

espacio surgido del tópico de lo indecible¹¹. A veces provoca la carcajada, breve pero intensa: perorando contra las nuevas leyes acerca del levantamiento de cadáveres: «Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver; ay, no se realizará más. Una institución tan entrañable, tan colombiana, tan nuestra... Nunca más» (34).

Aunque el texto se presenta como un *continuum*: diálogos, rememoraciones, digresiones, microrrelatos, la hipérbole, el exceso y los veloces y variados cambios de registro, crean la ilusión de una constante equivalencia entre escribir y hablar, entre escuchar y oír. Las expresiones explícitas de apelación a los lectores: «Ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota» (35); «Le voy a explicar a usted porque es turista extranjero» (44), el uso de fórmulas del tipo «ustedes», «yo», «nosotros» y otras referencias indirectas, determinan tanto al locutor como a los lectores oyentes y a los personajes cuyo ingreso a los diálogos se percibe en los cambios de tono y de léxico. La novela adquiere así un ritmo vertiginoso; en esa dimensión de la oralidad las digresiones funcionan como una voz que deambula por diferentes tópicos así como el narrador vagabundea por diferentes espacios.

La escena de la escritura

La escena de la escritura que podría parecer fuera de lugar en un texto que se realiza casi como una pura oralidad aparece tematizada en varias oportunidades lo mismo que las referencias literarias a Balzac, Zola o Dostoievsky como modelos de la descripción realista o del uso de la tercera persona omnisciente: «¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás!» (17). Aunque trata de distanciarse, en el cuarto de las mariposas irónicamente sucumbe a lo que Guillermo Cabrera Infante llamó «*le syndrome d'Honoré*»: «un cuartico al fondo del apartamento que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, camino al cuarto, sin recargamientos balzacianos: recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo» (11).

¹¹ Véase Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols. Mijaíl Bajtin: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Aun así, el narrador menciona «la mesa desde la que les escribo» (19), y compara la figura aplastada de un personaje de dibujos animados «como una hojita finita de papel que entra suave por el rodillo de esta máquina» (26). Historiando el desarrollo de las comunas: «En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo» (32-33); más aún, presume de la escritura del libro como cumplimiento de un destino: «Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso.» (19)

Cuerpos escritos

El viaje de retorno resucita la realidad traumática, las pérdidas irreversibles; aunque intente escudarse en la pretensión de extranjería, el narrador conoce que el viaje ha sido un regreso a sí mismo que sólo puede hacer suyo a través de la escritura. Los desplazamientos del texto parecen corresponderse no sólo con la topografía ciudadana, sino con el reconocimiento de los cuerpos como territorio en el que el narrador explora los límites de la relación con el otro. La conjugación de amor y muerte en los escapularios anudados sobre el cuerpo desnudo de Alexis recupera una de las formas del lirismo y del erotismo que sin alardes también construyen otros registros del relato.

Es como si la escritura fuera la única forma de asumir los duelos consigo mismo y con sus muertos en el retorno al país natal, el reencontro trae un nuevo saber que el narrador explicita cuando el relato está llegando a su fin: «Entonces descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad que el castigo, y que la venganza era demasiada carga para mis años» (135). El nuevo saber, identificado con la figura de la anagnórisis, el reconocimiento de que Wílmur es La Laguna Azul, el asesinato de Alexis, convierte al narrador en el hombre invisible. Dramáticamente los destinos de estos personajes reproducen con una distancia de setenta años los de otros personajes de otra novela colombiana: «A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron»¹².

¹² José Eustasio Rivera: *La vorágine* [1924], Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. IV, 1976, 178.

Atraviesa el escenario de la morgue en medio del frenesí burocrático que clasifica, describe, cataloga; lee uno de los textos que acompañan a los muertos: «El lenguaje me encantó. La precisión de los términos, la convicción del estilo... Los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado, y no hay mejor novela que un sumario» (137-138). Cuando finalmente llega a la sala de necropsias: «El hombre invisible pasó» [...] «El hombre invisible se enteró» [...] «El hombre invisible les fue pasando revista a los muertos» (138-139). El imperioso narrador en primera persona, la voz terca, atrabiliaria, injuriosa y dominante en todo el relato, se ha trasladado a una tercera persona; en un lenguaje que se construye como distanciado y objetivo narra el horror de los crímenes en los cuerpos destazados: «Entonces reparó que sobre los pies de uno de esos cadáveres había otro, pequeñito, orientado en sentido vertical como los brazos de una cruz: el de un bebé recién nacido y recién rajado» [...]. El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia» (139)¹³.

Sólo ante el cadáver de Wílmor, «uno más entre esos cuerpos inertes, fracasos irremediables», recupera la voz en primera persona y con ella el arte de la injuria y la ironía. «Salí por entre los muertos vivos». Entonces regresa al reiterado motivo retórico de los ríos que van a dar a la mar, de la vida como sueño, de la circularidad del tiempo, del polvo y los gusanos, de la caducidad de la vida menos inquietante quizá que la fugacidad de la muerte: «esa prisa que tienen aquí para olvidar». Nuevos saberes han reemplazado los gozosos recuerdos infantiles predominantes en el regreso al país natal, un nuevo lenguaje adquiere derecho de ciudadanía: «Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted». La recurrente imagen de los gallinazos, «son los buitres, el viejo vultur latino» traduce en *La rambla paralela*¹⁴, siguen planeando sobre la ciudad y con sus propias perífrasis cierran un texto desesperanzado.

¹³ Independientemente de la coincidencia de la cita con una muy anterior de Alejo Carpentier formulada en términos semejantes, la estética de Vallejo nada debe a lo real maravilloso ni al realismo mágico, que por esa confusión de los términos frecuentes en la crítica literaria, pasaron casi a convertirse en equivalentes.

¹⁴ Fernando Vallejo: *La rambla paralela*. México, Alfaguara, 2002.

INDICE DE LA NUEVA POESIA AMERICANA



PROLOGO DE ALBERTO HIDALGO,
VICENTE HUIDOBRO Y JORGE LUIS BORGES

Primera edición de Índice de la nueva poesía americana