

APROXIMACIÓN A LA METÁFORA EN *EL DESBARRANCADERO* DE FERNANDO VALLEJO

Albahaca Rivero, Oscar*

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

Resumen

Este artículo trata de proponer a la metáfora renovada, comenzando con una crítica a su papel como simple figura literaria y llevando su influencia semántica hasta el punto de convertirla en la fuerza que permite la apertura hermenéutica entre las obras de arte, particularmente las producidas por la literatura, y sus lectores. Se manejan conceptos de Paul Ricoeur y Fernando Vallejo. Por último, éstos se aplicarán a la obra *El Desbarrancadero*. Se concluye que la metáfora es, entonces, el estímulo que permite toda renovación y cambio de perspectiva en todas las regiones del lenguaje, desde las certezas científicas más fuertes hasta los estados de ánimo poéticos más pasajeros.

Palabras clave: metáfora, hermenéutica, gramática, figuras literarias

Abstract

This article is to propose a metaphor renewed, beginning with a critique of its role as a mere figure of speech and semantic influence leading to the point where it became the force that lets you open hermeneutic between art works, particularly those produced by the literature, and its readers. We handled Paul Ricoeur and Fernando Vallejo's concepts. Finally, these are applied to the novel *El Desbarrancadero*. We conclude that the metaphor is, then, the stimulus that allows any renewal and change of perspective in all areas of language, from the strongest scientific certainty to the poetic mood more passengers.

Keywords: metaphor, hermeneutics, grammar, literary figures

* Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Barquisimeto "Luis Beltrán Prieto Figueroa". E-mail: albahaca1@gmail.com
Finalizado: Barquisimeto, Enero-2009 / Revisado: Junio-2009 / Aceptado: Julio-2009

*Para el poeta de albedrío libre, puro y
trujillano:
Gran multiplicador semiótico*

1. Abordaje.

Fernando Vallejo ha concebido su producción literaria de modo que, rozando tradición y ruptura, se abalanza contra lo establecido: de la cultura antioqueña le viene la palabra oral que fluye como voz persuasiva y cuestionadora; del demoledor Tomás Carrasquilla y el nihilista Fernando González, lo irreverente y contestatario. Como Porfirio Barba Jacob, José María Vargas Vila y los Nadaistas, pertenece a esa línea de autores detractores de la sociedad, que con gusto escandalizan contrariando la historia oficial, al revelar verdades “inconvenientes” o eventos no registrados por la memoria colectiva. Nada está bien, dice visceralmente Vallejo, sobre todo a quienes prefieren no ver, no oír, no decir.

En cada uno de sus textos, la escritura cáustica y vertiginosa va de autobiografía a historia nacional, latinoamericana u occidental, suscitando controversia ante la verdad histórica y la de la ficción. Nadie se salva de sus acusaciones: desdoblado en un narrador a quien da muerte en su novela *Rambla Paralela*, se permite juicios, recriminaciones y pronunciamientos contra intelectuales y políticos, sobre todo aquellos que considera *tendrán que pagar en carne propia lo que han hecho*. No hay fábulas maravillosas ni mundos míticos o sagrados: escéptico y a tono con el presente, se sitúa frente a la miseria con la superioridad del intelectual que ama el escándalo y aprovecha *como último gramático* la espontaneidad del idioma, sacudiendo al lector y proponiendo una escritura crítica y autoconfesional. Del cine pasa a la literatura, ingresa a la ciencia, afirma frecuentemente que ha concluido su literatura de ficción y reincide en la escritura y la reedición de sus obras, para demostrar que *nadie se baña dos veces en el mismo río* y que su actitud visceral y contestataria le ha devuelto reconocimientos

y premios. Esto ya es, pues, metafórico y maravilloso a la vez.

“Es privilegio de los poetas trasponer los hechos personales a verdades o mentiras eternas, encerrar en los pocos versos de un poema la vida”, se dice en *El mensajero*. Es esto lo que se propone, recordando como Borges y Heráclito que nadie se baña dos veces en el mismo río, como se afirma en su pentalogía *El Río del Tiempo* (1999), la biografía novelesca sobre la vida económica y emocional de José Asunción Silva –*Almas en Pena, Chapolas Negras*– (1995); cuatro aproximaciones a la vida y la obra de Porfirio Barba Jacob (1991), entre las que se destacan dos biografías novelescas o novelas biográficas, y tres novelas cortas, una de ellas llevada al cine, *La Virgen de los Sicarios* (1994) además de un importante estudio sobre la escritura, en el que el autor muestra su conocimiento y defensa de la gramática, tal como exigiría la tradición literaria colombiana (1983).

En cada uno de sus textos la palabra se desliza cáustica frente a la historia nacional, la autobiografía o la biografía de sus personajes, suscitando controversia ante los referentes, la realidad histórica y la realidad de la ficción. Unos y otros se entrelazan en un discurso de intensidad realista y naturalista donde impera la oralidad, igual a un río salido de su cauce en todas direcciones, tanto como para pensar en ríos de lenguaje, vértigos de la palabra y laberintos de la memoria. Incesante como la vida, en Vallejo la escritura es memoria y torrente verbal, espacio para la reflexión, la afirmación y la teorización sobre el lenguaje.

Y su lenguaje es Metáfora, que a su vez, es movilidad y vitalidad. El lenguaje en manos de Vallejo, experimenta un constante proceso de dinamización y actualización del que —como usuarios finales del idioma, particularmente en su variante viva, hablada— simplemente no logramos percatarnos. Al habitar y usar el lenguaje nos valemos de la metáfora para mantenerlo en movimiento.

A través de este trabajo, se propondrán a manera de objetivos varios momentos fundamentados en escenarios que hacen posible una transición teórica desde la estructuración analítica de una mera figura literaria, a verla como el núcleo del enunciado en la significación semántica, y a convertirla en la fuerza renovadora del lenguaje mismo en la escenificación hermenéutica.

La metáfora es el resultado de su propio proceso de modificación, tanto transformador como enriquecedor. De ser una simple figura literaria aislada y un tanto aberrante de la metonimia, pasará a convertirse en el fundamento de la semántica, con la que se admite que su facultad de permitir expresar “lo mismo de otra manera” no puede reducirse a una mera palabra, pues esto equivaldría a ajustarla por fuerza a un molde ajeno, estrecho y debilitante: será la frase como núcleo de la semántica la que, siguiendo a Ricoeur (2001) se propondrá como la unidad necesaria para poder reconocer la existencia de una metáfora.

Pero luego, el paso decisivo, dado por el mismo filósofo francés, en el que la frase se verá como la unidad mínima de un escenario mucho más amplio y complejo —el tejido contextual—, hará que la metáfora pase, no sólo a reconocerse, sino a dar movilidad a esa red contextual gracias a que la semántica cederá su lugar a la hermenéutica y se pasará a ver en la metáfora como una ventana universal, al permitir el contacto de ciertas variantes de los tejidos contextuales así como léxicos, publicados con sentido y unidad estilística completa —las obras de arte literarias—, con la parte privada y en constante renovación de éstos llamado identidad personal, estimulándolo y retándolo a lograr consigo mismo la entrada en este proceso de reescritura. El argumento permanente es, pues, la ubicuidad del lenguaje:

En este sentido, concebir la historia del lenguaje y, por tanto, la de las artes, las ciencias y el sentido moral, como la historia de la metáfora, es excluir la

imagen de la mente humana, o de los lenguajes humanos, como cosas que se tornan cada vez más aptas para los propósitos a los que Dios o la Naturaleza los ha destinado; por ejemplo, los de expresar cada vez más significados o representar cada vez más hechos. La idea de que el lenguaje tiene un propósito vale en la misma medida que la idea del lenguaje como medio.

La obra: *El Desbarrancadero* (2001).
La tarea de este articulista: transitar la figura retórica conocida como metáfora a partir de su reescritura en la obra vallejiana, desde la concepción ricoeuriana, pasando por el autor *per se*, hasta llegar al texto mismo.

2.- La metodología.

Desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad han surgido una serie de formas de investigar contrapuestas a la metodología empírica y positivista. En las ciencias sociales e históricas apareció el estudio de campo, término utilizado por sociólogos y antropólogos, que enfatiza el hecho de que los datos se recogen en el campo y no en el laboratorio u otros lugares controlados; entre los historiadores, etnólogos y estudiosos de la cultura, se habla de investigación naturalista cuando se desea destacar que el estudioso se sitúa en el lugar natural donde ocurre el suceso en el que está interesado, y los datos se recogen a través de medios naturales: visitando, mirando, escuchando, etc.; en la etnografía se alude con la denominación investigación participante a la intención de describir la cultura integrados a su contexto.

La investigación literaria se ubica en este grupo de actividades científicas que emergen como alternativa al enfoque positivista y cuantitativo dominante. Bajo el concepto de investigación cualitativa englobamos a toda una serie de tendencias en la investigación, cada una de ellas con sus características diferenciales. Estas investigaciones cualitativas se caracterizan por ser multimetódicas y porque implican un enfoque interpretativo. De ahí la afinidad con la investigación literaria

y el por qué ésta pertenece al campo de los métodos cualitativos. Es decir, no existe un único método para la lectura de un texto ni mucho menos para el análisis del mismo y toda la operación comprensiva consiste en desplegar una interpretación. En tal sentido, los estudios literarios se adscriben al campo de los modelos o paradigmas científicos que Mauricio Beuchot y Paul Ricoeur denominan analógicos, que conducen a un enfoque fundamentalmente comprensivo.

Ello responde a la naturaleza peculiar de los problemas que atañen a la investigación literaria. Nuestro objeto de estudio no se define como fenómeno por su causalidad y regularidad sino por su naturaleza de sentido y su irregularidad. Desde esa perspectiva, de conformidad con la nueva epistemología de la ciencia, es el método el que tiene que adecuarse al objeto y no al revés, como intentan hacer forzosamente los modelos positivistas y empíricos que parten de considerar el hipotético deductivo como el único método científico.

Asimismo, el proceso de lectura se asume como analógico a la observación en la medida que como experiencia involucra al propio sujeto, de modo que cualquier intento de objetividad se encuentra mediado por la conciencia de los participantes en el fenómeno literario en sí. Lo que no implica sostener que la subjetividad rige el desempeño analítico en nuestra disciplina sino que se trata de poner de relieve la intersubjetividad que subyace a toda conjetura.

Investigar en literatura implica responder a una o varias preguntas sobre un discurso o práctica textual. No requiere un muestreo estadístico, un trabajo de campo o experimentos en laboratorios para validar sus datos. Ello porque fenomenológicamente basta con estudiar un “solo” caso. Este se asume como unidad cognoscible desde la lectura del investigador, incluso en aquellas investigaciones cuyas metodologías implican procedimientos estandarizados, encuestas o información positiva de diverso rango, como

serían los casos de la sociología literaria, la estética de la recepción o la historiografía literaria. En todas las vertientes metodológicas de la investigación literaria se trata de un solo hecho, caso o dato en su rasgo unitario y global. Es decir, de una lectura, con la que no necesariamente coincidirán total o parcialmente todos los miembros de la comunidad académica.

Por todo lo anteriormente explicado, los resultados de la investigación literaria pertenecen al campo de las ciencias humanas y sociales. En ellas el objeto de estudio no es independiente de la conciencia del investigador o, en otros términos, sujeto y objeto se implican mutuamente porque los fenómenos que son materia de su indagación no existen al margen de la conciencia del observador ni su ocurrencia como fenómeno es ajena a la sociedad o cultura. No se pueden estudiar las experiencias estético-literarias como si se trataran de eventos o hechos naturales que acaecen aparentemente en forma espontánea, sin que medien nuestra intención y voluntad, como la lluvia o un sismo.

En resumen, se afirma que desde el punto de vista metodológico, el presente avance de investigación literaria posee las siguientes características: observacional, cualitativa, textual, comprensiva y participativa.

3.- Los momentos metafóricos de Ricoeur.

En la hermenéutica de Ricoeur, el cual, ha estudiado en profundidad el “hacer” de la metáfora intentando ver en ella tanto su innovación de sentido como su poder heurístico, es decir, de re-descripción de la realidad, se presenta ésta como la dinámica de la creación de sentido, de innovación semántica.

Después de analizar el amplio y complejo campo de los símbolos el hermeneuta Paul Ricoeur se introduce en el estudio de la metáfora. Ésta, con respecto a aquél, presenta ventajas: primero, no se refiere a campos de investigación tan amplios y dispersos y, segundo, en la metáfora no aparece, al menos

de una manera tan directa, el doble nivel de lo articulado y lo no articulado. La metáfora es preferible, pues pertenece, de entrada, a una sola disciplina, y ofrece una constitución de lenguaje homogénea.

Comienza Ricoeur de una manera polémica: revisa el concepto de metáfora recibido de la tradición antigua -para Aristóteles la comparación es una metáfora desplegada; para Cicerón y Quintiliano será una comparación condensada e, igualmente, desplaza el problema de la metáfora *desde una semántica de la palabra a una semántica de la frase*.

Se suele clasificar la metáfora entre los tropos, figuras que conciernen a la variación de sentido en el uso de una palabra, definiéndola como la transposición de un nombre extraño.

La metáfora es la extensión de sentido de palabras aisladas (teoría de la denominación), y ello en función de la semejanza. Asimismo, ésta tendría por tarea llenar una laguna de denominación y adornar el lenguaje, es decir, tendría un único valor emocional, sin contenido informativo, sin alcance semántico. El principal inconveniente de esta explicación “clásica” de la metáfora, es que mediante ella no se explica el carácter de innovación semántica.

En esta tradición retórica de la metáfora permanecen una serie de rasgos los cuales Ricoeur va a corregir, detenida y acertadamente, sirviéndose de los análisis más recientes en torno al tema. Los rasgos más importantes que introduce y destaca son los siguientes:

a) La metáfora es un recurso de la frase, no de la palabra. La metáfora procede de una semántica de la frase antes de implicar una semántica de la palabra. Se trata de un fenómeno de predicación. Es resultado de poner dos términos en tensión (“manto de dolor”, por ejemplo). La metáfora procede la tensión entre todos los términos que constituyen un enunciado metafórico.

b) La metáfora procede del conflicto entre dos significaciones. El principal rasgo de la metáfora es el funcionamiento mismo de la predicación a nivel de la totalidad del enunciado. La interpretación metafórica supone una interpretación literal que se destruye. Se trata de producir una “contradicción significante”, la tensión de la que antes hablábamos es una tensión, más que entre dos términos del enunciado, entre dos interpretaciones suscitadas por la metáfora. Esta transformación impone una torsión, que provoca una extensión de sentido, lo cual produce, a su vez, la creación de sentido de las palabras; no hablamos de un uso desviado de nombres, sino de predicados, no nombres empleados metafóricamente (denominación). La metáfora aparece por una inconsistencia del enunciado interpretado literalmente; esta inconsistencia es una “impertinencia semántica”. La impertinencia de la predicación debe seguir siendo percibida, a pesar de la emergencia de la nueva significación. Esta tensión, este conflicto entre el sentido literal y sentido metafórico debe mantenerse, sino ya no estamos ante una metáfora viva, sino muerta.

c) La metáfora permite captar semejanza. Lo que está en juego en el enunciado metafórico es captar un “parecido”, una semejanza, allí donde la visión ordinaria no percibe ninguna conveniencia mutua; es un error calculado, asimilar cosas que no van juntas. Decía Aristóteles, en este sentido, que “hacer buenas metáforas es percibir la semejanza”. El funcionamiento de la metáfora se acerca, justamente, a aproximar lo que está distante. Opone a la teoría clásica de la sustitución una teoría de la tensión: si nos quedamos en la concepción clásica, la metáfora no es más que un tropo, una sustitución de una palabra por otra, y la semejanza entre ambas es la que permite tal intercambio. La metáfora es una creación instantánea, es una innovación semántica en el choque entre dos interpretaciones. El momento creador reside en la emergencia de una nueva pertinencia sobre las ruinas de la

predicación impertinente. Aquí es importante la semejanza. No por la semejanza aparece la metáfora, sino porque se da la metáfora aparece la semejanza, la aproximación; esto es, la asimilación predicativa. Esta nueva pertinencia suscita la extensión del sentido de las palabras aisladas: el fenómeno principal para la retórica clásica pasa a ser segundo en esta nueva comprensión de la metáfora.

d) La interpretación de la metáfora es infinita. No puede darse tal sustitución, argumenta Ricoeur, pues las metáforas verdaderas son intraducibles; no significa que no sean parafraseadas, sino que la paráfrasis es infinita y no agota la innovación de sentido.

e) La metáfora nos informa sobre la realidad. La metáfora no es un ornamento del discurso. La metáfora tiene mucho más que un valor emocional, es una información nueva, nos dice algo sobre la realidad.

Resumiendo, los rasgos de la metáfora viva son: impertinencia literal, nueva pertinencia predicativa, torsión verbal. La innovación semántica está constituida por el segundo rasgo (nueva pertinencia predicativa), producida por el trabajo de la imaginación: “La imaginación desempeña el papel de un libre jugar con las posibilidades, en un estado de no compromiso con el mundo de la percepción y de la acción. En este estado ensayamos nuevas ideas, nuevos valores, nuevas maneras de ser en el mundo” (p.32)

4.- La Metáfora para Vallejo.

Vallejo publicó en 1983, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*: fundamentada en un descubrimiento de miles de años que ya había hecho Aristóteles, se basa en pensar que el lenguaje literario está fundamentado en una lengua extranjera, es decir, comparando el idioma de los retóricos, de los oradores, que difiere del lenguaje hablado, común y corriente de la vida de entonces, de su tiempo.

Constituido por un léxico y unas fórmulas y moldes sintácticos ajenos al habla,

el lenguaje literario no es propiedad privada de nadie. Ningún escritor en particular lo ha inventado, en este o en aquel idioma. Se le debe a muchos, de muchos idiomas. A una larga tradición que se remonta a Homero y que pasando de escritor en escritor, de época en época, de género en género y de idioma en idioma ha llegado hasta nosotros, hasta este siglo de la novela, el género por excelencia de la prosa.

Los manuales de retórica y preceptiva literaria del clasicismo y el romanticismo daban cuenta de las figuras de la poesía. Faltaba un tratado que diera cuenta de los procedimientos de la prosa. Y éste es *Logoi*. Obra *sui generis* en el panorama de los estudios lingüísticos y filológicos contemporáneos, el libro de Fernando Vallejo es el catálogo exhaustivo de esa infinidad de fórmulas y moldes para vaciar el pensamiento que todo gran escritor conoce aunque nadie enseña.

Ejemplificando con citas de autores griegos, latinos, italianos, españoles, franceses e ingleses, se ha levantado aquí el inventario de un patrimonio común que abarca desde la adjetivación homérica hasta el estilo indirecto libre y la *écriture artiste* de Flaubert y los Goncourt: los modelos forjados en sus tres milenios de existencia por la literatura de Occidente. Al idioma literario nadie lo enseña por ignorancia. El idioma literario, difiere en lenguaje y en sintaxis del idioma de la calle: aparte de eso, no hay nada más intrascendente que la literatura. Cuantos más escritores, más editoriales, menos vale la palabra literaria.

Es pues, que las obras literarias son para Vallejo como animales a los que se acerca con un escalpelo para mirarlos “por dentro”, interesado en describirlos con minuciosidad, y el trato que da a la metáfora es particularmente interesante. El criterio para reconocer una metáfora es el del uso “impropio” que se hace de una palabra:

Se usa una palabra figuradamente para designar un referente nuevo o viejo, sin nombre o con él. Una vez que el hablante se acostumbra a la atribución

de la palabra metafórica, al referente que antaño no le correspondía, ésta pierde su carácter de préstamo y se convierte en propia. (p. 334).

La impropiedad de los significados hace que sea necesario un parámetro, mediante el cual, se pueda reconocer cuándo puede haber uno de esos usos irregulares: “¿Qué criterio seguro queda entonces para determinar la propiedad o la impropiedad metafórica de las acepciones? Una acepción está aceptada o no lo está. Eso es todo. En el primer caso su uso sería propio o incorrecto; en el segundo, impropio o equivocado” (En *Ibid.*). Parece existir un ambiente debidamente regulado del lenguaje a partir del cual se puede decidir sin complicaciones cuándo una palabra está siendo usada metafóricamente dependiendo de una corrección o incorrección dictada por “lo que está aceptado”.

El conflicto con la metáfora como “figura literaria” se hace más evidente cuando Vallejo involucra la noción de “figurado”, que quiere contraponer a “propio”. Pero el hablante, como usuario gratuito del lenguaje del que hace parte, o mejor, que lo constituye, no tiene por qué preocuparse por el contenido propio o figurado del idioma que usa, sino de su carga semántica. Y, además, si el lenguaje es ubicuo, no hay desnivel entre el idioma hablado y el escrito: son simplemente regiones dentro de esa ubicuidad entre las que no puede establecerse jerarquía alguna. Por eso Vallejo invalida su propia distinción y tiene razón cuando afirma “la más penosa verdad para un gramático: que el lenguaje humano, con su móvil ambigüedad escapa a todo sistema; que la única forma de apresarlos es más humilde, la enumeración exhaustiva de los diccionarios” (p. 530). Escapar a todo sistema es una muy buena indicación que aplica a la metáfora misma y que anticipa la manera como este itinerario logrará internarse en el ámbito contextual hermenéutico como una forma de poetización, de creación de sentido, en lugar de un simple tropo o anomalía.

Vallejo tuvo una muy buena intención al elaborar su gramática literaria, pero el ejercicio, de una notable erudición, sólo logra la mala cosificación de la literatura, vista como mera aplicación más o menos juiciosa de un canon de fabricación aburrida. Esas aproximaciones pueden ser muy interesantes y útiles, pero a condición de que estén relacionadas con un ejercicio de apreciación que esté en capacidad de ver la obra en su conjunto, y que tenga el propósito de resaltar algún detalle particularmente valioso para lograrlo.

La metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos. Esta construcción es el medio por el que todas las palabras tomadas en su conjunto reciben sentido.

La metáfora para Vallejo, termina de convertirse en el mecanismo hermenéutico de ampliación y renovación: requiere de un contexto-obra que permita hacer una escenificación de la relación con la identidad personal que la aborda, de modo que se abra un contexto-mundo, un horizonte hermenéutico y, siendo ambiciosos con las consecuencias, reescribiendo la identidad personal para hacer también de ella una obra en clave hermenéutica.

5.- La metáfora en *El Desbarrancadero*.

Habiendo puntualizado los límites de la metáfora tanto para Ricoeur como para Vallejo, se comenzará afirmando que el autor se ríe de toda metáfora presente en *El desbarrancadero*.

Primero, como cronista implacable de la agonía de su hermano, víctima del sida, enfermedad terminal que Vallejo extiende, a todo lo que en apariencia odia: la madre, la familia, Dios y su vicario el papa romano, la ciudad sicaria de Medellín, los politicastros corruptos, los pobres que matan a los pobres.

Segundo, viajando del país del peculado y de la mentira (México) al país del crimen (Colombia), Vallejo presenta otra novela-libelo que, como *La virgen de los sicarios*, puede leerse como un manifiesto nihilista.

Pero entender al gramático Vallejo sólo como un colombiano (y un latinoamericano) dolido hasta la náusea y el escarnio es hacerle escaso honor. En un mundo de indignados, sólo un consumado dominio del arte narrativo puede transformar el excremento verbal expulsado violentamente, en música que deviene en metáforas.

A Fernando Vallejo le duele Colombia; de lo contrario no la escupiría con su verbo, lo que lo convierte en el más desesperado de los moralistas. Pero ese dolor supera la queja rutinaria y el resquemor patrio gracias a la infalible construcción de personajes que caracteriza a Vallejo. Si en *La virgen de los sicarios* había una estatización homoerótica de la violencia, en *El desbarrancadero* el novelista se deja llevar por una marea retórica más difícil de domar, la compasión. Compasión en su sentido etimológico: acompañar a alguien en su pasión, compartir una agonía a través de la solidaridad, el humor negro y, al fin, la muerte real y simbólica, ultratumba desde la cual está narrada la novela.

A Darío, el moribundo, su hermano lo inició en la vida homosexual, regalándole un muchacho, en Bogotá. En ese momento, y no junto a una familia tan numerosa como cainita, se hicieron hermanos. Esa complicidad hazañosa los une, hasta que la prueba del VIH condena a uno a morir, al otro a narrar. Improvisado médico de cabecera —y enemigo del resto de los facultativos—, el narrador decide medicar a su hermano con productos veterinarios, como la sulfaguanidina, sustancia para bovinos con la que trata, sin éxito, de cortar la diarrea al agonizante. En cualquier otra novela esta estampa sería una vulgaridad, mientras que en Vallejo se convierte en una meditación que, sin incurrir en un solo guiño metafísico, presenta

la quebradiza animalidad de los hombres, a quienes el narrador detesta no por ser negros o blancos, liberales o conservadores, colombianos o mexicanos, maricas o mujeres, narcotraficantes o leguleyos, “sino por su condición humana”.

El desbarrancadero, como tantas de las grandes novelas, es la crónica de la extinción de una familia. Un padre querido a quien cierta eutanasia libera mientras que un país y una ciudad, Colombia y Medellín, jamás serán borrados de la faz de la tierra, pues mala yerba nunca muere, aunque el narrador le desee a esos lares todas las bombas atómicas que China desperdicia en pruebas subterráneas. El novelista como crítico de la vida ejerce su oficio de manera radical.

Es improbable volver a leer una novela como *El desbarrancadero*, tan devota de la antigua herejía encratista, que hallaba en la reproducción de la especie una multiplicación demoníaca del Mal. De La Loca, apodo de la madre parturienta de una familia presentada como la tribu de Seth, dice el desenfadado narrador libelista:

...Y se equivoca el que crea que sigue viviendo en los hijos y que se realiza en ellos. ¡Ay, “se realiza”! ¡Tan ocurrentes en el lenguaje! ¡Qué se van a realizar, pendejos! Nadie se realiza en nadie y no hay más vida ni más muerte que las propias. (...) Y a mi impotencia ante el horror de adentro se sumaba mi impotencia ante el horror de afuera: el mundo en manos de estas vaginas delincuentes, empeñadas en parir y parir perturbando la paz de la materia y llenándonos de hijos el zaguán, el vestíbulo, los cuartos, la sala, la cocina, el comedor, los patios, por millones. ¡Ay, que dizque si no los tienen no se realizan las mujeres! ¿Y por qué mejor no componen una ópera y se realizan como compositoras? Empanzurradas de animalidad bruta, de lascivia ciega, se van inflando durante nueve meses como globos deformes que no logran despegar y alzar el vuelo. Y así, retenidas por la fuerza de gravedad, preñadas, grávidas, salen a la calle y a la plena luz del sol

como barriles con dos patas. Ante un seto florecido se detienen. Canta un mirlo, vuela un sinsonte, zumba un moscardón. Esa dizque es la vida, la felicidad, la dicha, que un pájaro se coma a un gusano. Entonces, como si el crimen máximo fuera la máxima virtud, mirando el vacío con una sonrisita enigmática ponen las condenadas caras de Gioconda. ¡Vacas puercas, vacas locas! ¡Degeneradas! ¡Cabronas! Sacó un revólver de la cabeza y a tiros les desinfló la panza. (p.56)

Pero estos viajeros hacia el fin de la noche resisten la catilinaria dureza de sus jornadas gracias al contraste de los días felices, víctimas sólo de las lágrimas y de la lluvia. Pero Fernando Vallejo, que lo denuncia casi todo, no es un autor panfletario, aunque utilice (y muy bien) todo el arsenal retórico de la injuria.

El indignado, el lenguaraz, el narrador tragicómico de tanta desgracia sabe detenerse y, como un moralista del Gran Siglo, nos da el antídoto contra su propio veneno: “Y perdón por el abuso de hablar en nombre de ustedes, pues donde dije con suficiencia ‘el hombre’ he debido decir humildemente ‘yo’”. (p. 96)

En conclusión:

a) Vallejo coloca en *El Desbarrancadero* a la metáfora como un recurso de la frase, no de la palabra, al colocar al lector en una situación interpretativa en la que el humor y las exageraciones se convierten en las más certeras críticas ante problemas verdaderos, sobre todo, con las narraciones familiares: Fernando culpa de todos los problemas y desgracias familiares a su propia madre, a la que denomina “la Loca”: “con sus manos de caos, con su espíritu anárquico, con su genio endemoniado, la Loca boicoteaba todo intento de orden de parte nuestra”. Nunca trabajó y obligó a su esposo a mantener una familia demasiado numerosa (los niños dormían en habitaciones improvisadas) y complacerla en todos sus caprichos.... (p. 59).

Las diatribas de Vallejo están dirigidas también contra el menor de los hermanos (el ambicioso “Cristoloco”), los políticos colombianos casi sin excepción y, especialmente, contra el Papa Juan Pablo II: “Juana Pabla Segunda la travesti duerme bien, come bien, coge bien... AlíAgcka, hijueputa, ¿por qué no le apuntaste bien?” (p. 102)

b) La procedencia en el texto analizado del conflicto entre dos significaciones, nos la presenta Vallejo en esta familia como una metáfora de todo un país que parece ir rumbo al desbarrancadero sin que los políticos, la iglesia o los propios padres de familia hagan nada para salvar al menos a los más jóvenes. Y si bien la perspectiva es sumamente pesimista y las críticas llegan a los más duros insultos, el mayor logro literario del autor, es transformar todos estos elementos, a través de las palabras del personaje narrador, en un discurso sumamente vital y por momentos hasta de carácter festivo, en el que se reproduce el humor y la peculiar ironía del habla de la región. Así como en la casa familiar conviven la fértil madre y la muerte (casi un personaje más), esta unión entre lo doloroso y lo cómico llega a convertirse en una novedosa versión de lo grotesco, lo que también permite afirmar que la metáfora en la obra permite captar semejanzas.

C) Por último, la metáfora presente en el texto, nos informa sobre la realidad, en cuanto a que el carácter autobiográfico del libro es el propio autor (propia de su narrativa), así como Darío es el nombre de su verdadero hermano muerto de Sida hace cinco años, en circunstancias similares a las aquí narradas.

Y se conjuga con la interpretación de la metáfora, que representada en el verbo Vallejanoes infinita, ya que, a decir del puro extracto de *El Desbarrancadero*, los lectores pueden darse cuenta de que la narrativa presente se inscribe dentro de esa tradición literaria en la que el humor y las exageraciones se convierten en las más certeras críticas ante problemas verdaderos: ficción y realidad se muerden la cola, como la serpiente.

Referencias bibliográficas:

- Ricoeur, P. (1984) “Poética y simbólica”, en “Educación y política”, Buenos Aires: Docencia,
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva* (Trd. Traducción de Agustín Neira). Madrid: Editorial Trotta, S. A. Madrid.
- Ricoeur P. (1983), “Palabra y símbolo”, en *Hermenéutica y acción*, Docencia, Buenos Aires
- Vallejo F. (1983) *LOGOI: Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica
- Vallejo F. (2007) *El desbarrancadero*. Madrid: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1991), *El mensajero. Biografía de Porfirio Barba-Jacob*. Madrid: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1994) *La Virgen de los Sicarios* (segunda edición). Bogotá: Alfaguara
- Vallejo, F. (1995) *Almas en pena, chapolas negras, biografía de José Asunción Silva*. Madrid: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1999). *El río del tiempo*. Obra compuesta por: *Los días azules* (1985); *El fuego secreto* (1987); *Los caminos a Roma* (1988); *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). Madrid: Alfaguara.