño, Vallejo convirtió la charla en una oportunidad para despotricar de la Iglesia católica, al culparla sobre todo de su falta de compasión por los animales. La voz de su narrador —ese viejo heterodoxo, nostálgico, sombrío y desconcertantemente parecido a él mismo ya en más de tres biografías, una decena de novelas y varios ensayos— es también en *Casablanca la bella* demasiado familiar. La novela reproduce, una vez más, el discurso nostálgico y pesimista del viejo, su obsesión por Colombia, sus peroratas contra la clase política y las religiones, así como sus exagerados y chocantes ataques contra las mujeres y los pobres. Como en varias de sus otras novelas, *El desbarrancadero* (2001), por ejemplo, el narrador regresa desde México a una Colombia en decadencia, esta vez con el proyecto de remodelar una casa dilapidada en el barrio donde creció en Medellín.

No hay nada nuevo en *Casablanca la bella*. Tal vez por eso la recepción de la novela, que puso la imagen de Vallejo a circular de nuevo por los medios, ha estado acompañada por tímidas celebraciones de la más reciente reaparición de su idiosincrático narrador, relatos anecdóticos de las visitas de Vallejo a la Casablanca “real” en Medellín o el tono desilusionado de quienes la declararon parte de las novelas “ni fu ni fa” del año, “pesos pesados de la literatura nacional que puede que terminen siendo vendidos por peso a las bodegas de remates del Centro y Chapinero” (Morales). Las pocas reseñas que se han publicado de la novela aluden a “un proyecto que parece agotado en su repetición incesante” (Basualdo), a “la poética de disco rayado de Vallejo, su extremismo de la redundancia” (Lenard) y hasta a sus “numerosas páginas inútiles y francamente impublicables (Echeverri González).

Si como lo planteó Deleuze, la repetición puede ser el verdadero poder del lenguaje, un juego poderoso de transgresión que fragmenta la identidad y que tiene en el arte el poder crítico y revolucionario de apartarnos de la triste repetición de lo habitual (293), vale la pena interrogar los sentidos de las repeticiones de Vallejo más allá de lo agotado y hasta inútil que pueda parecer su discurso. Mi propósito en estas páginas es entonces hacer una lectura breve de *Casablanca la bella* para interrogar estos sentidos. Exploraré tanto la repetición como tema y recurso mismo del aparato autorreferencial y autorreflexivo de la escritura de Vallejo como la potencial dimensión política que tendría en la Colombia actual

la insistencia de su narrador en seguir reproduciendo (y, a la vez, desenmascarando) el agresivo discurso jerárquico y elitista que lo ha caracterizado desde la publicación de *Los días azules*, en 1985.

I

El primero en referirse a una “poética de disco rayado” con respecto a *Casablanca la bella* no es el reseñador, sino el propio narrador, quien no tarda en reconocer en la novela que es el mismo de siempre: “Soy el que siempre he sido, un río fiel a su corriente. En mis remolinos revuelco vivos y los pongo a girar, a girar, a girar, como disco rayado a 78 revoluciones por minuto” (15). La imagen —que hace explícito el carácter siempre autorreflexivo y autoconsciente de la narrativa de Vallejo, de la autofiguración de su narrador— es una repetición en sí misma. El lector ya se la había encontrado varias veces en novelas anteriores. Pronunciada por él mismo en *El desbarrancadero* en la referencia a una “interminable perorata que me estoy pronunciando desde siempre y que no acaba” (97) y en *Mi hermano el alcalde*, donde declara que “soy unos viejos discos rayados que me siguen dando vueltas en el coconut” (94). Cuando a partir de *La rambla paralela* (2002) Vallejo comienza a romper el uso exclusivo del monólogo y somete a su narrador a la mirada crítica de una serie de interlocutores, las repeticiones de su discurso son siempre tema de discusión. El escritor con quien dialoga en una feria literaria en Barcelona en *La rambla paralela* dice que el viejo “se pasó la vida [...] redescubriendo verdades viejas y reencauchándolas de nuevas” (57), recorriendo el camino de lo “trillado”, “diciéndose lo de siempre, tocando su viejo disco rayado” (59). En *El don de la vida* (2010), el narrador y el “compadre” con quien dialoga desde una banca en un parque de Medellín tienen una conversación extensa sobre la repetición. A una de sus largas disquisiciones el compadre le responde al narrador: “Eso ya lo dijo usted en algún lado, no se repita” (37). El viejo procede a contestarle: “Si ya lo dije, disculpe, compadre. Variémosle entonces un poquito a la cosa: el hombre es una repetición continua de sí mismo, un hundirse sin parar en un espantoso pantano mental del que solo lo sacará la Muerte [...] Lo que le estoy diciendo es que el hombre es la repetición de la repetidora y punto” (37).

Casablanca la bella es una repetición continua, la repetición de la repetidora. Después de leer la novela queda claro que las obsesiones del narrador de Vallejo son las mismas, que los revolcados en los remolinos de ese río fiel a su corriente son el mismo Dios, los mismos curas, los mismos políticos, las mismas mujeres, los mismos papas y los mismos pobres. Para este punto es evidente que “como el último gramático de Colombia” (*La virgen* 50), el viejo no solo hereda

de Rufino José Cuervo la corrección gramatical, sino que, como lo dice explícitamente en la novela, la vida se le pasa en medio de una manía irremediable citada en una de las cartas a través de las cuales Vallejo reconstruyó la vida del gramático en *El cuervo blanco* (2012): “sacando de un libro para meter en otro [...] Esta es mi manía, ya no lo puedo remediar” (280). Por las páginas de *Casablanca la bella* desfilan personajes de novelas anteriores como Chucho Lopera, la abuela y todos los anotados en la “libreta de los muertos” que el narrador había comenzado en *El don de la vida*. Todos los que se le han muerto al narrador aparecen al final de la novela para la ceremonia de entronización de un Sagrado Corazón de Jesús inspirado en el de Santa Anita, la hacienda de los abuelos que el narrador sigue revistando como lo había hecho en cada una de sus novelas anteriores. Sacadas de otros libros son también las ya casi formulaicas quejas del narrador y sus ataques a las víctimas usuales. Dice el narrador con su pesimismo característico, por ejemplo, que:

Hablando en términos generales, el mundo empeora. Cada niño que nace lo estercoliza más. Más contaminación, menos oxígeno, más pañales cagados. Nos van a llenar hasta el infierno donde tienen a Wojtyła y nos lo van a sacar a volver a hacer mal. Que no lo permita Dios. Con otra vez Wojtyła desatado poblamos la Vía Láctea. Niño que nace, niño que exige: “Quiero, quiero, quiero”. “No quiero, no quiero, no quiero”. El día del niño, el día del maestro, el día de la secretaria, el día del padre, el de la puta madre. Más novedades. (169)

No son novedades. Tampoco lo son los nostálgicos y también irónicos lamentos del viejo por los cambios traídos por la modernidad, lamentos que han caracterizado sus regresos a una Medellín y una Colombia que encuentra siempre peor de lo que la había dejado. El viejo dandi sale una vez más a confrontar la ciudad, un “enredo de ciudad” que ya no conoce (30):

Salí de nuevo a la calle, cerré la casa con sus siete llaves y caminé hasta la Avenida Nutibara. Faros enloquecidos horadaban la oscuridad zigzagueando como culebras luminosas que hubieran perdido el juicio. Carros y más carros, motos y más motos, enfurecidos, unos para un lado, otros para el otro, resoplando, atropellando, mientras atronaba la noche el estrépito de las discotecas. ¿Discotecas en mi barrio de Laureles, el más decente, el más calmado, el más chic? (14)

Como se percibe en la cita anterior, el malestar con que el viejo experimenta el cambio en sus merodeos de dandi se convierte en sí mismo en material estético, algo que apunta a su condición de dandi no solo como aristócrata desacomodado

y reaccionario, sino también como el intérprete de la modernidad del que habló Baudelaire.¹ Se trata de un malestar que sigue dirigido como en las novelas anteriores a la democracia, la cultura popular y los medios masivos que lo siguen irritando. Aunque su característico amor por los boleros queda intacto, Twitter le parece, por ejemplo, “una red de alcantarillas donde la chusma paridora y vándala excreta sus insultos” (*Casablanca* 86):

¿Quién iba a imaginar que la analfabeta humanidad habría de aprender por fin a escribir bien que mal, imitándose unos a otros, para poderse insultar en las cloacas del Internet? Derrumbado el comunismo, le llegó el turno a la corrupta democracia. [...] Se murió mi idioma, se murió mi música y sigo solo en este viaje desolado. (*Casablanca* 171)

He sugerido en otra parte que la soledad del narrador, su voluntad de dandi de aislarse de un mundo de cambios que rechaza, hace parte de un proyecto literario de reciclaje del decadentismo de fines de siglo XIX y que, como tal, está estrechamente ligado con la transgresión.² Para articular sus transgresiones de dandi decadente, el narrador de Vallejo se aferra al pasado tanto para constituirse en una figura anacrónica —“a la trasantepenúltima moda” como se declara en *Entre fantasmas*— como para hacer estallar los límites y los referentes de múltiples discursos.³ Se trata de transgresiones que se repiten en *Casablanca la bella*. Aproximarse a la repetición en sí misma como una forma de transgresión, como lo planteó Deleuze, hace aún más complejo el discurso heterodoxo del dandi de Vallejo. Por considerarla mucho más que la multiplicación de un mismo concepto, sino como una forma de ponerlo por fuera de sí mismo, la repetición tiene para Deleuze (sobre todo en el arte) el poder transgresor de fragmentar la identidad y de extraer la diferencia, de desestabilizar (271).⁴ Desestabilizar, como lo sigue ha-

1 La búsqueda del artista, como lo señala Baudelaire, es la búsqueda de la belleza en la modernidad transitoria, fugitiva y contingente. Según Baudelaire en su “Le peintre de la vie moderne”, como artista el dandi es el intérprete de la modernidad, se distingue precisamente por poder extraer la belleza de lo “monstruoso”, porque “il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l’habit d’une époque, que de s’appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou légère qu’elle soit” (205).

2 Véase mi texto, “El pecado del escándalo: dandismo y modernidad en Fernando Vallejo”.

3 Según Constable, Denisoff y Potolovsky, la noción de transgresión y de límite es fundamental en la escritura decadente. Los autores señalan que la escritura decadente interfiere con fronteras y límites (nacionales, sexuales, históricos) para producir una “decadencia perenne” de estos límites y fronteras (20).

4 “In every respect, repetition is a transgression. It puts law into question, it denounces its nominal or general character in favor of a more profound and more artistic reality” (Deleuze 3).

ciendo Vallejo con la pose elitista y excluyente de su narrador y su fragmentación de los discursos de la religión y de la nación que analizaré a continuación.

II

El referente obligado para cualquier repetición asociada a la peculiar relación del narrador con las costumbres y la iconografía del catolicismo es obviamente *La virgen de los sicarios*. En la novela más reconocida de Vallejo, mediante una perversa peregrinación por las iglesias de Medellín en la que lo acompañan sus jóvenes amantes sicarios, el narrador construye un paisaje recargado de símbolos e íconos religiosos. En medio de monjes, fieles, estatuas de santos, veladoras, oraciones y procesiones, la peregrinación se presenta como una búsqueda de trascendencia profundamente transgresora de los cánones religiosos al darse en medio de una estrecha relación entre la muerte, el erotismo y la violencia. En *Casablanca la bella*, el narrador —que declara que nació en “tiempos de religión y de poetas de ritmo y rima” (31)— regresa también a las iglesias de Medellín en busca de respuestas. A la iglesia de la Candelaria, por ejemplo, que tiene dentro un Señor Caído alumbrado por miles de veladores que de niño lo hacía llorar y de donde “salían en semana Santa las procesiones más exitosas, las más dolorosas” (31). En las primeras páginas de la novela, al quejarse de que un joven no sepa decirle dónde queda esta iglesia, el viejo declara a los jóvenes “[i]rreales. Fantasmas. Van montados en unas motos, en enjambres, atropellando, atropellándose, sin pasado, sin presente, sin futuro” (31). Según el narrador “[m]uerto Dios en Medellín y olvidado el que colgaron de una cruz con clavos, hoy solo creemos en la Selección Colombia” (35). Para confrontar a su regreso a ese país sin pasado que dice que solo cree en la selección colombiana de fútbol, el narrador insiste entonces en repetir ese apego nostálgico a los íconos religiosos de su infancia.

Mientras que en *La virgen de los sicarios* el narrador lo hace proyectándolos en el espacio de la ciudad, en *Casablanca la bella* lo hace sobre todo llenando con ellos el interior de la casa. Como dandi decadente, dice el viejo que quiere habitar Casablanca para que “no tenga que salir a la calle a ver chusma puerca” (59). En un gesto de irónicas resonancias con las extravagancias características de los interiores estereotípicos en los que buscaban aislarse de las masas artistas decadentes que son precursores suyos como Des Esseintes y José Fernández,⁵ el

5 José Fernández es el protagonista de *De sobremesa* (1896), la única novela que escribió José Asunción Silva. El poeta colombiano es uno de los personajes que más dice admirar el narrador de Vallejo y de quien el autor ha publicado una colección de cartas y una biografía titulada *Almas en pena: Chapolas negras* (1995). Des Esseintes es el personaje de *Au rebours* (1884) de Huysmans, una novela que se considera el breviario del decadentismo y modelo para

viejo decora la casa con “una fuentecita con un niño desnudo orinando, como los de Bélgica” (22). Pero el decorado de Casablanca es sobre todo con íconos religiosos, la adornan cuadros con motivos como el corazón de Jesús, la Sagrada familia y Jesús en el Huerto de los Olivos, que le describe el narrador al final de la novela a sus invitados a la ceremonia de inauguración.

Como en *La virgen de los sicarios*, la nostálgica fascinación del narrador por los íconos religiosos que lo transportan a Santa Anita y a su infancia es decadente: profundamente arcaica, estética, erótica, irónica y transgresora.⁶ Lo anterior es evidente en la descripción que hace de los preparativos para la ceremonia de entronización del Sagrado Corazón de Jesús con que inaugura Casablanca:

Para el 24 de octubre, fecha en que nací, quiero tener terminada a Casablanca para entronizar ese día... al Corazón de Jesús en la sala. Le voy a encargar la entronización a un curita viejo de los de antes, que son los que saben latín. A mí las lenguas vernáculas en los Oficios Divinos se me hacen como pelos de puta en la sopa. En la iglesia del sufragio, en la pila bautismal que encontrarán, hermanos a la izquierda entrando, me bautizaron. Mi abuelo, el materno... fue mi padrino. Él renunció por mí a Satanás. “Sin permiso, ¿eh?, abuelo. Muy dadito vos a tu parecer y cascarrabias pero qué importa, así te quise. (89)

La reaparición de la imagen del bautisterio, justo después de esa irónica comparación que usa el narrador para describir las misas que no son en latín —exagerando como siempre en sus anacronismos— es una repetición significativa. Se trata de un espacio que ya había aparecido varias veces. En *La virgen de los sicarios*, el viejo se lo había encontrado en la iglesia del Sufragio, “tapado con un muro de cemento ciego” (67), un lugar por el que “soplaba un chiflón de eternidad, un [...] vientecito frío, siniestro” (105), como apuntando a los constantes desafíos y negaciones de Dios del narrador que están siempre en contrapunto con su fascinación por los íconos religiosos de su infancia. En *El don de la vida*, el narrador también había regresado a este espacio para designarlo como lugar de

la construcción del propio Fernández y de otros dandis como el protagonista de *Pot Pourri* (1882), de Eugenio Cambaceres.

6 Según Michèle Hanoosh, una de las convenciones del discurso decadente de fin de siglo fue el uso no ortodoxo de la imaginaria litúrgica y religiosa en un contexto fuertemente erótico y con frecuencia irónico por parte de escritores como Baudelaire, Verlaine, Huysmans, Mallarmé y Laforgue (43). Ellis Hanson se refiere por su parte a uno de los rasgos del catolicismo de los decadentes precisamente como una obsesión por aspectos de una religiosidad católica de efusiones místicas y arcaicos espectáculos medievales que se convierte en la fuente de un ideal romántico. El crítico analiza esta actitud como una manera de ir a contracorriente en la era del puritanismo victoriano, el racionalismo ilustrado y el materialismo burgués (26).

origen de sus transgresiones. Sentado en la banca del parque de Medellín desde donde narra esta novela, ya le había contado al lector que:

[...] en una pila bautismal llena de mentirosa agua bendita mi abuelo materno Leonidas Rendón Gómez [...] renunció en mi nombre “a Satanás, a sus pompas y sus obras” [...] Revoco en este instante tu renuncia, queda anulada. Y un detallito de folclor para las almas cándidas: me puso mi papá en la boca una gotica de aguardiente. Entonces me reí, y esa fue mi primera risa. Y hoy, después de lo mucho que ha llovido y arrastrado el río, me sigo riendo de esta sociedad astrosa. (127)

A través de la repetición de este lugar y de este gesto en *Casablanca la bella*, el narrador insiste en presentarse como el transgresor. La ceremonia de entronización que considera la culminación de su proyecto de remodelar Casablanca, la presenta justamente como parte de la genealogía de la escena del bautisterio. Es el mismo padre quien lo bautizó en ese lugar, “revestido de sobrepelliz y estola y [que] traía agua bendita y un hisopo” (184), quien entroniza el Sagrado Corazón de Jesús con rezos en latín y castellano. La escena ocurre casi al puro final de la novela, justo antes de que la casa se derrumbe en “una inmensa nube de polvo” (185). Casablanca pasa, así, de ser un altar construido por el propio narrador para el Sagrado Corazón a convertirse en una tumba para este ícono nacional, en un gesto de agresión que repite las transgresiones del discurso religioso que siguen caracterizando la voz del viejo.

III

Que sea justamente el Sagrado Corazón —al que fue consagrada la nación colombiana en la Constitución de 1886 que rigió al país hasta 1991— el que aparezca entronizado y luego sepultado en Casablanca, hace evidente la voluntad del narrador de seguir polemizando con Colombia, el país que ha sido y sigue siendo su principal obsesión. El haber podido terminar las remodelaciones de Casablanca y entronizar al ícono es para el viejo haberle ganado una pelea a Colombia: “Esta te la gané, Colombia. Conmigo no pudiste, mala patria” (184). La novela es en efecto una deshilvanada colección de episodios en los cuales —en su contacto con obreros, electricistas y plomeros y en medio de la mediocridad con la que le parece que se hace todo en Colombia— se repiten los usuales ataques del narrador a la nación. Incluso llega a sugerir que su vida depende de ese proyecto suyo de acabar con Colombia al preguntarse en uno de sus diálogos: “No flota en el aire una brizna, la noche no dice ni pío, no se mueve una rama. ¿Estoy vivo, o estoy muerto? ¿O es que ya se murió, por fin, la vil Colombia?”, a lo que le responde uno de sus interlocutores: “Hay que nombrar las cosas para

que existan, pero usted las nombra para que se acaben” (106). Como en *El desbarrancadero*, su manera de acabar con Colombia, de insistir en ser transgresor del discurso nacional, es convirtiendo la casa en metáfora de la nación. El precedente para esta repetición dentro de la obra de Vallejo es *El desbarrancadero*. En esta novela es la casa del barrio Boston la que el narrador declara “una Colombia en chiquito” (159). El regreso del narrador desde México para acompañar la agonía de su hermano que se le estaba muriendo de sida, lo pone a recordar la casa que dice que siempre había sido un manicomio, un lugar de discordias familiares por las que culpa, sobre todo, a su madre y a su hermano menor. En la casa de *El desbarrancadero* nada funcionaba y no había ni un “miserable paquete de café” en un país que le “había apostado su destino a esa maleza y que la producía por toneladas” (117). El narrador articula su transgresión del discurso nacional en esta novela convirtiendo la decadencia y el desplome de la casa y la familia en símbolos de la caída de Colombia misma por el desbarrancadero.⁷

A través de su relato de la reconstrucción y el desplome de Casablanca, la última novela de Vallejo repite de nuevo el uso de la metáfora de la casa para hablar de la nación. Con los recuerdos de los días felices de su infancia en Colombia en mente, el narrador dice que había comprado Casablanca desde México, por la imagen que tenía de “su fachada evocadora y su risueño antejardín” (12). Mientras que por fuera dice que encontró al llegar que la casa era tal cual la conservaba en su recuerdo, lo que descubrió por dentro es parecido a la realidad que confronta siempre en sus regresos a una Colombia que no reconoce. En las primeras páginas de la novela se compara la casa con espacios marginales de la ciudad que el narrador ha recorrido en sus múltiples confrontaciones con los resultados del proyecto moderno en todas las novelas de Vallejo. Casablanca, dice el viejo, que “resultó una ciudad perdida, una villa miseria, un ranchito, un tugurio, una favela, una chabola, una cárcel ciega y sucia, en ruinas” (12). En su tono exagerado el narrador dice, además, que los barrotes en las ventanas de los cuartos no podían detener a “los ladrones que ya estaban adentro y que venían a robar y a violar” y que había encontrado “los focos fundidos, las canillas chorreando, los cables de luz chispeando, las alcantarillas deshechas, las tuberías rotas, zancudos en los desagües, moscas en la cocina, arañas en sus tejamanes” (12). Rápidamente a su regreso el viejo declara entonces que “si por fuera Casablanca era bella, por dentro era la oscuridad de un alma” (12).

7 La novela está también llena de episodios que representan agresiones y desafíos al discurso nacional, como el de la quema de la colección de ejemplares de *El Poder*, un periódico que había publicado su padre, en una “hoguera espléndida” en el patio de la casa (111).

La casa y el proyecto de arreglarla que asume como una pelea con Colombia, como un desafío a las mezquindades y atropellos de los que como autoexiliado sigue culpando al país, es un escenario muy fértil para el despliegue del discurso elitista, racista y antipopular tan característico del narrador. No en vano en *Casablanca la bella*, además de su usual autofiguración como novelista y último gramático, el viejo dice ser ahora también “el último patrón de Colombia” (164), una posición que considero que le permite hacer de la repetición de este discurso parte de la política de su pose.⁸ Como dandi transgresor el viejo sigue mostrando en *Casablanca la bella* una voluntad de escandalizar a sus lectores, esta vez presentándose como descorazonado patrón que es capaz de referirse a sus obreros en los siguientes términos:

El pobre come, el pobre engendra, el pobre silba, el pobre pare y deja hijos y huellas dactilares por donde pasa: en los ascensores, en los cristales, en las vidrieras, en las vajillas de té [...] Las paredes de Casablanca, acabaditas de encalar de blanco, llegó el maldito cerrajero a componer unas chapas que me puso mal, y por donde pasaba les iba estampando la mano. Dieciocho huellas digitales me estampó en otras tantas paredes [...] ¡Qué! ¿No tenéis pasado criminal, chusma puerca? ¡Claro que lo tienen! Se puede decir que nacieron con él. (38)

A un lector acostumbrado a la retórica heterodoxa del narrador, palabras como las anteriores no lo sorprenden. Algo que tampoco es nuevo en *Casablanca la bella* es la aparición de escenarios y diálogos en los que el narrador o sus interlocutores se encargan a la vez de ridiculizar y caricaturizar este tipo de discurso, de desenmascararlo reconociéndolo como parte de una farsa. A la mención irónica de los cristales, las vidrieras y las vajillas de té en la cita anterior se suman fragmentos como uno, donde una de las voces con las que dialoga se refiere al relato del viejo como “las memorias del Barón de Casablanca” que se venden “¡A dos por diez! ¡Más una caja de chicles!” (35). Hay también en la novela pasajes que no solo ironizan, sino que apuntan a los artificios e imposturas que rodean la pose elitista del narrador. Al describir su rabia contra la supuesta “fiebre de oro” que se había apoderado de los obreros que comenzaron a demoler partes de la casa “en busca de los doblones del canónigo”, dice el narrador:

¡Qué hacéis, insensatos, hideputas! ¿No veis que la fachada... se va a venir abajo si seguís excavando, arrastrándose la casa y sepultándonos a todos?

8 En *Casablanca la bella* el narrador se reconoce explícitamente como el autor de *El río del tiempo* y, como gramático, dice que se ha embarcado en el proyecto de una reforma ortográfica para acomodar el español a su “realidad actual [...] la de que los hispanoamericanos hoy por hoy somos sus dueños” (57).

¿Por qué dije “hideputas” como Don Quijote y empecé a hablar de “vosotros” si no soy gachupín de España? (28)

En otro de sus diálogos, el viejo mismo llega a reconocer explícitamente su máscara:

- ¿Quién es ese viejo que se mira en el espejo?
- No es un viejo, es una máscara: detrás de ella estoy yo.
- ¿Qué hace el que está detrás de la máscara y dice “yo”?
- Ensaya.
- ¿Qué ensaya?
- El papel del viejo de la farsa... (136)

La farsa de su agresivo discurso elitista la proyecta el narrador en *Casablanca la bella* con megáfono en mano. Cuando dice que se ha resuelto a terminar la obra en quince días dice:

Tomo el altavoz o megáfono o como se llame esta corneta y arengo a la tropa: —Albañiles, ebanistas, carpinteros, cerrajeros, plomeros, zánganos: les habla el último patrón de Colombia. ¡A trabajar, que se nos va el sol! [...] Ya sé que este es el país de la felicidad, ¡pero tanta es mucha! Y otra vez delirio, acción. Martilleos, serrucheos, taladros [...] Arreglando lo que dañaron y dañando lo que arreglaron. (164)

¿Qué podría leerse en la insistencia del narrador, ya entrada la segunda década del siglo XXI, en amplificar esa desconcertante retórica elitista? Como en sus novelas anteriores, la pose elitista del narrador en *Casablanca la bella* insiste en exhibir la exclusión que está en las bases sobre las que se ha construido Colombia. Los referentes para la repetición de este discurso salen así no solo de las novelas anteriores de Vallejo, ni de los dandis decadentes en los cuales está modelado su narrador, sino sobre todo de los hábitos de una sociedad excluyente, de abismales diferencias de clase y heredera de un Estado que únicamente reconoció la diversidad étnica y racial y las minorías hasta 1991 y donde todavía se lucha por el reconocimiento de las víctimas de uno de los conflictos armados más viejos del continente. En el “país de la felicidad”, y de la desigualdad,⁹ de los

9 Esta referencia alude a encuestas independientes frecuentemente resaltadas por la prensa en Colombia, según las cuales los colombianos ocuparían el primer lugar en los índices mundiales de felicidad. Véase: “Colombia vuelve a ser el país más feliz del mundo en 2013”. Según datos del Banco Mundial Colombia es también uno de los países con el índice más alto de desigualdad. Véase <http://data.worldbank.org/indicator/SI.POV.GINI>

caudillos contemporáneos y las dinastías familiares en la política, de la inversión extranjera, de la explotación minera y de los tratados de libre comercio, el hecho de que en su más reciente aparición el viejo se identifique irónicamente no solo con el letrado o el gramático, sino principalmente con el patrón, de que repita su discurso elitista y antipopular desde esta perspectiva, tiene implicaciones en la dimensión política de la pose de su dandi.¹⁰ En *Casablanca la bella*, en el contexto del *boom* reciente de la construcción en las grandes ciudades en Colombia, de los tratados de libre comercio y del incremento de la presencia de capital extranjero en el país, el viejo se embarca en el proyecto de reparar una casa vieja y se convierte en patrón. En este contexto, al tiempo que el viejo intenta que no se le caiga Casablanca, le tumban Casaloca, su casa de la infancia que quedaba en la misma cuadra y que también equivale para él a Colombia:

¡Tas! ¡Tas! ¡Tas!”, decía la retroexcavadora e iban cayendo paredes. Una, otra, otra... Los ojos me lagrimeaban por el humo... por el dolor del alma.

—¿Llorando porque están tumbando unos muros?

—No son muros, no sea bruto, son paredes. Los muros son nuevos, las paredes viejas. ¡Me están tumbando a Colombia!

—Una casa vieja Colombia... Ve a este... Todavía no se entera de que Colombia es una potencia emergente. Mire p’arriba y vea los rascacielos. Colombia es grande, uno es el que es chiquito. (155)

Inmediatamente después de la caída de Casaloca, que “de no tumbarla... los que la compraron, se habría venido abajo sola mañana” (156). Inevitable no pensar aquí en una posible referencia a la “compra” de Colombia por parte de las empresas transnacionales. Se describe la salida de una estampida de “desechables”¹¹ desde las bases de la casa:

10 Lo que dijo Deleuze sobre el poder de la repetición en el arte puede ser relevante para pensar en el potencial de las repeticiones de Vallejo. Según Deleuze, entre más estandarizada, estereotipada y sujeta a la reproducción acelerada de los objetos de consumo que esté la vida cotidiana, más arte se le debería inyectar (293). Con la repetición como una de sus herramientas principales, el arte dice Deleuze que tiene la capacidad de extraer la diferencia en las “series habituales del consumo”: “Art thereby connects the tableau of cruelty with that of stupidity, and discovers underneath consumption a schizophrenic clattering of the jaws, and underneath the most ignoble destructions of war, still more processes of consumption. It aesthetically reproduces the illusions and mystifications which make up the real essence of this civilization, in order that Difference may be at last expressed with a force of anger which is itself repetitive and capable of introducing the strangest selection, even if this is only a contraction here and there- in other words, a freedom for the end of a world” (293).

11 Es un término denigrante que se usa en Colombia para los habitantes de la calle indigentes.

- ¿Sí vio, patrón, que montón? Ahí vivían, nadie sabía.
—Venga a ver los socavones. Yo ya entré. Han salido hasta ahora como quinientos desechables. Las bases de la casa estaban minadas, eran cuevas. (156)

La voz elitista del viejo patrón llama la atención sobre la desigualdad y las múltiples formas de exclusión que aún persisten en las bases de la Colombia grande de los rascacielos, en la Colombia potencia emergente. Por encima de lo trasnochadas que ya le resultan al lector sus diatribas, las repeticiones del dandi de Vallejo son la reproducción estética (e irónica) de las bases sobre las cuales se sigue construyendo Colombia, repeticiones desconcertantes e incómodas con las cuales Vallejo sigue fiel a la corriente del río de su discurso, que obliga a sus lectores colombianos a mirarse en un espejo.

Obras citadas

- Aristizábal, Juanita C. “El pecado del escándalo: dandismo y modernidad en Fernando Vallejo”. *Revista de Estudios Hispánicos* 47 (2013): 291-312.
- Baudelaire, Charles. “Le peintre de la vie moderne”. *Sur le dandysme*. París: Union Générale D’éditions, 1971. 189-245.
- Banco Mundial. *GLNI Index*. Web.
- Basualdo, Sebastián. “La casa del ser”. *Página12* (diciembre 29, 2013). Web.
- “Colombia vuelve a ser el país más feliz del mundo en 2013”. *El Tiempo*, 3 de enero de 2014. Web.
- Constable, Liz; Dennis Denisoff y Matthew Potolsky, eds. *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- Echeverry González, Gabriel. “Casablanca la bella”. *Crónica del Quindío*, 22 de octubre de 2013. Web.
- Hannoosh, Michèle. *Parody and Decadence: Laforgue's Moralités Légendaires*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.
- Hanson, Ellis. *Decadence and Catholicism*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Lenard, Patricio. “Las peripecias del don no”. *Revista de Libros*, 14 de marzo de 2014. Web.
- Morales, Nicolás. “Zombis, aviones y plagiaros: los sopores del 2013”. *Revista Arcadia*, 12 de diciembre de 2013. Web.
- Vallejo, Fernando. *Almas en pena: chapolas negras*. Bogotá: Punto de Lectura, 2006.
- . *Casablanca la bella*. Bogotá: Alfaguara, 2013.
- . *El cuervo blanco*. Bogotá: Alfaguara, 2012.

- . *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2005.
- . *El don de la vida*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002.
- . *La tautología darwinista*. Bogotá: Taurus, 2005.
- . *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- . *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara, 2009.