



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICA

Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)

Tesis presentada como requisito para obtener el título de doctor en
Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Miguel Eduardo Ardila Simpson

Dirige:

Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

Puebla de Zaragoza, Puebla, México

Diciembre de 2020

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	3
I. ARRIEROS SEMOS (1942-1964).....	17
II. ¡LUCES, CÁMARA, ACCIÓN! (1965-1981)	51
III. EL PORTERO DUEÑO DEL EDIFICIO (1973-1983, 1990-1991, 1994-1995, 2011-2012)	103
IV. DE LA BIOGRAFÍA A LA AUTOFICCIÓN (1984-1995)	147
V. CONCLUSIONES.....	195
BIBLIOGRAFÍA.....	203
ANEXOS	217

Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)

El biógrafo no debe confundir su compromiso de decirnos el cómo de su biografiado con la ridícula pretensión de explicarnos el porqué.

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA

PRESENTACIÓN

Esta investigación pretende establecer vínculos entre la experiencia vital de Fernando Vallejo y su producción artística partiendo de la idea de que los elementos biográficos son pertinentes al llevar a cabo el análisis o la crítica de una obra, y por tanto permiten conocerla mejor. Se ocupa del periodo que transcurre entre el nacimiento del escritor y la publicación en 1995 de su biografía del poeta José Asunción Silva, momento en que ha logrado desarrollar un estilo y una novedosa técnica narrativa en los dos géneros en que hasta entonces había trabajado: la biografía y la autoficción. Un año antes había publicado *La Virgen de los sicarios*, novela que atrajo la atención de los lectores de varias partes del mundo. No es del todo arbitrario limitar este periodo en tal fecha porque se puede considerar que con ella alcanza una cúspide que lo sitúa como referente obligado de la historia literaria hispanoamericana.

Esta biografía sigue un orden cronológico aunque algunos datos que pertenecen a épocas posteriores al periodo señalado se han incluido en consideración a su relevancia. Así, por ejemplo, en el capítulo “El portero dueño del edificio”, que trata de las biografías que Vallejo ha escrito, se incluye la de Rufino José Cuervo, publicada en 2012.

Algunas de las fuentes utilizadas en este trabajo se obtuvieron a raíz del regreso definitivo del escritor a su ciudad natal. El terremoto del 19 de septiembre de 2017 presagió el final de su larga residencia en México: su pareja enfermó y tres meses después murió. México le había dado todo lo que Colombia le había negado, pero a pesar de haber renegado de su ciudadanía colombiana era tiempo de volver a casa. Para ello tenía que deshacerse de todos los

objetos acumulados durante cuarenta y siete años. Vendió sus dos pianos, repartió entre sus amigos sus pertenencias y conservó unos pocos documentos privados. El resto lo iba a tirar a la basura, pero se acordó de que podrían servirle a un compatriota suyo empeñado en escribir su biografía.

El hallazgo de fuentes primarias de información le brinda al investigador cierta seguridad respecto de la exactitud de los hechos y lo motiva a persistir en la búsqueda. Vallejo conservaba en un baúl algunos documentos, como todos sus pasaportes, que le habían sido muy útiles al momento de desandar sus pasos en sus relatos. También allí guardaba sus reliquias, parte de la correspondencia con algunos de sus traductores y editores, las copias de sus obras inéditas, revistas con entrevistas que le han hecho, recortes de periódicos que dan noticia de sus publicaciones, fotografías, grabaciones de entrevistas radiales y filmaciones de programas de televisión. Por otra parte, los testimonios de algunos familiares y amigos íntimos del escritor fueron fuentes para corroborar ciertos rasgos de su personalidad. El biografiado también estuvo dispuesto a colaborar con el aprendiz de biógrafo contestando primero personalmente y luego por correo electrónico algunas preguntas para salvar algunas lagunas.

Además de ese material de archivo, los documentos y testimonios de dos visitas a Medellín, primero para entrevistar a su hermano Aníbal y luego al escritor, permitieron obtener mucha información de primera mano a la que se alude en este trabajo. A continuación se nombran las instituciones y personas que colaboraron con información sobre el escritor.

En Medellín: el Colegio Salesiano El Sufragio, la Escuela Normal Superior Antioqueña, el Instituto de Bellas Artes, la Biblioteca Piloto, las bibliotecas de las universidades de Antioquia y EAFIT. En Bogotá: el Instituto Caro y Cuervo de la sede de Yerbabuena, el Archivo Histórico de la Universidad Nacional, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el periódico *El*

Tiempo, la Biblioteca Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Dirección de Admisiones y Registros de la Universidad de Los Andes. En Roma: el Centro Sperimentale di Cinematografia. En Ciudad de México: la Cineteca Nacional de México, donde se encuentran los guiones y las películas de los tres largometrajes. Y entrevistas a los amigos del escritor: Mario Saavedra, coprotagonista de la ópera prima de Vallejo; Kado Kostzer, Luis Terán, Pablo Serrano Calvo, Gerardo José McDonald Antón y Gabriela Gil Antón (sobrinos políticos del escritor), Olivia Vázquez Mora (empleada del servicio doméstico que trabajó para la pareja durante veintinueve años), Ana María Jaramillo (escritora colombiana residente en Ciudad de México), Fabienne Bradu y Philippe Olle-Laprune.

Vallejo irrumpió en la vida literaria a mediados de los años ochenta con una propuesta que rompía con los paradigmas imperantes en Colombia en ese momento. En particular con Gabriel García Márquez, que en 1982 obtuvo el Premio Nobel tras el éxito arrollador de su novela *Cien años de soledad*, publicada quince años antes.

El realismo mágico, como se dio en llamar la corriente literaria que encabezaba el laureado novelista, había recreado copiosamente en las décadas anteriores la historia de una Colombia exótica que sólo existía en los mitos, las supersticiones y las creencias de sus habitantes. La historia de las luchas sociales y las guerras continuas por el poder habían dado lugar a hipérboles turbadoras¹. Los sucesos de un país ilusorio se repetían tanto en la muy divulgada obra de García Márquez que el público lector empezaba a descifrar los artificios del realismo mágico, con lo cual perdían su encanto. En consecuencia, la realidad de Colombia sólo quedaba plasmada en la historia oficial.

¹ Baste el ejemplo de un suceso trágico que se convirtió en un hito en la historia de Colombia: La “Masacre de las Bananeras”, en 1928. Los historiadores no han podido establecer con certeza el número de huelguistas muertos. Con el paso de los años la cifra fue aumentando de unidades a decenas y luego a centenas hasta que García Márquez, en *Cien años de soledad*, la hizo “oficial”: más de tres mil muertos, que fueron evacuados en más de cien vagones de un tren usado para el transporte del banano de la United Fruit Company.

En relación con esas tensiones políticas, García Márquez sostenía que su compromiso con la revolución socialista consistía en escribir bien², con lo cual mostraba su resistencia a las presiones de quienes demandaban de los escritores un “compromiso”, noción muy en boga en la época que se sustentaba en la afirmación de Jean-Paul Sartre de que “el escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también”. (10) No debe entenderse, sin embargo, que García Márquez era ajeno a ese compromiso, sólo que se negaba a reducir su novelística a mera propaganda.

La concesión del Nobel reforzó la autoridad del novelista entre los escritores colombianos y contribuyó a la legitimación de su orientación política, que en la década anterior era sobre todo una tendencia en la universidad y entre las clases ilustradas. En 1974 el novelista había creado, junto con destacados miembros de los clanes oligárquicos que tradicionalmente controlan el poder político, la revista *Alternativa*, concebida para difundir el comunismo en Latinoamérica³, en la que fue colaborador permanente mediante una columna titulada “Macondo” hasta su cierre en 1980.

El único escritor notable de la época que se excluyó de esa adhesión generalizada al castrismo y al realismo mágico fue Fernando Vallejo, que condenó la complicidad de García Márquez con las guerrillas de la región, a las que según Octavio Paz representaba en los bares y restaurantes de Barcelona (Guibert 269). Bien es cierto que su crítica, más en tono de burla que

² En conversación con María Esther Gilio, García Márquez afirmó: “Escribir bien es un deber revolucionario”. *Triunfo* (Madrid), 1977, incluida en Rentería, ed., *García Márquez habla de García Márquez en 33 grandes reportajes*. Nota a pie de página del libro de Gerald Martin *Gabriel García Márquez, una vida*.

³ Uno de los fundadores, Enrique Santos Calderón, hermano mayor del expresidente Juan Manuel Santos, relata los orígenes de la revista y manifiesta: “en torno de *Alternativa* se movían desde mamertos [comunistas] prosoviéticos y vehementes maoístas, pasando por troskos y anarcos de diversos pelambres, hasta los amigos de los fierros [armas de fuego]”. Revista *Cambio* del 2 de noviembre de 2008.

de inculpación, lograba interesar al lector en el asunto, pero también lo decepcionaba por su aparente frivolidad⁴.

En su estudio sobre la obra autoficcional de Vallejo, Diana Diaconu confronta las visiones de los dos escritores colombianos emblemáticos. Según ella, a partir de los ochenta se ensancha la brecha existente entre el discurso de la ficción literaria y la realidad, hasta llegar a “constituirse en mundos paralelos, autónomos, a menudo incomunicados”. En contraste, la postura de Vallejo, “una mirada penetrante y dura” que “enfoca el momento de crisis de una civilización [...] para desentrañar el proceso de descomposición social, la degradación moral de un país en caída libre rumbo al abismo, no puede surgir de un mero retorno al realismo tradicional ortodoxo”. (*Fernando Vallejo y la autoficción* 93) Aunque la degradación moral del país es innegable, esta observación se podría considerar exagerada, ya que Vallejo ridiculiza la situación colombiana pero su análisis no profundiza en ella. No se puede dudar de su lucidez para señalar los problemas sociales y políticos, aunque en sus obras éstos apenas son parte del telón de fondo. Su objetivo es la constatación de hechos –casi siempre hechos que dejan ver la decadencia–, no la indagación sobre sus causas.

Tras la ambiciosa *Logoi*, “una gramática del lenguaje literario”, como reza su subtítulo, con la que empezó su carrera como escritor tras un largo periodo en el que intentó hacer cine, con relativo éxito, Vallejo se propuso trabajar en la biografía de su paisano antioqueño, el poeta Porfirio Barba Jacob. Así descubrió las afinidades que tiene con su espíritu rebelde, iconoclasta,

⁴ A manera de ejemplo, para ilustrar cómo Vallejo evidencia, con su ironía y tono característicos, los malabarismos y plagios de *Cien años de soledad*, se cita a continuación el último párrafo de un artículo escrito en noviembre de 1998 para la revista *El Malpensante*, que lo rechazó: “Gabito: No te preocupés que vos estás por encima de toda crítica y honradez. Vos que todo lo sabés y lo ves y lo olés no sos cualquier hijo de vecino: sos un narrador omnisciente como el Todopoderoso, un verraco. Y tan original que cuanto hagás con materiales ajenos te resulta propio. Vos sos como Martinete, un locutor de radio manguiancho de mi niñez, que con ladrillos robados a la Curia se construyó en Medellín un edificio de quince pisos propio. E hizo bien. Las cosas no son del dueño sino del que las necesita. Además vos también estás por encima del concepto de propiedad. Por eso te encanta Cuba y no lo ocultás. El realismo mágico es mágico. ¡Qué mágica fórmula!”. (*Peroratas* 304)

anárquico y sobre todo desvergonzado –capaz de alardear abiertamente de su promiscua homosexualidad y de su afición a fumar marihuana, a pesar del rechazo que esta actitud le acarrea en la sociedad mexicana de la época–, a tal punto que dada la coincidencia de que el poeta murió nueve meses antes de nacer Vallejo, éste hace la cábala de ser su sucesor en una especie de reencarnación. El heredero, tras haber recorrido un camino de búsqueda, primero en el cine y luego en la biografía, halla por dónde continuarlo: narrando su propia historia. Pero ésta es la de un personaje heroico, no la del hombre que lo construye.

La obra literaria de Vallejo comienza con la historia de su propia vida y da lugar a una retórica distinta, que resulta una alternativa a las corrientes dominantes no sólo en el país sino de hecho en toda la región. Esa propuesta parte del dominio de la lengua literaria y del rechazo al realismo mágico, y a partir de la búsqueda de una voz personal se convierte en una forma de autenticidad que le permite dar cuenta de la realidad de su país rehuendo servidumbres ideológicas.

A medida que evoluciona, su escritura pasa del tono ecuánime de su tratado erudito sobre la prosa literaria –fruto de su obstinado esfuerzo por aprender a escribir– al reposado de su segundo trabajo, una biografía, hasta llegar a lo que personalmente más le atañe, su autobiografía, en la que paulatinamente incrementa su tono virulento hasta lograr causar escozor, pero también hilaridad, en sus lectores.

En la década siguiente Vallejo escribió la biografía de José Asunción Silva, *Almas en pena chapolas negras*, que cierra un periodo en el que se consolida como un escritor innovador de las formas. Como dato curioso se menciona que ésta fue la última obra que escribió con una máquina de escribir. Esta biografía empieza con la escena cinematográfica del final de la vida del poeta, como estrategia para atraer al lector, pero sobre todo para poner en entredicho la tesis de

otro de los biógrafos de que su muerte no fue un suicidio, apoyado en un documento hasta entonces desconocido que le permite desacralizar la figura del poeta. Diecisiete años después publicó la biografía de Rufino José Cuervo *El cuervo blanco*, obra que sin dejar de ser una biografía rigurosa contiene fuertes elementos de introspección porque el escritor, como en las dos biografías anteriores, se inmiscuye, añade sus recuerdos, sus adhesiones y sus antipatías, que lo asocian de un modo u otro con el biografado o con la época y los lugares en que vivió.

Tras la primera biografía, Vallejo emprendió el relato de su vida y en ambas tareas descubrió que el narrador omnisciente y ubicuo de las novelas realista y romántica le despertaba una fuerte aversión: le parecía una invención truculenta porque excede las facultades humanas. Por supuesto que siempre fue consciente de que ese narrador es una convención artística, pero no es una voz verosímil para quien busca expresarse con sinceridad. Esto sólo lo puede alcanzar el autor desde dentro de sí mismo. Esta elección determinará el estilo de su obra posterior, no sólo de los cinco volúmenes de su relato autobiográfico, *El río del tiempo*, sino las obras que publicaría después. La obra novelística de Vallejo, signada por esa elección, se puede incluir dentro de lo que se conoce como autoficción.

Como es sabido, Serge Doubrovsky en *Fils* (1977) acuñó el término *autoficción* con base en la propuesta teórica de Philippe Lejeune. La *autoficción* –neologismo que sintetiza lo novelesco y lo autobiográfico en una aparente contradicción de los étimos– es un relato que se presenta como novela, esto es, como ficción, y se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal entre autor, narrador y personaje.

No se pueden confundir las autoficciones con las novelas autobiográficas porque en estas últimas el autor se encarna de forma total o parcial en un personaje novelesco, se oculta tras un

disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya.

Ahora bien, el yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente de que su identidad es a propósito incompleta, imaginaria o parcial, o finge serlo. El autor de una autoficción no renuncia a hablar de sí mismo, incluso es posible que diga la verdad de su vida, pero no lo anuncia ni lo proclama, al contrario, oculta sus intenciones. Por lo tanto, la ambigüedad de la autoficción no afecta sólo al contenido del relato ni a su modo de lectura sino también, y de manera más significativa, al enunciador, al yo que dice “yo” en el texto. Es decir, el yo de la autoficción cuestiona a partes iguales los principios del yo novelesco y del autobiográfico, por los cuales el narrador se distancia del autor del relato o se identifica con él.

Según Manuel Alberca, la doble relación de la autoficción –por un lado con la autobiografía y por el otro con la novela– permite considerar este tipo de relatos “como el espacio ilustrativo y ciertamente privilegiado de la manifestación de dos síntomas característicos de nuestra época: el contradictorio afán de desaparición y afirmación del sujeto y la conflictiva relación entre lo real y su representación”. Dentro del panorama de las letras en español, resaltan los relatos de Vallejo por el “carácter excepcional” y por “dar la nota discordante de forma sobresaliente” y en muchos aspectos diferente de todas las demás. La voz de Vallejo es inconfundible, va en contra de las ideas establecidas, “a través de una puesta en escena de sí mismo realmente imponente en la que construye su propia imagen en sintonía con un discurso construido contra todos los mitos y convenciones de curso legal”. (*El pacto ambiguo* 269-270)

Otro autor que reseña las autoficciones de Vallejo, aunque desde un enfoque diferente, es Roberto González Echevarría, que en la más reciente edición en español de su libro *Mito y archivo* incluye una nota introductoria titulada “Mito y archivo de nuevo”. “Nuevo” aquí alude a

la obra de Vallejo, que sin proponérselo señala el origen del archivo y lo supera, es decir, desmitifica la constitución mítica de las ficciones. Al comienzo de la nota, González Echevarría cita un fragmento de *La Virgen de los sicarios* porque considera que ahí se corrobora su tesis de que “la novela se derivó del discurso legal del Imperio español durante el siglo XVI”. (15) Y añade haciendo referencia al mismo fragmento: “Vallejo toca aquí los temas principales de mi libro, pero va más allá, anclándolos en la presencia definitoria en el fundamento del archivo”. (9) No en vano González Echevarría valida la verdad de la escritura –y de la lectura– cuando la expresión es sintáctica y gramaticalmente precisa, pues según él el derecho aspiraba originalmente a imponer un orden gramatical, sin el cual no se podría plasmar la verdad en un documento. (10)

Es preciso aclarar la ambigüedad de algunos conceptos, de modo que sean útiles para el análisis de las diferencias genéricas, por eso hay que deslindar los campos semánticos que asocian lo fáctico con la verdad y lo ficticio con la mentira. No son equivalencias válidas porque, como es bien sabido, la literatura no es verificable como la ciencia. Tampoco conviene tratar la ficción y la realidad como conceptos dialécticos pues son conceptos conjugados: lo que hace inteligible la ficción es que brota de la realidad: los referentes de la ficción son siempre referentes de la realidad.

Vallejo sabe que la verdad es un concepto relacionado con el conocimiento, no con la literatura, de ahí su intención de convertir su realidad en materia de ficción sin desvirtuarla. Lo que ha vivido y observado, una vez elaborado estéticamente para presentarlo como un supuesto testimonio, le provee material suficiente para cuestionar los valores del mundo, y señala, respecto de la vida y la novela “ahora las dos se me hacen una sola, acaso porque la vida cuando se empieza a poner sobre el papel se hace novela”. (*El fuego secreto* 8)

Todas sus obras las ha escrito hablando sólo desde su propia perspectiva. Si se tiene en cuenta que sus autoficciones abarcan los periodos decisivos de su vida, podría pensarse que una biografía contribuiría poco a la comprensión de su obra: una mera aproximación que apenas alcanza algunas verdades elementales. La materia de sus relatos parece tan fehaciente que el lector tiende a pensar que autor, narrador y protagonista son uno y el mismo, tanto que algunos escritores –como Pablo Montoya, Héctor Abad Faciolince, Juanita Aristizábal, Gabriela Polit Dueñas– han confundido al narrador con el autor y han tildado a este último de “fascista”, “reaccionario”, “antihumanista”, “antiidealista”, “populista” o “nihilista”. A algunos les han bastado estos epítetos para restarle méritos a su obra e incluso para descalificarla por completo.

Al respecto, Rory O’Bryen, en un artículo sobre la obra de Vallejo, se vale de una frase de *La Virgen de los sicarios* “Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí” (109) para afirmar que las imprecaciones de Vallejo no se pueden leer literalmente, ya que son las expresiones de la ciudad las que forman su posición y evidencian la relación inseparable entre la subjetividad y el entorno social. O’Bryen observa la ambivalencia que hay entre el constructivismo social y la autonomía de la ficción y apela, por un lado, a una forma de constructivismo radical: la afirmación de que es Medellín y Colombia las que han “producido” su voz. Y en efecto Vallejo lo hace una y otra vez, por ejemplo, en *Los caminos a Roma*, cuando describe la “gramática” de la Violencia consistente en hablar “a través de él” como si el narrador fuera solo un nigromante, un médium –y por otro, a la soberanía absoluta de la voz narrativa, el “yo”– evidenciado, como se sabe, en su constante negativa al narrador omnisciente en tercera persona, su pretensión de no ser un lector de mentes y su insistencia en que todo está escrito en la cabeza. O’Bryen se pregunta si se trata de una contradicción que se puede “resolver”, o es algo más parecido a una antinomia. Cualquier enfoque de la biografía en su obra, o de su biografía

elaborada en la ficción, debe abordar este problema. También habría que volver a Heráclito, a quien Vallejo sin duda encuentra en su lectura de Heidegger como estudiante de filosofía, y a la insistencia del griego en la inseparabilidad de la igualdad y la diferencia.

La pregunta sobre el autor y su “ideología” tiene que resolverse en esta relación particular entre voz y texto, la individualidad *como* escritura y la individualidad *en* la escritura. O’Byrne afirma que de haber “una ideología” en la obra de Vallejo, sería muy desordenada. Y se pregunta ¿Es maltusiano? ¿Darwiniano? ¿Un nazi? ¿Anarquista? Hay partes de todas estas “ideologías” en funcionamiento aquí, pero la ideología nunca se expresa de una manera sencilla. (“Fernando Vallejo”) Leer la obra de Vallejo como expresión de “fascismo”, o como un llamado serio a la limpieza social, sería minimizar su énfasis continuo en la autonomía de la ficción. Vallejo nunca deja de ficcionalizar su voz como la de un “espectro” social, la de un inadaptable cuyas preocupaciones son absurdamente anacrónicas. Por ejemplo, en la contraportada de *El río del tiempo*, explícitamente pide que se le vea de esta manera enmarcando su narrativa a través de la voz de su lector y crítico Margarito Ledesma (seudónimo del autor): “un estrépito de clisés rotos”.

Las palabras de Vallejo son delaciones, quejas o burlas tan atrabiliarias que escandalizan y pueden zaherir la sensibilidad del lector, pero sus acciones son estáticas e inocuas. Por lo general son conminaciones, no planes que se proponga realizar. Y cuando en efecto se trata de acciones, son más representaciones que no se pueden tomar en serio. Pero por supuesto que su discurso es incendiario porque en la palabra corrosiva radica su poder. No se ampara, como muchos abnegados pacifistas, en la tolerancia con los criminales, ni mucho menos en la moral cristiana que ante el atropello de alguien se siente impelido a “dar la otra mejilla”, sino que se

manifiesta de forma airada contra toda abyección. Téngase en cuenta que “Colombia tiene la perversión de creer que lo grave no es matar sino que se diga”. (@Fer_Vallejo)

En las obras de Vallejo siempre hay un elemento transgresor que por lo extravagante o por lo esperpéntico permite ver que se trata de una burla. Por ejemplo, Vallejo dice en *Entre fantasmas*: “¡Ay san Adolfo Hitler mártir, santo, levántate de las cenizas de tu búnker!” (18) o “La única forma de acabar con este mal maldito de la pobreza es acabar con los pobres: rociarlos con Flit” (106), no obstante, Pablo Montoya, uno de sus más enconados críticos (autor de “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”, artículo citado por muchos otros autores que se han pronunciado acerca de las controvertidas posiciones políticas de Vallejo), encuentra en esas escuetas sentencias una prueba irrefutable del racismo nazi de Vallejo. Llamar “santo” a Hitler o tratar de exterminar a los pobres con un insecticida casero es una bufonada.

Por otra parte, llama la atención que Montoya, en una entrevista que publica el periódico *El Tiempo*, aludiendo a su propia obra narrativa, haga apología de la mentira al afirmar con desfachatez que es lícito que la ficción falsee la verdad histórica con el fin de que los lectores tengan conciencia de la violencia porque “Para eso están estas obras literarias, para que actúen de alguna manera como banderas, símbolos, voces que pretenden incomodar esa aparente indiferencia que manifiesta la sociedad”. (Granja)

Vallejo es un escritor muy controvertido, por eso esta biografía pretende descubrir lo que hay tras ese personaje que se lanza pluma en ristre contra el mundo, conocer las causas de su ira y de la desolación que le produce la violencia de su país, el origen de su indignación por la degradación de los valores morales de la sociedad colombiana, las razones de la inquina que siente por las instituciones políticas y religiosas, su sentido del humor y los rasgos de su personalidad, que mostrarán que la vida y la obra de un autor no se oponen una a otra sino que se

integran y dan forma al conjunto de su ser. No se trata de cuestionar la sinceridad del que niega con sus actos sus palabras, sino de descubrir la conciencia que el autor tiene de su momento histórico y el retrato que hace de él.

Al seguir su trayectoria se comprueba que su trabajo literario surge de un proceso largo y no exento de frustraciones, producto de una búsqueda personal y artística que logra consolidar gracias a su tenacidad y entereza. A medida que su obra se va consolidando, el tono se exagera gradualmente para mostrar esa realidad que está “llamando a gritos”⁵ y que los grupos dominantes en Colombia intentan acallar negándose a nombrarla, como si las palabras crearan la realidad. A sus detractores les parece que se regodea en la desgracia ajena como si no la sintiese como propia. Por eso no la ha dejado pasar con indolencia. Nicolás Gómez Dávila señaló en uno de sus aforismos que “El hombre no quiere sino al que lo adula, pero no respeta sino al que lo insulta” (*Escolios a un texto implícito* 38); si se piensa que García Márquez declaraba que escribía para que sus amigos lo quisieran más, habría que inferir que Vallejo, en contraste, ha preferido que lo respeten.

El escritor se convirtió en una celebridad a partir del estreno de la película *La Virgen de los sicarios* (2000), adaptación de la novela homónima que dirigió Barbet Schroeder con guion del propio autor, gracias a la censura que algunos periodistas quisieron imponerle a la película y a la controversia que desencadenó. Muy pocos sabían entonces que Vallejo ya había hecho tres películas, dos de las cuales se ocupaban de la violencia colombiana y habían sido premiadas en México, pero censuradas en Colombia. Para bien o para mal, Vallejo se había vuelto famoso.

Para reconstruir la vida de Vallejo, sus novelas pueden servir de punto de partida pues en ellas se pueden rastrear acontecimientos personales, familiares y sociales. No aparecen fechas pero algunos eventos sirven de referencia temporal. En la rememoración de los sucesos reales,

⁵ En *Entre fantasmas* escribe: “Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente *llamando a gritos*”. (129)

Vallejo no sólo acudió a su memoria sino también a algunos documentos. Si en una ocasión intentó quemar sus pasaportes fue con el ánimo de librarse de esa atadura al tiempo y por ende a los recuerdos. Sus novelas dan pistas pero no siempre son inequívocas, tampoco son enigmas que el lector tenga que descifrar: salvo por algunos pasajes hiperbólicos, la narración fluye con naturalidad, como si de veras todo hubiese ocurrido como se cuenta.

Si se pretende conocer los eventos que determinaron su vocación por las letras y su posterior desarrollo conviene consultar el archivo que se conserva en la casa paterna gracias a la paciente labor de coleccionista de su hermano Aníbal, cuyo testimonio ayudó a despejar dudas sobre la formación del escritor y permitió conocer obras inéditas desechadas. Por otra parte, los registros de algunas instituciones académicas en las que estudió Vallejo sirvieron para demostrar que a pesar de su temprana inclinación por la literatura tuvo que dedicar muchos años a adiestrarse en el oficio y que si lo logró fue a la necesidad apremiante de plasmar su dolor y su ira.

Se han dicho tantas cosas a favor y en contra de Vallejo que el lector que lo desconozca puede tener una interpretación sesgada de su obra. Aunque parcial, este testimonio está basado en apreciaciones que intentan dar una visión de su personalidad, derivadas de un contacto directo. En definitiva, evaluar la trayectoria vital y literaria de Vallejo, la propuesta que ofrece su obra y su papel en la historia de la literatura hispanoamericana es el objeto de este trabajo biográfico.

I. ARRIEROS SEMOS⁶ (1942-1964)

El lector apasionado, minucioso, crítico y paciente no se contenta con la sola obra que lo ha seducido; no le basta ésta en su escueta y aislada existencia. Este lector requiere todo lo que puede ayudarlo a situar la obra en la plenitud de su contexto y se ve, así, inducido a remontar hasta el autor para conocerla mejor y penetrar mejor en ella.

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA

Medellín, la ciudad en que Vallejo nació, creció y se educó, es un tema esencial en casi todos sus relatos. Esa población de antaño es el objeto de su mirada nostálgica, pues la mayor parte de su vida ha transcurrido fuera –primero en breve peregrinación y luego asentado en la Ciudad de México–, lejos de las drásticas transformaciones que la ciudad ha sufrido. Un sentimiento que expresa a lo largo de toda su obra y que lo lleva a tener una visión desencantada del mundo es el pesar de ver cómo Medellín pasó de ser la “Bella Villa” a “Metrallo”⁷. Si se desconoce la historia de la ciudad en la segunda mitad del siglo pasado se puede malinterpretar la aversión de Vallejo contra ella.

Sus padres procedían de dos municipios antioqueños equidistantes de Medellín pero confluyeron y se establecieron en la capital: “Es que todos los de Medellín somos o venimos de familias de los pueblos”. (*Los días azules* 151) Aun reconociendo su origen campesino, por lo general los antioqueños suelen emplear una frase hecha para afirmar que han nacido en el Parque Berrío, plaza emblemática situada en pleno centro de la ciudad, considerada el corazón de la capital y del departamento.

⁶ Este título alude a una frase muy común entre los antioqueños con la que suelen expresar la humildad de su origen (de ahí el error intencional de la conjugación del verbo) y el orgullo de ser una raza emprendedora capaz de triunfar en todos los ámbitos.

⁷ Por la arquitectura, el paisaje urbano, la flora, la fauna, el clima, el civismo de sus gentes, los colombianos la consideraban la ciudad más bonita y hospitalaria de Colombia. A medida que la ciudad se fue degradando también sus sobrenombres: de “la bella villa”, “la tacita de plata”, “la ciudad de la eterna primavera”, “la ciudad de las flores” pasó a “Medallo”, que derivó en “Metrallo”. Hoy en día no se le llama así porque con la desarticulación del Cartel de Medellín la ciudad recuperó cierta tranquilidad, aunque sigue siendo insegura.

El padre del escritor, Aníbal Vallejo Álvarez, nació el 20 de junio de 1913 en Támesis, un pueblo cafetero situado en las remotas montañas del suroeste del departamento. Era el quinto de seis hijos del hogar conformado por Lisandro Vallejo Restrepo (1875-1948)⁸ y Carmen Rosa Álvarez Espinoza (18??-1921). Aníbal estudió la primaria en la Escuela Víctor Manuel Orozco en Támesis. Cuando tenía siete u ocho años murió su madre, poco después su padre se volvió a casar. La relación con su madrastra Matilde no fue muy buena y él se convirtió en una persona muy solitaria. Por eso se mudó a un pueblo cercano, Jericó, en cuyo seminario terminó el bachillerato. Acudir a las comunidades religiosas con el fin de adquirir una educación formal era una costumbre común entre los jóvenes que carecían de los recursos económicos necesarios para pagar una instrucción laica. Luego se trasladó a Medellín, donde estudió Derecho, el primer año en 1937 en la Universidad de Antioquia y los demás en la Universidad Católica Bolivariana (hoy Universidad Pontificia Bolivariana⁹).

La madre, Lía Rendón Pizano, también era la quinta de seis hijos del hogar conformado por Leonidas¹⁰ Rendón Gómez (1891-1966) y Raquel Pizano Upegui (189?-199?). Lía nació el 2 de julio de 1920 en San Roque, un pueblo situado al noreste de Medellín, y al terminar el bachillerato se mudó a la capital del departamento, como solían hacer las gentes de las provincias para buscar oportunidades de estudio y de trabajo.

Aníbal y Lía se casaron el viernes 23 de enero de 1942 en la parroquia de Nuestra Señora del Sufragio, cuando tenían veintiocho y veintiún años respectivamente. Él ya se había graduado de abogado y ella estaba estudiando Magisterio, carrera que no pudo terminar porque tuvo que dedicarse a la crianza de sus hijos. La jornada escolar era doble (algunos de sus hijos asistían a la

⁸ Su abuela paterna nació en Támesis; su abuelo paterno nació en El Retiro, no en Támesis, como dice en *Los días azules* (79) y en *¡Llegaron!* (36)

⁹ La Universidad Pontificia Bolivariana se fundó el 15 de septiembre de 1936 con el nombre de Universidad Católica Bolivariana. Su primera facultad fue Derecho.

¹⁰ “Mi abuelo materno se llamaba Leonidas (no Leónidas) Rendón.” (Vallejo “Anotaciones al *Árbol genealógico*”).

escuela por la mañana y otros por la tarde), de manera que el cuidado de su prole y las labores del hogar copaban su tiempo. No obstante, después de cenar, tocaba el piano hasta altas horas de la noche. Era una forma de liberarse de los quehaceres domésticos y tener un rato de solaz. Desde niña había pertenecido al Orfeón Antioqueño, grupo muy importante en la formación musical de la época, dirigido por el maestro José María Bravo Márquez. El padre también tocaba el piano de oído, tenía muy buena voz y cantaba en misas y responsos.

Fernando es el primogénito de nueve hijos. Nació el 24 de octubre de 1942, nueve meses y un día después de la boda de sus padres¹¹. El médico obstetra Rafael José Mejía Correa, oriundo de Támesis, el mismo pueblo en que nació su padre, atendió el parto, como también el de los cuatro hijos varones siguientes de la señora Rendón. Fue bautizado Luis Fernando por el padre Andrés María Ferro¹², un salesiano venezolano, en la iglesia de El Sufragio, situada al pie del colegio de la misma comunidad religiosa. De ese evento queda como recuerdo un cuadernillo que vendían entonces para anotar los regalos que les daban a los recién nacidos¹³.

El origen de la familia de Vallejo y el hecho de que sus padres tuvieran tantos hijos son datos que tienen una estrecha relación con el crecimiento de la ciudad, lo que llevó al escritor a extrapolar la situación familiar a la de Medellín y por ende a la de Colombia. A medida que escribía sus relatos, el escritor fue aumentando el número de hermanos, como representación de su diatriba contra la explosión demográfica desmedida. Veinte hijos (o más, como ha llegado a decir) es una exageración, pero nueve no deja de ser un número considerable, aunque no lo era en la Colombia de esa época. Era usual que las parejas colombianas, y en especial las antioqueñas, se casaran muy jóvenes por el rito católico y formaran familias numerosas. Vallejo

¹¹ Cabe hacer esta precisión porque la sociedad hacía este suspicaz cálculo para cerciorarse de que la madre no había cometido lo que en esa época sería considerado un desliz que mancillaría su honra.

¹² En *Los caminos a Roma* (26) dice equivocadamente que se llamaba José María. Acerca de este sacerdote hay alusiones en *Casablanca la bella* (124, 147-148) y en *El don de la vida*. (16)

¹³ En el [Anexo 1](#) se puede ver una fotografía de Fernando el día de su bautizo en brazos de su padre.

incrementa el número de hermanos y la emprende contra su madre y contra las políticas de la Iglesia (en especial contra el papa Juan Pablo II, por haberse opuesto al control de la natalidad, que incidió en que la población mundial aumentara en varios miles de millones). La animadversión por su madre no fue sólo simbólica, pero no surgió en su infancia. Se tiene noticia de ésta sólo hasta la publicación de *El desbarrancadero*, cuando ya el autor tenía cincuenta y ocho años.

A pesar de que la obra de Vallejo gira en torno a sus vivencias personales y familiares, apenas menciona a su abuelo paterno. El temprano aislamiento del padre desde joven hizo que sus hijos tampoco fueran allegados a la familia; nunca hubo una relación directa entre ellos, no se trata de ningún rechazo que Fernando sintiera por su familia paterna. La relación con la familia materna fue muy distinta porque con ella tenía un contacto permanente. En *Años de indulgencia* (139) dice que “vivió” con sus abuelos en el barrio Manrique de Medellín, pero en realidad solía visitarlos y quedarse a pasar la noche con ellos. Y en toda su obra son constantes las alusiones a su vida en la finca Santa Anita.

Santa Anita era una pequeña finca de dos y media hectáreas de extensión, fundada en 1935 por Francisco Antonio Villa, a quien los padres y abuelos maternos de Vallejo se la compraron en 1948 y remodelaron la casa. Estaba situada en el valle de Aburrá, entre las poblaciones de Envigado y Sabaneta, a veinte kilómetros de la casa de la familia Vallejo Rendón en el barrio Boston. Tenía una casa grande típica antioqueña, de techos altos con tejas de barro y amplios corredores alrededor adornados con macetas llenas de flores. Esta región tiene un clima templado y una flora y fauna exuberantes, de tal suerte que el entorno era ideal para muchas actividades infantiles al aire libre.

Con el crecimiento desbordado de la población, las zonas rurales que circundaban la ciudad se integraron en el área metropolitana¹⁴. En una entrevista Vallejo se refirió así al final de la finca de su infancia: “Mi tío Argemiro, que era mal negociante y bruto, se quedó con ella, la vendió, la tumbaron, hicieron en su terreno una urbanización, la montaña que la dominaba desde arriba se vino abajo y se arrastró la urbanización y hoy de Santa Anita no queda sino el recuerdo, el mío, que se me ha ido borrando de la memoria”. (Padilla)

A lo largo del siglo XX la ciudad de Medellín experimentó un crecimiento de población extraordinario, en gran parte gracias a oleadas de inmigrantes llegados de pueblos de la región que iban en busca de oportunidades de progreso personal, ya que en la ciudad se concentraba la actividad económica, política, social y cultural. Ese proceso se dio después de la década de 1930, cuando empezaron las obras de urbanismo en los terrenos de la banda occidental del río Medellín, llamados “Otrabanda”. En los años cuarenta vivían allí unos 170.000 habitantes¹⁵. Dos construcciones dinamizaron el poblamiento allende el río: la Universidad Pontificia Bolivariana, con su área circundante conocida como barrio Laureles y el campo de aviación Las Playas, conocido con posterioridad como el aeropuerto Olaya Herrera; además, se establecieron los barrios Conquistadores, La América y Fátima, con lo que se pretendía satisfacer las necesidades de la naciente clase media en la ciudad. (Ramírez y León 168)

¹⁴ El área metropolitana del Valle de Aburrá está conformada por diez municipios: Caldas, La Estrella, Sabaneta, Envigado, Itagüí en el sur, Medellín en el centro del valle, Bello, Copacabana, Girardota y Barbosa en el norte. Está ubicada en el centro del departamento de Antioquia. Tiene una extensión total de 1.166 km² que corresponden al 1,83% del área departamental, sin embargo, concentra más de la mitad de los habitantes de todo el departamento, con porcentaje total del 58,5%. Esto ha generado que sea la región con la mayor densidad poblacional, con un promedio de 3.717 personas por kilómetro cuadrado. (Comfenalco)

¹⁵ Según Vallejo, la cifra de habitantes de Medellín era menor: “Yo nací ahí, en Medellín de la Candelaria, cuando tan sólo éramos cien mil almas. Hoy tiene tres millones de almas, que excretan y no caben, que se hacinan y se matan”. (*Casablanca la bella* 30) La población de Medellín en 1965 (cuando Vallejo dejó de vivir en esta ciudad) era, en cifras redondas, de 775.000 habitantes; en 1993 era de 1.630.000 habitantes (año en el que escribió *La Virgen de los sicarios*), en 2011 era de 2.700.000. Cifras del Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas (DANE).

La inmigración masiva no tuvo como causa principal la violencia bipartidista de las décadas de 1940 y 1950 sino el deseo de alcanzar un mayor nivel educativo y de bienestar económico, lo que representó para esos inmigrantes un cambio profesional, pues muchos de ellos pasaron de las labores agrícolas al ya consolidado sector industrial de la ciudad¹⁶. (Ramírez y León 167-168) Es muy probable que quienes inmigraron a la ciudad por razones educativas fueran los hijos de las familias más prestantes de los pueblos. Desde finales del siglo XIX, las élites locales antioqueñas dieron especial valor a la educación de los hijos, dado que por este medio podrían mantener su posición de prestigio y, en algunos casos, ascender socialmente. De modo que muchos jóvenes de las provincias fueron enviados por sus padres a Medellín, en principio a terminar los estudios de bachillerato e ingresar en la universidad, ya que las provincias sólo ofrecían educación básica y en muy pocos casos se otorgaba el título de bachiller en el pueblo, mientras que la educación superior se impartía con exclusividad en las ciudades capitales.

Para el caso de la enseñanza media, existían en Medellín, desde finales del siglo XIX, tres instituciones de gran prestigio: el Colegio de San Ignacio (1885), el Colegio de San José (1890), ambos para varones, y la Normal de Señoritas (1893). A principios de siglo XX se creó el Liceo Antioqueño, anexo a la Universidad de Antioquia. La Normal de Señoritas estaba orientada a la formación de maestras, y también había una Normal de Varones. Si bien la educación académica fue no sólo un fin sino también un medio de ascenso social, el afán de progreso ha sido la principal característica de los medellinenses. El historiador antioqueño Jorge Orlando Melo – coetáneo y conocido de Vallejo– sostiene que esta fascinación por el progreso se ha manifestado mediante una relativa indiferencia por las marcas de su pasado y los elementos físicos,

¹⁶ En palabras de Vallejo, “Una valla anuncia ‘La tragedia de Medellín es Antioquia’. Y sí, porque cuando se acabó el cultivo del café los desempleados de los pueblos se volcaron sobre la ciudad y la reventaron. O mejor dicho, la acabaron de reventar”. (*Casablanca la bella* 30)

arquitectónicos y del paisaje que en algún momento hicieron parte de la identidad de la ciudad. Esto ha llevado por lo común a la destrucción de hitos históricos o a hacer caso omiso de los daños causados por algunas obras de desarrollo en edificios y paisajes tradicionales. Según Melo, al menos el 90% del espacio que ocupa Medellín hoy en día no estaba construido en 1900. Los planificadores consideraron necesario alterar ese pequeño vestigio de ciudad, tal vez ni siquiera un centenar de hectáreas, para darle espacio a las nuevas construcciones. Incluso muchas obras de comienzos del siglo XX, que habían llegado a formar parte integral del espacio urbano, como el Teatro Junín y el Teatro Municipal, fueron destruidas sin demasiada preocupación por alcaldes progresistas. Así mismo, se decidió cubrir las principales quebradas, sobre todo Santa Elena (para construir sobre ella la avenida La Playa), y canalizar el río y convertirlo en una inmensa alcantarilla, como lo llama Vallejo¹⁷, obras todas ellas que alteraron drásticamente la relación de los habitantes de Medellín con sus corrientes hídricas.

En la obra de Vallejo no hay sólo nostalgia de los parajes bucólicos de la ciudad y la finca de su infancia sino también una denuncia explícita de este crecimiento desordenado, que en pos del progreso ha generado muchos problemas de seguridad ciudadana y de contaminación ambiental. Así, por ejemplo, se refiere a la ciudad de su infancia:

En una explanada de una curva nos detuvimos a contemplar el panorama: expandida, espléndida, Medellín, la villa, se ha pegado un estirón como de muchacho de quince años. ¡Y yo que la vi nacer! Bueno, es un decir, ella me vio a mí, pero nos llevamos poco tiempo: dos siglos en que por esperarme no avanzó nada. Pero aterrizo yo, me ve y le

¹⁷ “¡Y qué hace que éramos niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convirtieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar.” (*El desbarrancadero* 2)

entra la locura: a correr, a crecer, a no dejar lote baldío. Ya llenó el valle, ya llenó las anexas montañas: a uno y otras los ha empedrado de luces. (*El fuego secreto* 110)

En realidad, Medellín se fundó en 1616, esto es, no le lleva dos sino más de tres siglos. La ciudad cambió y creció a un ritmo que no dio tiempo para crear tradiciones, para convertir gradualmente partes sustanciales de su estructura urbana en elementos de definición identitaria. Casi todo lo que en la actualidad está pavimentado y construido era hace menos de un siglo tierra de fincas, y casi todo barrio nuevo ha pasado por un proceso que cambia del todo su apariencia en dos o tres décadas. En palabras de Vallejo:

Medellín está cambiado. En los años que dejé de verla, que son los que llevan haciendo su obra de misericordia los sicarios, se volvió otra. Donde había casas hoy hay edificios. Donde había calles hoy hay avenidas. Donde había avenidas hoy hay un metro elevado que se prolonga en teleféricos y transmilenios¹⁸. Los teleféricos suben a las comunas o barriadas de las montañas. Y los transmilenios, que son los que van de un milenio al otro, pasan veloces como una saeta levantando la hojarasca del tiempo. (*Casablanca la bella* 29)

Medellín es una ciudad habitada por la nostalgia, por el recuerdo de una vida idealizada, por el esfuerzo por construir o reconstruir retrospectivamente hitos urbanos identificadores, símbolos de esa cultura positiva que a grandes rasgos se identifica con lo antioqueño. Independientemente de exageraciones asumidas, existen en la conciencia actual de la ciudad señales de identidad, huellas siempre cambiantes. Expresiones, formas de comportamiento, exclusiones y rechazos harían parte también de este inventario de lo que existe, no necesariamente en el Medellín real pero sí en la construcción afectiva de la ciudad que se percibe en los relatos de Vallejo.

¹⁸ “Transmilenio” se llama el sistema de autobuses de transporte público masivo de pasajeros de Bogotá. Por extensión, así también llaman a los sistemas similares de otras ciudades colombianas.

La impronta de la infancia (1942-1950)

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. ¿Tenía tres años? ¿Cuatro? No logro precisararlo. Lo que perdura en cambio, vívido, en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma que cruza de mi niñez a mi juventud, a mi vejez, camino de la muerte, y la dura frialdad del patio. Ah, y algo más: la criadita infame que a unos pasos se convulsionaba de risa. (*Los días azules* 9)

Éste es el párrafo con el que Vallejo da inicio a sus relatos autoficcionales y con el que termina *Entre fantasmas*, es decir, primero y último párrafo de la serie de *El río del tiempo*. Es importante destacar que desde el final de su segundo libro (la biografía de Barba Jacob), cuando cambia de repente de la tercera persona del narrador que se desdobra en la primera e introduce al lector en su mundo interior sin intermediación, por así decirlo, hay varios elementos que caracterizarán toda su obra posterior: el enfrentamiento entre su mundo interior y la realidad exterior, que lo lleva a adoptar una actitud de venganza con la que la emprende contra el mundo con el ánimo de desmontar sus apariencias y convenciones; las referencias alusivas a las sensaciones que lo incitan a evocar la infancia; el uso de onomatopeyas para dar a la prosa un tono oral y mayor sonoridad; el decorado o telón de fondo que ambienta la escena nostálgica de un mundo ido; la animadversión por la mujer perversa que lo convierte en objeto de burla; la interjección que le da un cariz de espontaneidad a su discurso y la apariencia de dirigirse al lector como si le estuviese hablando en el preciso momento en que escribe.

Una imagen recurrente que Vallejo usa, sobre todo en *Los días azules*, para remontarse a los recuerdos más felices de su infancia es el vuelo de los globos¹⁹, tradición muy popular en época navideña, que congregaba a todos los miembros de una familia. Era tanta la ilusión que causaba en los niños volar globos que también era como echar a volar la imaginación, de ahí proviene la expresión colombiana “echar globos”, que se usa con el sentido de “divagar” o “distraerse”. No es extraño entonces que Vallejo en su escritura “eche globos”, ya que lo llevan, como en la *Chanson d’automne*, de Verlaine –poeta por el que Vallejo siente gran admiración–, por donde quiera el viento, pero también acuden a su memoria, propiciando una especie de *déjà vu*, como la sensación de haber pisado un adoquín desigual o el olor de la magdalena mojada en el té en la del narrador de la novela de Proust –escritor con el que algunos autores lo han comparado²⁰– y que a Vallejo, dicho sea de paso, le parece muy verboso y sobrevalorado en Francia.

Fernando nació cuando sus padres vivían en la casa de la calle Perú número 35, entre Ribón y Portocarrero (calle 55 # 36-35, en la nomenclatura numérica), en el barrio Boston. Esta casa era en un principio de su abuelo Leonidas, quien luego se la vendió a su padre. Allí también nacieron sus hermanos Darío de Jesús (1943-1996), Silvio Augusto (1948-1972), Carlos Alberto (1949), Gloria Cecilia (1955) y Marta Lía (1956). El tercero de los hijos, Aníbal (1945), nació en una casa situada en la calle Cuba, en la que la familia vivió poco tiempo. De allí se mudaron, cuando Fernando tenía unos cuatro años, a una casa en la calle Ricaurte (calle 51) –la del recuerdo de los golpes de cabeza contra el suelo de baldosas– y luego volvieron a vivir en la casa

¹⁹ “Los globos se hacen de papel de china de muchos colores: azules, rojos, verdes, combinados... Por lo general son un rombo de ocho pliegos. Uno de dieciséis es excepcional, y una cruz de veinte un tesoro. Llevan una candileja, que es la que arde, hecha de caucho y pedazos de vela envueltos en una bola de trapos viejos, que se empapa en petróleo. El humo negro que suelta la candileja, soportada en un sostén de alambre, es el que hacer subir el globo. Es, ni más ni menos, su corazón. Cuando se apaga la candileja se acaba el humo y el globo cae.” (97-98) En el primer párrafo de *La Virgen de los sicarios* (7) se puede leer una definición similar de “globo”.

²⁰ Entre ellos Daniel Balderston y Jorge Orlando Melo.

de la calle Perú. En 1960 se mudaron a la casa del barrio Laureles²¹, en la que nacieron sus dos hermanos menores, Manuel José (1960) y Álvaro (1962).

Vallejo no sólo heredó el temperamento y el talante de su abuelo sino también, en cierto sentido, algunos comportamientos ajenos: recuerda con aprecio a Alfonso Mejía, un amigo de su abuelo, vecino de la finca de Santa Anita, que solía visitarlo para hablar de las cotidianas faenas campesinas, que era un caballero a carta cabal, discreto, incapaz de decir una mala palabra (como tampoco las decía el abuelo ni la madre de Vallejo, pues aquello era considerado de “mala educación”, a pesar del vocabulario inaprensivo que caracteriza el habla de los antioqueños), que en su conversación citaba palabras de los santos o pasajes bíblicos, pero que de repente se convirtió en otro, opuesto, taciturno y montaraz, a tal punto que una vez Vallejo le oyó insultar a voz en cuello a una mujer que pasaba por el frente de la casa de su finca por estar embarazada. Quizá esa transformación de Mejía haya inspirado a Vallejo para que su narrador diga sin inhibiciones ni mucho menos escrúpulos lo que busca criticar. Escudarse en un narrador es una coartada que le permite poner en entredicho cualquier asunto, por políticamente inconveniente que sea.

También dice haber heredado la porfía de su abuelo. Y de su abuela su afición a fabular, como las repetidas historias siniestras de duendes y brujas terroríficas que inflamaban la imaginación del niño (tal y como a su émulo García Márquez las historias de su abuela materna): “Con la imaginación de mi abuela, la televisión colombiana no podía competir. Ahora entiendo bien, con el correr de los años, al recordar a la abuela y sus radionovelas, que el hombre ha perdido la capacidad de imaginar, como ha perdido la capacidad de sumar: necesita ver, tanto como de una calculadora”. (*Los días azules* 71)

²¹ En el [Anexo 2](#) se puede ver una fotografía de la fachada de la casa paterna en el barrio Laureles.

En muchas entrevistas, Vallejo ha dicho que si hubiese nacido en Suiza nunca se habría hecho escritor. Y nombra este país y no otro porque se puede considerar la antítesis de Colombia, esto es, un país ordenado, cívico y seguro. Vallejo estaba en Ciudad de México el 18 de agosto de 1989, cuando asesinaron al candidato a la presidencia Luis Carlos Galán, pero cuatro años más tarde, para exacerbar el sarcasmo, escribió:

Cuando mataron al candidato que dije yo estaba en Suiza, en un hotel con lago y televisor. ‘Kolumbien’ dijeron en el televisor y el corazón me dio un vuelco: estaban pasando la manifestación de los veinte mil en el pueblito de la sabana y el tiroteo. Cayó el muñeco²² con su afán protagónico. Muerto logró lo que quiso en vida. La tumbada de la tarima le dio la vuelta al mundo e hizo resonar el nombre de la patria. Me sentí tan, pero tan orgulloso de Colombia... “Ustedes –les dije a los suizos– prácticamente están muertos. Reparen en esas imágenes que ven: eso es vida, pura vida”. (*La Virgen de los sicarios* 40)

Vallejo creció en una época en la que la violencia desangraba al país en una lucha fratricida. En la conciencia colectiva de los colombianos, no sólo de los de su generación sino también de los de generaciones anteriores y posteriores, pesa un trauma que cuanto más sensibles sean más puede afectarlos. No se entendería su ira si se desconociesen las causas y consecuencias de haber vivido en este ambiente de zozobra. Sus “días azules” fueron los únicos de plena felicidad gracias a que estaban amparados por la inocencia, antes de que se diera cuenta de que el mundo idílico de la finca Santa Anita –comparable al de la hacienda El Paraíso de *María*, la novela cumbre del romanticismo hispanoamericano– tan sólo pertenecía a una infancia que como planteaba Rilke es la verdadera patria del hombre. O en las propias palabras de Vallejo: “Yo soy

²² En la jerga del hampa, “muñeco” significa “muerto”. Ya antes había definido ese vocablo. (*La Virgen de los sicarios* 31)

la música que oí de niño y el resto es ruido. Soy de sonido ortofónico como las vitrolas de la Victor, y tengo estampa de daguerrotipo, hagan de cuenta un káiser. Los días felices no volverán”. (*Casablanca la bella* 171) Por eso la infancia es el tema principal de su primer relato y de uno de los últimos (*¡Llegaron!*), pero también fuente de continua inspiración y referente a través de toda su obra, al fin y al cabo, como en el verso de Rilke: “el destino [no es] más que lo apretado en la infancia”²³. (*Séptima Elegía de Duino* 69) Como si la infancia se resistiera al destino, toda vez que en esta edad acontece la disolución radical de toda teleología, de toda destinación. Como si el tiempo de la infancia no tuviese nada que ver con aquel tiempo histórico lineal, puesto que en él, en aquellas horas, siempre hay un más, un apretado exceso que resulta ser irreductible a las categorías tradicionales de la temporalidad: “Ah horas de la niñez, / cuando tras las figuras había algo más que sólo / pasado, y ante nosotros no estaba el futuro”²⁴. (*Cuarta Elegía de Duino* 53) Y no sólo es este estado sino que Vallejo también erige su infancia en su atalaya, donde se hace resistente ante el mundo, pues como dice otro de los asertos de Rilke: “Y aun cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedaría todavía su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos?”²⁵. (*Cartas a un joven poeta* 25-26)

Comprender su infancia, las aventuras y travesuras inherentes a esa edad, pero también las secuelas de la educación religiosa castrante, convivir con el resentimiento y la envidia de los que no tuvieron la suerte de criarse en una familia con cierta estabilidad emocional y económica, y sobre todo en una sociedad cuyos valores morales se degradan, oscurece el horizonte. Esto lo

²³ El verso dice en el original alemán: “Glaubt nicht, Schicksal sei mehr als Dichte der Kindheit”. Rilke. La traducción de estos versos es la de José María Valverde.

²⁴ Los versos originales dicen: “O Stunden in der Kindheit, / da hinter den Figuren mehr als nur / Vergangnes war und vor uns nicht die Zukunft”.

²⁵ En el original: “Und wenn Sie selbst in einem Gefängnis wären, dessen Wände keines von den Geräuschen der Welt zu Ihren Sinnen kommen ließen hätten Sie dann nicht immer noch Ihre Kindheit, diesen köstlichen, königlichen Reichtum, dieses Schatzhaus der Erinnerungen?”.

impulsa a narrar los sucesos más notables de su vida, por lo que no se puede prescindir de su formación ni de su inadaptación ni de su situación, pero no en el mundo sino frente a él.

Cuando Fernando y sus hermanos eran niños, por disposición de la madre, cultivaron un arte. Todos estudiaron desde pequeños en el Instituto de Bellas Artes, que estaba situado muy cerca de su casa, en el barrio Boston. Nueve muchachos aprendiendo a tocar instrumentos musicales en una misma casa pueden dar lugar a una fanfarria ensordecedora. Por eso a Fernando su casa le parecía un pandemonio.

El Instituto de Bellas Artes, también llamado Palacio de Bellas Artes (nombre muy rimbombante para un edificio anodino pero que para la época era muy significativo porque estaba situado sobre la avenida La Playa, una de las más importantes de la ciudad), ofrecía una formación académica en las artes liberales, sobre todo en música y pintura, con artistas e instrumentistas europeos que habían emigrado huyendo de las dos guerras mundiales²⁶. En este instituto Vallejo tuvo magníficos profesores de piano, entre ellos la pianista napolitana Annamaria Pennella²⁷. Cinco años después, cuando ya vivía en el barrio Laureles, también estudió allí violín, clarinete, saxofón y trompeta.

La mayoría de los jóvenes Vallejo Rendón estudiaron música y tocaron algún instrumento. El único que no tenía aptitud musical fue Aníbal y por ello estudió pintura. Cuando

²⁶ El Instituto de Bellas Artes se fundó el 26 de septiembre de 1910 gracias a la gestión de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. Fue el resultado de la unión de dos instituciones artísticas de prestigio: la Escuela de Música de Santa Cecilia (fundada en 1888) y la Escuela de Dibujo y Pintura del maestro Francisco Antonio Cano. Este centro cultural, formador de importantes exponentes de las artes que han contribuido al desarrollo cultural de la región y el país, fue uno de los núcleos de formación artística de mayor prestigio a principios del siglo XX.

²⁷ Annamaria Pennella (1928-2017) fue una niña prodigio que a los seis años dio su primer concierto interpretando obras de alto nivel de dificultad como el *Concierto italiano, BWV 971*, de Bach; la sonata *Claro de luna*, de Beethoven; varios *Estudios* de Chopin y *Reflejos en el agua*, de Debussy. Su magistral interpretación atrajo la atención de dos grandes pianistas del siglo XX, Arturo Benedetti, Michelangeli y Marguerite Long, que se encargaron de completar su formación pianística. Pennella fue profesora en el Instituto de Bellas Artes de varios de los más destacados pianistas colombianos, entre ellos Harold Martina, Francisco Bravo Betancur, Hernando Montoya, Teresita Gómez y Sergio Mesa. La maestra Pennella estaba casada con el musicólogo y director de orquesta Rino Maione, profesor de Armonía de Vallejo en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia en la sede de Bogotá. (“Annamaria Pennella”)

los padres viajaban, los regalos que les traían a sus hijos eran instrumentos musicales. La familia tuvo uno de los dos primeros órganos eléctricos que llegaron a Colombia (el otro lo había comprado el maestro Jaime Llano González²⁸). Cuando Fernando cumplió quince años, su padre le regaló un tocadiscos en el que oyó infinidad de discos de boleros y tangos, cuyas letras recuerda e incorpora en sus relatos para ilustrar sus sentimientos.

Uno de sus más remotos recuerdos es el travestismo exhibicionista, travesura que le causaba doble alegría: el sentirse “diferente” y el fastidiar a los demás que veían con desaprobación que un niño se vistiese con la ropa de su madre. Vallejo llama travestis a los miembros del clero por el atuendo que usan con el fin de mofarse de su sexualidad reprimida.

A pesar de su reconocido homosexualismo, Vallejo de niño se enamoró de varias niñas de su edad. El primer amor fue tan fugaz que ni siquiera alcanzó a averiguar el nombre de la niña que con una mirada le manifestó su amor. Ambos formaban parte del mismo carruaje alegórico o altar móvil que llevaba unas estatuas de don Bosco y Domingo Savio en la tradicional procesión del día de Corpus Christi, en la que ella iba vestida como una monjita y él vestía como misionero salesiano. Luego la buscó en vano por el barrio y en las misas dominicales. Así se refiere a este frustrado amor: “Nunca apareció. Mi vida, ahora lo sé bien, habría sido muy otra de haberla encontrado: tan distinta como el destino de Europa si Napoleón no hubiera perdido en Waterloo. Pero perdió. Esa tarde habían pasado a mi lado una señora de negro y un chiquillo de blanco: la Muerte y el Amor, que se siguieron de largo” (*Los días azules* 57), imagen poética que parece inspirada en el famoso cuento *El amor y la muerte*, de Pär Lagerkvist.

Años más tarde se enamoró de una jovencita estudiante de piano que conoció en el Instituto de Bellas Artes. Con ella llegó más lejos pues además de condiscípulos fueron amigos.

²⁸ Compositor y músico colombiano muy popular, especializado en la interpretación del órgano eléctrico, nacido en Titiribí, Antioquia, en 1932.

Vallejo fue una vez a visitarla a su casa del barrio Belén y ella le regaló una fotografía suya... El amor, que según los últimos versos de la *Divina comedia* mueve el mundo, también pende de un hilo, pues poco después, cuando Vallejo, decidido a confesarle su amor, fue a visitarla a una finca donde se había ido a pasar las vacaciones de diciembre, no se atrevió porque no la encontró sola sino en compañía de dos amigas. Volvió a verla una vez muchos años después pero ya ese amor se había truncado para siempre. Sólo hasta bien entrado en la pubertad sintió atracción por las personas de su mismo sexo.

Según cuenta su hermano Aníbal, Fernando desde muy pequeño mostró un interés desmesurado por la lectura de obras literarias y por la música. Por ser el mayor, sobre él recaía la responsabilidad de dar ejemplo a sus hermanos, exigencia de los padres muy común en la educación de la época. Hay que tener en cuenta que una de las pocas responsabilidades que Vallejo tenía de niño era ser buen estudiante y obtener buenas calificaciones, misión que cumplía a cabalidad. En la niñez fue el líder de sus hermanos, que lo secundaban en las travesuras, su primogenitura le proporcionaba respecto de los demás hermanos cierta autoridad, autoridad que continuó ejerciendo el resto de la vida, quizá por su carácter dominante, al que se suma una gran autoconfianza. Posteriormente, esa autoridad sobre su familia se extendió a sus amigos y conocidos, seguramente por la admiración que despertaba su obra.

A pesar de su corta edad, Vallejo cuestionaba los misterios inescrutables que se dan por verdades inamovibles y la autoridad basada únicamente en el poder de las personas mayores (padres, abuelos, profesores). Esa actitud lo llevaría a desarrollar un tono irreverente que lo convertiría en un místico blasfemador, como luego se complacería en sentirse.

Parecería que alguien tan seguro de sí mismo fuese imperturbable ante las burlas de los demás niños, pero Vallejo, que usaba gafas desde pequeño, era muy susceptible y le ofendía que

lo llamasen “Cuatrojos”. Desde temprano fue fortaleciendo su posición rebelde ante la sociedad, a tal punto que luego se regocijaría con proferir injurias en contra de las instituciones y de las convenciones sociales. No es extraño entonces que para denigrar de los demás usara los mismos insultos de los que era objeto, por ejemplo, llamando “marica” a sus adversarios, con el efecto estilístico de acentuar el cinismo y la comicidad.

Es un lugar común hablar de la inseguridad en Colombia, pero a los colombianos desde niños se les enseña a ser precavidos para evitar, en la medida de lo posible, ser víctimas de robos. Una vez, por ejemplo, Vallejo iba en un autobús de servicio público, y al pasar por la plaza Cisneros, en el barrio Guayaquil, le robaron las gafas de un raponazo (delito así llamado y desde el 29 de junio de 1984 contemplado en la jurisprudencia del Tribunal Superior de Medellín). A partir de entonces dejó de sentarse al lado de la ventanilla para recibir la brisa en la cara. Esa permanente angustia de vivir rodeado de peligros es incómoda, pero se convirtió en un filón para contar historias de aventuras en las que él es el héroe, como los de sus lecturas infantiles Sandokán, Doc Savage, etcétera. Al lector extranjero estas historias de violencia exacerbada le pueden parecer hiperbólicas, pero un colombiano suele haberlas vivido.

Fernando, el niño, creció en una familia acomodada, no eran ricos pero tampoco carecían de los bienes necesarios para llevar una vida ajena a las preocupaciones económicas, vivió rodeado del cariño de sus padres, sus abuelos maternos y su tío Ovidio. La Medellín de la época era una ciudad acogedora y descongestionada, sin el grado de inseguridad que luego tendría (en especial entre mediados de los ochenta y mediados de los noventa, cuando se convirtió en una de las ciudades más peligrosas del mundo). Medellín tiene un clima muy agradable durante todo el año (por la ausencia de estaciones), lo que propiciaba que la calle fuera el sitio de encuentro y juego de los niños. La visita a la finca los fines de semana alternaba la rutina de la semana

escolar. Aunque escriba con ironía “Ausente de pecado mortal, la niñez es la época más tediosa de la vida” (*Los días azules* 158), Vallejo tuvo una infancia feliz, pero la problematiza porque también fue una época de sumisión al orden establecido y a las ideas preconcebidas que su espíritu indoblegable se resistía a aceptar.

Un alumno aplicado y discolo (1949-1964)

Cuando Vallejo tenía cinco años, su madre le enseñó a leer y a entender las agujas del reloj. Leyó una cartilla, *Alegría de leer*²⁹, cuyo recuerdo “habrá de acompañarme siempre, hasta mi último momento”. (*Los días azules* 49) En 1949 ingresó en la Normal de Señoritas a cursar primero elemental. Ésta era una escuela para mujeres, dirigida por monjas, que en los primeros cursos admitía varones. La primera sede estaba situada cerca de la iglesia del barrio Buenos Aires, separados por la quebrada Santa Elena, en la depresión que servía de frontera entre los barrios Boston y Buenos Aires. Éste era un barrio tradicional por el que entraron muchos campesinos del oriente antioqueño y servía de morada a un significativo número de personas que incidieron en la cultura de entonces, según cuenta Aníbal Vallejo. Lo aprendido con su madre hizo que él se convirtiera en el tutor de sus condiscípulos en la enseñanza de la lectura. En *Los días azules* (51) se cuenta que la escuela estaba situada a treinta cuadras de su casa pero en realidad estaba a sólo ocho cuadras, cruzando las calles Caracas y La Toma. Aquí da la visión no

²⁹ La *Alegría de leer*, compuesta por cuatro cartillas, fue la obra más difundida en Colombia desde su aparición en 1930. Su autor fue el educador nariñense Manuel Agustín Ordóñez Bolaños, aunque aparecía como obra de Evangelista Quintana Rentería, quien la plagió. (Páez)

Según el historiador Jorge Orlando Melo, la cartilla “era en muchos sentidos novedosa y original, y se adaptaba al espíritu de modernización que se imponía en el país. El liberalismo quería cambiar una sociedad basada en jerarquías tradicionales y familiares, para reemplazarla por un mundo en el que el saber o el trabajo, convertido en riqueza, fueran las fuentes legítimas de superioridad. La escuela pública era parte esencial de la concepción liberal, y saber leer y escribir era el centro de la escuela. La *Alegría de leer*, por otra parte, incorporaba contenidos que, aunque convencionales y alejados de todo partidismo, reflejaban una nueva visión de la escuela y del país. Mientras su exaltación de la religión y los valores familiares la hacían aceptable para los conservadores, la defensa de la tolerancia y la igualdad moral y legal de todos los ciudadanos la acercaba a algunos temas del liberalismo”. (“Alegría de leer”)

de un adulto que recuerda su infancia sino la del niño que ve el mundo desde su perspectiva y lo encuentra todo mucho más grande. Así, la casa y la piscina de la casa le parecían enormes cuando en realidad eran pequeñas. Esa visión del trayecto que el niño una vez recorre se ve aumentada también por el riesgo que implicaba cruzar la calle La Toma, en el que acechaban los “camajanes”³⁰, que verían en el niño de familia acomodada una presa fácil: “¿A dónde irá este niño riquito hijueputica? –pensaban viéndome pasar–. Habrá que bajarlo³¹”. (52)

Los hijos mayores de la familia Vallejo Rendón estudiaron la primaria y parte de la secundaria en el Colegio Salesiano El Sufragio³², distante tres cuadras y media de su casa. Su padre, por haberse graduado de bachiller en un seminario y por ser un miembro importante del Partido Conservador en el departamento, era afín a la formación católica, de modo que no vería ningún inconveniente en que sus hijos estudiaran en un colegio religioso.

El Colegio Salesiano El Sufragio se fundó el 7 de febrero de 1938 y en un comienzo enseñaba los tres primeros grados de primaria y tenía 113 estudiantes. En 1952 tenía todos los grados de primaria y el primero de secundaria. En 1957 completó todos los grados de primaria y secundaria, de modo que ese año se graduó la primera promoción de bachilleres. En 1950, año en el que ingresó Vallejo a cursar segundo elemental, ya había dos grupos de cada grado (llamados A y B), dado que el número de estudiantes por clase en lo posible no debía exceder de veinticinco. Vallejo perteneció al grupo B, aunque para efectos estadísticos y de rendimiento académico se consideraba el total de alumnos de cada grado.

La educación escolar consistía en cinco años de elemental o primaria y otros seis de bachillerato. Durante estos primeros años sus profesores llamaban a Vallejo “El preferido” por

³⁰ Vallejo le da un uso dialectal: “¿Qué son, Ovidio, camajanes?” ‘Atracadores, ladrones, cuchilleros, marihuanos’ (*Los días azules* 22) “[...] cruzamos el barrio Colón, de camajanes. ¿Sabes qué son? Viciosos, cuchilleros”. (*Los días azules* 163)

³¹ “Bajar”, en jerga de malhechores, se usa por “robar a alguien”.

³² En los [Anexos 3](#) y [4](#) se pueden observar algunas fotografías del colegio en los años cincuenta y en la actualidad.

ser el mejor estudiante, tanto que lo ponían a hacer tareas extras, como trazar líneas rectas en los cuadernos grandes donde ellos llevaban los registros de sus alumnos. Sus calificaciones dan prueba de ello³³. A pesar de la tiranía de los curas salesianos a la que se veían sometidos los estudiantes, él continuó estudiando en ese colegio hasta 1955. Allí cursó tercero, cuarto y quinto elemental y primero y segundo de bachillerato. En *Los días azules* Vallejo recuerda con rencor al padre Slovez, un cura lituano que castigaba con sevicia a los niños: “En el primer recreo, el primer día, el padre Slovez de un bofetón le estalló el oído a un niño porque al sonar la campana no formó a tiempo”. (52) “Tenía el padre Slovez un mapa mudo, que había que hacer hablar [...] Pasaba el padre a alguno al mapa mudo e iba señalando: ‘¿Qué es?’ ‘El estrecho de Ormuz’. Si era, seguía el dedo su camino; si no, el cura mandaba un coscorrón”. (107)

En la época se diferenciaba la educación laica de la religiosa, aunque por el Concordato entre el Estado y la Iglesia toda institución escolar, pública o privada, estaba regida por la orientación católica. El plan de estudios o pènsum (así llamado en la época) incluía el estudio de dos asignaturas consideradas básicas: Religión e Historia Sagrada. Fernando siempre se distinguió por ser uno de los estudiantes más aplicados, de suerte que en esos primeros años de estudio aceptaba con sumisión el estricto régimen escolar, impuesto por sus profesores, todos ellos sacerdotes, prueba de esto es que en segundo, tercero y quinto de primaria obtuvo la máxima calificación en estas dos asignaturas, en cuarto su nota fue 4.0, baja si se tiene en cuenta que en casi todas fue de 5.0.

El calendario escolar empezaba la primera semana de febrero y terminaba entre mediados y finales de noviembre. De mediados de junio a mediados de julio tenían lugar las vacaciones de

³³ Las asignaturas de ese primer año escolar fueron: Religión, Historia Sagrada, Lectura, Escritura, Lenguaje, Gramática, Aritmética, Ciencias, Geografía, Historia Patria, Cívica, Dibujo, Conducta, Urbanidad y Aprovechamiento. Salvo en Escritura, Ciencias, Cívica y Dibujo, en las que obtuvo 4.5, en todas las demás obtuvo 5.0. En tercero elemental obtuvo el segundo puesto.

mitad de año. En las vacaciones “largas” de final de año, los estudiantes no tenían clases en diciembre y enero. También durante la Semana Santa había vacaciones, aunque en realidad era un receso de clases porque los profesores dejaban tareas a sus alumnos. Luego, con el surgimiento de colegios extranjeros bilingües –estadounidenses, ingleses, franceses, italianos, alemanes y suizos–, el Ministerio de Educación se vio en la necesidad de adoptar el calendario B cuyo año académico comenzaba a mediados de agosto.

Como las de Semana Santa, las vacaciones de mitad de año tampoco eran muy divertidas para Vallejo, salvo porque se veía libre de seguir una rutina, de modo que las vacaciones que más disfrutaba eran las de final de año, en las que ya había concluido el curso escolar y tenía la satisfacción del deber cumplido. Además, diciembre significaba una época de pleno regocijo por las festividades navideñas, las reuniones y los banquetes familiares, los juegos y la estada durante semanas en la finca y sobre todo la sensación de libertad absoluta que esto le procuraba. Vallejo recuerda con especial afecto la Navidad de 1952, cuando sus padres viajaron a la capital mexicana, en representación del gobierno colombiano, para asistir el 1 de diciembre a la posesión del presidente Adolfo Ruiz Cortines, dejando a sus hijos a cargo de los abuelos en la finca. Una noche mientras rezaban la Novena navideña y cantaban villancicos, como era habitual en esa época, recibieron la sorpresa de la llegada de sus padres, venían cargados de juguetes y objetos típicos mexicanos, entre ellos un disco de José Alfredo Jiménez que sonaría con frecuencia en su casa durante dos décadas, de modo que su predilección por la música popular mexicana proviene de su infancia y no de su posterior residencia en México. A pesar de que fueron unas vacaciones inolvidables, Vallejo dice que las vacaciones de 1955 habrían sido aún más felices: “Un día de noviembre, bendito sea, por última vez crucé la puerta de la cárcel salesiana de salida, camino de mi casa y de las vacaciones de fin de curso. Habría sido el más

dichoso de mi existencia de haber sabido entonces que no habría de volver. Pero no lo sabía, pues la decisión del cambio fue tomada luego. El avaro destino me escamoteó así mi más inmenso placer”. (*Los días azules* 120)

Las calificaciones o notas mensuales iban de 0.0 (la mínima) a 5.0 (la máxima) y tenían un decimal. Para aprobar cada asignatura el estudiante debía obtener una calificación no inferior a 3.0. Si el estudiante obtenía 5.0 durante todos los meses del año escolar, estaba eximido de presentar el examen final, que tenía un valor del 40% de la calificación definitiva. Si reprobaba tres asignaturas perdía el año escolar y tenía que repetirlo. En caso de reprobado dos asignaturas tenía que habilitarlas, esto es, presentar un examen sobre todos los temas estudiados durante el año en esa asignatura. Si reprobaba ambos exámenes perdía el año. Si aprobaba uno y reprobaba el otro, podía rehabilitar la asignatura contestando otro examen, pero si lo perdía reprobaba el año.

También se evaluaban la conducta, la urbanidad y la aplicación (disciplina) pero éstas no se tenían en cuenta para calcular el promedio mensual ni el de las calificaciones definitivas que determinaban el puesto final de cada alumno en el grado. Los profesores llevaban un registro con las calificaciones de las asignaturas que enseñaban. Cada uno tenía a cargo un grado y llevaba las calificaciones de cada alumno en una libreta que a final del mes le entregaba y que éste debía devolver firmada por uno de sus padres.

Vallejo siempre estuvo exento de preocupaciones por las notas escolares. En segundo de primaria obtuvo un promedio de calificaciones de 4.83 sobre 5.0 y con ello el primer puesto (en ambos grupos, A y B). En realidad, no se calculaba el promedio sino que se hacía la suma total de las calificaciones finales. Se presentan de esta forma porque el número de asignaturas de cada grado variaba entre once y catorce. En tercero de primaria obtuvo el segundo mejor puesto entre

cuarenta y ocho estudiantes con un promedio de calificaciones de 4.68. En cuarto de primaria su promedio fue de 4.32 y obtuvo el noveno puesto. En quinto de primaria su promedio fue de 4.21 y obtuvo el tercer puesto entre cincuenta y siete estudiantes. (Ver [Anexo 5.](#))

Por lo general obtuvo una calificación de 5.0 en las doce asignaturas en promedio que todos los estudiantes debían tomar salvo las referentes a Escritura (caligrafía) y Dibujo. Es probable que lo obligaran a escribir con letra Palmer, como era usual no sólo en los planteles educativos religiosos sino también en los laicos (en este tipo de letra están escritas sus calificaciones). No debe causar asombro esta rancia imposición, pues el modelo religioso no sólo era exigente en la disciplina sino también con las convenciones formales, como obligar a escribir con determinado tipo de letra (así como antaño sor Juana Inés de la Cruz se vio compelida a cambiar de letra por considerarse indecente su letra “masculina”). Según un estudio de Campiño, Muñoz y Calderón, la letra Palmer ingresó al país hacia 1900 en algunos círculos, sin embargo se difundió en las escuelas sólo en 1930, pues durante el gobierno liberal la escuela activa promovió este tipo de letra, a diferencia de las que había promovido el Partido Conservador con la ley 39 de 1903 y el decreto 491 de 1904, en los cuales se había determinado que en las escuelas se debía enseñar la letra bastarda, la cursiva y la redonda. La letra Palmer se difundió para ese periodo a través de la cartilla de lectura y escritura, manuales de caligrafía y muestras de escritura. Sobresalen tres materiales: la cartilla *Alegría de Leer*, el *Manual de caligrafía Palmer* y la cartilla de *Escritura script y escritura comercial*. En los años siguientes se continuó enseñando la letra Palmer conjuntamente con la letra inglesa. Estos dos tipos de letra perdieron importancia en las escuelas en 1970 con la implementación de la letra Script. En este periodo que va desde 1930 hasta la actualidad no se difundieron ni se editaron materiales específicos para la enseñanza de la caligrafía, los rudimentos de esta enseñanza se encontraban en lo fundamental en los textos de

escritura, aunque se sigue difundiendo en menor grado el texto de caligrafía Palmer que aún se emplea en instituciones religiosas como el Colegio Calasanz.

En su más reciente novela, *Memorias de un hijueputa*, publicada en abril de 2019, Vallejo dice “Cinco admirado para cada uno [se refiere a los cinco soldados del supuesto pelotón de fusilamiento del expresidente Gaviria], que era lo máximo que ponían en mis tiempos en la escuela. Nunca bajé de ahí. Que lo digan mis biógrafos. Ni en dibujo, ni en escritura, ni en geografía, ni en historia. ¡Ni en religión! ¡Cómo no me iban querer llevar los salesianos al seminario de La Ceja!”. (127) Y a continuación hace burla de las enseñanzas del catecismo del padre Astete. Se puede constatar que fue uno de los mejores estudiantes, pero no siempre sacó “cinco admirado” (en realidad, no se decía así sino “cinco aclamado”). En cuarto de primaria obtuvo por primera vez una nota por debajo de cuatro (3.0 en Educación Física), lo que hace suponer que ni el ejercicio ni el deporte eran sus fortalezas.

Como se observa, sus calificaciones van decreciendo a medida que los cursos avanzan, lo cual no tiene por qué deberse a un desinterés por el conocimiento sino quizás a que empieza a prestar más atención a otras actividades extracurriculares, como leer los libros que descubría en la biblioteca de su casa o aprender a tocar un instrumento musical. Ahora bien, amoldarse a un sistema severo de comportamiento tuvo que haberle costado sacrificio, de otra manera no tendría los malos recuerdos de su paso por ese colegio, relatados en muchas de sus novelas.

Su padre amaba el campo, siempre soñaba con fincas y siempre tuvo una, pero las compraba en los lugares más remotos de ese departamento. Llegado el fin de semana, alternaba los viajes a la oficina de abogado que tenía en su pueblo natal con los viajes a la finca. Llevaba consigo a uno o a varios de sus hijos. Los viajes les parecían interminables porque, primero, en Colombia por entonces no se ensamblaban vehículos y los que había eran importados de Estados

Unidos ya muy usados y muchas veces destartados, y, segundo, porque las carreteras no estaban pavimentadas. Los viajes duraban entre cinco y siete horas, de tal suerte que no sabían con exactitud cuándo llegarían, y para colmo al día siguiente tendrían que volver. Los hijos se turnaban para acompañarlo. Cuando le correspondía a Fernando, sólo llevaba libros, mientras que sus hermanos llevaban radios pequeños y algunos juegos. Le gustaba mucho leer en sus idiomas originales los libros que tomaba en préstamo de la recién inaugurada Biblioteca Pública Piloto de Medellín³⁴, situada muy cerca a la casa de la familia, en el barrio Boston, al frente del Instituto de Bellas Artes, cruzando la avenida La Playa. Fernando no quería quitarle tiempo, ni un minuto, a la lectura, de modo que durante todo el viaje se iba leyendo a pesar de que eran inevitables los constantes saltos que daba el vehículo. Como consecuencia de esos viajes tuvo el primer desprendimiento de retina.

No fue la de Vallejo una vocación temprana por la escritura, ya que de niño quería consagrarse a la música, el arte que considera supremo. Siendo niño encontró en la biblioteca de su casa un ejemplar de la séptima edición (1939) de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* –“un libro que Colombia amó y que decidió mi vida” (*El cuervo blanco* 47)–, escrito por Rufino José Cuervo, a quien considera el más importante filólogo de la lengua castellana y el colombiano más grande. Desde muy joven le había apasionado la lectura de los autores clásicos; había estudiado latín en los últimos dos años del bachillerato en el Liceo Antioqueño³⁵ y, por

³⁴ La Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina fue fundada en 1952 gracias a un convenio celebrado entre la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –UNESCO– y el gobierno de Colombia. Es una de las experiencias que se proyectaron como modelo de bibliotecas para poblaciones de escasos recursos en África, India y América Latina. En otras ciudades del mundo como Nueva Delhi (India) y Enugu (Nigeria), durante la década de los cincuenta, la UNESCO también impulsó el proyecto de bibliotecas piloto. La de Medellín fue la tercera de estas experiencias, y es la que, hasta el momento, continúa en su proceso de apropiación, consolidación y fortalecimiento para la comunidad de la ciudad. La primera sede de La Piloto se ubicó en la avenida La Playa, en el centro de la ciudad. Medellín contaba con una población en crecimiento con grandes posibilidades para la difusión de la lectura y la escritura.

³⁵ En el [Anexo 6](#) se pueden ver copias facsimilares de sus calificaciones.

iniciativa propia, francés, italiano e inglés para poder leer en el idioma original las obras que con avidez iba descubriendo en la biblioteca.

El egregio pedagogo Nicolás Gaviria Echavarría –que vivía en la misma calle que la familia Vallejo, en la acera de enfrente– creó el Instituto Colombiano de Educación, situado a unos metros de la plaza de San Ignacio, en la que también estaba la Universidad de Antioquia. El padre decidió sacar a sus hijos de El Sufragio y pasarlos a ese instituto. La casualidad liberaba a Vallejo del suplicio salesiano: “La niñez, dicen, es la época más hermosa de la vida. Quien lo dice no estudió con los salesianos. Tan excelsos pedagogos y amantes de la niñez serían ellos, que durante los seis años de condena inmerecida que con ellos cumplí detesté todo arte, detesté todo libro, detesté toda ciencia, que empecé a querer el día mismo que los dejé”. (*Los días azules* 120) En el instituto cursó tercero y cuarto bachillerato en 1956 y 1957, años que fueron decisivos en su formación gracias a las enseñanzas de don Nicolás, que fue su profesor de Historia Universal y por quien sentía admiración y gratitud, y de quien tiene los mejores recuerdos.

No obstante, en 1958 se cambió al Liceo Antioqueño de la Universidad de Antioquia, donde cursó quinto y sexto de bachillerato. Se graduó de bachiller el 3 de noviembre de 1959 y recibió el diploma de manos de su padre, quien muchos años antes había sido profesor de este liceo y fue invitado a la sesión solemne por ser un personaje importante en el ámbito de la política departamental³⁶. El paraninfo y profesor de Geografía pronunció el discurso de graduación. Éste es el único título académico que ha obtenido Vallejo.

³⁶ Fue diputado a la Asamblea Departamental de Antioquia siete años, de 1943 a 1949. En 1948 fue Secretario de Gobierno Departamental de Antioquia (por lo que se ausentó un corto tiempo de la asamblea), pero dejó la Secretaría de Gobierno un poco antes del 9 de abril, fecha del “bogotazo”, y volvió a la asamblea. Fue senador de la República seis años, de 1958 a 1963. Fue elegido dos veces por Antioquia, pero la segunda vez dejó el Senado para ser Ministro de Fomento y Desarrollo Económico, en 1963 y 1964, durante la presidencia de Guillermo León Valencia (1962-1966). Luego fue Registrador de Instrumentos Públicos y Privados de Medellín, de 1965 a 1971.

El Liceo Antioqueño era una institución educativa adscrita a la Universidad de Antioquia, la más antigua del departamento y eje de desarrollo cultural. El Liceo Antioqueño había tenido varias sedes y estaba situado en dos locales en el centro de la ciudad. Vallejo estudió en una sede nueva que se construyó en la fracción de Robledo, cercana a la Escuela de Minas, que era una de las más antiguas del departamento y que impulsó de manera notable el desarrollo industrial de Medellín. La moderna sede fue diseñada en 1955 por los arquitectos Jorge Manjarrés y Raúl Fajardo Moreno y se construyó entre octubre de 1956 y enero de 1960, aunque faltó por terminar una parte importante de las obras planeadas por falta de recursos. La comunidad liceísta adelantó las obras de acabado y embellecimiento del edificio.

Tras una serie de actos vandálicos de alumnos y exalumnos que seguían consignas comunistas, el Liceo Antioqueño fue clausurado en 1988. A partir de 1989 la sede fue ocupada paulatinamente por aquellos programas universitarios con mayores necesidades de espacios adecuados para el cumplimiento de su misión (Facultad de Ciencias Agrarias, Escuela de Nutrición y Dietética, Instituto de Educación Física). Entre 2008 y 2009 la Universidad de Antioquia adelantó obras de reconstrucción y mejoramiento de la edificación, pero la violencia y el vandalismo volvieron y el Liceo Antioqueño tuvo que cerrar de manera definitiva.

Este centro marcaba una tendencia muy notoria en contraste con la educación privada. Era el único instituto de secundaria de la ciudad cuya orientación era la misma del *lycée* francés, esto es, una institución masculina ideada para formar la “élite de la nación”. Su ámbito era el último ciclo de estudios secundarios, que conducían al examen final de bachillerato. La Iglesia católica dominaba y tenía estratificada la educación. No obstante, el Liceo Antioqueño admitía una amplitud de criterio y formación pues a pesar de ser un establecimiento católico, la hegemonía de esta orientación dogmática era más leve.

El estudiante universitario

Su desempeño escolar no había tenido interrupciones, pero a partir de su ingreso en la universidad Vallejo empezó a ser inconstante. En 1960 optó por estudiar Derecho, la misma carrera que su padre, en la Universidad de Medellín, pero la abandonó antes de terminar el primer semestre. Los profesores, según su hermano Aníbal, que recibió clases de algunos de ellos porque también estudió Derecho, aunque en la Universidad de Antioquia, daban fe de que Fernando era muy buen estudiante, pero no se interesó en memorizar códigos, leyes ni decretos.

Como la música siempre había sido para Fernando un acicate, aprovechó que su padre fue elegido senador para trasladarse junto con él a Bogotá con el fin de continuar en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, durante el segundo semestre de 1960, los estudios de piano que desde niño había seguido en el Instituto de Bellas Artes. Llegaron a vivir al Hotel San Francisco, situado en el centro de la capital. Mas como ya tenía conciencia de sus limitaciones desistió de convertirse en músico profesional y el siguiente semestre se matriculó para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Colombia, donde terminó el primer año.

En esta carrera tuvo excelentes profesores, tales como Rafael Carrillo Lúquez (1907-1996), decano de la Facultad de Filosofía y Letras; Alfredo Trendall Barriga (1933-2015); el poeta español José Manuel Caballero Bonald (1926), su profesor de literatura española; el lituano Juozas Zaranka (1919-1987), su profesor de griego, entre otros.

Las calificaciones (sobre cinco, como era la norma de la época) del primer y único año cursado de esta carrera en la Universidad Nacional de Colombia dan prueba de su rendimiento académico. En el [Anexo 7](#) se pueden ver copias facsimilares de estas calificaciones: Latín: 4.8,

Griego: 4.2, Historia de la Filosofía Griega: 5.0; Historia de la Civilización: 4.4; Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana: 4.1; Gramática Descriptiva: 4.6; Francés: 4.67 y Seminario de Filosofía Griega: 5.0. Llama la atención que la nota más baja es la que cualquiera de sus lectores esperaría que fuera la más alta.

No obstante su buen rendimiento académico, no se matriculó para cursar el segundo año. Esta discontinuidad es muestra de su indecisión y de la búsqueda infructuosa de su verdadera profesión. Durante este intervalo, en 1962, Vallejo estudió Lengua y Civilización Francesa en la Alianza Francesa. Existe un diploma fechado el 22 de noviembre de 1962 con “Mention très bien”.

El 25 de septiembre de 2009, la Universidad Nacional de Colombia le otorgó el doctorado *honoris causa* en Letras. En el discurso que pronunció ese día dijo: “En febrero próximo va a hacer cincuenta años que entré a esta Universidad a estudiar Filosofía y Letras”; en realidad, no se cumplirían cincuenta sino cuarenta y nueve años pues ingresó a comienzos de 1961.

A comienzos de 1963 continuó la carrera de Filosofía y Letras, pero ya no en la Universidad Nacional sino en la de Los Andes, donde cursó un semestre más, como consta en el Archivo Institucional de esta universidad (ver [Anexo 8](#)). Los profesores de la Universidad de Los Andes, como Danilo Cruz Vélez (1920-2008) y Manuel José Casas Manrique (1892-1973), también descollaban por su calidad. Este último, que fue su profesor de griego, enseñaba además latín, hebreo, sánscrito y lenguas orientales, y hablaba y escribía en treinta idiomas. Uno de los ejercicios de la clase de Griego consistía en comparar el original del Nuevo Testamento con algunas traducciones a otras lenguas (quizá de ahí surge su interés en la historia de la Iglesia católica. En *La puta de Babilonia* hay infinidad de citas en griego y en latín de los libros

canónicos). Cruz Vélez era el decano de la Facultad de Filosofía y Letras y había sido discípulo de Heidegger. Según Vallejo, el nivel académico de estas dos facultades era equiparable al de las mejores universidades europeas y estadounidenses.

Si bien se había interesado por el estudio de la Filosofía y las Letras, se sabe por sus reiteradas declaraciones que su intención al cursar esta carrera era aprender a escribir, pero que sus profesores, a pesar de sus vastos conocimientos, no podían enseñarle este oficio porque lo ignoraban. Por una parte, Vallejo era un buen estudiante, inteligente y aplicado, pero por otra era inconstante, no tenía predilección por ninguna clase y no encontraba en la educación formal una carrera a la cual consagrarse.

Esta dispersión en su vida académica se puede entender teniendo en cuenta que durante este primer lustro de 1960 llevaba una vida licenciosa. En Medellín había sucumbido a ciertos vicios como fumar marihuana, y frecuentaba lugares públicos en busca de amantes ocasionales. Estos encuentros tuvieron lugar primero en el Café Miami –famoso por haber sido sitio de encuentro de homosexuales y por lo tanto de haber escandalizado a la sociedad medellinense de la época– y en el salón de billar Metropól, situados en la populosa calle Junín, en pleno centro de Medellín. En su continuo deambular también recorría las tabernas del sórdido barrio de Guayaquil y las de las afueras de la ciudad. Y luego en Bogotá, ciudad que tampoco era tolerante con los homosexuales, pero donde podía pasar inadvertido.

Mientras estudiaba en la Universidad de Los Andes vivió con su padre en una casa situada en la calle 71 entre las carreras 10 y 11, en el barrio Quinta Camacho, pues su padre se había mudado a Bogotá para desempeñar el cargo de ministro de Fomento (del 23 de abril de 1963 al 17 de diciembre de 1964, cuando renunció). A su adicción a la marihuana, Vallejo le sumó otro vicio: tomar pastillas de Seconal y aguardiente. Esa nociva mezcla de barbitúricos y

alcohol con la que trataba de evadir la realidad lo conduciría a una situación desesperada. Su madre estaba en Bogotá porque poco antes había viajado a Europa a acompañar a su esposo, dejando al resto de la familia a cargo de la tía abuela Elena y lo internó en un hospital psiquiátrico (una casona con un inmenso jardín interior situada a unos pocos kilómetros al norte de su casa, cuyo nombre no recuerda por el estado de confusión en que se encontraba), en el que recibió un tratamiento de choque con insulina o cura de Sakel, procedimiento usado en esa época para tratar la esquizofrenia. En ese hospital permaneció poco menos de un mes pues se escapó con la complicidad de otro paciente que le indicó cómo podría hacerlo, en agradecimiento por haberle regalado un pastel que su madre le había preparado y llevado al hospital. Cuando superó el muro que lo llevó a la calle no supo en qué ciudad se hallaba.

Esa misma tarde, su madre contestó una llamada telefónica del hospital psiquiátrico en la que le avisaban de su ausencia, les dijo que en efecto su hijo estaba en casa y decidió que no volvería al hospital, gesto que permite inferir hasta qué punto era comprensiva con su hijo, a pesar del desorden con que éste vivía.

Al narrar este episodio de su vida de forma fragmentada y frenética, tal como debió de haberlo vivido, Vallejo evoca al poeta antioqueño Epifanio Mejía (1838-1913) –conocido sobre todo por ser el autor de la letra del himno de ese departamento colombiano– que padeció una enfermedad mental que lo recluyó en un manicomio durante sus últimos treinta y cuatro años. Para Vallejo fue una situación dolorosa y confusa que no pudo recordar con precisión en *El fuego secreto* (164-165, 184). Es muy probable que esas terribles circunstancias vitales hayan influido en la decisión de abandonar sus estudios o en que la Universidad de Los Andes lo diera de baja por su inasistencia.

A comienzos de 1964 volvió a Medellín y se inscribió en la misma carrera en la Universidad Pontificia Bolivariana³⁷. Dados sus recalcitrantes anticatolicismo y misoginia, llama la atención que después de haber tomado clases con tan conspicuos profesores se haya inscrito en esa universidad. La instrucción impartida en esta facultad era contraria al espíritu laico de las dos facultades bogotanas. Vallejo recuerda que la decana de esta facultad era una monja, pero no su nombre. También recuerda con gratitud a su profesor el padre Tomasino, “alma grande, de mentalidad abierta” (Vallejo entrevista), aunque en *El fuego secreto*, le reprocha sus contradictorias posturas filosóficas: “[...] el padre Tomasino, alternativamente tomista y escotista, dominico y franciscano”. (146)

Si una década y media después se arrepentiría de haberle dedicado dieciséis años al cine, periodo al que llamó “los años vacíos”, se podría llamar a ese primer lustro de los años sesenta, “los años erráticos”.

En algunas semblanzas³⁸ se dice que Vallejo se graduó en Biología en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, e incluso en una de las solapas de su libro *Manualito de imposturología física*, editado por Taurus, lo acreditan como biólogo. Hay que hacer caso omiso de esas afirmaciones y confiar en la palabra del autor, que niega haber cursado esta carrera. Por lo demás, no tendría sentido que ocultara haberla estudiado. Y hay aún dos razones más que demuestran que es falso: una, que entre los vacíos de sus intentos de seguir una carrera formal no hay tiempo suficiente para haberla cursado; y dos, que la carrera de Biología de la Universidad Javeriana se creó en 1965, cuando Vallejo estaba a punto de marcharse a Italia. Esta conjetura

³⁷ Esta facultad, en un comienzo llamada Facultad Femenina de Filosofía y Letras, se fundó en 1948 pero sólo pudo iniciar clases en 1952. Durante los primeros nueve años el profesorado y el alumnado fueron sólo femeninos. Sus primeros años estuvieron encaminados a la “profunda y definitiva formación de las religiosas educadoras y de las señoritas”, brindando las herramientas intelectuales y morales para “ejercer en su medio” (“Nuestra Facultad de Filosofía y Letras” 150)

³⁸ Por ejemplo, en los artículos de algunos entrevistadores y en muchas páginas web, como Escritores.org, en Lecturalia.com, en Letralia.com, en Wikipedia, entre otras.

pudo haber surgido del libro *La tautología darwinista y otros ensayos*, publicado en 2002, en el que ataca las teorías de Darwin, o simplemente de sus conocimientos de esta ciencia, adquiridos de manera autodidacta y de los que a veces hace despliegue, como en *El desbarrancadero*. Por si acaso queda duda, quien la despeja es Nicolás Suescún, editor en Planeta Colombia de *El fuego secreto*: en la contraportada dice “Desde hace cinco años se dedica a estudiar por su cuenta la Biología, con el mismo ahínco y método de todo lo que ha escrito”.

Tras perder el interés por las carreras que había empezado (Derecho, Música y Filosofía y Letras), Vallejo decidió irse a estudiar cine a Europa. Para estudiar en una escuela europea era necesario contar no sólo con suficientes recursos económicos, generalmente provenientes de los padres, sino también con su beneplácito. A pesar de la imagen de la profesión artística como una vida bohemia y de penurias, Vallejo contaba con la aprobación y el respaldo económico de su padre. A éste no le importaba que sus hijos abandonaran la universidad sin graduarse con tal que tuvieran una educación sólida. Además, él era un aficionado a las artes (en especial al canto) y, junto con su esposa, alentó a todos sus hijos, desde que eran pequeños, a practicar habitualmente alguna actividad artística.

Las opciones de formarse académicamente que se le presentaban a un bachiller que quisiera seguir una carrera artística eran escasas, y por otra parte no había muchos recursos económicos ni culturales. El que quería ser artista tenía que apostar a abrirse camino, no desprovisto de cierto espíritu romántico, en un campo atractivo porque podía llevar a cabo su labor creativa con libertad, pero también adverso por la dificultad de conseguir la remuneración económica que le permitiera conservar la independencia.

Para ilustrar esta situación se puede mencionar tanto el caso de García Márquez como el de Vallejo –para citar dos escritores que siguieron caminos más o menos paralelos y que además

de la literatura se interesaron en ser cineastas—: ambos empezaron a cursar la carrera de Derecho, la que por tradición estudiaban los hombres que querían dedicarse al estudio de las letras, pero ante la dificultad de procurarse unos ingresos para ganarse la vida, encontraron en el estudio de las leyes un sucedáneo, como sostiene Pedro Henríquez Ureña, refiriéndose a los comienzos del siglo XX en Hispanoamérica: “[...] la literatura no era en realidad una profesión sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas. Muchos de ellos siguieron la carrera de Derecho en las universidades, pero pocos ejercieron después la profesión”. (165)

La primera vez que Vallejo salió al extranjero fue a Miami. El martes 24 de marzo de 1964 viajó en avión con sus padres desde Barranquilla, invitados por los directivos de la empresa Aerocóndor, que recientemente habían inaugurado el transporte de pasajeros entre ambas ciudades. Permanecieron cinco días en Miami en el hotel McAllister y regresaron a Barranquilla el domingo 29 de marzo. Salir del terruño significaba más que un simple viaje. Tuvo que haberse dado cuenta de que no todo el mundo era como la ensimismada y provinciana Medellín de la época. Quizá esto lo impulsó a viajar un año más tarde a estudiar en Europa.

A los veintidós años, Vallejo había pasado de un brillante desempeño escolar a una incapacidad de adaptarse a los objetivos que le presentaba la vida en Colombia. Se podría decir que la oferta del país era demasiado pequeña para él. No le atraía una profesión como el Derecho ni una carrera académica, que era prácticamente lo único que se podía hacer tras titularse en Filosofía y Letras, de modo que su ambición lo llevó a buscar otros horizontes, a un peregrinaje que determinaría el resto de su vida.

II. ¡LUCES, CÁMARA, ACCIÓN! (1965-1981)

El cine en Colombia

Dos actividades apasionaban a Vallejo desde niño y a ellas dedicaba todo su tiempo, según cuenta su hermano Aníbal: leer y ver películas cinematográficas, aunque en Medellín había entonces muy pocas salas de cine. En el Jardín Botánico –que se llamaba el Bosque de la Independencia– había un pequeño espacio para presentaciones de obras de cine y teatro. Allí, Fernando y sus hermanos Darío y Aníbal, vieron las primeras películas. Fernando iba con frecuencia y de esa afición surgió el anhelo de hacer cine.

El hermano menor de la madre, Ovidio, complacía en todo a sus sobrinos (por ejemplo, les enseñó a conducir automóviles sin tener aún la edad permitida para ello), resolvía todas sus dudas y los animaba a cuestionar las certezas establecidas, como por ejemplo la existencia de Dios. Ellos en su infancia lo consideraban un sabio por su conocimiento de muchas curiosidades, ya que era un asiduo lector de la revista *Selecciones del Reader's Digest*. “¡Cuánto dato inútil no aprendí de tu memoria ociosa, Ovidio, cuando yo era un niño y tú un muchacho y cómo te quise! Tú fuiste el guía de mi niñez y de la de mis primeros hermanos.” (*El don de la vida* 45) Ovidio Antonio nació el 29 de agosto de 1925 en San Roque, Antioquia, esto es, era diecisiete años mayor que su sobrino. Él les regaló uno de los primeros proyectores de cine, de 16 mm, que llegaron a Medellín. En el barrio Boston, los Vallejo convocaban a los vecinos para ver cine en el zaguán de su casa³⁹. Las películas eran mudas, se quemaban con suma frecuencia y a veces el bombillo estallaba. Fernando, en *Los caminos a Roma* (32-33), relata las peripecias de estas proyecciones. Según él mismo, su pasión por el cine provenía de la infancia, recuerda la tarde en que por primera vez fue de la mano de su padre a una pequeña sala de cine, y la compara con una iglesia por la experiencia embriagadora, aunque en lugar de canto gregoriano y olor a incienso

³⁹ En el [Anexo 9](#) se pueden ver dos fotografías recientes de esta casa.

había batallas navales de corsarios y piratas. Las imágenes en la pantalla alimentaban su imaginación y lo hacían sentir el protagonista de la acción, como si fuese el intrépido héroe de los cómics que se enfrentaba a sus adversarios y los derrotaba sin conmiseración: “Nunca, nunca, nunca he sido más feliz que en medio de esa humareda y de esa matazón. [...] Esa tarde de domingo, en esa salita abarrotada, al abordaje en un entrechocar de sables, así y ahí y entonces nació mi amor al cine”. (18)

La formación de los cineclubes de los años sesenta fue clave para el desarrollo del campo cinematográfico de Medellín. Luis Vicens⁴⁰ creó con la colaboración de Bernardo Romero Lozano, Hernando Téllez, Gloria Valencia de Castaño, Otto de Greiff, Carlos Martínez y Jorge Valdivieso el primer cineclub en Colombia el 6 de septiembre de 1949 en Bogotá. Camilo Correa Restrepo y Darío Valenzuela crearon el 10 de junio de 1951 el primer cineclub de Medellín, que al comienzo sólo funcionó dos meses por la censura eclesiástica, pero luego se reabrió y presentó ciclos de cine en la ciudad. En él colaboraron figuras como Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Luis Alberto Álvarez Córdoba, Álvaro Sanín y Víctor Gaviria, entre otros. Después aparecieron otros cineclubes como el Cineclub de Medellín, el Cineclub Mundo Universitario, la Cinemateca El Subterráneo, el Cineclub Ukamau, el Cine Ojo y las salas de arte y ensayo del Museo de Arte Moderno de Medellín, la Cinemateca Museo de Antioquia y el Centro Colombo Americano.

Había entusiasmo en el entorno cultural, pero quien quisiera labrarse una carrera cinematográfica tenía que viajar a estudiarla al exterior, pues en Colombia en esa época todavía no existía la posibilidad de que se fundara una verdadera escuela de formación de directores,

⁴⁰ Casi una década después, Vicens viajó junto con su esposa a México “en donde continuaría su labor como promotor de la revista del grupo Nuevo Cine, en la que participaron, entre otros, Emilio García Riera, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent, Gabriel García Márquez y Felipe Cazals. Su gestión se extendió a la formación de la Cinemateca Luis Buñuel de la Casa de la Cultura de Puebla, que gracias a su trabajo de amor por el cine conserva un pequeño pero importante acervo filmico”. (*Cuadernos de Cine Colombiano* 7, 44-45.)

productores y técnicos. Los escasos conocimientos que se tenían hasta entonces habían sido transmitidos por cineastas, actores o técnicos europeos que habían llegado a Colombia huyendo de las guerras. Entre los que más aportaron al desarrollo de la cinematografía nacional están el fotógrafo, camarógrafo y director austriaco de origen húngaro Hans Brückner (1901-1976), que llegó a Colombia en 1938, el francés Charles Riou (1913-1990), que llegó en 1939 y colaboró con las primeras empresas del cine sonoro colombiano, tales como Acevedo, Ducrane y Procinal, y el ecuatoriano descendiente de alemanes Carlos Schroeder⁴¹, que llegó a Colombia en junio de 1914. Acusando la influencia del entorno cultural y en especial del entusiasmo que despertaba el cine a comienzos de los años sesenta en Colombia, Vallejo creyó encontrar en este medio una tribuna para enrostrar a la sociedad sus solapadas miserias.

Todos los caminos conducen a Roma

Antes de convertirse en un emigrante, Vallejo había mostrado en su etapa escolar una inteligencia descollante y una evidente sensibilidad artística que, unidas a su ambición por conocer los clásicos de la literatura y del pensamiento, hacían del joven de veintidós años una promesa formidable para la cultura del país violento y desmoralizado en que creció.

Es probable que el cine europeo, en especial el italiano (por el auge del neorrealismo), despertara mucho interés en el medio colombiano, ya que entre los que fueron a estudiar al Centro Sperimentale di Cinematografia no sólo se contaba Vallejo sino también algunos de sus coterráneos: Javier Betancourt Salazar, estudiante de Dirección, inscrito en el bienio 1965-1967;

⁴¹ Carlos Schroeder inventó el crono foto-fono, con el que realizó junto a Gonzalo Acevedo en 1937 los *Primeros ensayos del cine parlante nacional*, título con el que se conoce la presentación audiovisual del crono foto-fono, máquina con que la productora de la familia Acevedo esperaba poder hacer su propio cine sonoro. (Correa)

Jairo Jaime Mejía Correa⁴², estudiante de Producción, inscrito en el bienio 1964-1966; Sergio Cozza, estudiante de Producción, inscrito en el bienio 1966-1968; Bernardo Romero Pereiro⁴³, bogotano, estudiante de Dirección, inscrito en el bienio 1964-1966. Según Aníbal Vallejo, otro de los condiscípulos de su hermano fue Alejandro Fernández Madrid⁴⁴, hijo del acaudalado empresario Germán Fernández González⁴⁵. Una década antes, el antioqueño Guillermo Angulo Peláez se había inscrito para el bienio 1956-1958 en el curso de Efectos con Néstor Almendros, pero sólo estudió unas pocas semanas. También estudió allí y se graduó en Dirección en 1961 el ibaguereño⁴⁶ Roberto Triana Arenas, autor de un documental titulado *Barba-Jacob, el hechizado* (2002) y de *El retorno pasa por México* (2007), documental producido por el Ministerio de Relaciones Exteriores que presenta a los escritores colombianos que han vivido en México: Porfirio Barba Jacob, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Laura Restrepo y Fernando Vallejo. Triana fue el primer compatriota amigo de Vallejo en Roma gracias a que Gonzalo Bula Hoyos, cónsul general de Colombia, los presentó⁴⁷. Cabe anotar que García Márquez también había estudiado diez años antes en esta misma escuela, en la que fue admitido el 11 de noviembre de 1955 como oyente extranjero en el curso de Dirección para el año 1955-1956, pero por sus ausencias no le permitieron presentar los exámenes para ingresar el segundo año.

⁴² A su regreso, Mejía Correa montó un laboratorio que se llamó Bolivariana Films, en el que revelaban a color las películas y las fotografías, ya que en esa época en Colombia no se hacía este trabajo y para ello había que mandarlas a Miami. Bolivariana Films luego se convertiría en una importante productora de cine colombiano.

⁴³ Bernardo Romero Pereiro (Bogotá, 1944-2005) fue un destacado actor, director y guionista de televisión colombiano, hijo de la actriz española nacionalizada colombiana Carmen de Lugo (nacida Anuncia Pereiro Lopera) y del director y productor de teatro, cine y televisión Bernardo Romero Lozano. Padres e hijo fueron de los más destacados realizadores de la televisión colombiana.

⁴⁴ Fernández Madrid no fue condiscípulo de Vallejo, según consta en los archivos del Centro Sperimentale di Cinematografia, pero podría haber ingresado antes y aun haber acudido a algunas clases con él, si bien es probable que Aníbal Vallejo lo haya confundido con Jairo Jaime Mejía Correa.

⁴⁵ A otro hijo de este señor, Germán Fernández Madrid, lo secuestraron y mataron el 10 de marzo de 1967. Éste fue el primer secuestro que conmocionó a la sociedad antioqueña. Después vendrían muchos más, hasta volverse incontables.

⁴⁶ Triana no era santandereano, como dice el narrador de *Los caminos a Roma* (97), sino tolimense. Nació en Ibagué, capital del departamento del Tolima.

⁴⁷ En *Los caminos a Roma* (24) el narrador dice que Triana llevaba once años viviendo en esa ciudad, pero en realidad llevaba menos de seis años, como consta en la biografía escrita por Álvaro Miranda (44).

También estudió en dicha escuela desde 1955 y se graduó en Dirección en 1957 el fusagasugueño⁴⁸ Álvaro González Moreno, un año y medio menor que García Márquez y posiblemente conocido suyo, pues ambos terminaron el bachillerato en el Liceo Nacional de Zipaquirá (en 1948 y 1946 respectivamente) y sin duda se reencontraron en Roma. Otro que tomó clases allí fue el escritor argentino Manuel Puig, que estudió Dirección de Cine (presentó el examen de ingreso el 1 de noviembre de 1956 para cursar el año académico 1956-1957). De modo que no es de extrañar que los hispanoamericanos, en especial los colombianos, en vista de la carencia de una escuela de cine, fuesen a estudiar cine a Roma.

El Centro Sperimentale di Cinematografia es una institución pública fundada en 1935 que depende del Ministerio de Turismo y Espectáculos. Tiene por objeto la formación profesional y el perfeccionamiento práctico de todos los colaboradores en la realización de una película. Los cursos duraban dos años, al cabo de los cuales el estudiante debía haber aprobado un examen teórico y práctico para recibir su diploma. El año académico comenzaba en noviembre y terminaba en julio. El formulario de inscripción a cualquiera de los cursos debía llevar una estampilla de 400 liras e ir dirigida a la Dirección del Centro Sperimentale di Cinematografia antes del 25 de septiembre, junto con una fotografía (necesaria para la identificación de cada estudiante).

Vallejo llegó a Roma con el fin de presentarse en la Scuola Nazionale di Cinema del Centro Sperimentale di Cinematografia el 31 de marzo de 1965⁴⁹. Gracias a la amistad del cónsul

⁴⁸ Fusagasugá es un municipio ubicado en el departamento de Cundinamarca, a 60 km al suroccidente de Bogotá.

⁴⁹ En *Los caminos a Roma* (29) yerra al decir que fue el 21 seguramente porque la fecha del sello estampado en su pasaporte está borrosa. Como relata, los pasaportes ya vencidos que guardaba atados en su departamento en Ciudad de México, junto con cartas y fotografías de la familia, los arrojó a una fogata que hizo en la azotea del edificio, aunque los recobró cuando empezaban a arder. Sin ellos le habría sido imposible recomponer las fechas de sus viajes. Esta anécdota revela el afán de reconstruir el pasado tal cual sucedió por parte de alguien que a la vez anhela librarse de esos registros o de cualquier otro referente, ya que de todos modos son apenas señales de un camino recorrido, no el camino en sí. Los hechos de los que no tiene un recuerdo concreto lo sumen en el vacío del olvido,

Bula Hoyos con su padre, éste salió a recibirlo al aeropuerto de Fiumicino y lo llevó a la Casa dello Studente, donde Vallejo vivió las primeras semanas en Roma. Luego le presentó a una compatriota llamada Paulina para que le ayudara en lo que necesitara. Con ella viajó en la primavera a Nápoles y a Sicilia (viaje cuyo itinerario está relatado con detalle en *Los caminos a Roma*), pero luego él se le escapó y continuó su viaje solo.

La admisión dependía de una entrevista con cinco jurados de la que salió airoso. Su hermano Aníbal atribuye ese logro a que Fernando sabía latín, italiano, francés e inglés, y en general a su bagaje cultural, adquirido en gran parte de manera autodidacta. El concepto de la comisión que lo examinó para el año académico 1965-1966 dice que poseía un “Buen nivel cultural, evidente acervo lector, enorme interés en el campo cinematográfico y agudeza en el raciocinio”. (Ver [Anexo 10](#).) La comisión lo calificó con un puntaje de 22 sobre 30. El acta de evaluación está firmada por la secretaria de la comisión Lodoletta Lupo y por el director de la comisión Leonardo Fioravanti con fecha 21 de octubre de 1965. Vallejo dice que obtuvo el primer puesto en el resultado general del concurso, pero de ello no hay constancia porque la carta de admisión que le entregó el embajador colombiano, que él guardó durante años, se la robaron junto con otros objetos (*Los caminos a Roma* 76).

En la sección “Notas Culturales” de *El Colombiano*⁵⁰, del jueves 23 de diciembre de 1965, apareció en una noticia que informaba de este mismo suceso:

Actualmente reside en Italia, como consecuencia de un honroso triunfo logrado a fines del pasado mes de octubre, cuando se presentó al concurso internacional para ingresar al Centro Experimental Cinematográfico de Roma, y fue calificado en primer puesto entre

desde el cual el relato tendría que acudir a la total fabulación, con el riesgo de extraviarse en un camino desconocido.

⁵⁰ *El Colombiano*, el principal periódico de Medellín, apareció en febrero de 1912 y seguía una orientación conservadora aunque a la vez declaraba la intención de no ser un apoyo incondicional a los partidos políticos.

todos los competidores de numerosos países del mundo, después de superar con pleno éxito las difíciles pruebas reglamentarias, entre las cuales figuran la redacción de un ensayo sobre temas relacionados con la cinematografía y un guion para una película en italiano. (Ver [Anexo 11.](#))

La nota periodística no sólo corrobora esta información contenida en la novela sino que más adelante también aclara el vacío de más de cinco meses entre la fecha de llegada a Roma y la solicitud de admisión al curso de Dirección de Cine (8 de septiembre): “Con anterioridad asistía a clases en el Instituto Profesional del Estado Italiano para la Cinematografía y la Televisión”. Su paisana medellinense, la actriz Mónica Silva (1925-2001), cuyo verdadero nombre era Luz María Flórez, esposa del reconocido director de teatro Santiago García, fue su condiscípula en este instituto.

De vuelta en Roma, después de su viaje al sur de Italia, tras unos meses de incertidumbre a la espera de ser admitido o no en el Centro Sperimentale di Cinematografia, emprendió un viaje en tren a París, no sólo con el fin de conocer la ciudad sino también de inscribirse en el Institut des Hautes Études Cinématographiques, aunque finalmente no se presentó a las pruebas de admisión. En París permaneció un mes y medio y de allí viajó en tren a España. Entró por Irún el viernes 16 de julio de 1965. Se puede inferir que permaneció unos días en Guipúzcoa por las historias de los aquelarres que narra en *El fuego secreto* (85) y en *Entre fantasmas* (67-68). Luego fue a Madrid a inscribirse en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, tras lo cual viajó hacia el sur, a Andalucía. En España permaneció casi tres semanas y regresó a Italia el 6 de agosto, partiendo también por vía férrea de Valencia y haciendo escala en Barcelona, trayecto que recorre la parte norte de la costa mediterránea española y la francesa.

Un mes y cinco días después, tan pronto como presentó el formulario de inscripción en el Centro Sperimentale di Cinematografia, volvió a España y esta vez permaneció allí dos semanas (del sábado 11 al domingo 26 de septiembre). ¿Qué lo llevaría tan pronto otra vez a España? Quizá la respuesta es que fue a presentar las pruebas de admisión al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, donde, a diferencia del de París, sí se presentó, pero no lo admitieron, como cuenta el narrador de *Los caminos a Roma* (81-83, 102). El Instituto madrileño no era el de su preferencia, pero quería asegurarse un cupo en la mejor escuela posible, además, en esa elección podría haber influido su admiración por el cine de Buñuel.

En todo caso, el Centro Sperimentale di Cinematografia era una de las más prestigiosas escuelas de cine europeas y él anhelaba ingresar allí a estudiar Dirección. Antes de viajar había estudiado el idioma italiano y al llegar a Roma continuó estudiándolo por su cuenta. Pero nada aseguraba que sería admitido ya que como dice el narrador de *Los caminos a Roma* (74) en la Scuola Nazionale di Cinema admitían a cuatro italianos y a cuatro extranjeros. No obstante esta aseveración, para el bienio 1965-1967 admitieron en el curso de Dirección, además de los cuatro italianos, a ocho extranjeros. Apenas recuerda en sus novelas (aunque no con exactitud, como se verá más adelante) a algunos de sus profesores: al de Historia del Cine, de apellido Montefiori, y a otro profesor, director del curso, hermano del *sindaco di Roma*, de apellido Petrini. Y al director del Centro Sperimentale di Cinematografia en la época en que él estudió allí, señor Fioravanti (74). De ellos no tiene muy buenos recuerdos, salvo del profesor Montefiori a quien se refiere con respeto y admiración por sus conocimientos de la historia del cine y por su pasión por las actrices del cine mudo Lia di Putti, Gloria Swanson y Perla White, entre otras. (*Entre fantasmas* 201)

Al escribir sus memorias, Vallejo se muestra obsesionado por los nombres de las personas que ha conocido (como los que apunta en un obituario que lleva). En *Años de indulgencia* dice que trató durante tres años de recordar el apellido de alguien y lo consiguió una noche de insomnio, pero no tomó nota y volvió a olvidarlo. En otros casos, recuerda el nombre pero si desprecia a la persona prefiere omitirlo o cambiárselo, o atribuirle otra nacionalidad⁵¹. No es éste el caso del profesor de Dirección, que no era de apellido Petrini⁵² sino Petrucci:

En cuanto al Centro Experimental, no sirve; desde el primer día lo vi. Alumnos y profesores allí son unos sabios necios, unos intelectuales, ‘intellettuali’, palabra inocente del latín que Italia pervirtió aplicándola a esa raza maldita. Pero lo máximo de la acepción es el profesor Petrini, ‘di regia’, director de cine desahuciado. Llega, entra, se sienta, saca la pipa de la suficiencia humana, la enciende y nos echa encima una humareda. (*Los caminos a Roma* 79)

Caso contrario es el del profesor de Historia del Cine cuyo apellido confunde al parecer involuntariamente, pues era Montesanti, no Montefiori: “El profesor Montefiori, el de historia del cine es de una gordura amable, saludable, asexual, inocente, provechosa. Nada en el mundo le interesa como no sea el cine, que le alimenta y le engorda”. (83) Y poco más adelante añade: “En fin, como profesor de historia del cine que digo que es, el profesor Montefiori queda ungido de paso, por derecho propio, divino, como rey de ese tesoro subterráneo”. (84) Con “tesoro subterráneo” se refiere a las miles de películas de infinidad de nacionalidades que almacenaba la cinemateca italiana en un sótano situado bajo el Centro Sperimental di Cinematografía.

⁵¹ Por ejemplo, refiriéndose a la nacionalidad de Octavio Paz dice que es guatemalteco, hondureño, salvadoreño (*Los caminos a Roma*, 108, 114, 122).

⁵² En *Entre fantasmas* trata de recordar el apellido: “¿Petrini? ¿Pietrini? ¿Pierini? ¿Prosperini? Años llevo tratándome de acordar, pero el nombre se me va, se me fue irremediadamente. Empezaba por pe. [...] ¿Petrini? ¿Pietrini? ¿Peperini? ¡Qué va! Sé que empezaba por pe, pero a lo mejor tampoco. Yo soy un memorialista desmemoriado, que se da hasta el lujo de no recordar”. (162)

El director y presidente de la comisión que evaluaba a los estudiantes era, en efecto, de apellido Fioravanti y de nombre Leonardo. Era amigo personal de Federico Fellini. Los profesores que Vallejo tuvo durante el primer año de estudios y las asignaturas que dictaban fueron: Antonio Petrucci (Dirección), Giorgio Prosperi (Guion), Angelo D'Alessandro (Escenografía), Maria Rosada –la única mujer– (Montaje), Gaetano Ventimiglia (Efectos), Valentino Brosio (Organización de producción), Fausto Montesanti (Historia del cine), Giulio Cesare Castello (Teoría y crítica de las películas) y Massimo Leone (Historia de la música). Las asignaturas del curso de Dirección estaban divididas en dos grupos: asignaturas profesionales y asignaturas culturales y complementarias. Al primer grupo pertenecían: Dirección, Guion, Dirección de TV y Edición. Y al segundo: Efectos, Organización de producción, Historia del cine, Teoría y crítica de las películas, Historia de la música, Legislación cinematográfica y Actuación.

El 8 de septiembre de ese año Vallejo presentó el formulario de inscripción para estudiar Dirección de Cine. Este formulario debía ser firmado por el aspirante y por las autoridades diplomáticas de su país de origen en Roma. El de Vallejo está firmado por Juan Lozano y Lozano, embajador de Colombia en Italia. (Ver [Anexo 12](#).) Al efectuar la matrícula, los concursantes escogidos tenían que pagar, como garantía por eventuales daños a la estructura, la suma de 10.000 liras, que se restituía al final del bienio. Todos los cursos (Dirección, Escenografía, Producción, Actuación, etcétera) duraban dos años y comprendían lecciones teóricas y ejercicios prácticos tanto en el sector cinematográfico como en el televisivo. (Ver [Anexo 13](#).) La matrícula no tenía ningún costo. La asistencia cotidiana a las clases, que empezaban a las 9.00 y terminaban a las 16.30, era obligatoria. Los aspirantes al curso de Dirección tenían que enviar junto con la solicitud un guion para un cortometraje y un ensayo

crítico de al menos diez páginas escritas a máquina sobre la técnica de trabajo o sobre el mundo artístico de un director italiano o extranjero.

Dos textos requeridos

Vallejo presentó un ensayo y un guion escritos en italiano como requisitos indispensables para ser admitido en el curso de Dirección en el Centro Sperimentale di Cinematografia. El ensayo lo tituló “Luis Buñuel, director español”. El profesor que lo evaluó escribió a mano y con lápiz en la portada “Excelente, discurso agudo” y enseguida una nota entre paréntesis que decía “verificar que sea suyo”. (Ver [Anexo 14](#).) En el ensayo analiza tres aspectos de la obra de Luis Buñuel: la imagen, la banda sonora y el idioma. Es un valioso documento a la hora de conocer las ideas que Vallejo compartía con Buñuel y la influencia de éste en su efímera carrera de cineasta, así como en su posterior obra narrativa.

Aunque es probable que Vallejo haya escrito antes *motu proprio* algunas reflexiones acerca del cine, éste es el primer texto que de él se conoce. Se observa que los juicios categóricos empiezan a conformar parte de su tono y de su estilo. Considera que Buñuel ante todo era un “poeta de la imagen”, no era un maestro del montaje como Eisenstein ni de la intriga como Hitchcock, pero pocos cineastas habían entendido tan bien los recursos expresivos de la imagen. Alude a que Buñuel planteaba en una conferencia en la Universidad Nacional Autónoma de México⁵³ que el cine debía revelar el misterio y la poesía que se ocultan en las apariencias de la cotidianidad, esto es, captar la “realidad total”, como lo hacían los surrealistas. A esto atribuye que Buñuel en el encuadre seleccionara objetos específicos. Por ejemplo, la cámara enfoca un

⁵³ Probablemente se trata de la conferencia que con el título *El cine instrumento de poesía*, Luis Buñuel dio en 1953. Buñuel nunca quiso publicarla, pero el texto de la conferencia se conserva gracias a que fue grabada clandestinamente y luego transcrita. Vallejo debió de leerla en el número 4 de la revista *Universidad de México*, de diciembre de 1958. Buñuel escribió infinidad de artículos sobre el cine, de modo que Vallejo también pudo haberlos consultado para escribir su ensayo.

insecto en primer plano y esto es suficiente para que la historia se llene de significados. Buñuel sostenía que hay un principio básico en el cine que consiste en que todo lo que aparece en la pantalla debe tener una justificación. Esto mismo ya había planteado Chéjov acerca del teatro, diciendo que si en el escenario aparecía un arma de fuego colgada en la pared, en algún momento alguien habría de dispararla. Es decir, los signos en el teatro, como los presagios en la narración, no se ponen por casualidad. Vallejo acota que la justificación de la presencia de objetos o personajes en las películas no debe buscarse más allá del simple raciocinio que exige la historia, pues la intención de la mayoría de los realizadores no es la “revelación”. En las tres películas que Vallejo realizará una década y media después se revela que el encuadre de la cámara sigue los modelos de las películas de su maestro español para que los gestos insinúen los sentimientos o para que los objetos evoquen un suceso. Pero no sólo en aspectos técnicos y formales sino sobre todo temáticos: los recuerdos se mezclan con la crítica social y política de los valores atávicos.

Vallejo observa las propiedades que en el cine tienen los efectos sonoros (el ruido, los sonidos y la música) para crear o acentuar situaciones. Indica que la experiencia adquirida por Buñuel trabajando en doblaje en Warner Brothers fue de suma importancia, si se tiene en cuenta la coherencia que logró en sus películas. Según Vallejo, Buñuel fue el primero en descubrir el poder de la música clásica, que utilizó de varias formas en la película *L'Âge d'Or*, rodada en 1930, año en que comenzó el cine sonoro. Sus imágenes mordaces fueron acompañadas por piezas de Wagner, Beethoven y Mendelssohn, y en virtud de ello acentuaron su poder expresivo. En *Viridiana*, por ejemplo, el espectador se percata de que la escena de la “última cena” transcurre mientras un gramófono reproduce el “Aleluya” de *El Mesías* de Händel. De modo que la música litúrgica en este contexto es una doble parodia religiosa.

A pesar de que Vallejo dice que la música, como el cine, le está negada a Colombia, “tónica, dominante, tónica, dominante, yendo y viniendo, de un lado a otro, por la cárcel enrejada del do mayor” (*Años de indulgencia* 160), en sus dos primeras películas, de tema colombiano, no puede obviar las enseñanzas de su maestro Buñuel y tiene que recurrir a la música folclórica nacional para ambientarlas, a tal punto que en *En la tormenta* hay una escena incidental en la que durante el viaje en el autobús una canción suspende la narración, como si se tratase de un entremés, aunque no se trata sólo de la ambientación musical sino también de recrear una tradición de los viajes en autobús de escalera intermunicipales en los que a veces músicos amenizaban el viaje sentados en la última fila de asientos.

La subversión de las convenciones sociales y la crítica a la moral cristiana que Buñuel presenta de forma esperpéntica en *Viridiana* también pudo haber influido no sólo en la obra narrativa de Vallejo, en la que son evidentes las continuas parodias a los valores considerados sagrados por la Iglesia, sino también en su postura vital: el escritor veracruzano Jordi Soler hizo un video de una entrevista realizada en 1999 en el que Vallejo se traviste de novia como crítica al matrimonio católico, que evoca la profanación del mendigo ataviado con el vestido de boda de la difunta esposa de esta película.

Vallejo sostiene que en el cine, así como en la vida, el idioma elegido expresa una mentalidad, una visión del mundo y una manera particular de sentir, de modo que no puede ser indiferente porque afecta a los temas y a la obra misma⁵⁴. Así, el idioma hablado en las películas de Buñuel responde al tema, a la idiosincrasia de los personajes y al tratamiento de un asunto. Este atisbo llevará a que los personajes de las películas de Vallejo se expresen de forma

⁵⁴ En palabras más concisas de Martí: “Así como cada hombre tiene su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje”. (95)

coloquial y aparentemente espontánea como también lo hará el narrador de sus relatos para que el lenguaje corresponda a la forma y al contenido de la obra.

Según Vallejo, Buñuel lleva a la pantalla la realidad hispana de todos los estratos. En su intento de captar la realidad total, no retrata a los personajes del mundo cotidiano atados a circunstancias particulares, como lo hacían los neorrealistas. Por ejemplo, don Jaime, protagonista de *Viridiana*, confinado en su masía por años desde la muerte de su esposa el día de la boda, y *Nazarín*, que recorre los caminos de México del siglo XX, como lo hizo don Quijote de la Mancha en el siglo XVI. Este último carácter lleva consigo una tradición nacional: la picaresca, la del loco o la de los místicos sublimes convencidos de su verdad o la de héroes gratuitos que nacen sólo en España. Pero, según Vallejo, *Viridiana* va más allá: Buñuel fue capaz de sugerir un inconsciente colectivo hispano; comprende las frustraciones sexuales inherentes a la religión católica, el sentimiento de culpa y el pecado.

Según Vallejo, *L'Âge d'Or* fue ante todo una rebelión contra la Iglesia opresora, más que un acto subversivo contra “la empresa que se opone al amor”. Como se ve, éste es otro de los temas controversiales que luego desarrollará hasta el escarnio en sus novelas, no en sus películas, que proviene de la influencia del cine de Buñuel, aunado por supuesto a su experiencia en un colegio de religiosos.

El ensayo lo escribió pocos días antes de presentarlo al Centro Sperimentale di Cinematografia porque en él menciona la “última” película de Buñuel filmada en México –se refiere a *Simón del desierto*–, que concursó en el Festival de Cine de Venecia (celebrado entre el 24 de agosto y el 6 de septiembre de 1965). Se podría decir que las apreciaciones de Vallejo provienen de la observación de las películas y también de los estudios acerca de la obra cinematográfica de Buñuel, pero no se sabe a cuáles fuentes de información acudió –salvo la

conferencia *El cine instrumento de poesía* y las Primeras Conversaciones sobre Cine Español, también conocidas como Conversaciones de Salamanca, que tuvieron lugar en dicha ciudad entre el 14 y el 19 de mayo de 1955— porque en el ensayo no anexa la bibliografía; probablemente no era un requisito incluirla pues podría ser sólo una reflexión personal basada en sus conocimientos y experiencias. Desde este primer ensayo, Vallejo siempre apelará a la credibilidad del lector, mencionará sus fuentes pero no dará la referencia bibliográfica y en los casos de sus tres biografías se deshará de los documentos que podrían comprobar o desmentir sus aseveraciones. Por eso, no hay separaciones en capítulos ni apartados ni escolios ni apostillas ni notas ni nada al margen del texto que remita al lector a la fuente exterior, sino que por el contrario todo está hilvanado de tal forma que el texto se densifica e incluirá todo referente hasta narrar la manera en que obtuvo la información. Es la propia experiencia lo que cuenta, sin su intervención las cosas estarían en la misma situación en que las encontró, romper esa inercia es dar comienzo al relato.

En cuanto al guion requerido para ser admitido en el Centro Sperimentale di Cinematografia, Vallejo presentó uno, sin título, que es un guion técnico, aunque tiene por momentos rasgos de guion literario. El hecho de que en él haya indicaciones detalladas sobre la puesta en escena y de que se rija por las convenciones tipográficas del género (mayúsculas, numeración, espacios, etcétera), demuestra que antes de su ingreso había estudiado cómo escribir un guion en el curso que tomó a su llegada a Roma en el Instituto Profesional del Estado Italiano para la Cinematografía y la Televisión. Tiene una extensión de diecisiete cuartillas, más la portada, escritas a doble espacio. Sólo hay unos pocos errores mecanográficos que están enmendados, lo que hace suponer que antes de su ingreso Vallejo ya tenía un pleno dominio del idioma italiano.

Los elementos que incluye en el guion conforman un popurrí no sólo musical (música caribeña y misa) sino escénico (una playa, un palacio episcopal, una plaza de toros y un elegante salón de recepciones de un ministerio de gobierno) y temático (la atracción que sienten unos jerarcas de la Iglesia por los efebos, el boato de la Iglesia, una misoginia apenas insinuada, la fiesta brava, aunque aún no hay ningún asomo de denuncia del maltrato animal), de modo que todos estos elementos no tienen un hilo que les dé cohesión. El guion presenta muy pocos diálogos y las escenas son escuetas. Está la estructura básica pero faltaría desarrollar la trama y el argumento. El guion cinematográfico debe dar indicaciones verbales para construir todo. Por eso cada detalle debe estar minuciosamente descrito. El texto tiene que dar cuenta del escenario, los movimientos de la cámara, las tomas, los planos, los personajes, su actitud y sus movimientos, la acción, los sonidos, la música, el dialogo y muchos otros aspectos, elementos que este guion apenas esboza.

Se podría decir que el tema principal de este guion es la pederastia y la homosexualidad, pero no se plantea un problema, ya que los personajes sólo insinúan sus inclinaciones sexuales, nunca sus sentimientos. A medida que se va describiendo la acción, los personajes van cobrando forma, pero es más un guion técnico que literario, como ya se mencionó. Puesto que no hay un argumento sino escenas fragmentadas sin ninguna tensión dramática, un final apocalíptico, típico aunque truculento (la erupción de un volcán cuya lava sepulta todo) resuelve todo posible desenlace en un *deus ex machina*.

Veni, vidi et non vincere

Vallejo estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia desde noviembre de 1965 hasta junio de 1966. Por no haberse presentado a los exámenes finales, la comisión de

evaluación, integrada por los profesores antes mencionados, lo reprobó el 4 de julio de 1966. (Ver [Anexo 15](#).) A pesar de las clases tomadas durante ese año académico, dice no haber aprendido nada: “El cine, creo yo, se aprende viéndolo hacer; si la vida no le da a uno esa oportunidad, pues lo aprende uno solo, a la diabla, haciéndolo. Yo al Centro Experimental no le debo ni el mínimo conocimiento de saber siquiera que si un personaje sale corriendo en una toma por la derecha en la siguiente tiene que entrar por la izquierda, porque si entra por la derecha se devuelve”. (*Los caminos a Roma* 79)

Sorprende la determinación con que Vallejo asume una empresa y la forma en que pierde el interés por ella cuando conoce a fondo el asunto, logra su propósito o sacia su curiosidad. Así lo confiesa en *El desbarrancadero*: “Con esta inconstancia mía para todo, esta volubilidad que me caracteriza, yo la dejé [la marihuana] poco después”. (17) Y, con mayor razón, por supuesto, cuando ésta lo decepciona. Esto permite establecer las fechas en que emprende o abandona una tarea. Resuelto a abandonar el Centro Sperimentale di Cinematografia y con el firme propósito de hacer cine en su país natal, decidió dejar del todo Europa, no sin antes comprar una cámara profesional de cine en la fábrica de Arriflex, situada en Múnich. Salió por última vez de Roma en tren y en Ventimiglia, aprovechando que iba con rumbo norte, se dirigió a Limone, sólo con el fin de cumplir su promesa de visitar a un muchacho italiano de dieciséis años, llamado Mario, al que había conocido ocho meses y medio antes, cuando éste abordó en Barcelona el tren en el que Vallejo regresaba a Roma de su segundo viaje a España, como lo narra en *Los caminos a Roma* (92, 94, 156). De Italia salió por Domodossola y continuó su viaje hacia París y luego a Dunkerque, atravesando Francia en una noche y un día sin bajarse del tren para cruzar en transbordador el paso de Calais hasta Dover, adonde llegó el miércoles 29 de junio de 1966. Tras una estancia de seis días en Londres –ciudad que compara con la que había imaginado leyendo a

Dickens, cuyas obras leyó cuando era más joven— salió de Inglaterra en un transbordador del puerto de Harwich y entró a los Países Bajos por Hoek van Holland el martes 5 de julio.

En el argumento de todas sus obras Vallejo suele emplear metalepsis: recuerdos, anécdotas, opiniones, comentarios o acotaciones que dan la impresión de surgir en el preciso momento de la escritura, desviando la atención del lector, pero sin que el hilo de la trama se confunda o quede algún cabo suelto. Aunque la historia de estas tres últimas semanas en Europa no tiene relevancia en su relato, salvo que muestra su continuo deambular, el itinerario descrito en *Los caminos a Roma* comete una imprecisión respecto de la línea temporal del argumento. Cuando narra esta secuencia, que por supuesto no requiere un orden cronológico pero sí geográfico, extravía al lector: “Como me fui de Londres me voy de Hamburgo y llego a Ámsterdam”. (185) De Inglaterra pasó a los Países Bajos, de modo que lo más seguro es que primero hubiese ido a Ámsterdam no sólo porque era un paso casi obligado en el trayecto sino también porque tenía que ir a recoger el dinero que su padre le había mandado al consulado colombiano de esa ciudad, al que había sido trasladado su amigo Gonzalo Bula, el anterior cónsul en Roma. Con una suma de dinero considerable en su bolsillo, el paso siguiente más prudente sería ir a Múnich a comprar la cámara, no a Hamburgo. Más adelante dice: “Por mi voluntad soberana dejo el tren de Múnich y vuelvo a Ámsterdam [...]. Y ahora sí, cumplido mi compromiso, pagada mi penitencia, me voy de Ámsterdam a Múnich a comprar la cámara”. (188-189) Es posible que antes de cruzar la frontera en efecto haya vuelto a Ámsterdam. Lo cierto es que en su pasaporte hay un sello de la salida de los Países Bajos el 9 de julio, pero no de la entrada a Alemania.

Cuando llegó a la fábrica de Arriflex a comprar la cámara los vendedores se asombraron de que la quisiera de inmediato pues sólo las fabricaban por pedido. No podía esperar varias

semanas. Tardarían al menos un día en adecuarle una pero no con motor y obturador fijo como la quería. Entonces ¿qué pudo haber hecho? Pagar por adelantado los dos mil doscientos dólares que le costó para evitar que se los robaran y mientras se la alistaban podría haber viajado a Hamburgo. Así planteado el itinerario habría vuelto a Múnich procedente de Hamburgo, recogido la cámara “y ahora sí”, sin más dilaciones ni aventuras, viajar a Fráncfort, donde permaneció un solo día, el último de su periplo por Europa, para tomar el avión de Avianca que lo llevaría a Bogotá. Eso explicaría su prolongada estadía de quince días en Alemania, si se tiene en cuenta que su afán era volver pronto a su patria chica.

A pesar de su tamaño y peso, la cámara la llevó consigo mismo en la cabina del avión. En el aeropuerto El Dorado de Bogotá lo estaba esperando su amigo Salvador Bustamante, quien gracias a que era profesor en la Facultad de Derecho de la Universidad La Gran Colombia y tenía un alumno que trabajaba como funcionario de la aduana en el aeropuerto, pudo arreglar el ingreso de la cámara sin que le pusieran problemas a cambio de que él le mejorara sus calificaciones. En *El río del tiempo* hay varias alusiones a este amigo y compañero de juergas, principalmente en *Entre fantasmas*, sin embargo, en *Los caminos a Roma* no se menciona esta anécdota, que por su carácter picaresco podría haber constado. Con esta cámara hizo en Bogotá los cortometrajes *Un hombre y un pueblo* y *Una vía hacia el desarrollo*. Luego se la vendió a Guillermo Angulo, que filmó con ella algunos documentales⁵⁵.

Si las enseñanzas de la escuela no influyeron en sus películas, sin duda el cine italiano de esa época sí lo hizo. Según Pierre Leprohon, los derroteros del cine italiano de los años sesenta

⁵⁵ Guillermo Angulo Peláez fue un director de cine colombiano nacido en 1928 en Anorí, Antioquia. Hizo sus estudios secundarios en la Universidad de Antioquía. Estudió cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia sólo unas pocas semanas en 1956, como ya se indicó. Fue creador y propietario de la compañía productora de comerciales y de cortometrajes Guillermo Angulo/Producciones de Cine. Los primeros documentales que dirigió son los siguientes: *Uno en veinticuatro* (196?), sobre la dificultad de la explotación del petróleo por compañías extranjeras, *Boyacá* (1964), *Semana Santa en Sáchica*, *Las costas colombianas*, *El desierto colombiano* (1966), *La ciudad* (cortometraje).

están marcados por cuatro destacados directores: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti y Roberto Rossellini. Sobre todo los dos primeros cineastas “hacen mucho más que reformar y vitalizar el cine nacional. Modifican radicalmente la construcción y la expresión tradicionales, afrontan los tabúes dramáticos y morales, operando así una doble revolución estética y temática”. (221) En 1960, dos películas que fueron presentadas en el festival de Cannes, *L'avventura*, de Antonioni, y *La dolce vita*, de Fellini, causaron conmoción, pues “la violencia satírica del film de Fellini parece hacer eco a la audacia psicológica de *L'avventura*. Una y otra incorporan al cine italiano de 1960 una originalidad de fondo que tuvo para el público el atractivo del escándalo”. (224-225) Estas dos películas rompían con la tradición del neorrealismo sin dejar de ser realistas, pese a que adoptaban las vías de la introspección o las exuberancias del barroco. (221) En éstas “la intriga dramática da lugar a la crónica. Ya no hay intriga, sino una especie de constatación dramática que se desenvuelve según las propias leyes de la evolución de su crisis. Desde entonces, las escenas no se unen para llevar una acción a su término, sino para exponer un estado, un caso, una situación de hecho y sus consecuencias”. (221-222) En los tres largometrajes que Vallejo hizo en México a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta ocurre algo similar, los eventos se presentan con una intriga carente de importancia porque el dramatismo se funda en la situación en sí y en su previsible desenlace.

La imagen y la palabra

Tras su estancia en Europa, Vallejo regresó a Medellín el sábado 24 julio de 1966. Al día siguiente fue a la finca Santa Anita a saludar a su querida abuela, a quien le debía una visita de pésame, pues había enviudado mientras él estaba en Roma. Unos meses después intentó crear

una empresa cinematográfica en Medellín para hacer documentales y cuñas publicitarias. Se iba a llamar Cine Star y su amigo Chucho Lopera le dibujó el logo, pero el proyecto fracasó.

En 1968 Vallejo fue a Bogotá donde permaneció hasta abril de 1970 con el ánimo de hacer sus propias películas. Trabajó o tuvo algún vínculo profesional con las empresas cinematográficas Promotora de Cine Nacional (Procinal), Roquin Films y Cía., el Instituto Colombiano de Desarrollo Social (Icodes) y Cine, TV, Films. En Colombia se habían hecho algunas películas desde comienzos del siglo XX, pero el cine nacional había fracasado. Vallejo alude en términos peyorativos e irónicos a los productores y directores –los llama “unas serpientes infatuadas” (*Años de indulgencia* 159)–, que consideraban el cine un arte y se opusieron a hacer de éste una industria. El sobreprecio cobrado por el gobierno a los espectadores en los boletos del cine se destinaba a financiar los proyectos de los cineastas, pero ellos estaban más interesados en hacer documentales mientras conseguían los fondos suficientes para hacer largometrajes. Las entidades privadas cinematográficas, como Procinal y Roquin Films y Cía., tampoco tenían los recursos suficientes, de manera que las industrias que surgían en esa época corrían la misma suerte.

Uno de los principales pioneros del cine nacional fue Camilo Correa Restrepo (1913-1990). En 1946 en Bogotá junto con Charles Riou fundaron Procinal. Por otra parte, en 1947 Alberto Estrada y Guillermo Greiffenstein fundaron en Medellín, con la asesoría y presencia permanente de Correa, la productora Pelco. La primera sede de Procinal estaba situada en Fontibón (población aledaña a Bogotá), luego se trasladó definitivamente a Medellín. Correa llevó a Hans Brückner como aval técnico y para que se hiciera cargo de la producción de Pelco. En abril de 1947 se presentó el primer cortometraje de la compañía, al cual siguieron otros más. Al parecer el trabajo de Brückner en Medellín fue de excelente calidad. Durante un tiempo,

Pelco fue la única productora de cine activa del país. Sin embargo, al cabo de unos pocos años, por desinterés de sus dueños, la empresa cerró.

Dedicado enteramente a Procinal y con los equipos adquiridos en Pelco, Correa inició una nueva época de su empresa haciendo cortometrajes y el Noticiero Colombia, mezcla de notas sociales y publicitarias. Correa y Riou fueron testigos del 9 de abril de 1948, fecha clave de la historia colombiana en la que ocurrió el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán. Ambos consiguieron filmar esos acontecimientos, material que en parte aún se conserva. Vallejo tuvo acceso a ese material e incluyó partes de éste en su primer cortometraje *Un hombre y un pueblo*.

En 1947 Procinal empezó la filmación del largometraje *Pasión llanera*, dirigido por el chileno Roberto Saa Silva, pero por falta de financiación no lograron terminarlo. A partir de 1950 Correa continuó produciendo en Medellín, atento a las tendencias del cine mexicano y argentino. Correa también hizo crítica de cine y en 1955 fundó el Cineclub de Medellín, de duración efímera por las continuas críticas de la sociedad a la “inmoralidad” de las películas que presentaba, principalmente italianas y francesas. Comenzó otro largometraje, *Cristales*, que nunca concluyó, pero con partes de esta película produjo *Colombia linda* (1955). Ésta no tenía un argumento, era un *show* televisivo y se basaba en la presencia de conocidas figuras de la farándula. Para difundir la película y sobre todo para conseguir fondos para financiar a Procinal, se hicieron campañas publicitarias que atrajeron a cientos de ahorradores, que creyeron que su inversión les produciría grandes ganancias y se convertirían en gestores del cine colombiano. Vallejo en *Los días azules* (118-119) relata todos estos sucesos y menciona que en el periódico *El Poder*, que dirigía su padre, se hacía publicidad a Procinal en trueque por acciones de esta empresa. El fracaso fue estrepitoso y llevó a la bancarrota a Procinal. Y a Correa a la cárcel,

donde, tras ocho meses sin ser juzgado ni condenado, consiguió su excarcelación mediante una huelga de hambre. En *Años de indulgencia* (86-87) y en *Entre fantasmas* (27-28), Vallejo cuenta cómo fue el final de Procinal y la suerte que corrió *Colombia linda*: la película y los equipos se remataron en subasta pública estableciendo el precio de acuerdo a su peso; el padre de Javier Betancourt –su condiscípulo en la Scuola Nazionale di Cinema y también su paisano⁵⁶– compró por veintiún pesos (suma exigua) los rollos con el fin de acabar la película algún día pero éstos terminaron por quemarse.

El santandereano Roberto Quintero creó Roquin Films, un pequeño laboratorio artesanal de blanco y negro en los alrededores de la calle 24 con carrera 24 en Bogotá. Contaba apenas con lo básico, pero tenía un lente Dyaliscope para filmar en formato cinemascopio, que era el furor en esa época. Roquin Films acababa de filmar en 1959 la película *Carmentea* en blanco y negro. *Carmentea* se constituyó en la gran película inédita del cine colombiano, ya que, debido a la obstinación de Quintero, que la quería terminar totalmente en su laboratorio, sin los medios necesarios para ello, nunca salió a las salas y el negativo desapareció después de su muerte. Vallejo cuenta en *Años de indulgencia* (82-101) su experiencia trabajando en Procinal y en Roquin Films.

El trabajo cinematográfico de Vallejo comenzó con la realización del cortometraje *Un hombre y un pueblo* (1968), un documental sobre el líder popular Jorge Eliécer Gaitán, quien, en uno de sus emotivos discursos en Bogotá en 1947, dijo una frase que se convertiría en lema: “Yo no soy un hombre, soy un pueblo”. Fernando escribió el texto del documental, su hermano Darío

⁵⁶ Según Vallejo (*Los caminos a Roma* 74), Betancourt es de Medellín, pero quizá sólo es de origen antioqueño. Javier Betancourt Salazar nació en Bogotá el 4 de diciembre de 1941. Estudió en Bogotá, primero en la Pontificia Universidad Javeriana y luego dos años de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Luego hizo un curso de civilización francesa para extranjeros en La Sorbona, antes de entrar a estudiar junto con Vallejo en el Centro Sperimentale di Cinematografia.

financió la producción⁵⁷. Fue sonorizado en Roquin Films por Carlos (un ingeniero de sonido sin formación académica, cuyo apellido Vallejo ha olvidado). Este documental contiene tomas aéreas de Bogotá.

El cineasta y crítico cinematográfico Carlos Álvarez Núñez, en un artículo que inicialmente publicó en *Cine al Día*, sitúa en el año 1968 el nacimiento de la industria del cine en Colombia. Rescata de la mediocridad creativa de los años sesenta –debida a que los directores estaban más interesados en recrear el paisaje colombiano que en contar una historia que abordara una situación o un problema auténtico– dos películas: el largometraje *Pasado el meridiano*, dirigido por el español José María Arzuaga, y el documental *Camilo Torres Restrepo*, sobre el cura guerrillero, dirigido por Diego León Giraldo. Y anota que tuvieron que pasar veinte años, para que alguien se atreviese a llevar a la pantalla un suceso trágico de la vida nacional: el documental de Fernando Vallejo sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

Vallejo aprueba la superioridad de la palabra sobre la imagen, a pesar de que declara que ésta se encuentra devaluada, pues los significados cambian constantemente o las palabras de tanto repetirse pierden su fuerza semántica o ya no revelan sino que ocultan, como dice de Colombia donde “tienen el lenguaje trastocado, para conjurar la realidad”. (*Los días azules* 81) Por otra parte, critica al documental por serle imprescindible la palabra: “El cine documental, además, es un subgénero, un lenguaje limosnero. No es nada sin el hilo de un relato, de un narrador que va uniendo las cuentas dispersas de sus imágenes”. (*Años de indulgencia* 92) Esto corrobora que su sensibilidad se inclina primero por el sonido musical, luego por la palabra literaria y por último por la imagen cinematográfica. Integrar estas manifestaciones en una sola expresión artística es una intención que se percibe en cada uno de sus relatos.

⁵⁷ Eso dice en *Años de indulgencia* (98, 101), sin embargo Aníbal Vallejo afirma que los cortometrajes *Un hombre y un pueblo* y *Milagro de una civilización: Guatavita* (1971), documental dirigido por Mónica Silva, se financiaron con el sobreprecio que puso el estado colombiano para estimular el cine.

En 1968 el cineasta Julio Luzardo González fundó el Cine Arte del Instituto Colombiano de Desarrollo Social (Icodes)⁵⁸ en la pequeña sala de proyecciones que el Icodes tenía en la calle 16 entre las carreras quinta y sexta de Bogotá, donde también hacían todo el trabajo de laboratorio, edición y copiado de comerciales. Allí conoció a Fernando Vallejo. Luzardo hizo con Fernando Laverde un corto promocional del instituto, *Imagen y sonido*, pionero en animación y videos musicales. En el Icodes se había realizado antes el cortometraje *El mar humano*⁵⁹.

Vallejo trabajó en el Icodes como documentalista y allí dirigió su segundo cortometraje *Una vía hacia el desarrollo* (1969). Éste es un documental de veinte minutos de duración, filmado en 16 mm, en blanco y negro. Fue financiado por un filántropo holandés. El tema es la pobreza de los tugurios en Bogotá: “voy por estos barrios sin agua, sin luz, sin alcantarillas, filmando con excitación rabiosa lo que encuentro: niños barrigones, viejos borrachines, perros sarnosos, charcos con moscas, putas preñadas, gallinas, basura, cerdos. Y para acabar de ajustar, para rematar, en la estación del ferrocarril campesinos llegando a la ciudad”. (*Años de indulgencia* 108-109)

Cuando el cineasta caleño Luis Alfonso Ospina estuvo hospedado en el departamento de Vallejo en la colonia Hipódromo Condesa con el fin de hacer un documental sobre el escritor, *La*

⁵⁸ El Icodes fue fundado en 1959 y dirigido hasta 1971 por el sacerdote jesuita Gustavo Pérez Ramírez. El gerente era Germán Castillo. Vallejo en *Años de indulgencia* (110-121) relata la historia del Icodes en lo que atañe al cine y describe a estas dos personas. Según el historiador Álvaro Tirado Mejía (*Los años sesenta*), la Iglesia católica creó en Colombia el Centro de Investigaciones Socio Religiosas (CIS), que en 1962 se convirtió en el Instituto Colombiano de Desarrollo Social (Icodes), para atender las nuevas orientaciones y la necesidad de conocer el mundo secular y su problemática.

⁵⁹ *El mar humano* es un cortometraje en blanco y negro, en 16 mm, dirigido por José Ignacio Tovar, sonido de Luis Carlos Vargas, montaje de Tulio Jaramillo y dirección de fotografía de Orlando Moreno Gómez. Según Vallejo, en *Años de indulgencia* (121), *El mar humano* y *Una vía hacia el desarrollo* fueron los dos únicos documentales que produjo el Icodes a pesar de contar con equipos muy completos, pero según el catálogo de la Cinemateca Distrital de Bogotá, *El cine colombiano 1950-1973*, el Icodes hizo un tercer cortometraje: *Paternidad responsable*, en blanco y negro en 16 mm de veinte minutos de duración, con dirección y montaje de Julio Luzardo, sonido de Carlos Arenas y dirección de fotografía de Orlando Moreno Gómez.

*desazón suprema*⁶⁰: *retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), éste le enseñó un baúl donde conservaba sus pocas y más preciadas pertenencias. Allí se hallaba el rollo del cortometraje *Una vía hacia el desarrollo* y otros tres rollos pequeños en 8 mm de filmaciones de sucesos familiares. Es presumible que las filmaciones de estos tres rollos las haya hecho Vallejo porque aparecen su abuela materna, sus padres y sus hermanos, mas no él. El documental *La desazón suprema* muestra durante unos segundos la secuencia de apertura de *Una vía hacia el desarrollo*: se aprecia un tren de vapor a través de un paraje de la sabana de Bogotá que llega a una estación en la que deambulan unas vacas y en la que hay unos campesinos vestidos con el atuendo típico de esa región (ruana y sombrero) a la espera de su llegada. Eso es lo único que se preserva porque Vallejo le regaló la película a Ospina, pero éste la extravió y en la actualidad está desaparecida.

Otra de las empresas de cine donde trabajó Vallejo fue Cine, TV, Films. Allí filmaba actualidades para la prensa, oficio que según él consistía principalmente en filmar al presidente de la república en todo evento social o político al que asistiera. La infraestructura para hacer cine era tan precaria que los cineastas tenían que acudir a varias compañías para llevar a término todo el proceso. Lo que filmaban lo procesaban en unas improvisadas máquinas compuestas de piezas de diverso origen de Cine, TV, Films (la reveladora, el lente de la copiadora, la secadora).

En vista de las dificultades que en Colombia se le presentaban para hacer las películas y exhibirlas, Vallejo decidió buscar apoyo en Nueva York, aprovechando que su hermano Darío vivía en esa ciudad.

La Gran Manzana

⁶⁰ Ospina tomó este título del primer verso del poema *Acuarimántima*, de Porfirio Barba Jacob: “Vengo a expresar mi desazón suprema / y a perpetuarme en la virtud del canto”.

Vallejo llegó a Nueva York el sábado 2 de mayo de 1970 “de noche, con trescientos dólares en el bolsillo, cuatro mudas de ropa vieja en una maleta, y un proyecto fantástico en la cabeza: filmar aquí mi gran película sobre Colombia, la que Colombia no me deja hacer por no verse, asesina, en el espejo”. (*Años de indulgencia* 45) En Manhattan, en un departamento del edificio Admiral Jet, situado en la confluencia de la calle 80 y la avenida Ámsterdam, vivía Darío, quien tras haberse graduado de agrónomo en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, estaba cursando una maestría en la Universidad de Columbia⁶¹.

Según él mismo relata en *Años de indulgencia*, trabajó en una pequeña empresa de cine: “Prototype tiene un gerente-dueño, una secretaria-amante y dos empleados: un negro y yo. Una especie de Roquin Films en Nueva York”. (131) Puesto que Fernando no es dado a contar nada distinto de lo que ya ha contado en sus libros y que Darío ya no vive (su enfermedad y muerte es el tema de *El desbarrancadero*), queda por averiguar si Aníbal, “el notario de la familia” (Vallejo “cumpleaños”), conserva la correspondencia de alguno de sus dos hermanos mayores con sus padres durante su estadía en Nueva York. Según Vallejo, su trabajo era completamente mecánico, algo así como el de Charlot en *Tiempos modernos*: “El negro arma las máquinas, las fotocomponedoras; su servidor hace los alfabetos [...]. Cuando salgo a la calle, por la tarde [la jornada laboral empezaba a las 7 a. m.], de Prototype, sólo veo letras y alfabetos: Este anuncio de cigarrillos está en Stymie Light, y ese de cerveza en Helios Extrabold y aquél en Korina Bold y aquél en Futura Medium”. (131)

México lindo y querido

Después de su truncada carrera de cine en Roma, de hacer dos documentales en Bogotá y de buscar en vano vincularse al cine en Nueva York, Vallejo planeaba marcharse a Brasil o a

⁶¹ En el [Anexo 16](#) se puede ver una fotografía de los dos hermanos y una amiga de ellos en Nueva York.

Puerto Rico para ver qué podía hacer en la industria cinematográfica, cuando un amigo medellinense, Raúl Velásquez, que había vivido en México, le sugirió ir a este país. Vallejo llegó a Ciudad de México el jueves 25 de febrero de 1971 en un vuelo de Aeroméxico procedente de Nueva York. Recién llegado se hospedó en un “hotelito pobre, viejo, del centro, de altos techos, fresco, de otros tiempos, el más hermoso en que haya estado”, de la calle Isabel la Católica, cercano al salón Tenampa⁶². Un día después de su llegada fue a visitar a su amigo Juan Guillermo Ochoa y al no encontrarlo se quedó esperándolo en compañía de la esposa y el cuñado. Allí conoció a Óscar Armando Calatayud, personaje que con el tiempo abriría muchos bares de homosexuales en la ciudad, el cual lo invitó a una fiesta en el departamento del escenógrafo David Antón, que ese día cumplía 48 años. David llevaba varios años viviendo en el ático de un edificio de cuatro pisos situado en el número 8 de la calle Madero, frente a la iglesia de San Francisco, en el centro histórico. Entre los numerosos asistentes a la fiesta se contaban figuras de las artes y el espectáculo como el poeta Salvador Novo, la actriz Marilú Elízaga y el director de teatro José Luis Ibáñez. Mientras los invitados conversaban y se divertían, Vallejo permanecía callado y retraído y parecía no interesarse por nadie. En el salón había un piano y se entretuvo tocándolo, más para amenizar la fiesta que para hacerse notar y conseguir unos aplausos. (Terán⁶³) Así se conocieron Fernando y David y desde entonces decidieron vivir juntos. Al cabo de unos siete meses se mudaron al ático ubicado en el séptimo piso del edificio Aneta, en la calle Ámsterdam 122 de la colonia Hipódromo Condesa, donde vivieron poco más de cuarenta y seis años.

Muchos años después, Pablo Serrano, un amigo y vecino de la colonia Hipódromo, con quien solía conversar sentados en una banca del parque México (en rigor, llamado San Martín),

⁶² Discurso pronunciado el 26 de noviembre de 2011 para recibir el Premio de la FIL.

⁶³ Luis Terán es un crítico de cine amigo de Vallejo. Asistió a esa fiesta en compañía de su hermano Antonio, que era muy amigo de David.

le contó que una pareja de amigos homosexuales se habían casado, tras haber vivido juntos durante cuarenta años, para tener mayor seguridad legal frente a sus respectivas familias en caso de deceso de alguno de ellos. Esta noticia, al parecer, lo impulsó a casarse. Ocho meses antes de la muerte de David, Fernando y David contrajeron matrimonio (en el [Anexo 17](#) se puede ver copia del Acta de Matrimonio). La boda no fue una ceremonia sino un acto protocolario en una notaría de la colonia Roma. Ningún familiar de la pareja tuvo noticia de ese acontecimiento. Seis años antes, en Ciudad de México, se había aprobado el matrimonio entre parejas del mismo sexo. Unas semanas después de la boda, Fernando citó a su amigo Pablo y a su pareja Enrique a una banca del Parque España y “con toda candidez, ilusión y ternura sacó un papelito arrugado escrito a mano de su bolsillo con todas las indicaciones” para animarlos a contraer matrimonio. Y así fue: ellos se casaron en ese mismo juzgado donde “se prohíbe tirar arroz”. (Serrano “Cabos sueltos”)

En los primeros meses en Ciudad de México, Vallejo hacía traducciones para la revista *Vida Literaria* de México, por ejemplo, tradujo el artículo “El mundo de Marcel Proust”, de Hubert Juin, publicado en el número 14, de agosto de 1971. Luego, en su estudio, ubicado en la parte posterior del departamento, con vista al parque México, Vallejo escribió toda su obra, salvo la primera parte de *La Virgen de los sicarios* (1994), que escribió dos meses en Medellín y dos en Ciudad de México.

El médico de las locas

Vallejo llevaba viviendo en México un año y tres meses cuando escribió el libreto teatral *El médico de las locas*, inspirado en la novela *Le Médecin des folles* (1879), de Xavier de Montépin, cuyo protagonista es el psiquiatra berlinés de origen judío Franz Rittner. El título

alude sólo a esta novela y no es una parodia de *La jaula de las locas*, obra teatral del dramaturgo francés Jean Poiret, pues Vallejo lo escribió un año antes de que se estrenara la obra teatral y más de seis años antes de que se estrenara la famosa película cinematográfica⁶⁴. Vallejo quiso llevarlo al cine junto con el actor cómico mexicano Manuel *El Loco* Valdés, por eso incluyó un episodio simulado de “El Show del Loco Valdés” (programa humorístico de la televisión mexicana que se presentó entre los años 1972 y 1974), pero debido a la inconstancia y falta de compromiso del actor este proyecto fracasó y el libreto permanece inédito.

Antes de *El médico de las locas*, Vallejo no escribió ninguna obra que se haya publicado. Aunque menor, resulta importante esta comedia porque aquí ya aparecen varios de los principales elementos que luego desarrollará en sus relatos. El protagonista es el psiquiatra vienés Adolfo Hinckel, parodia del nombre del *Führer*, y de Sigmund Freud en sus diagnósticos y tratamientos. Este personaje luego aparecerá de manera recurrente en sus primeras y en sus últimas autoficciones (*Los días azules*, *Los caminos a Roma*, *Entre fantasmas*, *Casablanca la bella* y *¡Llegaron!*) con el nombre del doctor Flores Tapia⁶⁵ y de quien el narrador no perderá ocasión de mofarse. Vallejo siente particular recelo por los médicos, los políticos y los sacerdotes. Por eso el psiquiatra es un personaje paradójico, es quien padece más severos trastornos de la personalidad. Hay implícita una crítica al psicoanálisis y a los supuestos traumatismos psíquicos causados por frustraciones sexuales.

⁶⁴ *La Cage aux Folles* (en su título original) se estrenó el 1 de febrero de 1973. Esta obra teatral se llevó al cine. La película cómica de enredo francoitaliana, adaptación de la obra teatral homónima de Jean Poiret de 1973, la dirigió Édouard Molinaro. Se estrenó el 28 de octubre de 1978 y estuvo en escena en el Palais Royal de París durante quince años consecutivos. Uno de los protagonistas de la obra en el teatro, Michel Serrault, coprotagoniza la película en el mismo papel junto a Ugo Tognazzi. Su carácter de coproducción es la causa de la diversidad de títulos con la que se conoce la película. En Francia se estrenó con el mismo título que la obra de teatro original, mientras que en Italia se estrenó con el título de *Il vizietto (El pequeño vicio)*, alusivo al desliz heterosexual de uno de sus protagonistas homosexuales. En España se estrenó con una aproximación al título italiano, *Vicios pequeños*, aunque es más conocida por la traducción del título francés *La jaula de las locas*, título con el que se estrenó en varios países de Hispanoamérica, y que a su vez fue el título oficial con el que se estrenó su segunda parte en España. En México se estrenó por primera vez en 1992 con el título original. La dirigió José Luis Ibáñez y la escenografía fue de David Antón.

⁶⁵ Nombre paródico tomado del periodista, escritor y político mexicano Óscar Flores Tapia (1913-1998).

La pieza oscila entre pasajes completamente disparatados y otros en los que hay algún asomo de sensatez, como en la comedia basada en el humor verbal, en la que lo cómico no riñe con la verosimilitud de la situación y, por supuesto, para mantener la intriga que dé cierta ilación a la trama. Vallejo parodia algunas escenas de las tragedias del teatro isabelino con efectos jocosos, toma, por ejemplo, soliloquios de un lirismo sublime y los transforma en letras de canciones populares. Asimismo, los galimatías crean situaciones graciosas. Los parlamentos de los personajes son despropósitos o malentendidos que desde el comienzo descubren al espectador que se trata de una farsa o una comedia burlesca. El uso de hipocorísticos, la omisión del apellido o el cambio del género gramatical del nombre constituirán artificios para ridiculizar a un personaje y serán muy frecuentes a lo largo de su obra narrativa posterior (baste señalar, por ejemplo, cuando se refiere a los expresidentes de la república⁶⁶). A medida que su sentido del humor se afirma, desaparecerán las escenas cómicas, pero se incrementará el tono irónico.

Las confusiones verbales propician la ambigüedad de la inclinación sexual de los personajes. El lenguaje coloquial del psiquiatra, los diálogos que entabla con los pacientes, los métodos usados para auscultarlos e indagar las causas de la enfermedad, el diagnóstico que hace de los síntomas y los remedios que prescribe llevan a que las situaciones se vuelvan muy cómicas, tanto que tras la máscara de médico muy pronto se revela que en realidad se trata de un bufón. Desde esta primera obra se hace patente la inquina que el narrador de sus autoficciones siente por los médicos, en especial en *El desbarrancadero*, a raíz de los tratamientos clínicos a los que se sometieron su hermano y luego su padre.

⁶⁶ He aquí los nombres de algunos de ellos: “Lopitos, Alfonsitos, Marianitos, Turbayitos, Lleritas, Pastranitas, Barquitos” (*Años de indulgencia* 15), “[...] que Gavirita declaró, que Samperita decretó, que Pastranita conminó” (*El desbarrancadero* 99), “La mariquita de Gaviria borró de un plumazo la palabra ‘honorabilidad’ del diccionario de Colombia. Le siguieron al bellaco Samperito y Pastranita, otros dos” (*La rambla paralela* 60).

El homosexualismo reprimido, otro de los temas principales en sus obras, ya aparece en esta ligera comedia. Vallejo, de cuya propia homosexualidad hace escarnio en sus relatos (pues en su vida privada es muy pudoroso), es especialmente sarcástico con aquellos que ocultan su inclinación sexual, ya sea por prejuicio, por complejo o por temer ser discriminados socialmente. Vallejo utiliza un recurso típico de la comedia para que en algún momento los personajes aparezcan de manera simultánea en el escenario con el fin de que haya encuentros inesperados y de esta forma se desenmascare la identidad oculta de algún personaje, como en el caso alegórico de los pacientes a los que el médico va encerrando en armarios que hay dentro de su consultorio por un supuesto aislamiento preventivo, para que sus inhibiciones sexuales queden expuestas al salir del armario, en el sentido de la expresión en inglés “to come out of the closet”.

Otro de los temas que ya está aquí planteado es la “paridera” (término que usa para referirse a la fecundidad desmedida, ya que resuelto a denunciar un problema siempre buscará usar un disfemismo). En sus futuros relatos censurará de forma reiterada la superpoblación y le recriminará constantemente al papa Juan Pablo II la prohibición de la Iglesia al control de la natalidad. Casi treinta y cinco años después, en febrero de 2007, publicará su libro sumarial sobre los crímenes de la Iglesia, *La puta de Babilonia*. La animadversión la había ido incubando desde que era estudiante de primaria en el colegio salesiano hasta llegado el momento de su represalia: “la puta de Babilonia, la impune bimilenaria tiene cuentas pendientes conmigo desde mi infancia y aquí se las voy a cobrar”. (6)

El vocabulario, los nombres de los platos de la cocina autóctona, los dobles sentidos obscenos, los juegos de palabras, los dichos, las plegarias religiosas y las expresiones coloquiales están dirigidos al espectador mexicano. No obstante, algunas de las connotaciones que hay en la obra pueden pasar inadvertidas para este público porque se trata de alusiones a temas ajenos:

letras de canciones (“Así fue que (*sic*) empezaron papá y mamá / y ya somos catorce y esperan más”) o programas cómicos de la radio colombiana (“La Escuelita de doña Rita”).

Por otra parte, los efectos sonoros y en especial los temas musicales se ajustan a la situación o al entorno para crear la ambientación y en este caso también el baile, utilizado como tratamiento terapéutico o procedimiento catártico para curar enfermedades mentales. Los sucesos del acontecer social, cultural y político contextualizan la obra, así, por ejemplo, se alude al secuestro de un avión de pasajeros que se dirige a Cuba⁶⁷. Por convicción, Vallejo nunca simpatizó con la Revolución cubana. Nunca ha sido un activista político, sus críticas siempre son burlas a veces ingeniosas, a veces frívolas, pero siempre satíricas, no sólo de los regímenes totalitarios sino también de los abusos de poder y la rapacidad de los políticos.

Las situaciones absurdas, los miedos y tabúes de los personajes, las bufonadas, los juegos de palabras, los versos cursis, las parodias, los retruécanos, las canciones populares y de juegos infantiles, los refranes, las confusiones, los experimentos, inventos y terapias del psiquiatra hacen de esta obra teatral una ligera pero divertida comedia. Quien se ofenda con este cuadro pantagruélico o con las posteriores diatribas de sus relatos, en las que intensifica estos mismos elementos, puede pasar por alto que ese cinismo del narrador es el mismo que lo lleva a hacer burla sobre todo de su propia condición, al fin y al cabo “Nadie que se conozca puede absolverse a sí mismo”⁶⁸.

El mundo visto desde una colmena

Vallejo escribió en 1975 una obra teatral infantil titulada *El reino misterioso o Tomás y las abejas* sólo con el fin de conseguir fondos para financiar los largometrajes que en ese

⁶⁷ Hay que tener en cuenta que en esa época, en menos de seis años (entre el 6 de agosto de 1967 y el 30 de mayo de 1973) en Colombia secuestraron y llevaron a Cuba veinte aviones, incluso dos aviones en un mismo día. (Aviacol)

⁶⁸ Aforismo de Nicolás Gómez Dávila (*Escolios a un texto implícito* 125).

entonces quería hacer. Ese año presentó el libreto al Segundo Concurso Nacional de Obras de Teatro, “Hombres de México y del mundo”, del Instituto Mexicano del Seguro Social. Esta obra junto con *Pilo Tamirano Luca*, de Willebaldo López, y *Chahgún o la paloma encantada*, de Federico Steiner, fueron las ganadoras. El IMSS imprimió las tres obras galardonadas en un solo libro en los talleres de la Imprenta Venecia el 15 de agosto de 1977 en Ciudad de México. A pesar de este reconocimiento, *El reino misterioso o Tomás y las abejas* pasó inadvertida y así ha permanecido por voluntad de su autor.

La trama de la obra encadena sucesos hasta crear un clímax que da lugar a un desenlace sorprendente y feliz. El lenguaje es gracioso y adecuado a la edad de los espectadores; los diálogos tienen un tono lúdico y gracioso. Todos los personajes, salvo dos niños, uno de los cuales es el protagonista, son insectos: abejas, moscardones y una mariposa atropos (evocación de la que aparece en *Un Chien andalou*, el cortometraje surrealista que Buñuel hizo junto con Dalí en París en 1929). Los personajes son cómicos y burlescos. Uno de los personajes relevantes de la historia es el ministro de guerra de las abejas de apellido Antón, evidente alusión a la pareja de Vallejo. Aunque se trata de una típica obra de teatro para niños, se podría considerar una fábula con algunas moralejas implícitas: la organización social del Estado (las abejas), la soledad del poder (la abeja reina) y el estatismo de los burócratas (los moscardones y las abejas zánganos). La obra no es ingenua ya que desde la perspectiva de las abejas se señalan algunas debilidades y fortalezas propias de la condición humana.

Vallejo ya era un *enfant terrible*, pero este rasgo de su personalidad se hará más manifiesto a medida que elabora su obra. Cuando haya alcanzado confianza y madurez y sobre todo oficio, ya no tendrá ninguna delicadeza a la hora de poner en entredicho los valores

morales, las convenciones sociales y las instituciones gubernamentales, sino que los atacará sin contemplaciones.

Al cabo de dos años seguía sin poder realizar sus proyectos cinematográficos, puesto que producir una película requiere ingentes recursos económicos. Mientras tanto aprendía a escribir prosa literaria y buscaba los rastros extraviados de su predecesor, el poeta Barba Jacob. Esos primeros años en México se podrían llamar “los años de búsqueda”, que serán muy productivos por la publicación de una obra fundamental que se constituirá en la base teórica y metodológica de sus posteriores trabajos narrativos.

El nuevo cine mexicano

Vallejo se había decidido por México sin duda impulsado por los incentivos del gobierno al “nuevo cine mexicano”. Fabián de la Cruz Polanco, en su libro *Cine mexicano del 70: La década prodigiosa*, sostiene que “el cine de la década del setenta marcó una nueva etapa en la historia de la industria filmica nacional, pues propició el surgimiento de muchos directores jóvenes que, en años anteriores, habían tenido cerradas las puertas del sector”. (14) En esta década se produjeron 823 películas. Gracias al gobierno de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) el cine tuvo grandes incentivos. En septiembre de 1970, el hermano del presidente y también actor Rodolfo Echeverría (más conocido como Rodolfo Landa) fue nombrado director general del Banco Nacional Cinematográfico (fundado en 1942) y recibió un presupuesto especial de mil millones de pesos para el manejo del cine y otros medios masivos de comunicación, que reestructuraron la industria filmica.

Entre los logros alcanzados por Rodolfo Echeverría “destaca el ingreso, a la industria filmica, de un número considerable de jóvenes cineastas; la reducción de cintas censuradas por

su temática; así como la producción de una serie de obras innovadoras en los argumentos llevados al cine, lo que dio pie al llamado ‘nuevo cine mexicano’, con una marcada intervención estatal en la producción, distribución y exhibición de películas”. (Polanco 11)

Lo anterior permitió modernizar en su totalidad el aparato técnico y administrativo del cine nacional y que se crearan tres compañías productoras cinematográficas que eran propiedad del Estado: Conacine (1974), Conacite I (1975) y Conacite II (1975), encargadas de producir ese “nuevo cine mexicano”. En 1975 el gobierno, con el apoyo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), adquirió los Estudios América y modernizó los Estudios Churubusco, que eran propiedad del Estado desde 1958. Entre los logros de Rodolfo Echeverría también se cuenta la creación de la distribuidora Continental, encargada de la distribución de las películas dentro del territorio nacional. También se creó la productora Procinemex, se adquirieron las distribuidoras internacionales de cine mexicano Pelmex, Cimex y Azteca Films, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y con ello quinientas veinticinco salas de cine en el país. Además, en 1971, comenzó a funcionar el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC), situado en los Estudios Churubusco. Estaba dirigido por Carlos Velo, un cineasta español exiliado de la Guerra Civil. Según el citado Fabián de la Cruz Polanco, el CPC “impulsó una honda renovación del cine mexicano”. (12) En 1975 se transformó en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Continuó siendo dirigido por Velo y con Luis Buñuel en el cargo de presidente honorario. Otro de los logros fue el regreso en 1972 de los premios Ariel, que habían sido suspendidos en 1958. Estos premios son el máximo galardón otorgado a la cinematografía nacional por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Dos años después, en 1974, se inauguró la Cineteca Nacional y se creó la empresa productora Directores Asociados (DASA). Y en septiembre de 1975 se abrió el Centro de Capacitación Cinematográfica.

En el siguiente sexenio, el del presidente José López Portillo (1976-1982), todo el esplendor que habían traído las políticas de su antecesor menguó. En septiembre de 1977 se cerró Conacite I y en enero de 1979 se empezó la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico. Según Polanco, “de esta manera se dismantelaron las estructuras que la industria cinematográfica había creado para posicionar al cine mexicano, bajo el pretexto de regresar a la Época Dorada y así producir un cine ‘más familiar’”. (13)

Entre los cineastas había una preocupación latente por mostrar los problemas políticos y sociales del momento que eran reflejo de la realidad mexicana y eso llevó a producir películas como *Reed, México insurgente* (1973), dirigida por Paul Leduc y considerada una película estrella dentro del cine independiente. Algunos especialistas han considerado que el cine producido durante el sexenio del presidente Echeverría se cuenta entre los mejores a escala mundial y es comparable al de la *nouvelle vague* francesa, ya que “los espectadores de la clase media veían retratada su realidad a través de historias sin amarillismo ni realismo desgarrador”. (11)

En ese panorama aparece Vallejo, sin duda atraído por la posibilidad de realizar sus sueños de entonces. Todo parece indicar que México le ofrecía lo que le había negado Colombia: financiar y distribuir sus películas. Vallejo dice que “Diez años largos, eternos, de antesalas mendigándole a la burocracia oficial mexicana, que controlaba el cine, me costó filmar mi primera película”. (*Entre fantasmas* 24) En realidad no fueron diez años sino menos de siete pues su primer largometraje, *Crónica roja*, se filmó entre finales de 1977 y comienzos de 1978. Luego filmó *En la tormenta* (1980) y por último *Barrio de campeones* (1981). Los tres largometrajes que hizo son poco conocidos, entre otras razones porque el director mismo cree que no valen la pena. Al lector de sus novelas probablemente le interesaría verlos porque en éstos ya están

planteados algunos de los temas y personajes que pocos años después empezará a tratar en sus primeras autoficciones.

El tríptico cinematográfico

En marzo, abril y comienzos de mayo de 1957, los periódicos colombianos de distribución local y nacional, como *El Colombiano* e *Intermedio*⁶⁹, y las emisoras radiales⁷⁰ se ocupaban de un joven de veintidós años, Víctor Hugo Barragán Gaitán, que había sido detenido sin orden judicial dos años antes, acusado de contrabando y llevado preso provisionalmente a la vieja casona de la Aduana Interior, donde esa misma noche, en confusos hechos, mató a tiros a los dos vigilantes que lo custodiaban y escapó. Por la amplia difusión periodística que tuvo la noticia en su momento, Barragán pudo ser localizado y capturado para su juicio. Al final de su primera audiencia, en septiembre de 1955, el inculcado logró huir con su hermano Héctor Manuel, de dieciséis años, pero días después la policía los localizó en una tienda, donde se desencadenó un tiroteo que terminó en la rendición de Víctor Hugo y su traslado a la Cárcel Modelo de Bogotá. El 13 de marzo de 1957, las noticias daban cuenta de la espectacular y cruenta fuga de la cárcel de Víctor Hugo, con la complicidad de su hermano y otros dos exreclusos. El caso alcanzó gran notoriedad en los medios, que mitificaron a los prófugos. Finalmente, en la primera semana de mayo, la Policía Militar los localizó en una casa en Bogotá y en un fuerte operativo rodeó las casas circundantes, desalojó a sus habitantes y por medio de altavoces advirtió a los fugitivos que se entregaran so pena de abrir fuego. En vista de que opusieron resistencia, hubo una balacera de más de doscientos disparos hasta que los

⁶⁹ *Intermedio* fue un periódico colombiano que circuló en reemplazo del diario *El Tiempo*, el de mayor circulación en Colombia, al ser éste clausurado durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, en la madrugada del 3 al 4 de agosto de 1955. Empezó a circular el 21 de febrero de 1956 y circuló por última vez el 7 de junio de 1957, en su edición 458. En el [Anexo 18](#) se puede ver copia de un ejemplar de la noticia de la fuga de Víctor Barragán.

⁷⁰ La televisión se fundó un mes después, el 13 de junio de 1957.

delincuentes cayeron abatidos. Esta historia debió de haber impresionado mucho a Vallejo pues veinte años después fue el tema de su primer largometraje.

Una vez que Conacite Dos aprobó la asignación presupuestaria para la financiación, se propuso filmar la película en el escenario natural donde ocurrieron los hechos, pues trataba de recrearlos con fidelidad. Vallejo viajó dos veces a Bogotá (a comienzos de septiembre y a mediados de octubre de 1977) y permaneció en total poco más de seis semanas tratando de conseguir los permisos indispensables para el rodaje: el de filmación, ante el Ministerio de Comunicaciones; el de entrada de los materiales y equipos, ante el Incomex; las visas de algunos técnicos necesarios, ante el Ministerio de Relaciones Exteriores; el de salida de los materiales para su procesamiento a laboratorios de otros países, ante la Aduana Nacional; el uso de uniformes y de armas de fuego de utilería similares a los de los agentes de policía, ante la Policía Nacional; y el cierre de algunas calles ante la Dirección de Tránsito, pero todos estos organismos oficiales se los negaron. En vista de ello, no tuvo otra alternativa que filmarla en algunas locaciones mexicanas parecidas a Bogotá: en Xalapa (Veracruz) y en algunos lugares de la colonia Santa María la Ribera en Ciudad de México.

El rodaje se llevó a cabo desde el 22 de diciembre de 1977 hasta febrero del año siguiente. El 13 de diciembre de 1978 se estrenó con el título de *Crónica roja* en las salas de cine Variedades, Cuitlahuac y Acapulco de Ciudad de México. Vallejo intituló el guion *Vía cerrada*, que aludía al camino sin salida al que conduce el crimen, pero esta expresión en México sugiere la vía cerrada en un paso de ferrocarril.

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la galardonó con el Premio Ariel, en su vigésima segunda entrega, el 18 de octubre de 1979, como la mejor ópera prima y la mejor ambientación. También fue nominada al premio Diosa de Plata para el mejor guion

original que otorgan los Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). Asimismo los protagonistas, el bogotano Mario Saavedra García y el mexicano Gerardo Vigil, quienes tenían catorce años y veinticinco años respectivamente, obtuvieron el Diosa de Plata en la categoría mejor revelación masculina⁷¹.

El argumento y la dirección fueron obra de Vallejo. Si bien algunos de los actores no pertenecían al estrellato del cine mexicano, sí eran reconocidos por su talento, según el crítico de cine Juan Carlos Vargas Maldonado (146). La película ambienta territorios, iconografías, idiosincrasias y costumbres colombianas, imita el lenguaje de los colombianos (como el hablarse de usted, incluso siendo familiares); no obstante, usan algunas expresiones mexicanas. Los personajes, su edad y los nombres de los barrios están indicados en el guion y corresponden a los reales, pero algunos de ellos cambiaron en la película.

Crónica roja “es la historia de todos los días de Colombia, es una historia de ladroncitos, de atracadores, de secuestradores, de narcotraficantes, de delincuentes”⁷². Es, en realidad, una película de acción, suspenso y violencia. La película alcanza su desenlace como resultado de una espiral de delitos que de forma inexorable conduce a la muerte a los personajes. Según Vargas Maldonado, “Vallejo logra en esta película una crónica realista sin amarillismo ni sensiblería a pesar del visible énfasis de las acciones violentas y la abundancia de disparos, cuchilladas, sangre y muertos”. (146) Aprecia también el trabajo de ambientación, resaltando que se hace verosímil que la historia sucede en Colombia. Sin embargo, opina que los actores se desempeñan con poca calidad y que la realización de Vallejo es “poco inspirada y demasiado extática a veces”. (146) Hay además secuencias que a su juicio rompen, de manera discordante, con el tono realista y el ritmo de la película. Un aspecto en lo que hace mucho énfasis es en las similitudes

⁷¹ En el [Anexo 19](#) se puede ver una fotografía del director y el elenco de actores repasando el guion.

⁷² Afirmaciones de Vallejo en el documental *La desazón suprema* (19'45'').

de esta película con *Los olvidados* (1950), de Buñuel, sugiriendo que Vallejo estaría rindiéndole homenaje. Entre otras similitudes, Vargas Maldonado señala que la subtrama de reclusión de Carlos Mario evoca a Pedro, el personaje de Alfonso Mejía en la película de Buñuel; Saavedra viste como Mejía y también le atormenta un sueño, aunque sin edipismo. Fuera o no así, la temática de los jóvenes marginados y su relación con la violencia es una de las constantes de su obra cinematográfica, que aparecerá tanto en su siguiente película como en la que realizará veintidós años después con Barbet Schroeder.

Desde su primer guion, el que escribió como requisito de admisión para estudiar Dirección de Cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia, como en sus dos primeros largometrajes, Vallejo acude al artificio de hacer coincidir la muerte violenta de los personajes con el desenlace devastador de la película. Tras arrasar con todo en un final apocalíptico nada más quedará por relatar. El recurso de resolver los inconvenientes, dirimir los pleitos o vengar el maltrato o la simple desconfianza deshaciéndose del otro, lo empleará más adelante en sus novelas, así por ejemplo el narrador de *Los caminos a Roma* para vengar la hostilidad de la mujer que en París le alquilaba un pequeño departamento la envenena (46-47), o para liberarse del “gringuito” que lo acompañaba en su recorrido por Andalucía lo empuja desde un puente a un precipicio (57). O el final de *Años de indulgencia* (171-173), cuando al dejar el departamento en el que vivió en Nueva York “se despide” de sus desagradables vecinos incendiando el edificio. O el final de *El fuego secreto* (187-188): al levantarse de la mesa para marcharse del Café Miami voltea accidentalmente un candil de petróleo y las llamas se propagan por la mesa, el suelo y las paredes incendiando el café, los locales de enfrente, la calle Junín, el parque de Bolívar, el centro de la ciudad.

Películas Mexicanas S.A. (Pel-mex), empresa encargada de la distribución de *Crónica roja* en Colombia, presentó una solicitud para exhibir la película el 30 de agosto de 1979 ante el Ministerio de Comunicaciones de Colombia. El Ministerio, mediante una resolución, prohibió la exhibición por tratarse de una película que “En las escenas finales se coloca a las víctimas en un estado de indefensión total configurándose el asesinato, también se hace incitación y apología del homicidio agrabado (*sic*)” y porque “Se exalta la conducta de los militares que se toman la justicia por su propia mano para reprimir los delitos cometidos por los jóvenes delincuentes” (ver [Anexo 20](#)). Pel-mex presentó el 2 de octubre de 1979 un recurso de apelación, sin embargo, el Ministerio confirmó la prohibición mediante otra resolución. El gerente de Pel-mex, Clemente Gómez P., le dirigió a Vallejo una carta, fechada el 28 de julio de 1981, informándole de estos trámites (ver [Anexo 21](#)). En Colombia sólo unos pocos invitados por su hermano Darío y Películas Mexicanas S.A. pudieron ver la película en una función privada el miércoles 10 de octubre de 1979 en el teatro México de Bogotá.

A pesar de las contrariedades anteriores, Vallejo seguía entusiasmado por hacer cine. Ese mismo año escribió el guion *El bajel en la tormenta*, que sería su segundo largometraje. Quitó del título el nombre de la embarcación pensando que los espectadores no sabrían su significado. La ambientación, el argumento y la dirección también estuvieron a su cargo.

Esta película fue galardonada por “Mejor ambientación” con el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en su vigésima tercera entrega en 1981. El actor mexicano Carlos Riquelme fue galardonado con el premio de “Mejor actor”.

En *En la tormenta* Vallejo aborda el tema de la violencia campesina partidista de los años cincuenta en Colombia, época conocida con el nombre de la Violencia. Vallejo quiso filmarla en ese país, sin embargo, de nuevo encontró numerosos obstáculos burocráticos y decidió rodarla en

México con actores mexicanos y recreando los paisajes colombianos. En *Entre fantasmas* cuenta las vicisitudes que tuvo que sortear para la filmación. Para la ambientación de la película se hicieron construir caseríos, quioscos, fondas, se sembraron cafetales e incluso, para recrear los torrentosos ríos colombianos, se hizo “mover” con mayor velocidad de flujo el río Papaloapan: arrastrados por un cable tirado de una lancha, haciendo surcos en el agua, se ambientaron los cadáveres de conservadores y liberales decapitados flotando por el río Cauca y con los zopilotes encima sacándoles los intestinos, escena macabra –que también aparece en el capítulo IV de *Cien años de soledad*– que sin embargo ilustraba la realidad de esa época en algunas zonas rurales de Colombia.

Para ambientar las dos primeras películas, estando Fernando en Ciudad de México y su hermano Darío en Medellín, intercambiaron correspondencia durante meses. Primero eran cartas y luego fotografías que Darío tomaba con una pequeña cámara Minolta en los pueblos de Antioquia, como, por ejemplo, fotografías de autobuses de escalera (típicos de los pueblos antioqueños, también llamados “chivas”, usados para el transporte de pasajeros, campesinos en su mayoría, y por eso mismo también para el de sus productos agrícolas y animales de abasto) con el fin de que Fernando pudiera mandar a hacer uno similar en México. Participaron y se representaron personas de la vida real: la mujer del mayordomo que en la película viaja en el autobús con un niño en brazos era la mujer del mayordomo de la finca La Esperanza, situada en San Carlos, de propiedad del padre de los Vallejo; el nombre del perrito, *Capitán*, se tomó del de uno que en la realidad existió y que perteneció a la abuela materna; doña Toña (interpretada por Carmen Montejo), la directora de un asilo de ancianos representa a la tía abuela Toñita Pizano (en la vida real ella manejaba un asilo de ancianos y hacía ese tipo de labor social en La Estrella,

pueblo cercano a Medellín). El boticario y muchos otros personajes también estaban inspirados en personas reales.

En la tormenta la produjo Conacine. El rodaje se llevó a cabo durante un mes y una semana (del 15 de junio al 23 de julio de 1980) en los Estudios América de la Ciudad de México (Ajusco) y en locaciones del estado de Veracruz (Mandinga, Tlacotalpan y Alvarado). Se estrenó el 1 de abril de 1982 en los cines Variedades, Santos Degollado, Popotla, Bahía y Maravillas. Además de la *Música para un funeral masónico*, de W. A. Mozart, la banda sonora incluye canciones muy populares del folclor colombiano.

Ésta es una película de carretera o *road movie* cuyo argumento es un viaje de aldeanos que pertenecen a los dos partidos políticos antagónicos y en esa época enemigos a muerte. Los pasajeros van en el autobús por una carretera principal que lleva de un pueblo no identificado cercano a Cajamarca, en el departamento del Tolima, a Calarcá, en el Quindío. En esta carretera se encuentra un paso de montaña famoso por la pendiente tan empinada de su cuesta: el alto de La Línea. Subir a La Línea ya es una proeza y mucho más aún en los años cincuenta porque en esa época esa región fue una de las más azotadas por el bandolerismo.

A lo largo de *El río del tiempo* hay continuas descripciones no sólo de las escenas de esta película sino también de las innumerables matanzas que cometieron los dos bandos enemigos: los llamados “cachiporros” (relacionados con el Partido Liberal) y los “chulavitas” o “pájaros” (afines al Partido Conservador), integrados por campesinos y dirigidos por grupos políticos. Vallejo, como todos los inocentes que vivieron en la época de la violencia bipartidista, fue víctima de esta guerra feroz y su narrativa en gran parte responde a las profundas heridas que dejó en la conciencia colectiva de los colombianos.

La película crea unos paralelismos para mostrar cómo las continuas matanzas y venganzas entre liberales y conservadores se repetían de generación en generación en un ciclo indefinido de violencia. Las analepsis ilustran las reiteradas masacres de los dos grupos en contienda. Así, un joven adscrito al Partido Liberal recuerda que cuando era niño los conservadores asesinaron a su familia mientras que otro joven recuerda cómo los liberales asesinaron a la suya.

Vargas Maldonado considera que es una película de suspenso fallida por ser “discursiva, reiterativa y demagógica”. (279-280) Y en efecto lo es, pero de forma deliberada: es discursiva porque Vallejo buscaba contrastar mediante diálogos las visiones políticas que dividieron al pueblo colombiano en dos bandos; reiterativa porque cada uno de los dos amigos protagonistas defiende su posición a ultranza, y demagógica porque se trata justamente de ilustrar cómo los políticos, mediante concesiones y halagos a los sentimientos elementales de los ciudadanos, trataban de conseguir o mantener el poder, a tal punto que se originó un sectarismo que llevó a dirimir las discrepancias de forma violenta. Para el espectador mexicano las disquisiciones políticas pueden resultar aburridas, pero para el colombiano ilustran el meollo del asunto y son necesarias para la caracterización típica de los personajes.

La proyección en Colombia también fue prohibida porque se consideró que era un momento muy delicado para pasar una película dedicada a ese tema. Ante los impedimentos y los vetos de que fueron objeto *Crónica Roja* y *En la tormenta*, Vallejo comenzó a perder el interés por hacer cine. Al respecto Vallejo comentó veintiséis años después: “Como yo sólo quería hacer cine colombiano y no mexicano, ni italiano, ni japonés, ni marciano, desistí del intento”. (Caracol Radio) Acusa a la censura de que no se haya podido difundir en vista de que se mostraba una realidad tan violenta que desprestigiaba a Colombia ante el mundo: “me la

prohibió la censura: que era una apología al delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así”. (*Años de indulgencia* 82)

Decepcionado por la prohibición de filmar y exhibir sus películas en Colombia, Vallejo se propuso hacer una película “intentando la hazaña que no han logrado los propios mexicanos de una película digna y con fuerza sobre México”. (Fragmento de una carta dirigida a su padre en mayo de 1981) En 1981 Vallejo y Kado Kostzer escribieron el argumento y el guion con el título *La derrota*. Por su temperamento, llama la atención que Vallejo estuviese dispuesto a escribir guiones al alimón. Los dos autores pensaban que su condición de extranjeros les brindaría una perspectiva en principio más objetiva, para mostrar desprovista de estereotipos, en una especie de fresco de la vida de las vecindades, abigarradas y dramáticas, la cultura popular mexicana.

La película se iba a titular como el guion, pero los productores se opusieron porque había ya un documental con ese título y porque revelaba el desenlace de la historia. A finales de 1981 se estrenó con el título *Barrio de campeones*. Aunque son muchos los personajes, la historia gira en torno de una familia numerosa que comparte la misma vecindad. Las historias personales se entrelazan, pero la película no tiene un argumento específico. Aquí ya observamos la simiente de un relato que no tiene un solo argumento sino fragmentos de varios, técnica que cuatro años después Vallejo empezará a desarrollar en los relatos que conforman *El río del tiempo*.

Para el papel protagónico (doña Leonor, una madre cabeza de hogar) los guionistas buscaron una actriz con mucho carácter: Katy Jurado. Ella aceptó de inmediato porque le fascinó el personaje, pero poco tiempo después de la firma del contrato su único hijo varón murió a la edad de treinta y cinco años en un accidente automovilístico en Montemorelos. Esta tragedia sería devastadora para su equilibrio psíquico, ya de por sí frágil, de tal suerte que Kostzer y Vallejo, que fueron a visitarla, no podían contar con ella porque no estaba en condiciones de

afrontar el ritmo de un rodaje. El contrato se rescindió de común acuerdo y comenzó la ardua búsqueda de un reemplazo, en vista de que el personaje exigía despojamiento y autenticidad.

Cuando Vallejo ya se había resignado a la ausencia de Jurado, ella lo llamó para ver si todavía estaba disponible el papel, pues intuyó que el cine la ayudaría a sobreponerse a la pena: “Perdí uno de mis grandes amores, mi hijo Víctor Hugo... El cine es algo mío, otro amor, y no quiero que la pérdida sea doble. El guion es excelente, me gusta esa doña Leonor y voy a hacerla” (Kostzer “Vallejo cineasta”), dijo Katy cuando se firmó el nuevo contrato. Vallejo dio muestras de suma paciencia trabajando con ella porque su inestabilidad emocional causaba muchos contratiempos al rodaje de la película, parecía imperturbable y estaba muy satisfecho con la actuación de la estrella.

La actriz argentina Bertha Moss, al enterarse por el siempre bien informado suplemento de espectáculos de *El Heraldo* de que sus dos amigos se disponían a filmar una película, quiso ser la protagonista. Su fisonomía (rubia, alta, desgarbada) no era la adecuada para desempeñar el papel de doña Leonor. Tan pronto como supo que Katy Jurado había dejado vacante el papel, y con el fin de demostrar que era capaz de representar cualquier personaje, aprovechó que un amigo en común, Nacho Rentería, ofrecía en su casa una fiesta a la que sabía que estaban invitados los dos guionistas, para urdir una estratagema: tras la cena, el anfitrión los convidó a la cocina para que conocieran a la cocinera de los deliciosos platos típicos que habían degustado: una humilde india poblana con un recién nacido (una muñeca) en su regazo que bajo su disfraz ocultaba a la actriz argentina. Tan conmovedora fue la prueba de Bertha Moss (o “el *screen test*”, como lo definió ella), que faltando dos días para comenzar el rodaje, los dos guionistas escribieron un papel especialmente para ella. En una de las múltiples revisiones al libreto, se dieron cuenta de que el personaje de doña Leonor tomaba una decisión importante sin que

hubiese demasiada transición entre su proyecto y el acto de cerrar una operación comercial. Ahí encuadraba perfectamente Bertha Moss: una pitonisa que con el arte de la cartomancia le despejaría el riesgo de invertir en un negocio todos sus ahorros.

Barrio de campeones es una película con contenido social influida por el neorrealismo italiano que retrata los barrios pobres, pero sin denuncias panfletarias. Las vicisitudes de los diferentes personajes se entretajan con alternancia episódica y con un ritmo intenso que mantiene al espectador intrigado en la historia y lo sumerge en ese mundo de la barriada, en el que los vecinos intervienen, se entrometen o fisgonean en la vida ajena. A pesar de las circunstancias adversas que afrontan los personajes, las intrincadas relaciones entre ellos se alternan con situaciones cómicas que hacen de la historia una entretenida tragicomedia.

Se preludian algunos elementos relacionados con la primera novela autoficcional del autor: el niño que se golpea contra el suelo, el mutuo cariño entre la abuela materna y el nieto, la identificación del niño con los superhéroes y sus hazañas, el liderazgo y la admiración que despierta en los demás niños, la independencia de carácter, la actitud irreverente y su rebeldía ante la vida, evocan su infancia. Vallejo tiene un recuerdo muy vívido de los héroes de las lecturas infantiles de una colección de libros que publicaba la editorial Molino⁷³, y de los personajes de estas series radiofónicas: Sandokán y Doc Savage, el Hombre Araña, Superman, entre otros.

Tras *Barrio de campeones* desistió de volver a hacer cine. No obstante, por mediación del cineasta Luis Alfonso Ospina, que lo puso en contacto con Barbet Schroeder, aceptó hacer el guion para la película *La Virgen de los sicarios* (2000), que dirigió Schroeder. Después de haber

⁷³ La Editorial Molino era una editorial barcelonesa creada en 1933 que a causa de la Guerra Civil española funcionó en Buenos Aires entre 1938 y 1952. La editorial existió hasta 2004 cuando la compró RBA. Vallejo era asiduo lector de sus colecciones, en especial la Biblioteca Oro. En esta colección leyó las obras de Conan Doyle, Julio Verne y Emilio Salgari, entre otros.

hecho esta película, Schroeder fue a Medellín en busca de otros guiones escritos por Vallejo. Encontró varios, el primero se titula *Nueva York, Nueva York* (1967) y fue escrito diez años antes del estreno de la película homónima que dirigió Martin Scorsese. Schroeder se interesó en llevar algunos de ellos a la pantalla grande. Juntos escribieron *El rey de la rumba* y *El descontrol* (que trata de un burdel en Prado), pero desafortunadamente poco después sucedió el ataque terrorista a las Torres Gemelas y estos proyectos se malograron. Gracias a su hermano Aníbal estos guiones se conservan.

Los dos cortometrajes que realizó en Bogotá desaparecieron y los tres largometrajes reposan olvidados en la Cineteca Nacional de México. En abril de 2010, el Círculo de Lectores de Editorial Planeta, por primera vez sacó al mercado colombiano, en formato DVD, copia de estas tres películas. Por lo pronto, prevalecen sus novelas en las que aborda los mismos temas de sus películas: la delincuencia, la violencia partidista, la pobreza, la explosión demográfica, pero además, la historia de su vida y, como telón de fondo, la de Colombia. No exagera Vallejo cuando dice que tuvo que emigrar de Colombia porque allí le cerraron todas las puertas. Años más tarde concluiría que el cine era “un embeleco” del siglo XX y le vaticinaba poco futuro.

Los Panchitos

Tuvo que haber sido una experiencia provechosa para Vallejo y Kostzer haber escrito de manera conjunta un guion porque en 1985 de nuevo escribieron otro de una comedia que titularon *Aquí vienen Los Panchitos*, cuyo argumento es la historia de un grupo musical juvenil constituido por dos hermanos y tres amigos, que graban un disco de música norteña con sus propios recursos económicos convencidos de que tendrán éxito comercial, pero que a pesar de

todos los intentos para promocionarlo fracasan. El nombre del grupo⁷⁴ es un homenaje al famoso trío de boleros Los Panchos. “Ahí vienen” quizá alude a una expresión de advertencia al público para evitar tener que escucharlos, o de resignación, como la expresión “¡Llegaron!” de los abuelos maternos de los Vallejo cuando sus nietos siendo niños llegaban a visitarlos a la finca Santa Anita y que da título a una de sus novelas, publicada en 2015 por Alfaguara.

La ambientación, la caracterización de los personajes, el lenguaje, las situaciones son costumbristas: retratan la idiosincrasia de la clase media baja de la capital mexicana. El habla coloquial refleja el mundo circundante con humor y desparpajo.

Se pueden asociar las peripecias que pasan los músicos de este grupo con las del autor en esos años en busca de dar a conocer sus novelas *Los días azules* y *El fuego secreto*, dado que tenía que recorrer las librerías y dejar en consignación varios ejemplares para luego pasar a recogerlos puesto que nadie se había interesado en comprarlos. A Los Panchitos no les queda otra opción que tocar en los restaurantes a cambio de escasa paga y la comida, ante la indiferencia del público, que está más interesado en los temas musicales extranjeros de moda que se transmiten por todos los medios. En el guion hay una crítica implícita a la industria discográfica, que impone el gusto a las multitudes sin reparar en el eventual valor artístico de una pieza musical, sino sólo atendiendo a su carácter “gastronómico”, en términos de Umberto Eco (199), o “sentimental”, en términos de Proust (*La muerte de las catedrales* 37).

Aunque la trama se urde en torno a las dificultades del grupo musical para acceder a la industria discográfica, la familia de los dos hermanos integrantes del grupo aparece como telón de fondo con el fin de retratar el mundo social, cultural y económico de una determinada clase social mexicana. Por eso en el reparto aparecen la esposa y la hija del hermano mayor de los

⁷⁴ “Los Panchitos” no alude al grupo musical mexicano, fundado por los hermanos Arturo, Jorge y Javier Castro. Según Kostzer, fue una coincidencia ya que escogieron el nombre porque “sonaba muy popular y muy mexicano”. (“Hermanos Castro”)

integrantes del grupo, la amante del segundo hermano, el hermano menor de ellos y los padres. La madre –personaje similar a la madre en la película *Barrio de campeones*– ostenta la autoridad moral y rige las normas de conducta de la familia. Pero su papel dentro de ésta es paradójico pues tiene que sufrir con abnegación las faltas de sus hijos y esposo e incluso en algunos casos se siente obligada a encubrirlos. Por su parte, el padre ha sido relegado a una posición pasiva, ya no tiene ningún poder de decisión en la familia por causa de su alcoholismo. El cuadro no es optimista pero refleja con realismo las vicisitudes de las clases populares mexicanas.

Las continuas alusiones a la transmisión por radio o televisión de novelas melodramáticas, partidos de fútbol y el horóscopo ambientan el contexto cultural. Las dificultades económicas también se plantean puesto que inciden en la forma de vida y en las relaciones sociales, que a veces obligan a varias generaciones de la misma familia a residir en la misma vivienda, lo que suscita una serie de problemas que impiden la convivencia armoniosa. La manipulación de la mujer como objeto sexual y las burlas de índole sexista revelan el carácter machista de la sociedad. No podía faltar, como es reiterativo a lo largo de todas sus novelas, la crítica a la procreación desmedida. Vallejo presenta lo que aborrece como si al mostrarlo se deshiciese de ello, lo libera de una angustia.

Como es natural, el guion da indicaciones técnicas en el manejo de la cámara para resaltar ciertos aspectos. Por ejemplo, filmar a ras del suelo las botas nuevas que luce el pícaro hermano menor o registrar en picado las aglomeraciones callejeras del barrio Tepito con el fin de mostrar la invasión de los espacios públicos, convertidos en congestionados bazares informales, así como la explosión demográfica, que ha hecho de Ciudad de México una de las urbes más pobladas del mundo. Sin duda alguna, Vallejo le debe este énfasis en la imagen de un objeto o en el gesto de un personaje al cine de su maestro Buñuel.

A medida que la acción avanza, la situación de los personajes se transluce en desesperanza. El final es devastador, similar a los de las obras que ya se han mencionado: Los Panchitos después de haber tocado en una bacanal en Xochimilco, organizada por un político con ánimo proselitista, comienzan por lanzar al aire y luego al agua los discos que no lograron vender y tras ello destruyen a golpes sus propios instrumentos musicales, como lo hacían algunos grupos de rock de finales de los sesenta, hasta cuando comienza a soplar un viento cada vez más fuerte que termina por arrasar con todo.

Se puede considerar que el guion *Ahí vienen Los Panchitos* es el último intento de hacer cine por parte de Vallejo. Ese mismo año publicó su primera novela autoficcional.

III. EL PORTERO DUEÑO DEL EDIFICIO (1973-1983, 1990-1991, 1994-1995, 2011-2012)

Y aquí me tienen otra vez humildemente abriendo y cerrando comillas como un portero. ¡Sí, pero qué portero! Un formidable y todopoderoso portero, como el del “honorable” Senado de la República a quien el 20 de julio un hombrecito furibundo le exigía:

–Déjeme pasar que yo soy amigo del Presidente de la República.

Y le contestó el portero:

–Podrá ser amigo del Presidente de la República pero no es amigo mío. Y no pasa.

Almas en pena, chapolas negras

Durante su primer decenio en México, mientras intentaba realizar sus películas, Vallejo trabajaba simultáneamente en otros dos proyectos: se había empeñado en aprender a escribir analizando las fórmulas retóricas comunes a la literatura de Occidente, y en rescatar del olvido la vida y la obra de Barba Jacob, cuyos pasos erráticos consideraba hasta entonces precedentes de los suyos. Producto de ese trabajo son sus dos primeros libros, que si bien son monumentales y comportaron un gran esfuerzo de recopilación y composición, no se pueden considerar obras de creación literaria.

Por la transcripción de unos apartes de una carta que Vallejo le escribió a alguien de su familia se sabe que a la mañana siguiente de haber terminado el rodaje de su segunda película, reanudó la escritura de su primer libro, al que durante casi tres meses no le había dedicado tiempo. *Logoi: una gramática del lenguaje literario* apareció tres años después, en 1983, en la colección Lengua y Estudios Literarios del Fondo de Cultura Económica. Vallejo lo concibió como un método para enseñarse a sí mismo a escribir.

En *Logoi* Vallejo plantea que a pesar de que no se conoce ningún precedente de las epopeyas homéricas, son tan magistrales que hacen pensar que no se trata de un principio sino de la culminación de una tradición literaria, pues los refinados procedimientos y formas no pudieron

haber surgido espontáneamente. En un comienzo, los poemas homéricos se transmitieron de forma oral ya que fueron compuestos antes de que los griegos adoptaran la escritura fenicia y sólo siglos después se transcribieron. Lo interesante de todo este largo proceso de siglos es constatar que tanto la poesía como la prosa son lenguajes artificiales y difieren mucho de la lengua hablada. Vallejo destaca que el lenguaje oral es práctico, busca la comunicación inmediata, se da entre los interlocutores en frases dispersas muchas veces interrumpidas o elípticas, de modo que la entonación o la situación suplen el sentido. Mientras que el lenguaje literario, por mínima que sea la aspiración artística del autor, fluye en un continuo discurso de oraciones, periodos y párrafos estructurados en la totalidad de un texto. “A los fines prácticos e inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura; a los múltiples interlocutores, el autor único; a los infinitos matices de la voz, el silencio uniforme de lo escrito; a las largas pausas de la vida, la continuidad de la prosa o del poema”. (11)

Vallejo analiza las diferencias entre el español hablado y el escrito, sobre todo en los libros, salvo las de las novelas porque están muy imbuidas del lenguaje coloquial. También estudia las variaciones léxicas, morfológicas y sintácticas de la prosa y las ejemplifica con citas en griego, latín, italiano, español, francés e inglés de obras de la tradición clásica. Aunque excepcional, *Logoi* no es un libro de lectura sino un diccionario de retórica literaria, probablemente inspirado en el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, de Rufino José Cuervo.

En *Logoi* examina las variedades de aposición, las progresiones y gradaciones, el asíndeton, las omisiones, las elipsis, las repeticiones, las anadiplosis, las antítesis, las enumeraciones, las simetrías y los quiasmos, las construcciones nominales, la personificación, las metáforas, la comparación, la sinestesia, el léxico literario, la perífrasis, la morfología

literaria, los pasados literarios –el pretérito en vez del imperfecto y viceversa–, las coordinaciones y yuxtaposiciones literarias, el ritmo, etcétera.

Logoi llegó a ser la piedra angular de su escritura. Por fin se sentía seguro para empuñar la pluma. No estaba dispuesto a crear personajes ficticios por considerar que esto era un artificio manido, sino que le atraía la historia de las figuras centrales de la literatura colombiana, sobre todo la de su coterráneo Barba Jacob, cuya obra prosística era desconocida por hallarse desperdigada en México y en otros países de la región, en contraste con su obra poética, que era popular en Colombia y que él conocía desde niño. Tal vez la vida tan desordenada y con tantas vicisitudes que había llevado este poeta impelía a Vallejo a hurgar en ella.

El biógrafo asume una infinidad de búsquedas, de retos, en busca del camino ya recorrido por alguien, camino que le corresponde reconstruir como si se tratase de un palimpsesto. Vallejo no volverá a leer novelas y con ello dejará de “vivir” de manera pasiva las aventuras de los personajes ficticios, en cambio será el agente que actúa en la realidad en busca de un autor, en el que residen las experiencias de una vida, que buscará sublimarlas en la obra.

El mensajero (1974-1984, 1990-1991)

Vallejo dedicó diez años a rastrear las huellas del poeta Porfirio Barba Jacob –que vivió y murió en México– para escribir su biografía, si bien no ininterrumpidamente, pues además de la escritura de *Logoi* estuvo ocupado entre 1977 y 1981 en la realización de sus tres películas.

En realidad escribió dos biografías distintas de este poeta, de las que hay varias ediciones. La primera se titula *Barba Jacob el mensajero* y fue publicada en 1984 por Séptimo Círculo, editorial creada por el autor a nombre de David Antón (ver [Anexo 22](#)). Este nombre alude al infierno de la *Comedia* dantesca, en el que el hombre debe purgar el pecado de la lujuria, y no a

la colección de la editorial Emecé que dirigían Borges y Bioy Casares. En esta misma editorial publicó en marzo del año siguiente *Los días azules* y un año y medio después *El fuego secreto*, las dos primeras entregas de la serie *El río del tiempo*. Es probable que ninguna editorial se haya interesado en publicar una biografía de Barba Jacob, o a lo mejor el autor creó su propia editorial para trabajar con la independencia que le brindaba no tener compromisos contractuales. Que el tiraje fuese de tres mil ejemplares indica que confiaba en el éxito comercial de su biografía; si no, al menos tenía la seguridad del valor que el conocimiento de la vida del poeta aportaría a la comprensión de su obra, y de aquí que merecería la pena difundirla.

La portada, diseñada por Octavio de la Torre, es copia de una pintura de una serpiente de siete cabezas. Trece años después, Planeta la reeditó con algunas correcciones del autor y el mismo título, en la portada aparece un retrato en primer plano de Barba Jacob. A diferencia de la anterior, esta edición contiene un índice onomástico.

La segunda biografía apareció en 1991, fue publicada por Planeta con el título *El mensajero. La novela del hombre que se suicidó tres veces*. La editorial se tomó la libertad de inventarle un subtítulo, alusivo a la frase de un artículo de Guillermo Ochoa, citada por Vallejo en la biografía, en el que el autor da cuenta del hallazgo de una libreta de apuntes del “hombre que se suicidó tres veces”⁷⁵ (417) y algo a todas luces incompatible con el género de la obra: no es una novela. Ese mismo año la editorial Alfaguara publicó esta biografía con el título *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*. Alfaguara ha adelantado dos reediciones en 2003 y 2008 y una reimpresión en 2013 con el mismo título de la primera versión. Quizá era tanta la identificación que Vallejo sentía con el poeta que para la segunda biografía, cuando ya

⁷⁵ En referencia a los cambios de nombre del poeta: Miguel Ángel Osorio Benítez (nombre legal) y los seudónimos Maín Ximénez, Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob. Usó más de tres seudónimos, pero con este último se le conoce en el ámbito literario.

no sólo su nombre sino también su fisonomía eran conocidos, pensó que la portada de alguna de estas ediciones podría ser un retrato suyo ataviado como Barba Jacob (ver [Anexo 23](#)).

La explicación del título “El mensajero” está en *El hombre que parecía un caballo*, considerado por la crítica el mejor relato del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, amigo de Barba Jacob al que conoció con el nombre de Ricardo Arenales y lo consideraba el poeta más grande de América (incluso superior a Rubén Darío y a Gabriela Mistral, a los que también conoció personalmente) y recreó en ese cuento lleno de simbolismos llamándolo Aretal: “Yo comprendí, asomándome al pozo del señor Aretal, que éste era un mensajero divino. Traía un mensaje a la humanidad: el mensaje humano, que es el más valioso de todos. Pero era un mensaje inconsciente. Predicaba el bien y no lo tenía consigo”. (5)

Seguir los rastros del poeta era una empresa tortuosa pues éste había sido un trashumante que vivió en diferentes poblaciones de México, Centroamérica y Suramérica, y si bien gran parte de su vida transcurrió en la capital mexicana, fue de manera discontinua. Al escudriñar sus pasaportes, se puede corroborar que en efecto Vallejo empezó a viajar en 1973 tras las huellas desperdigadas por los diez países de América donde vivió Barba Jacob. Vallejo visitó Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Cuba, Perú y Colombia, países en los que Barba Jacob fundó periódicos, revistas y suplementos literarios y colaboró con artículos editoriales de gran impacto en la opinión pública. Entonces tenía treinta años y era un completo desconocido, de tal suerte que en su búsqueda anónima recurría al directorio telefónico e iba al domicilio de las personas que eventualmente pudiesen darle alguna información sobre el poeta, que por fortuna había gozado de fama –tanto por sus poemas y artículos periodísticos como por su escandalosa vida– y tuvo infinidad de admiradores que siempre lo recordarían.

Barba Jacob murió en Ciudad de México a la edad de cincuenta y ocho años, de modo que treinta y un años después de su muerte todavía era posible encontrar a algunos de sus amigos, parientes y conocidos en “una carrera contra la muerte” (como Vallejo la llamó) para alcanzar a entrevistarlos y así conseguir un testimonio de primera mano. Casualmente, dos de ellos murieron pocas horas antes de que Vallejo localizara su domicilio, tras haberlos buscado durante años. Vallejo no escatimó esfuerzos para consultar bibliotecas y hemerotecas y cuanto documento encontró, en especial la cuantiosa correspondencia que su biografiado envió y recibió. Asimismo, leyó la primera biografía de Barba Jacob que se publicó, escrita dos años después de su muerte por Juan Bautista Jaramillo Meza, su amigo íntimo. Vallejo dice en la segunda biografía que en realidad no la escribió sino que intentó escribirla porque es “un librito tan devoto como apurado por salir del paso con suposiciones e inventos”. (257). En la embajada colombiana en Ciudad de México encontró la correspondencia entre el poeta y los altos dignatarios del gobierno, en la que al final de su vida les pedía ayuda económica y a su vez ellos le gestionaban partidas para sus gastos hospitalarios y su eventual repatriación.

Vallejo recopiló los editoriales de los periódicos escritos por Barba Jacob que se conservan, pues desafortunadamente algunos ejemplares desaparecieron, para lo cual contó con los recortes de los escritos periodísticos coleccionados por un amigo del poeta, el hondureño Rafael Heliodoro del Valle, que en el curso de su vida reunió una de las bibliotecas más grandes de México, escribió en varios periódicos y fue autor de muchos libros, entre los que se cuentan varias bibliografías insólitas: una de ellas sobre Barba Jacob. “A su manía de coleccionar revistas y recortes de periódico se le debe la hazaña de haberle seguido la pista a su amigo, por más de treinta años, en las incontables publicaciones del continente: un mar de papel impreso.” (Editorial Séptimo Círculo 81)

La investigación que Vallejo hizo de la correspondencia del poeta le permitió trazar su itinerario vital. Una vez reconstruido el escenario, comenzó a poblarlo con los personajes que formaron parte de la trama. Es notorio el afán de Vallejo de ceñirse estrictamente a los hechos y de mencionar la fuente de donde proviene la información, por ello, en la medida de lo posible, escudriñó y confrontó las versiones de los testigos presenciales y las fechas para corroborarlas o desmentirlas. Construyó una cronología no sólo con paciencia sino también con suspicacia, ya que debía atenerse a la comprobación de hechos y, en caso de conjeturar alguno, explicar sus sospechas para no traicionar la confianza establecida con el lector de contarle los sucesos verídicos, sin invención alguna. Su único compromiso como biógrafo es su sinceridad, si bien la verdad no siempre era evidente sino que se debía hallar por un método deductivo. Este simple ejemplo demuestra su afán de limitarse a los sucesos verificables: Rafael Delgado Ocampo, a quien Barba Jacob presentaba como su hijo adoptivo pero que en realidad era su amante, le aseguró a Vallejo haber estado presente en el momento de la muerte del poeta, sin embargo, tras comparar varias versiones logró averiguar que la única persona que acompañaba a Barba Jacob era su “nuera” Concepción Varela.

Son muchas las anécdotas y descripciones minuciosas de esta índole que aportan un elemento de rigor que da credibilidad a los sucesos narrados. Se podría argüir en contra que los novelistas también se han valido de estos artificios para hacer creer al lector que los hechos narrados sucedieron en la realidad, pero no tendría sentido que el biógrafo los inventara. De ahí el énfasis que hace Vallejo en la fidelidad de lo que ha leído u oído. Por eso en las situaciones contradictorias confronta las distintas versiones y las presenta para que el lector juzgue.

No sería raro entonces que el esfuerzo tan denodado que le ha costado averiguar la verdad lo llevara a sentir aversión por los dones de la ubicuidad y la omnisciencia del narrador

de la novela tradicional. En la primera versión, Vallejo sigue los lineamientos de la biografía tradicional⁷⁶, pero en las últimas páginas introduce de repente un narrador en primera persona: “Crucé el patio, subí la escalera y tomé por el corredor de las macetas florecidas”. (491) Este hallazgo le hará reescribirla siete años después. Poco más de quinientas páginas había empleado en escribir esa biografía que luego desearía, pero su invención le revelaría las posibilidades estéticas de narrar desde la primera persona contando sus propias experiencias. Esta misma técnica la empleará en las dos biografías que luego escribirá (la del poeta José Asunción Silva y la del filólogo Rufino José Cuervo), las tres consideradas por la crítica las más completas y referencia obligada a la hora de estudiar la vida y la obra de estos tres ilustres autores colombianos.

Uno de los propósitos de Vallejo al escribir esta biografía era rescatar del olvido la importante labor periodística de Barba Jacob en México y Centroamérica, valiosa no sólo por sus habilidades argumentativas sino también por el valor literario de sus artículos: “Nadie en el periodismo mexicano escribía como él. Más aún: en el largo siglo que iba corrido de periodismo en lengua española yo sólo lo comparo a Mariano José de Larra. Ni siquiera a Enrique José Varona. Los artículos de Larra y de Varona están recopilados en antologías: los de Arenales sepultados en el polvo de las hemerotecas”. (39-40)

En esta primera biografía sus juicios sobre los colombianos ya empiezan a ser drásticos y de un humor corrosivo: “Bogotá en 1927 tenía doscientos veinte mil habitantes y era una ciudad de ladrones. Hoy tiene cinco millones, camino de seis, y es una ciudad de ladrones: la capital de un país de ladrones. Los pueblos como las personas difícilmente cambian. Siguen siendo los mismos. Cuestión de identidad. O determinismo, si se quiere”. (23) O refiriéndose a un fragmento de una carta del poeta en el que dice que si sumara el dinero obtenido por sus poemas,

⁷⁶ El tema de la biografía se aborda con más detalle en el capítulo siguiente.

con el cual había podido subsistir, sería una suma cuantiosa, Vallejo se pregunta la razón de esas consideraciones mercantilistas y aduce que la causa era que se hallaba en Antioquia, “tierra zafia y vulgar que lo ha medido todo con el rasero del interés. ‘Raza de mercaderes que especula con todo y sobre todo, raza impía’, dicen unos versos de Gregorio Gutiérrez González, el más grande poeta que tuvo Antioquia antes de que naciera Barba Jacob”. (35-36) Frases provocadoras y al margen del tema tratado, pero no carentes de sentido, con las que les arrostra a sus paisanos no sólo el exilio del poeta sino también el suyo propio.

Vallejo no pierde ocasión de manifestar su inconformidad por las arbitrariedades de que tiene noticia. Por eso México, su país adoptivo, tampoco queda exento, también lo afecta: “por atávica imposición de la naturaleza, el pueblo mexicano ha sido, es y será hasta la consumación de la raza irremediablemente irresponsable”. (179) Aunque, por lo general, la crítica se dirige a los gobernantes, a veces de forma severa pero con tono jocoso y buscando desenmascarar los vicios o las debilidades inconfesables, como cuando relata la ocasión en que Barba Jacob le dio a fumar un cigarro de marihuana al que luego sería presidente de México, Luis Echeverría, y que le causó un trastorno mental consistente en una especie de locuacidad o “incontinencia verbal”, padecimiento que, según Vallejo, sufren los presidentes mexicanos tras dejar el poder. (246-247)

Es preciso señalar que son varias las similitudes entre el biógrafo y el biografiado –ambos escritores, antioqueños, en cierto sentido desterrados de Colombia, y mexicanos por adopción–, pero en lo que más son afines es en el desparpajo con que asumen su homosexualidad, sin hacer el menor caso de los prejuicios de la mayoría.

En un ciclo de conferencias que dieron varios escritores entre febrero y abril de 2000 en la Casa Refugio Citlaltépetl de Ciudad de México y que fueron compiladas y publicadas en 2002 por la editorial Tusquets de México con el título *Figuras del exilio*, en la que cada uno de ellos

hablaba de un autor que hubiese vivido en el exilio, Vallejo presentó a Barba Jacob y a sí mismo así:

Yo soy del departamento de Antioquia, lo menos malo de Colombia. De allá también era Barba Jacob. Con muy buen tino, Barba Jacob se fue de Antioquia y de Colombia pronto, de muchacho, como yo, y tras de andar por muchos países, como yo, vino a dar a México, donde pasó varias temporadas, como yo, y donde murió, como yo. Porque han de saber que aunque parezco vivo ya hace mucho que me morí, y si estoy ahora aquí es por el placer inmenso que me causaba en vida hablar en público y por aprovechar la ocasión de dirigirme a estas multitudes. De joven, cuando andaba en el mundo de los vivos, oí hablar mucho de Barba Jacob. ¡Quién no en Antioquia! Barba Jacob era un personaje legendario, y como tal casi nada sabíamos de él: que se llamaba Miguel Ángel Osorio, que firmó sus versos con los pseudónimos de Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob, que había sido maestro de escuela, borracho, homosexual, irresponsable y marihuano, y nada más. Pero eso sí, si tampoco sabíamos de él, no faltaba en cambio en esas noches alucinadas de las cantinitas de Antioquia en que reinaba el aguardiente y el machete, uno que se pusiera a recitar sus poemas. (27)

Fabienne Bradu recuerda que Vallejo dijo al comienzo de esa conferencia que para emprender la biografía de un autor era necesario “llevarlo en el corazón”. (“Cita”) Ella estaba asombrada: esperaba que Vallejo hablara de la vida de Barba Jacob pero al cabo de media hora sólo había recitado sus poemas. Todo lector sabe que la poesía surge del ritmo interior o *élan* (como lo llaman los franceses) y que debe pronunciarse en voz alta, y que el ritmo y la rima facilitaron la transmisión oral durante siglos. De modo que el rapsoda no hacía un simple ejercicio mnemotécnico: quien memoriza poemas enteros capta su cadencia y por ende su unidad integral.

El director de la Casa Refugio, Philippe Ollé-Laprune, cuenta que Vallejo empezó su charla con palabras duras con el público, al que le recriminaba no saber de poesía. Luego recitó al menos diez poemas de Barba Jacob, tras lo cual retó al auditorio a recitar algún poema del en ese entonces más famoso poeta mexicano, Octavio Paz, pero nadie se atrevió. Después empezó a hablar cabizbajo durante unos veinte minutos. Luego abrió una carpeta y buscó en el texto el punto en que había quedado y a partir de ahí leyó el final de la conferencia. Cuando acabó estaba tan contento como un niño que hubiera hecho una travesura. Ollé-Laprune le preguntó si prefería publicar la transcripción de la conferencia o el texto previo. Vallejo le contestó que pensaba que se parecían bastante y le entregó la carpeta. Esa misma noche, Ollé-Lapreune cotejó la grabación y el material de la carpeta: ¡eran idénticos! (“Fernando Vallejo”) La notoria influencia de la memoria musical y poética en la prosa de Vallejo es un aspecto formal que la crítica no ha soslayado aunque tampoco le ha prestado suficiente atención. La premisa principal de *Logoi* es que el verso nace vinculado a la memoria como la prosa a la escritura. (13) Darle un tono oral a la prosa tomando como materiales los recuerdos personales es integrar, por una parte, poesía y prosa, y por otra, autobiografía y novela, esto es, autoficción, creando una nueva forma literaria. Ésta es la propuesta narrativa de Vallejo.

Si bien a Vallejo se le puede considerar émulo de Barba Jacob, es su antítesis. Vallejo es una persona íntegra. La vehemencia de sus escritos responde a la indignación que le producen los abusos de los demás. No es condescendiente con nadie. El tono virulento responde a la forma más expedita de ser escuchado. Si es cierto lo que afirma Brice-Parain⁷⁷: “las palabras son ‘pistolas cargadas’. Si habla, tira. Puede callarse, pero, si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando a blancos, y no como niño, al azar, cerrando los ojos y por el sólo placer de oír las detonaciones”, en Vallejo hay un adulto que tiene una puntería certera para

⁷⁷ Citado por Sartre (57).

denunciar las perversiones de la sociedad y al mismo tiempo un niño que se divierte con el escándalo que causan sus declaraciones. En efecto, despoticando de las azafatas de Air France que atendían el vuelo en que se desplazó a Barcelona el 6 de julio de 1998 para acudir a la Feria del Libro local, en la que Colombia era el país invitado, Vallejo se jacta de su aptitud para el vituperio: “¡Pa’ disparar palabras yo!”. (*La rambla paralela* 77)

No era ya joven (cuando terminó la biografía estaba próximo a cumplir cuarenta y un años) y se trataba de su primera obra narrativa, buscaba ganarse un lugar y una voz que fuese escuchada y por su recia personalidad tenía claro que no sería condescendiente con nadie ni mucho menos indulgente con el país de sus tribulaciones. Su victoria consistirá en granjearse la inquina de todo aquel que tenga una visión patrioterica o acritica del manejo de las instituciones colombianas porque de esta manera podrá comprobar que su voz tiene resonancia.

A medida que avanza esta primera biografía, se puede observar cómo gana confianza en sí mismo, su tono formal poco a poco se va distendiendo y empieza a usar expresiones coloquiales que le dan a la prosa un tono escueto. Es evidente que se dirige principalmente a un lector mexicano pues usa voces, giros y expresiones típicas del país.

Si la imagen es simultánea, el lenguaje escrito es sucesivo⁷⁸, en algunos pasajes se nota la influencia del lenguaje del guion cinematográfico, y que luego se volverá típica de su estilo narrativo, por ejemplo: “Cruzó el piso, subió la escalera y salió a la calle” (25), o “Vestido con uno de sus trajes nuevos Barba Jacob subió la escalera, cruzó los pasillos y entró en el amplio recinto precedido por una salva de aplausos” (40), o “Crucé el patio, subí la escalera y tomé por el corredor de las macetas florecidas”. (491) Este tipo de descripción tiene su culmen en la escena inaugural de *El desbarrancadero*: “Cuando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió

⁷⁸ Como dice Borges en *El Aleph*: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”. (164) Y también Vallejo en *Casablanca la bella*: “Pero esto es luego. Voy por partes pues no soy como Dios, simultáneo, sino sucesivo como un río”. (69)

la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma” (9), puesto que desde la primera oración introduce al lector de forma directa y concisa en el meollo del relato.

Desde esta primera biografía suele acudir a las enumeraciones: “En la carga del barco venían cuatro sacos de correspondencia, veintiún canastas y veinticinco paquetes” (57), recurso estilístico explicado con detalles en el capítulo X de *Logoi* y que en sus obras posteriores usará con suma frecuencia, más con fines rítmicos que descriptivos. También incurre en expansiones líricas: “Allí, en ese lugar humilde y grato, entre las copas de ron y los rasgueos del tiple y de la guitarra, fluyen despreocupadas las horas de su gozosa juventud, mientras llevada por las brisas del mar de Cuba el alma se iba flotando en los ayes de las canciones hacia la patria lejana. Veinte años transcurridos no habían borrado un tono del recuerdo” (59-60), que en sus futuras obras tendrá cuidado de evitar, salvo cuando la impresión sea tan fuerte que lo amerite, como la descripción del momento en que siendo niño por primera vez vio el mar:

Lo que sentí del mar primero, antes que su rumor inmenso fue la sal. La traía el aire, el viento, en ráfagas que azotaban los maizales. Después oí su voz: honda, inconmensurable, abismal, viniendo del fondo de las edades. Una curva, otra, otra y entonces lo vi: una explosión seca de azul. No era un azul claro, no era un azul fuerte: era simplemente el azul. Un cuadrado de azul seco, rotundo, en la plenitud de la tarde. Se me saltaba el corazón. Sólo puedo comparar a la impresión del mar otra que vi muchos años después: la de la nieve, en el desamparo, en Nueva York. (*Los días azules* 61-62)

El incipiente estilo narrativo de Vallejo comienza a consolidarse como un monólogo exterior o una corriente de la conciencia en voz alta. El escritor también empieza a hacer consideraciones metatextuales, como algunas reflexiones sobre el género en el que está haciendo sus primeros

pinos: “Si la vida de los hombres se dividiera en capítulos como en las biografías, uno en la de Porfirio Barba Jacob podría titularse ‘Parábola del Retorno’ y abarcaría tres años; otro, ‘Parábola de los Viajeros’ y abarcaría veinte. Hay una evidente desproporción, pero la vida sólo es proporcionada en las novelas”. (57) Por ello sus biografías responderán a una estructura arbitraria, guiada más por la experiencia del biógrafo en la búsqueda de información y por las evocaciones que algunos sucesos le suscitan que por el relato cronológico de la vida de su personaje.

No debe sorprendernos que esta biografía tenga un epígrafe porque se trataba de su primera obra narrativa, tal vez por eso se permitió rendir un homenaje a la corriente filosófica en la que antes se había interesado: “El hombre es un ser temporal y contingente lanzado entre dos nada”, de Heidegger. Para hacer más comprensible la forma en que Vallejo dota de una estructura a la primera versión de la biografía, es preciso hacer una cronología *grosso modo* del poeta: Barba Jacob nació en Colombia en 1883 y a los veinticuatro años emigró sin un destino definido: vivió cuatro veces en Cuba, tres en Honduras, dos en Guatemala, dos en El Salvador, una en Costa Rica, una en Perú, dos en México, país este último en el que transcurrió la mayor parte de su vida. Ahora bien, los periodos en que el poeta residió en su país natal y en el extranjero son las cuatro principales fases en que Vallejo divide la biografía, aunque los episodios no siguen un orden cronológico. Al final, después del relato de la muerte del poeta, hay una quinta parte en la que hace una especie de epílogo. Conviene tener en cuenta que la biografía es voluminosa y no está dividida en capítulos ni tiene ningún tipo de guía tipográfica que ayude a seguir la volátil trayectoria de su biografado, de tal suerte que el lector no tiene otra opción que atenerse al orden impuesto por el autor, por mucho que le pueda parecer tortuoso.

Vallejo comienza la biografía *in medias res*, esto es, con el regreso de Barba Jacob a Colombia en abril de 1927, procedente de Perú, en compañía de su “hijo adoptivo”. Aunque su permanencia en Colombia fue breve, ya que volvió a emigrar al cabo de poco más de tres años y no volvió jamás, este periodo es muy importante porque muestra el reencuentro con su pasado. El regreso sirve de parámetro para luego remontarse a su primera partida (en octubre de 1907) y reconstruir los años previos a esa época. Vallejo continúa con la estancia en los distintos países en que vivió el poeta (1907-1927), luego relata la infancia y la juventud (1883-1907), luego su segundo exilio voluntario, principalmente en México, hasta su muerte en la capital de este país.

Gracias al abundante material recopilado (principalmente artículos de prensa, cartas entre los poetas y escritores contemporáneos y testimonios de los amigos y conocidos de Barba Jacob), Vallejo puede rastrear el agitado itinerario del poeta y concatenar los sucesos. La tarea no podría presentarse siguiendo un orden cronológico porque se complicaría seguir la trayectoria de la relación personal con cada uno de sus colegas. Por eso no es una narración lineal sino que la trama está tejida con “recuerdos de recuerdos de recuerdos”, como si fuese unas “cajitas chinas” (un relato dentro de otro), como las llama Vallejo en la segunda versión de la biografía. (253)

Llegado a 1942 (el poeta murió el 14 de enero de ese año), Vallejo trae a colación un fragmento de la columna “La fimbria del caos” del *Excélsior*, en la que aparece un artículo autobiográfico de Barba Jacob escrito en 1935 y publicado póstumamente, a finales de ese mismo enero, titulado “Predestinación”, en el que el poeta imagina encontrarse en un puesto callejero de venta de cigarrillos con un hermano suyo siete años mayor, Rafael Ángel, que murió de una fiebre maligna en 1900 a los veintidós años en la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Esta evocación del hermano, que funciona dentro de la biografía como un entreacto, le sirve a

Vallejo para introducir una analepsis y citando sus versos remitirse al día en que nació el poeta y a su predestinación.

Vallejo da con frecuencia la palabra a los personajes, como el portero incansable que dice ser, abriéndoles y cerrándoles la puerta a sus invitados. La vida de alguien narrada así parece más una representación teatral en la que entran y salen personajes y testimonios, y en la que el biógrafo parece el coro que comenta los sucesos y a la vez el director, que lleva a cabo la puesta en escena. Esta última labor implica un esfuerzo para darle coherencia, pero como dice que sucede en la novela, en el teatro la vida también es proporcionada, ya que en la realidad los vacíos son insoslayables. Y si el biógrafo interviniera para enmendarlos traicionaría la confianza del lector.

Así como va de un lugar a otro también viaja en su “máquina del tiempo”, hasta que la muerte de Barba Jacob anuncia el fin de la biografía. Vallejo menciona algunos sucesos del presente de la narración o de la escritura que a veces permiten al lector saber cuándo y dónde se encuentra, alternándolos con los hechos que cuenta, de modo que su relato aporta referencias autobiográficas. Por eso se tiene noticia de que el 28 de julio de 1983 terminó de escribir la biografía de Barba Jacob, cuyo centenario se conmemoraba el día siguiente.

Después de relatar la muerte del poeta, Vallejo continúa dando cuenta de las noticias de la prensa mexicana, de la comisión colombiana que cuatro años después viajó a recoger las cenizas para repatriarlas y los últimos testimonios de los amigos, a los que tuvo la suerte de alcanzar a conocer personalmente. Vallejo visitó el hotel en que murió Barba Jacob, ahí y entonces es cuando posiblemente surge un descubrimiento decisivo para su narrativa: como portero que infinidad de veces ha permitido la entrada a los amigos que solían visitar al poeta

desahuciado recluido en su cuarto –descrito también con detalle–, imagina que él es uno de ellos y entra a conversar con Barba Jacob:

Nadie había llegado a saber tanto de él, y no sabía cómo llamarlo. ‘¿Don Porfirio?’, aventuré, y mi voz sonó tumbal y hueca. Entonces se volvió y en la tenue luz azulina pude distinguir su rostro adusto, volteriano. Iba a decirme algo, iba a hablar, iba yo a escuchar por fin su voz imponderable cuando otra voz, una voz de español cerril resonó a mis espaldas: ‘¿Es el cuarto que va a tomar?’ preguntó el gallego. Y en ese instante el hechizo se rompió. (492)

La realidad lo ha puesto en su lugar, pero ese cuarto que se había conservado intacto a pesar de haber transcurrido cuatro décadas lo había transportado al pasado. ¿Por qué no incorporarlo, si, como dice, él es quien ha llegado a saber de la vida y obra del poeta más que nadie? El autor se ha convertido en narrador y viceversa. ¿Quién es quién? Basta de truculencias, en adelante narrará sus biografías en nombre propio y participará en ellas. Por eso, sólo por eso, se tomó la molestia de reescribir esta biografía. De ese hallazgo a la autobiografía sólo hay un paso. Pero la memoria es imprecisa y además la autobiografía dada su única perspectiva es muy estrecha.

Producto del trabajo investigativo de esta biografía es la recopilación más completa de la obra poética de Barba Jacob que publicó Procultura en Bogotá en 1985, con prólogo y notas de Vallejo, y que en 2006 reimprimió el Fondo de Cultura Económica, como también la de sus cartas, que fueron editadas en un libro independiente publicado en Bogotá en 1992 por la *Revista Literaria Gradiva*, y el hallazgo de un folleto de setenta y nueve páginas sobre la Decena Trágica titulado *El combate de la ciudadela narrado por un extranjero*, editado en la Tipografía Artística, fechado en marzo de 1913 y firmado con el seudónimo de Emigdio S. Paniagua, uno de los muchos que empleó el poeta.

Hay un pasaje en el que Vallejo relata un suceso bochornoso que presencié Manuel Gutiérrez Balcázar: en una de sus múltiples visitas a Barba Jacob lo encontró en compañía de uno de los once hermanos de Alfonso Reyes, quien también era su amigo. Barba Jacob con malas palabras lo echó de su cuarto en su presencia. Dispuesto a irse él también, le pidió que se quedara como si nada hubiese pasado. En ese pasaje Vallejo se refiere primero a Alejandro y más adelante a Bernardo, creando una confusión en el lector. (461) Son tantos los errores que quizá por ello apareció en 1997 una segunda edición corregida (aunque no del todo pues quedaron muchos errores), a pesar de que seis años antes que ésta ya había publicado la segunda y definitiva biografía con la que quería invalidar a la primera. Pero más grave aún para él que estos errores es el desliz de extralimitarse en un tipo de apreciación cognitiva, típica de un narrador omnisciente, que luego evitará a toda costa: “Con el corazón palpitante de ilusiones tomó un vapor italiano en Barranquilla rumbo a Costa Rica, Jamaica y Cuba” (9) o “Sopla un aire frío, saturado por la sal del mar que le trae evocaciones de pasados tiempos vagamente vividos”. (90)

La primera versión está escrita en tercera persona y cuenta, como parte del cuerpo del texto, con un número considerable de cartas que el poeta escribió. En la segunda biografía Vallejo se propuso hacer un trabajo en el que lo histórico estuviera mejor contado para ofrecer un libro más ligero, menos intrincado, y lo consiguió a costa de eliminar largos párrafos en los que describía el contexto histórico en que Barba Jacob se movía en México y otros países, así como las cartas de Barba Jacob y también los detalles de algunas aventuras empresariales y literarias del poeta. Además, quitó citas amplias de contradictorios artículos periodísticos que ilustran lo que apenas menciona de paso en la segunda versión: el cinismo ideológico del poeta, la pericia para cambiar radicalmente de opinión en una tribuna pública y la elocuencia de una prosa fluida. A cambio de esto, las opiniones del biógrafo están muy presentes, acotando con ironía las

evocaciones de los informantes entrevistados, celebrando el cinismo o reprochándole las mentiras que Barba Jacob escribía en sus cartas.

En la escritura de la segunda versión tardó dos años, ya que fue un trabajo de reescritura pero no de investigación, puesto que ya tenía compilada toda la información sobre el poeta. Se diferencia de la primera en un aspecto fundamental: es una reescritura en primera persona, en la que el narrador se constituye en parte del relato, y en la imposibilidad humana de la omnisciencia y de la omnipresencia del narrador tradicional del género de la novela, que será una de las posturas que defenderá a ultranza y en adelante usará en toda su obra.

La segunda versión de la biografía relata los acontecimientos de la vida del poeta cuando éste ya era reconocido en varios países. Aunque todo relato es secuencial, la trama se entreteje con evocaciones, remembranzas y anécdotas de sus amigos y conocidos, por lo general poetas y escritores, cuyos testimonios, escritos u orales, conforman el hilo conductor del relato, de modo que salta en el tiempo tras el desarrollo del asunto o del tema que se trata. No hay entonces una secuencia temporal, sólo testimonial. Las opiniones personales y las continuas digresiones de Vallejo están más presentes en el relato y por supuesto son más críticas, pero así mismo tienen un tono más informal. La infinidad de nombres de personas, de lugares y de fechas (no siempre claras) agobia, pero sería peor que el lector no tuviera una guía para seguir los zigzagueantes pasos del poeta.

Vallejo reconstruye la vida de su personaje convirtiéndose en el deuteragonista de la historia, pero no como en el *quest* –en el que el biógrafo relata cómo descubre los entresijos de una vida peculiar o misteriosa–, sino por la admiración que siente por el talento literario y la empatía con su biografiado, además del hecho determinante de proceder de una misma idiosincrasia y de haber vivido experiencias similares. No es un biógrafo profesional que se

interese por cualquier personaje, por importante que éste haya sido para la historia (como por ejemplo Stefan Zweig, famoso por sus biografías noveladas en las que igual relata la vida de un ser despreciable como Fouché o la de un poeta admirable como Verlaine). Cuando califica su biografía de “hagiografía” no es sólo porque quiera rescatar a alguien del olvido sino sobre todo porque quiere exaltar las virtudes intelectuales o morales con base en su propia escala de valores. También al hablar de su propia obra se refiere a la invención de un género: la “autohagiografía”, pero por supuesto se trata de una broma. Aun así es muy interesante la manera en la que desde siempre juntó los géneros biográfico y autoficcional. Así descubre que la manera expedita de narrar una historia será constituirse él mismo en narrador y personaje para contar sus experiencias, sin tener que ajustarse a acontecimientos ajenos y muchas veces inextricables. De este modo todos los materiales estarán a su disposición y podrá manejarlos a su antojo, pero lo hará conforme a los postulados inherentes a los géneros en los que antes ha incursionado —el documental y la biografía—, y a dos de sus tres películas, basándose en hechos, lugares y personajes reales.

La segunda versión de la biografía empieza en 1976, cuando Vallejo entrevista a algunos de los amigos de Barba Jacob y aborda el tema de la impudicia del poeta y de sus amigos “degenerados” (por ser homosexuales, borrachos y marihuaneros). (10) Luego narra cuando en 1980 va por segunda vez a Cuba, a entrevistar a Tallet. En realidad, no se sabe si volvió a Cuba diez años después, como afirma, porque si se hace caso a la edad que tenía Tallet serían tan sólo siete. Vallejo tiende a redondear los años de sus propias andanzas, quizá para no dejarse apresar pues la ambigüedad le da un margen de maniobrabilidad. En esto tendría que aceptar al menos el aserto de García Márquez en su autobiografía: “La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (7), mientras que cuando se trata de sus biografiados

es minuciosamente estricto, porque el olvido conduce a un vacío imposible de subsanar. Por eso justifica las referencias nominales, temporales y espaciales: “Perdón por los nombres. Perdón por las fechas. Son las tablas de salvación en el naufragio del olvido”. (14)

Aunque Vallejo no ahonda en las razones del comportamiento de Barba Jacob, sigue la evolución de su personalidad: el desasosiego de su niñez por el abandono del padre y la ausencia de la madre, el optimismo y el entusiasmo de su juventud por los primeros triunfos literarios, el desdén por las convenciones sociales, la veleidad de su carácter, su actitud franca pero desvergonzada, los desarreglos de su personalidad por el consumo excesivo de alcohol y marihuana, los cambios impredecibles de su temperamento, la irritabilidad cuando, enfermo y arruinado, ve con amargura su fracaso. Si de joven el espíritu aventurero lo había impulsado a explorar nuevas culturas y a tener experiencias que enriquecían su creatividad, su vida disoluta hizo que todo esfuerzo por concentrarse en una actividad se dispersara. Su única razón de ser fue su poesía. Vallejo pinta un Barba Jacob que era alegre, bromista, dicharachero (rasgos idiosincrásicos de los antioqueños), rebelde, irreverente, desafiante, inestable, errabundo, excitable, hipomaniaco, megalómano, desprendido, generoso, despilfarrador, irresponsable, inescrupuloso, hiperquinético, dipsómano y marihuanero. Al estilo de Vallejo, se enumeran aquí unas características, aunque escasas porque él lo habría hecho con prolijidad y además con cadencia. No obstante, como mejor define Vallejo a Barba Jacob no es con los adjetivos que se le pueden endilgar sino con sus actos y la forma de sublimarlos en la poesía.

Vallejo cataloga a Barba Jacob como el último de los modernistas –aunque en broma dice no saber qué significa esto, quizá por su prevención contra la crítica académica–, adherido a las formas de este movimiento, pero lo que a Vallejo le importa es mostrar cómo los poemas de su biografiado son manifestación de su experiencia vital, por eso a lo largo del libro cree descubrir

el origen de éstos. Por ejemplo, refiriéndose a una estrofa de un poema, Vallejo anota: “Por sobre las fechas y los hechos externos que la configuran, la biografía profunda de Porfirio Barba Jacob cabe todo en esa simple primera estrofa de su *Canción Innominada*” (57):

Ala bronca, de noche entenebrida,
 Rozó mi frente, conmovió mi vida
 y en vastos huracanes se rompió.
 ¡Iba mi esquife azul a la aventura!
 ¡Compensé mi dolor con mi locura
 y nadie ha sido más feliz que yo!

En la contraportada de la edición de Planeta de 1991 aparece un comentario autocrítico de Vallejo en el que con el seudónimo de Margarito Ledesma⁷⁹ hace una parodia de sí mismo. Desdeña el tema obsesivo del yo en vista de que lo personal no le interesa a nadie, de modo que considera que más valdría reemplazarlo por la tercera persona y así mismo cambiar los nombres de las ciudades reales por nombres ficticios. Sugiere olvidarse de una vez por todas de Colombia, pues al fin y al cabo no es sino un “paisito” más en la vasta geografía del mundo y, puesto que ya escribió dos biografías de Barba Jacob, le aconseja no escribir un libro más sobre ese poeta. Le da una preceptiva de contar en orden lógico, con orden cronológico sin disparatar los tiempos, sin que haya muchos nombres ni fechas para no agobiar al lector. Y como principio primordial debe atender al lenguaje para no usar palabras soeces ni transgredir los géneros literarios. Termina con una frase en latín, tomada de un libro de Guido da Pisa sobre el *Infierno* de Dante, que anima al autor a perseverar en su oficio: “Cape hunc equum, dum tibi virium aliquit superest (Móntate en ese caballo mientras te quede un hálito de fuerzas)”.

⁷⁹ Tomado del seudónimo del poeta guanajuatense Leobino Zavala Camarena, que trabajó como notario público y diputado local y federal en San Miguel de Allende, pueblo al que Vallejo solía ir con Antón, pues este último tenía una casa situada detrás de la iglesia de San Miguel Arcángel.

Chapolas negras (1994-1995)

Vallejo emprendió en 1994 la investigación para escribir la biografía del poeta José Asunción Silva, ya había publicado la pentalogía de *El río del tiempo –Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993)–, la segunda biografía de Barba Jacob (1991) y *La Virgen de los sicarios* (1994). El decenio de 1984 a 1994 es el más prolífico de su carrera literaria, pero aún era un escritor poco conocido.

En *Años de indulgencia* había escrito: “Ahora bien, como soy incorregible, como soy voluntarioso, a las doce de la fría noche, muerto de hambre y de sueño voy a pasar por tu acera a ver si me muerden tus perros. A hacer el experimento. ¡Qué va! Les paso por el hocico y ni me detectan. Entonces descubro mi calidad de fantasma. Y en efecto: llevo cientos de páginas diciendo ‘yo’ y nadie me ha visto”. (77) Ahora su tarjeta de presentación como escritor⁸⁰ de cierto renombre le serviría para abrirse paso entre el enmarañado camino de las bibliotecas y hemerotecas bogotanas en busca de los documentos acerca de la vida y obra de Silva. La investigación y la escritura de la biografía le tomó alrededor de un año y medio.

Con el título *Chapolas negras*, Alfaguara publicó en 1995 la primera edición de la biografía. “Chapolas” es un colombianismo para designar a un tipo de mariposa bastante común, *Ascalapha odorata*, de color marrón o negro, que suele refugiarse en los rincones oscuros en los porches de las casas. Es probable que para titular esta biografía Vallejo también se haya inspirado en el poema de Silva “Crisálidas”, que augura la muerte de una niña, quizá la de su

⁸⁰ En 1976, cuando sólo había escrito *El médico de las locas* (1972), ya se presentaba como escritor, como consta en su pasaporte (ver [Anexo 24](#)).

hermana Inés Soledad, que murió cuando tenía once años y a él le faltaba poco para cumplir los trece.

Vallejo explica en la biografía que las chapolas negras del título “son las mismas que se posan en las vigas de los altos techos anunciando a la Muerte y que la gente corre a sacar del cuarto con escobas largas, o mejor dicho uniendo escobas, que ni alcanzan, rompiendo las telarañas. ¡Para qué si no hay remedio! Si la chapolita negra entró al cuarto el muerto es seguro. Con esas maripositas negras empieza la Muerte su boleteo⁸¹”. (420)

Vallejo revisó y corrigió esa edición y en enero de 2002 Alfaguara volvió a publicarla con el título *Almas en pena, chapolas negras*. Esta primera frase añadida al título alude a los colombianos de los que Vallejo dice en la biografía que son “un pobre conglomerado de almas en pena, asesino, borracho, mezquino, loco” (14) porque cuando Hernando Martínez publicó la primera recopilación en libro que se hacía de los poemas de Silva en la editorial Maucci de Barcelona en abril de 1908, a varios colombianos encabezados por el poeta Guillermo Valencia les pareció indigno el prólogo de Miguel de Unamuno por el poco conocimiento que mostraba del poeta, aunque a Vallejo le parece elogioso.

Desde las primeras frases de la biografía el escritor acomete la invectiva contra Colombia. Sabe que comenzar con un exabrupto forma parte de la *captatio malevolentiae*, y que el efecto es más fuerte si sirve para señalar al responsable de la muerte de su personaje: “Colombia no tiene perdón ni tiene redención. Esto es un desastre sin remedio”. (7) La adversidad del medio en el que surge el poeta contrasta con su excepcionalidad, a tal punto que amerita que sea objeto de su estudio. Con este comienzo crea la expectativa en el lector para que siga la historia, o lo aleja porque puede pensar que se trata de la consabida diatriba, por la que

⁸¹ “Boleteo” llaman en Colombia a la extorsión que los guerrilleros o los paramilitares ejercen sobre alguien so pena de perder la vida. Su nombre proviene de “boleta”, esto es, el papel en que se le advierte la conveniencia de pagar.

muchos colombianos susceptibles sentirán ofendido su amor patrio. La paradoja es universal y por supuesto que sólo a un bufón se le acepta plantearla: “Mis amigos me adulan, haciendo de mí un asno; por otra parte, mis adversarios dicen abiertamente lo que soy; de tal manera que gracias a mis enemigos, señor, aprendo a conocerme a mí mismo, mientras que por mis amigos estoy errado”⁸².

Vallejo, hablando de sus amores literarios, manifiesta su admiración por la poesía de Silva, diez años antes de emprender la investigación para escribir su biografía. Cita unos versos que están imbuidos de ternura del famoso poema “Los maderos de San Juan”, en los que una anciana arrulla en su regazo a su pequeño nieto, que lo llevan a evocar su infancia y el cariño que sentía por su abuela, y con un juego de palabras (típico de su prosa, en la que suele parafrasear expresiones y dichos coloquiales afirma, dándole un sentido más amplio: “mi poeta le puso término al disparate por mano propia”⁸³). (*Los días azules* 142) Asimismo, infiere las causas del suicidio de Silva: “la muerte de su padre, la muerte de su hermana, la ruina de su familia, un naufragio en Venezuela, una sensibilidad delicada exacerbada en París, y para rematar, la gota de agua que desborda la taza: la mezquindad de un poblacho cretino y pretencioso llamado en esos tiempos, según su fe de bautismo, Santa Fé de Bogotá”. (142)

La infancia de Vallejo fue feliz no sólo por el cariño de su familia sino también por la lectura de muchos libros. Cuando tenía alrededor de diez años encontró en su casa entre los papeles de su padre, en un pequeño cuaderno, una selección de poemas de Silva manuscritos con

⁸² El bufón de la comedia *Twelfth Night or What You Will*, de Shakespeare, la promulga: “Marry, sir, they praise me and make an ass of me; now my foes tell me plainly I am an ass: so that by my foes, sir, I profit in the knowledge of myself, and by my friends I am abused: so that, conclusions to be as kisses, if your four negatives make your two affirmatives, why then, the worse for my friends and the better for my foes”. (Acto 5, Escena 1.)

Don Quijote también le pedirá a Sancho Panza que le cuente con sinceridad lo que ha oído decir de él a los demás: “—En ninguna manera me enojaré —respondió Don Quijote—. Bien puedes, Sancho, hablar libremente y sin rodeo alguno”. (Segunda parte, capítulo II.)

⁸³ El dicho popular es “el suicidio es un disparate”. Adquiere doble sentido con la acentuación del voseo verbal, característico del habla antioqueña y de otras partes de América.

una caligrafía preciosa. En Colombia algunos de sus poemas eran como las canciones de cuna: arrullaban a los niños desde temprana edad y a los que tienen una sensibilidad por la poesía los continuaba conmoviendo durante toda su vida. Desde ese feliz hallazgo Vallejo estaba en deuda con el poeta.

A comienzos de la década de los noventa, en vísperas de la conmemoración de los cien años de la muerte del más insigne poeta colombiano, varios autores se interesaron en descifrar los misterios que aún permanecían ocultos de su breve y trágica vida. Vallejo hizo una revisión minuciosa de las biografías *El corazón del poeta* (1992), del periodista Enrique Santos Molano, que dedicó quince años a reconstruir los treinta que vivió Silva y cuyo padre, miembro de una familia amiga de la del poeta, publicó en 1925 la novela *De sobremesa*, que éste dejó inédita; *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992), del escritor Ricardo Cano Gaviria; *La búsqueda de lo imposible* (1991), de Héctor H. Orjuela Gómez y *Silva* (1931), la primera biografía del poeta, del crítico literario Carlos Arturo Caparoso, que por otra parte imprimió en edición facsimilar el *Libro de versos* de Silva y con quien Vallejo tuvo oportunidad de conversar gracias a que, por una de esas extraordinarias casualidades de la vida, en 1994 descubrió que vivía desde hacía siete años justo enfrente de su departamento de la avenida Ámsterdam de Ciudad de México. También leyó otras semblanzas del poeta, como la escrita por su contemporáneo y amigo Rafael Serrano Camargo. Según Vallejo, estas biografías aportan datos confiables basados en documentos auténticos, pero en las bibliografías aparecen otros textos que Vallejo considera deleznable, como la biografía que publicó el historiador Alberto Miramón, que no da la fuente de sus citas y a la que Santos Molano le encontró “54 inexactitudes flagrantes”. (87)

Vallejo hizo una exhaustiva pesquisa de los documentos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Colombia, en el Instituto Caro y Cuervo y en la Biblioteca Luis Ángel Arango, recurrió a la indagación etnográfica, escudriñó cartas, facturas, cuentas de cobro, documentos gubernamentales, entrevistas, fotografías y otros documentos, entre los que se encuentran testimonios de quienes fueron amigos del poeta: Hernando Villa, Emilio Cuervo Márquez (sobrino del filólogo Rufino José Cuervo), Baldomero Sanín Cano (el crítico literario), Elvira Martínez de Nieto, Domingo Esguerra Plata, Tomás Rueda Vargas, Daniel Arias Argáez, Fortunato Pereira Gamba, Juan Evangelista Manrique (el médico a quien Silva unos días antes del suicidio le pidió que le señalara en el pecho el lugar exacto del corazón para no errar el disparo), como también los documentos que heredaron los parientes de Silva y que resolvieron dar a conocer en 1946 con motivo de la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la muerte del poeta.

Vallejo logró reconstruir el entorno geográfico en que transcurrió la vida de Silva a partir de tres documentos muy valiosos: el Directorio General de Bogotá de 1888, de Jorge Pombo y Carlos Obregón; el Directorio General de Bogotá de 1893, editado por Cupertino Salgado, “el cual aparte de numerar a los habitantes de la ciudad por orden alfabético de nombres como cualquier directorio, tiene la particularidad única de registrar las calles con sus casas, número por número de casa por casa y sus dueños” (88); y el plano topográfico de Bogotá, levantado en 1894 por Carlos Clavijo, en el que figuran los números de las casas de las esquinas de cada cuadra⁸⁴, gracias a los cuales pudo establecer la ubicación exacta de las casas y en el que además “están muy claramente demarcadas las divisiones de los distritos y las parroquias” (92-93) y tiene una Guía Descriptiva en la que figuran diecinueve hoteles y nueve restaurantes. (150) Bogotá tenía

⁸⁴ Además del significado del Diccionario, “cuadra” en Colombia es una medida de longitud y también el tramo de la calle entre dos esquinas.

entonces una población de aproximadamente noventa mil habitantes y “todo el mundo conoce a todo el mundo” (275), frase de Silva citada por Sanín Cano, aunque como dice Vallejo habría podido decir cualquiera. También acudió a los periódicos locales –*La Nación*, *El Telegrama*, *El Correo Nacional*–, la revista *El Comercio*, entre otros, con los que reconstruyó el entramado de la clase social alta bogotana de finales del siglo XIX, como si fuese la continuación de las crónicas de la segunda mitad de ese siglo narradas en las *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, de José María Cordovez Moure.

Tras insistirle vía telefónica con paciencia durante seis meses a Álvaro de Brigard Herrera, sobrino nieto del poeta, que le dejara consultar los papeles de Silva que conservaba guardados en su casa, Vallejo consiguió que lo atendiera en su despacho de abogado. Allí pudo tener entre sus manos los originales de *El libro de versos*, la novela *De sobremesa* y unos documentos que salvo la familia nadie conocía: una carta del padre del poeta enviada desde París a su hijo en Bogotá, quince cartas de Silva, que conforman setenta y dos pliegos, enviadas desde París a su padre en Bogotá, una carta de la abuela paterna enviada a Elvira, la hermana amada del poeta, una carta póstuma de Julia a su hermana Elvira, diez cartas dirigidas a Julia por un pretendiente de nombre Eduardo B., la escritura del convenio para montar una fábrica de baldosas, un poder de Silva para celebrar un contrato y el Diario de contabilidad del almacén R. Silva e Hijo, fundado por su padre, en el que se vendían mercancías suntuosas importadas de Francia y donde el poeta trabajó como dependiente desde los quince años y luego tuvo a su cargo, por la muerte de su padre en 1887, hasta el cierre por quiebra en noviembre de 1891. De Brigard le entregó a Vallejo fotocopias de estos inestimables documentos, salvo del libro de poemas y la novela, pues ya habían sido publicados en los años veinte por la Editorial Cromos, cuando la familia suministró los originales, pero no obtuvo noticias del documento tras del cual

andaba: el copiador de la correspondencia del almacén, que según Vallejo la familia del poeta guarda con celo y ha mantenido oculto. No obstante, el Diario de contabilidad (sólo el segundo, llevado entre octubre de 1891 y noviembre de 1893), en apariencia sin ningún interés, se convertiría en un filón de información sobre las transacciones comerciales que llevaba Silva, le daría muchas claves y le aclararía algunos misterios de la vida y acaso de la muerte del poeta. Del estudio minucioso del Diario, es decir, de la revisión de las cuentas como si se tratase de un arqueo fiscal, Vallejo descubrió que el poeta tenía cuarenta y cuatro acreedores y cincuenta y dos ejecuciones. Estaba en la ruina, pero aparentaba estar solvente y seguía siendo “un petimetre, un currutaco”. (343)

Santos Molano sostiene que a Silva lo mataron en la fábrica de baldosas y después llevaron el cadáver a la casa para que pareciera un suicidio. Esta truculenta versión alentó el afán investigador de Vallejo, que no escatimó esfuerzos para encontrar una respuesta plausible. Su conclusión es que Silva se suicidó cercado por la adversidad, acto del que ve una premonición en algunos poemas del bardo bogotano: “Silva regresó de Caracas dizque a montar una fábrica de baldosas pero en realidad a matarse y él lo sabía. No podría decir cuándo exactamente se le ocurrió la idea, y si de golpe o abriéndosele paso poco a poco por su espíritu, pero ya está plenamente formulada en su poema ‘Cápsulas’ de las *Gotas amargas*”⁸⁵. (504-505)

Vallejo también transcribe una carta que le envió Silva a Rufino José Cuervo, en la que ve antecedentes del trágico desenlace. En la cuarta carta de Bogotá, Silva le dice que tiene la esperanza de ir a visitarlo y le desea un venturoso 1891. Y a continuación Vallejo anota que no supo cómo sería ese año para Cuervo, pero sí para Silva: “miserable, el más miserable de su vida. Un mes después de la carta a los Cuervo [...] murió Elvira Silva en Bogotá. Es mi opinión [...]

⁸⁵ Conjunto de quince poemas publicados póstumamente en distintas recopilaciones.

que con la muerte de su hermana José Asunción perdió la voluntad de vivir. Cinco años más tarde, a tropezones, arrastró la carga de la vida hasta que ya no pudo más [...]”. (52)

Según un mito acerca de la muerte del poeta, la causa del suicidio de Silva fue la temprana muerte de su hermana menor (cuando tenía veinte años) de quien se había enamorado. Vallejo hace una apología del incesto, pero constata que Elvira no estaba enamorada de su hermano sino de su primo Julio Villar, que trabajaba como dependiente en el almacén de los Silva (272).

A lo largo de su biografía, Vallejo interpela a los otros biógrafos del poeta, en especial a Santos Molano, señalando tanto sus coincidencias como sus discrepancias. Vallejo cuestiona la veracidad de algunos testimonios, critica las apreciaciones de los anteriores biógrafos de Silva pero también les reconoce sus hallazgos. Lamenta no haber encontrado primero una carta escrita por Silva que Cano Gaviria descubrió en el museo del pintor Gustave Moreau en la que le preguntaba al pintor dónde podría conseguir unas reproducciones de unos cuadros suyos (en efecto, Moreau le mandó a Bogotá veintiocho dibujos que luego, como consecuencia de su quiebra, formaron parte de los bienes que Silva ofreció entregar a sus acreedores).

Vallejo zurce el pasado puntada por puntada, cita la fuente de cada testimonio y lo comenta:

Al día siguiente de la muerte de Elvira, lunes 12, cuando ni la enterraban aún, salió en *El Telegrama* un artículo muy hermoso y misterioso evocándola. Se titula ‘Elvira Silva G.’, está fechado el día 11 y no tiene firma. Enrique Santos Molano, que fue el que lo descubrió en el maremágnum de la Biblioteca Nacional o de los zánganos, dice que es de Silva, sin dar razones. Yo digo lo mismo, pero sí las doy: tiene la firma de su estilo y sus palabras: persianas entreabiertas, rayos de luz, ruidos de alas, sueños que flotan como

jirones de niebla sobre la superficie de un lago, pétalos de raso, miradas tristes, frentes pálidas...”. (246)

Se ha dicho que Vallejo novela sus biografías⁸⁶, pero sólo lo hace en el sentido de que tiene que urdir una historia que mantenga la intriga. Vallejo lleva al lector por los mismos vericuetos que él tuvo que recorrer, como si fuese el hilo de Ariadna para que no se extravíe en el laberinto hasta encontrar la salida, y sólo en caso de no haberla, inferirla. Por eso los detalles del contexto aportan información que ayuda a plantear la situación desde distintas perspectivas. Un biógrafo que se atreve a conjeturar, pero con base en hechos y que hace deducciones coherentes. Su oficio de biógrafo lo impele a interpretar actitudes y comportamientos de los protagonistas, por lo cual sondea las versiones que obtiene y emite juicios e interviene sin perder de vista a su lector, a quien continuamente interpela e invita a juzgar. Valga como muestra lo que dice el narrador: “Ahora bien, si con los datos que le suministro usted quiere deducir otra cosa, otra de más substancia y consistencia, está en todo su derecho. Dedúzcala usted”. (492)

Julia Musitano y Susana Zanetti, estudiosas de la obra biográfica de Vallejo⁸⁷, afirman que él hace alarde de los privilegios que como investigador ostenta, gracias a lo cual obtiene información exclusiva que puede manipular a su antojo: “También queda una carta de Silva a Caro. Está en el Instituto Caro y Cuervo, en su local de Yerbabuena, y casi nadie la conoce. Yo, por supuesto, sí. ¡Qué no sabré yo de Silva!”. (55) Se podría pensar que no sólo se jacta de sus averiguaciones sino que lo hace con el fin de ganar la confianza del lector, y asimismo como una

⁸⁶ Basta ver algunas reseñas en importantes revistas, como la de Ricardo Sánchez en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 33, núm. 41, 1996, 136-137, o la de Julia Musitano en “Lo propio o lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo” en *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 31, julio-diciembre, 2012, 173-175, o la de Fabio Jurado, “El otro rostro de José Asunción Silva en *Chapolas negras*” en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, n.º 1, 1997, 246-248.

⁸⁷ Ver *Ruinas de la memoria*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2017, 160; “El arte de la biografía de Fernando Vallejo”. Revista *Cuadernos de Literatura*, vol. XIX, n.º 37, enero-junio de 2015, 219-232, y “A imagen y semejanza: una lectura de *Almas en pena, chapolas negras* de Fernando Vallejo”. Revista *Iberoamericana*, XI, n.º 43, 2011, 101-128. Y Susana Zanetti en “Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva” en la *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 16, 2004, 29-43.

crítica contra la ineficiencia de los funcionarios públicos de las bibliotecas, hemerotecas y oficinas estatales, que dificultan el acceso a los documentos, de tal suerte que si él ha logrado consultarlos ha sido una proeza conseguida gracias a su sagacidad para franquear esas barreras. A veces parece que más lo hace en aras de discutir o a veces de confirmar las interpretaciones o las deducciones que de algunos sucesos hacen los demás biógrafos. En efecto, Vallejo tiene ese afán de competencia, de querer tener la razón, la última palabra, pero sustentándola, si bien no siempre en términos comedidos:

¡Jua! Permítanme que me ría aquí, en público, de los tres biógrafos de mi poeta [Santos Molano, Cano Gaviria y Orjuela Gómez]. A. de W. no es una mujer, es un hombre. ¿No vieron los tres ciegos que en el mismo cuadernillo de *Intimidades* hay un tercer poema, ‘La Musa Eterna’, que está dedicado con la mismísima letra de Silva ‘Al poeta A. de W.’? Aceptando las especulaciones de amor que los tres han hecho, Silva entonces estaba enamorado de un muchacho y era homosexual. ¿Pero lo era? No sé, Dios sabrá. La intimidad de Silva es un misterio. El que sí ha dejado de serlo para mí es el de la identidad de quien Silva escondía tras las iniciales A. de W. (97-98)

Según Vallejo, se trataba de Alberto Williamson, a pesar de la falta de la preposición “de” nobiliaria. La explicación que da es muy graciosa. Vallejo es muy ocurrente en crear una figura retórica consistente en relacionar dos elementos de distintos campos semánticos en una sola expresión: “Juan [de] Brigard, un polaco que llegó a Colombia en el siglo diecinueve con una mano adelante y otra atrás y ninguna ‘de’ en medio”. (100)

Vallejo es pagado de sí mismo, pero la pedantería no es algo propio de su personalidad. Tiene, eso sí, unas convicciones que defiende a ultranza. Y así como alardea de sus hallazgos también se describe de esta forma: “Voy a tomar la máquina del tiempo para irlos a conocer con

la boca abierta y los ojos asombrados del provinciano que soy, que siempre he sido, un montañero⁸⁸ descalzo”. (451)

Tanto la crítica general⁸⁹ como Vallejo en particular consideran a Silva el mejor poeta colombiano de todos los tiempos. Vallejo menciona diez poemas de Silva que en su opinión son los más bellos que se hayan compuesto en Colombia (289) y afirma que sus versos son los “más hermosos entre los más hermosos que se hayan escrito en este idioma”, (20) mas también deplora su caligrafía, su puntuación, su redacción y su ortografía. (323) Vallejo es muy dado a hacer afirmaciones concluyentes, no obstante, con el fin de demostrar que sus aseveraciones son fundamentadas, da una visión crítica de la obra: analiza algunos versos y resalta la sabiduría y el ingenio de las imágenes y la musicalidad del metro y de la rima, también lamenta el patetismo e incluso la cursilería de los versos de *Gotas amargas* (algunos investigadores y estudiosos de la obra de Silva, como Héctor H. Orjuela, dudan que varios de ellos sean de su autoría). Y achaca esos defectos a la influencia de la poesía de Joaquín María Bartrina y al uso de los eneasílabos de rimas consonantes que, según Vallejo, introdujo en el castellano José Eusebio Caro (padre de Miguel Antonio, el colega de Rufino José Cuervo).

El poema de Silva que a Vallejo le parece más hermoso es *Nocturno*. Apunta que está compuesto en alejandrinos pareados y tiene la particularidad de llevar hasta su culminación una fórmula que consiste en repetir una frase en el primero y en el último de los veinte versos del poema. Vallejo también cita un dístico del poema *Midnight Dreams* de Silva que en su opinión anticipa, resume y supera la idea de Proust sobre la memoria involuntaria:

La fragancia indecisa de un olor olvidado,

⁸⁸ “Montañero” o “paisa” (apócope de “paisano”) se dice en Colombia de los oriundos del departamento de Antioquia.

⁸⁹ Entre ellos Baldomero Sanín Cano, Rafael Maya, Hernando Téllez, Rafael Gutiérrez Girardot, Eduardo Camacho Guizado y David Jiménez Panesso.

Llegó como un fantasma y me habló del pasado.

Con la crítica, Vallejo busca sustentar su valoración de la obra poética de Silva, ya que cuando se trata de demeritar algo, a veces se limita a proferir simples epítetos. También puede ser entendida como una invitación a la lectura de los poemas, que en caso de que el lector la llevase a cabo, habrá conseguido que la biografía acreciente sus logros.

En cuanto a la única novela que escribió Silva, *De sobremesa*, Vallejo es tajante, señala que el autor tuvo que dejarla inédita pues intentó reconstruirla de prisa poco antes de morir, refundiendo acaso en ella textos de los perdidos en el naufragio que a comienzos de 1895 sufrió en su travesía entre La Guaira y Cartagena de Indias, de tal suerte que cuando treinta años después la publicaron pasó inadvertida. A falta de un rótulo mejor la llama “novela” y añade: “¡Pero qué novela! ¡Qué indigestión enciclopédica! Y entre los monólogos interiores, los plurales aumentativos y las construcciones nominales –que por entonces no existían en español y que él aprendió en los Goncourt, en Huysmans, en Flaubert y en los escritores franceses del dandismo–, los colombianismos más fuera de tono y un repertorio excelso del lugar común”. (465-466) A continuación cita infinidad de frases de esa novela a lo largo de tres páginas. Concluye que el título parece el de un cuadro de costumbres de su padre⁹⁰ y que “lo mejor que podemos decir para la gloria de Silva de la novela *De sobremesa* es que él no la escribió: que la escribió otro, cualquiera, Perico de los Palotes, Vargas Vila”. (469)

Es importante resaltar la opinión que tiene de la personalidad y obra de Vargas Vila. Este escritor bogotano fue contemporáneo de Silva y ambos acudieron al mismo colegio. Vallejo relata un episodio en el que aquél fue protagonista:

⁹⁰ Ricardo Silva Frade (1836-1887) fue comerciante y miembro de la tertulia El Mosaico, responsable de la publicación homónima, importante ejemplo del costumbrismo colombiano desde su fundación en 1858.

José María Vargas Vila, el futuro polemista sin par y el mejor de nuestros ‘panfletarios’, autor además de *Ibis* y *Flor de Fango* y veinte novelas más ardientes de lujuria por la mujer, y acusador en 1884 y 1885 del presbítero Escobar, era lo que se llamaba en ese siglo inefable un sodomita y en éste homosexual. En cuanto al acusado, el señor doctor Escobar, igual: homosexual. Y ambos un par de hipócritas enredados como mosquitas muertas en la telaraña de su mentira común. (111)

A Vallejo se le ha comparado con Vargas Vila, pero por los términos despectivos con se refiere a éste, la comparación le parecerá inicua y odiosa porque si de algo ha dado pruebas Vallejo es de su sinceridad. Vallejo no se reprime y se muestra tal como es: apacible en su fuero interior pero iracundo si se trata de denunciar la falsa moral, admirador de los méritos de alguien pero intransigente con sus debilidades. Si está narrando un suceso de su biografiado que le haga recordar una situación personal graciosa o un chiste, así no tenga una relación directa, no pierde la ocasión de incluirlo en el texto como si fuese parte de la trama. Son usuales las coletillas y las sentencias cómicas o sarcásticas con que remata el párrafo –por supuesto, cuando vienen a colación– y que le permiten concluir y pasar a otro tema.

El discurso panfletario aparece en cada ocasión so pretexto de criticar alguna situación que altera el funcionamiento normal de cualquier asunto, tanto del país del pasado del biografiado como el del presente del biógrafo. Muchos agravios son gratuitos dentro del contexto de la narración, pero Vallejo no deja de ensañarse porque parte de un país ideal que a cada momento lo hace estrellarse con el real. Es *su* biografía y como tal se siente en el derecho (¿o en el deber?) de comentar los sucesos históricos. Sus introspecciones, recuerdos, confesiones, adhesiones y antipatías lo asocian de uno u otro modo con el biografiado o con la época o con los

lugares compartidos. El biografiado, el biógrafo y a veces también el lector comparten una experiencia común.

Sin embargo, Vallejo busca ser objetivo. Si es irreverente y descreído no es por una iconoclastia injustificada. Por ejemplo, se declara admirador de la obra de Sanín Cano, pero eso no hace que se abstenga de burlarse de sus perífrasis y su léxico afectado. Peor si es alguien a quien desprecia, como Miguel Antonio Caro, a quien admira por sus conocimientos lingüísticos y gramaticales pero cuya poesía le parece deplorable. Su pretendida objetividad no le impide manifestar sus manías: Vallejo comenta, apostilla, acota, hace burla, rectifica y corrige cuanto error gramatical encuentra en los testimonios que cita. Pero es estricto en no transgredir los límites de la visión del biógrafo, sus comentarios son marginales. A un comentario de Enrique Santos Molano replica:

¿Y cómo pudiste saber, además, que Silva pensó o no pensó tal frase? No se te olvide, Enrique, que nosotros somos biógrafos, no novelistas de tercera persona desaforados que ven pensando a su personaje fulanita como a través de un vidrio, y nos sueltan todo el chorro de su monólogo interior. [...] A Silva lo podemos juzgar sólo por los hechos exteriores, por las palabras de sus cartas cotejadas con los documentos notariales que tú has encontrado y su Diario de contabilidad. (250-252)

Vallejo intenta dar una visión completa de su biografiado, de su perfil psicológico, sus cualidades y defectos y su coherencia moral, sin que su interpretación biográfica ose transgredir los límites que como observador externo alcanza a captar. De ahí la importancia de los distintos puntos de vista que pueda abarcar. Así evidencia que el mismo Silva capaz de componer excelsos poemas era a la vez un señorito presuntuoso y veleidoso que no tenía escrúpulos a la

hora de timar a su propia familia o a sus amigos. Vallejo desmitifica al poeta pero con ello lo hace más auténtico.

Resultado de esta biografía es un libro de las cartas de José Asunción Silva, con copia facsimilar y transcrita, recopiladas y anotadas por Vallejo, que la Casa de Poesía Silva publicó en mayo de 1996 con motivo del primer centenario de la muerte del poeta. Son cuarenta y nueve cartas escritas entre 1881 y 1896, trece de las cuales estaban inéditas. Ese libro incluye el ensayo “En busca del Silva perdido”, de Gabriel García Márquez, y un Apéndice de Enrique Santos Molano con once cartas más, libro que se considera un digno homenaje a la memoria del poeta.

El cuervo blanco (2011-2012)

Dieciséis años después de haber escrito la biografía del poeta José Asunción Silva, cuando se conmemoraba el primer centenario de la muerte de Rufino José Cuervo, Vallejo retomó el género biográfico para reconstruir la vida del que considera el primer y más grande filólogo de la lengua española, cuya obra *Las apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* fue determinante en su formación como escritor. Cuando Vallejo tenía alrededor de diez años, encontró en la biblioteca de su padre un ejemplar de la sexta edición de esta obra, publicada en 1939 por la editorial bogotana El Gráfico, que tiene la importancia de haber incluido por primera vez el prólogo definitivo que el autor escribió tras la cuarta edición de 1907 y que no apareció en la edición póstuma de 1914 de los editores franceses Roger y Chernoviz.

En la revisión de documentos para escribir la biografía de Silva halló algunos relacionados con Cuervo. Ambos personajes se conocieron en París en 1884, gracias a que Silva, que por entonces tenía diecinueve años, llevaba una carta de presentación de Rafael Pombo,

poeta muy amigo de Rufino José, que hacía dos años se había instalado en la ciudad en compañía de su hermano Ángel, desde su segundo y definitivo viaje a Francia.

Habían pasado casi treinta años desde la publicación de su primer libro, *Logoi* –a cuya memoria le dedicó esta obra– y Vallejo estaba en mora con su admirado preceptor. En un comienzo pensó que la información estaría en París, donde Cuervo vivió y escribió su *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, pero para su sorpresa casi todos los documentos, que el propio Cuervo se encargó de preservar, estaban en Bogotá.

Partiendo de una visita que hace a la tumba de Cuervo en el cementerio de Père Lachaise en noviembre de 2010, Vallejo se remonta al pasado guiado por la hoja de ruta de su correspondencia. Desafortunadamente, este mapa no es completo porque el sacerdote recoleto español Pedro Fabo Campo en 1912 sacó o saqueó unas cartas –pues nunca las devolvió– de la Biblioteca Nacional, para hacer una investigación sobre la obra del filólogo con el fin de presentarse a un concurso de la Academia de la Lengua Española.

Vallejo reconstruye la vida del que considera el colombiano más noble, para lo cual se basa en más de siete mil quinientas páginas que han quedado de una serie de papeles y documentos, entre los que principalmente están la correspondencia que Cuervo mantuvo con los más importantes lingüistas y filólogos europeos de su época, el diario y unas pocas cartas escritas o recibidas por su hermano Ángel, que a su muerte Rufino José legó a la Biblioteca Nacional en Bogotá, además de cinco mil setecientos treinta y un libros de su biblioteca particular. Las cartas y demás papeles fueron trasladados en 1956 al instituto que lleva su apellido junto con el de Miguel Antonio Caro, su colega de juventud y coautor de una *Gramática latina*, publicada en 1867, que Marcelino Menéndez y Pelayo calificó de “obra magistral y la mejor de su género en nuestro idioma”. (314)

El Instituto Caro y Cuervo se fundó en 1942 en la casa natal de Cuervo en La Candelaria, el barrio más antiguo de Bogotá, y tiene otra sede al norte, en las afueras de la ciudad, en la hacienda Yerbabuena, que perteneció a José Manuel Marroquín, uno de los corresponsales esporádicos de Cuervo, que fue gramático, escritor costumbrista, fundador de la Academia Colombiana de Historia y presidente de la república.

El Instituto Caro y Cuervo le resolvió a Vallejo el problema de búsqueda de información al conservar los libros y papeles de Cuervo y reunir unas mil cartas que escribió y unas mil seiscientas que recibió de unos doscientos corresponsales. Esto era un trabajo inmenso porque estaban dispersas en muchos países. Tener a la mano todos los materiales le ahorró mucho tiempo, pues se pudo concentrar en la recomposición de la vida sin la necesidad de buscar pistas, que para infortunio del biógrafo no siempre conducen a una fuente fiable. Vallejo afirma que los investigadores del instituto estimaban mucho a Cuervo pero no tanto como él, ya que no fueron capaces de escribir su vida habiendo logrado compilar todo lo que se podía tener sobre Cuervo, incluida su voz, grabada en uno de los primeros fonógrafos.

No hay constancia de las visitas que Vallejo hizo a la biblioteca de Yerbabuena, donde leyó la correspondencia, porque el libro de registro de firmas de los visitantes estaba en la sede del centro, tan sólo se sabe que fue durante algunos meses del año 2011. La biografía la escribió en unos meses y en abril de 2012 la publicó la editorial Alfaguara. El título de la obra alude al sobrenombre que le puso a Cuervo el más grande lingüista europeo de la época, el alemán August Friedrich Pott. Además, “cuervo blanco” se presta a varias interpretaciones. La blancura puede simbolizar la pureza y, en este caso, la peculiaridad de un ave excepcional entre las de su especie. Además, la pureza representa el hecho de estar exento tanto de la procreación, que al biógrafo le parece “monstruosa”, como del apetito de cargos públicos. Y esto no responde a una

de las manías del biógrafo sino a la sociedad colombiana, aquejada de una explosión demográfica desbordada y del afán generalizado de parasitar al Estado desde la función pública.

Se puede considerar esta biografía una síntesis de dos de los temas que más apasionan a Vallejo: el de este género en sí mismo y el de la gramática. Si bien es un libro de los más recientemente publicados, tiene una estrecha relación con el primero por las continuas disquisiciones gramaticales. En un tono circunspecto, pero con acotaciones jocosas que disuelven la solemnidad del asunto tratado, la premisa de esta biografía es la canonización de Cuervo, a quien Vallejo considera un santo por sus virtudes, su rigor y entereza para emprender una obra de dimensiones colosales, su bondad, su caridad cristiana y su fe y temor de Dios. Por eso la llama una hagiografía, en broma pero con insistencia. Vallejo podría haber hecho de las creencias religiosas de Cuervo motivo de burla, pero por el contrario se refiere a ellas siempre con respeto. Mientras exalta las cualidades intelectuales y humanas de su biografiado, condena la ruindad y mediocridad de sus compatriotas, en especial de los gobernantes, así como la mendicidad del clero, como suele hacerlo en sus obras. Según Vallejo, Cuervo vivió libre de pecado porque nunca ensució sus manos en ningún cargo público, optó por vivir enclaustrado como un monje en su departamento en París, sin que nada ni nadie lo distrajera, como única manera de desarrollar su obra, aunque por la magnitud de ésta no pudo llevarla a término.

Vallejo comenta las cartas y como muchas de ellas son de asuntos personales puede reconstruir la vida social de Cuervo, sus amistades, sus opiniones acerca de temas íntimos. Un artificio que usa una vez concluido un asunto y que le da pie para pasar a otro es un corolario cómico que rompe la formalidad, verbigracia: “Ninguno de los que podían haber consignado entonces por escrito la causa de la muerte de Cuervo lo hizo: solo él, Henri F. Piñeyro. Aunque la muerte de Cuervo me duele a mí inmensamente, quedo más tranquilo sabiendo por el hijo de

Piñeyro que murió de algo y no de nada”. (17) O en alusión al barrio que lleva el nombre del médico que asistió a Cuervo: “En su honor le pusieron su apellido a un barrio de Medellín, el de Manrique: en la falda de una montaña camino al cielo, muy pobre el pobre pero con linda vista de la ciudad abajo y muy divertido. En Manrique nadie muere de aburrición: muere a bala”. (18) Y aquí acude a su humor negro porque aunque Manrique era uno de los barrios donde más eventos musicales callejeros se efectuaban (tango, salsa y rock) también era uno de los más peligrosos de Medellín.

Por otra parte, también se vale de la información que le brinda la correspondencia personal para condenar el manejo nepotista del gobierno. El padre de los Cuervo fue vicepresidente de la república y su familia formaba parte de la oligarquía bogotana, pero como Cuervo estaba exento de toda ambición que no fuese la exclusivamente científica, permaneció reacio a aceptar cualquier cargo público o diplomático. En una carta de su íntimo amigo Ezequiel Uricoechea, que según Vallejo fue quien más influyó en Cuervo, le advierte del manejo perverso de la función pública: “Deploro el estado del país y le ruego a U. trate de no mezclarse en la política militante que, según pienso y entiendo, no puede menos de deshonar a cualquiera, sea de uno u otro partido: ¡es tan baja!”. (315) Esto da pie a Vallejo para hacer de la denuncia del manejo del gobierno uno de sus derroteros.

Un grupo selecto de escritores y filólogos, entre los que sobresalían Cuervo y Caro, fundó en 1871 la Academia Colombiana de la Lengua Española, primera en América. La Bogotá de finales del siglo XIX era una ciudad letrada, pero distaba mucho de no ser provinciana. Por eso Vallejo no deja pasar la oportunidad de burlarse con ironía, como cuando alude a la “Atenas suramericana” (así denominada la capital de Colombia por Marcelino Menéndez y Pelayo)⁹¹.

⁹¹ Vallejo, como muchos autores, atribuye erradamente esta denominación al escritor argentino Miguel Cané (*La puta de Babilonia* 110), pero el origen se debe quizá a varios autores, entre ellos el geógrafo francés Jacques-Élisée

Algunos críticos consideran que *El cuervo blanco* es una biografía novelada –a tal punto que en 2014 fue una de las cinco obras finalistas del Premio Nacional de Novela del Ministerio de Cultura de Colombia⁹²– porque el narrador (autor) se inmiscuye en el relato y forma parte de él, pero no se puede negar que esa parte “novelada” sólo corresponde a las aventuras que experimenta el biógrafo en busca de la información de su biografiado. No cabe duda de que la información de éste es estrictamente documental y no sólo le basta esto sino que confronta los datos, de modo que la tarea de Vallejo como biógrafo no se limita a dar la versión de los protagonistas sino también a corroborar la exactitud de los hechos y a mostrar las contradicciones entre ellos, si las hubiere. Los juicios de valor que el biógrafo emite continuamente buscan persuadir al lector de que Cuervo era un ser excepcional y más aún si se tiene en cuenta que antepuso el conocimiento y la disciplina científica a las ambiciones personales o al manejo del gobierno al que por su clase y condición social le habría correspondido. Vallejo valora que el gran filólogo mantuviera su independencia sin recibir ningún tipo de dádiva que pudiera comprometerla. Eso corresponde al desprecio que manifiesta por la clase funcionarial y en general por los políticos pese a que en la infancia presencié las carreras proselitistas por los pueblos de Antioquia de su padre, un alto dignatario al que siempre alude con respeto e inmenso cariño.

Aunque a veces es estéril, la labor de pesquisa del biógrafo no está exenta de hallazgos que pueden ser sorprendentes y que le permiten dar una versión completa de los acontecimientos. Tiene además una afinidad con el investigador privado o el detective, por eso Vallejo se compara con Sherlock Holmes –personaje por el que siente admiración desde que en su adolescencia leyó

Reclus, el escritor bogotano José María Vergara y Vergara, el polígrafo español Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros. (Montenegro 133-143)

⁹² El galardón es la más alta distinción del Gobierno Nacional a las publicaciones literarias colombianas. Las otras cuatro novelas seleccionadas fueron *La carroza de Bolívar*, de Evelio Rosero, *Temporal*, de Tomás González, *El incendio de abril*, de Miguel Torres y *Casablanca la bella*, también de Fernando Vallejo.

con arrobamiento las obras de Conan Doyle—, para tratar de comprender los motivos que impulsan a alguien a obrar en una situación determinada y que para los demás puede ser confusa, o para apartar las sombras de las suposiciones o conjeturas que con excesiva frecuencia pasan por certezas incontrovertibles. La estrategia que emplea Vallejo en la construcción del personaje biografiado busca sostenerse en la pretendida objetividad que da la cita directa de las fuentes. En la biografía de Cuervo, el narrador informa al lector: “Yo, como don Rufino, soy riguroso en las citas, incapaz de cambiar una coma. Ni quito, ni pongo, ni cambio, ni desordeno. Tengan la certeza pues de que cuando abro comillas lo que queda encerrado entre ellas es la verdad de Dios” (13), o “Adoro los expedientes criminales y las actas de los notarios, son pura literatura y las reproduzco tal cual”. (12-13) Lo mismo dice en *Almas en pena, chapolas negras*: “Y aquí me tienen otra vez humildemente abriendo y cerrando comillas como un portero. ¡Sí, pero qué portero!”. (370) Y, en *Barba Jacob el mensajero*: “Soy partidario de que el biógrafo se limite a citar sin interpretar, a un humilde abrir y cerrar comillas de partidas de bautismo, cartas, memorias, partidas de defunción. Y que el lector saque cuentas e interprete [...]”. (365) De esta forma, el yo narrador ofrece sus descubrimientos al mismo tiempo que se permite expresar sus opiniones respondiendo a las construcciones que sobre los personajes han hecho otros. Opiniones que él indica no le va a imponer al lector. El resultado es que la “objetividad narrativa” que se espera del biógrafo tradicional desaparece y, con ella, la versión habitual de los personajes históricos.

A pesar de la infinidad de comentarios personales que hace, Vallejo no pierde de vista que se trata de una biografía y no cabe pensar que haya inventado ninguno de los sucesos relatados. Tampoco los concernientes a las anécdotas o aventuras en busca de la información. Éstas sólo buscan dar a sus experiencias una coherencia narrativa que en nada incidiría en la

veracidad de la biografía, como, por ejemplo, la imagen de la búsqueda de la tumba de Cuervo con que la empieza y que al final repite para concluirla.

Tras conocer esta biografía, la Real Academia Española en la sede principal de Madrid, el 14 de mayo de 2012 inauguró la Sala de Conferencias Rufino José Cuervo en honor al ilustre filólogo. La nueva sala fue restaurada por el arquitecto y académico Antonio Fernández de Alba y está ubicada en el lugar donde los carruajes solían esperar en épocas medievales. En el acto protocolario, Víctor García de la Concha, director del Instituto Cervantes y director honorario de la Real Academia Española, se refirió a esta biografía y entre otros aspectos destacó que se trataba de “un libro eruditísimo, radicalmente anticlerical y una biografía que se hace hagiografía” y lo calificó de “literariamente bellísimo” y “el mejor retrato” de Cuervo. Asimismo, aludió a la gran obra del filólogo, el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, en la que, según Vallejo, “busca un estudio de la vida de nuestra lengua a lo largo de la historia”. (“La RAE crea sala en homenaje al filólogo colombiano Rufino José Cuervo”)

Esta biografía salió al mercado español el 23 de mayo del mismo año y es la única de las cuatro biografías escritas por Vallejo que se encuentra en las bibliotecas y librerías españolas, salvo tres ejemplares de *Almas en pena, chapolas negras*, que aparecen en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España en la sede de Alcalá de Henares.

IV. DE LA BIOGRAFÍA A LA AUTOFICCIÓN (1984-1995)

La historia de los géneros literarios admite explicaciones sociológicas. La historia de las obras no las admite.

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA

El género biográfico

Antes de escribir su primera biografía, Vallejo confiaba en su destreza heurística para seguir pistas y encontrar las piezas faltantes, y contaba con su audacia, cualidad que a él le parece que debe tener todo biógrafo. No había leído nada en absoluto de crítica biográfica ni se interesaba en las teorías de este género, apenas conocía algunas biografías, que le servirían de modelo negativo, esto es, de lo que no quería hacer en la suya, como las de Stefan Zweig, pues asegura que su método consistía en leer las biografías que hubiese de un personaje y escribir una nueva versión usando la información que ellas le proporcionaban, sin inquietarse por el rigor histórico.

Tal como la novela pretende dar una visión completa de la vida de uno o de varios personajes, quien escribe una biografía debe asumir esa misión con un compromiso mayor, pues se trata del recorrido vital de un solo protagonista. Las dificultades que afrontan una y otra son muy distintas, pues para llenar los espacios vacíos el novelista acude a su imaginación, mientras que el biógrafo está supeditado a los hechos verificables, de modo que la red que teje debe guiarse únicamente por el hilo conductor de esos hechos sin prestar atención a los agujeros que esa red crea y que son parte del entramado. En palabras de Virginia Woolf, la biografía “impone condiciones y estas condiciones son que debe basarse en hechos”. (120) François Dosse, por su parte, señala en *La apuesta biográfica* que la biografía no es sólo arte, ya que para esclarecer la verdad sobre el personaje cuya vida relata debe basarse en lo verídico, en fuentes escritas y testimonios orales (58). Su tarea es como la del científico pues debe asegurar la confiabilidad de

sus fuentes (59). Dosse cita los consejos de André Maurois sobre la necesidad de ceñirse de forma rigurosa a la autenticidad de los documentos: “Publicar una biografía, presentarla como biografía, no como novela, significa presentar hechos verídicos y un biógrafo debe a su lector la verdad antes que nada” (59). Y concluye afirmando que la exigencia de verdad aproxima la biografía a la historia, cuyo mayor fundamento se halla en el respeto a un contrato de veracidad establecido como tal desde Tucídides (410).

La única premisa de Vallejo al emprender la labor de biógrafo era ceñirse a los hechos comprobables, para lo cual no ahorraría esfuerzos en averiguar la veracidad de sus datos. De modo que partía de una paciente y minuciosa pesquisa de toda posible documentación útil a su tarea, consultando por supuesto las biografías anteriores para buscar pistas que lo condujeran a las fuentes primarias. Una vez compilada la información, procedía a estructurarla y luego a narrarla. Pero he aquí el punto neurálgico: al narrar es inevitable señalar algunos sucesos y omitir otros, de manera que la pretendida objetividad se ensombrece. Esta complicación no le preocupaba, pues era consciente de que su biografía era su propia visión de alguien, el retrato del personaje tal como él lo percibía.

Tradicionalmente se han reconocido dos tipos de biografías: las históricas y las ficticias. La biografía histórica debe acudir en lo posible y con rigor a los documentos y testimonios, aunque por supuesto los hechos están mediados por la perspectiva del biógrafo, que busca darles un orden y una interpretación lógicos sin incorporar elementos ficticios para subsanar algún vacío. Catherine N. Parke ha incluido en este tipo la “biografía narrativa”, que es casi ficcional en la forma, pero no añade material ficticio. (19) La biografía ficticia es el relato de la vida de alguien en el que se mezclan los hechos reales con otros inventados, lo que hace que se convierta en literatura. Así, por ejemplo, en *El loro de Flaubert*, Julian Barnes cuenta la vida del gran

novelista decimonónico y demuestra con humor la naturaleza algo inútil de la investigación puramente objetiva cuando la verdad y el modelo de lo que queda en la memoria colectiva se encuentran, de hecho, en la ficción. Dosse afirma que Barnes pretende demostrar que hay que limitarse al estudio de las obras de un autor “sin intentar rastrear los indicios dejados por un individuo detrás de los libros”, y añade que Flaubert ha hecho valer “más que otros autores, el significado de su obra y la insignificancia del escritor como personalidad privada”. (*El arte de la biografía* 86) Por su parte, Jean Strouse afirma que una biografía debe tener tres componentes: el arte del novelista, el trabajo detectivesco del historiador y la perspicacia del psicólogo. (164) Y afirma que existe un consenso entre algunos biógrafos en que la ficción es consustancial al género biográfico. Pero se refiere al uso de recursos literarios para construir la narrativa, no a la invención de hechos.

La autobiografía histórica usa materiales dados de antemano, acude sobre todo a la propia memoria y a pesar de que anhela ser precisa, es parcial. No obstante, el autor procura dar una visión fidedigna de su vida. Ejemplo de ésta es la autobiografía de Rubén Darío, que Vallejo leyó y a la que alude cuando critica a García Márquez de haber plagiado en *Cien años de soledad* el pasaje en el que el tío abuelo político de Darío lo llevó a conocer el hielo⁹³. Por último, la autobiografía ficticia es la presunta atribución que alguien hace de su propia vida contada por un personaje de ficción, precursora de la autoficción.

En un principio, Vallejo quiso hacer de la biografía un género equiparable a la novela, pero pronto se dio cuenta de que su intento sería en vano y concluyó que era un género literario menor, precisamente por lo prosaico que resulta ceñirse estrictamente a los hechos. Según Richard Ellmann, las mejores biografías ofrecen especulación, conjeturas e hipótesis. (15) Vallejo coincide con esta propuesta al intentar relacionar elementos dispares para explicar el

⁹³ En *Un siglo de soledad*, artículo escrito en noviembre de 1998 para la revista *El Malpensante*, que lo rechazó.

carácter y la mentalidad de los biografiados, a quienes presenta como a sus ídolos, aunque también señala sus defectos y analiza las causas de éstos. Woolf plantea que la situación del narrador frente a sus biografiados es la de alguien que aprecia su vida y obra. A partir del siglo XIX surgen narradores que también resaltan los rasgos abyectos e infames de los sujetos biografiados, con particular ironía no sólo sobre sus vidas sino también respecto del propio género. Woolf practica esta estrategia y habría que añadir que en su aproximación el tono más sostenido es el del humor. (97)

Las biografías escritas por Vallejo se caracterizan por un vasto apoyo documental, una notable creatividad literaria y una aguda intuición psicológica, requisitos que, según Dosse (*El arte de la biografía* 30-31), cumplen la mayoría de los biógrafos franceses. Algunos biógrafos se sienten identificados con su biografiado por el afán de promover sus intereses ideológicos o políticos, Vallejo muestra con desenvoltura lo que valora y desprecia de sus biografiados, a veces con severidad, pero siempre con un cariz jocosos. El interés por los tres autores cuyas vidas ha narrado surge de la admiración que siente por sus obras, intentando rescatarlas del olvido o con el fin de darles realce, pero además es una manera de manifestar gratitud por los momentos de placer que su lectura le había deparado, y sobre todo por los conocimientos estilísticos adquiridos en ellas, que de una u otra forma ejercen influencia en su obra. No obstante, en una entrevista de Juan Villoro, afirmó: “Yo escribí las biografías de esos dos poetas colombianos que dices por desocupación. Y respetando la convención literaria que pide que el biógrafo crea en su biografiado, sostuve que eran dos de los más grandes poetas del idioma, pero no. Los versos son sonsonete. Quiero decir los de antes, los que tenían ritmo y rima; en cuanto a los de hoy, son pedacería de frases”.

Antes el biógrafo no aparecía para no menoscabar el espacio del biografiado que debía erigirse como el modelo de una vida que el lector debía emular, como señala Dosse aludiendo a Plutarco. En su primera biografía, Vallejo está casi ausente, pero su personaje es alguien cuya vida no debería ser ejemplar para nadie, con lo que confirma que el auge reciente de la biografía ya no se debe al culto de la vida ejemplar sino al estudio de la singularidad de los individuos. En esa búsqueda descubre no sólo unos poemas inéditos de Barba Jacob, a los que no les da un gran valor poético, sino también una obra periodística, según él, de una prosa impecable, de cuyas excelsas calidades no da muestra. Dosse destaca que en el siglo XIX Taine propugnaba por un biógrafo científico que clasificaba a los biografiados según su perfil psicológico; aunque este modelo no ha desaparecido, hoy en día se plantea una pluralidad, presupuesta en las tensiones del biografiado que le dan una identidad por lo general paradójica. Esa pluralidad también forma parte del método que aplica el biógrafo al evocar a su personaje.

En la biografía literaria tradicional, el autor tenía un conocimiento pleno de la obra y acceso privilegiado a los archivos, y se instalaba en un lugar de autoridad y de saber con relación al biografiado, al que intentaba darle su lugar en el canon literario. Trataba de ocultarse tras una voz que se puede asemejar a la del narrador omnisciente de la novela decimonónica, para enfocarse en su personaje, aunque ciertos rasgos o paratextos delataran su presencia (la firma, las marcas estilísticas, las predilecciones retóricas, etcétera). Antonio Marcos Pereira infiere que la estructuración, fijación y predominio de esta forma canónica dio lugar al subgénero del *testimonio de biógrafos*, especie de “suplemento” que relataba aparte cómo había sido el proceso de elaboración de la biografía. Este autor se vale de una analogía para equiparar el trabajo de un biógrafo tradicional con el de un traductor: no debe dejar rastro de su intervención. Y valora el

papel que asume el biógrafo para hacer una “dispersión de la forma” (19), esto es, hacer evidentes los entresijos de la reconstrucción de la vida de un personaje.

Borges, en “Una vida de Evaristo Carriego”, afirma “que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”. (33) Michael Holroyd se siente atraído por la biografía justamente por esa paradoja: la idea de una “intimidad entre extraños” en la que por medio de la escritura y de la lectura concurren el autor, el lector y el biografiado. (123) Holroyd asevera que la extraordinaria historia de la vida de su biografiado, Lytton Strachey, tiene un interés permanente, reforzado por el cambio perdurable que introdujo en el arte de la biografía, tanto técnica como culturalmente, al hablar abiertamente de su condición homosexual en una época en que era anatema, con lo cual sienta un precedente, pues la biografía había rehuido el tema de la sexualidad. (158) Así, Vallejo recupera la vida de sus biografiados dándonos una visión intimista –cuidándose de suponer sentimientos más de los que las evidencias manifiestan– y desprovista de idealismos, con lo cual los personajes cobran aún mayor vida.

El subgénero quest

Cuando se abordan las tres biografías escritas por Vallejo, hay que partir de otra de sus innovaciones: la comprensión del subgénero *quest* (que traduce al español “búsqueda” o “investigación”). Toda biografía, como se sabe, es en sí misma la búsqueda que emprende un biógrafo para descubrir la historia de la vida de un personaje.

En 1999 Jon Thiem acuñó el término *quest*, a pesar de que en 1934 A. J. A. (Alphonse James Albert) Symons (1900-1941) publicó la primera biografía de este género con el título *The*

Quest for Corvo: An Experiment in Biography, en la que se ocupa de la vida del escritor inglés Frederick William Rolfe. Es poco conocida la importancia de la biografía *quest*, a tal punto que son escasos los estudios académicos que exploran su desarrollo. Con esta biografía, Symons inventó este nuevo subgénero cuya especificidad consiste en que el biógrafo no se circunscribe sólo a lo que le ocurrió al biografiado sino que explica cómo se ha interesado por el tema, los métodos usados en las pesquisas y las peripecias que tuvo que sortear para obtener la información, y además interviene para proferir juicios de valor sobre su biografiado, de modo que su labor llega a formar parte de la trama. El resultado es tanto una biografía del personaje cuanto una narración de las aventuras del escritor con sus fuentes y los materiales que empleó en su tarea.

Symons, autor y narrador, comienza su relato indicando cómo la casualidad le permitió conocer la obra hasta entonces desconocida de Rolfe: su parco amigo Christopher Millard le recomendó y prestó un ejemplar de la novela biográfica *Hadrian the Seventh*, escrita en 1904 y firmada por Fr. Rolfe (no con el seudónimo de barón Corvo, con que firmaría la mayoría de sus obras hasta cuando su desprestigio fue tal que ya no le convino usar ese título nobiliario, cuyo origen al parecer él mismo se adjudicó). Symons trazó una biografía siguiendo un método detectivesco en una búsqueda de testimonios de las personas que tuvieron relación con su biografiado y de los papeles (manuscritos, cartas, notas, etcétera) que Rolfe había mandado a sus distintos editores o dejado esparcidos en los diversos sitios en que transcurrió su azarosa vida. A medida que Symons encuentra las huellas desperdigadas de Rolfe, construye su perfil psicológico e intelectual. En el proceso de armazón del personaje, tanto el autor como el lector van sabiendo “simultáneamente”, sin uso de prolepsis, quién era ese ser singular. De esta forma despierta curiosidad en el lector, que puede sentirse aún más atraído por el suspenso creado por

las piezas faltantes, que sólo al final le permitirán tener una visión global de la vida y la obra del biografiado.

Según Holroyd, de todas las obras biográficas del siglo xx probablemente la más innovadora sea *The Quest for Corvo*. Afirma que Richard Holmes recuerda, en *Footsteps*, que el biógrafo puede usar la investigación como parte de la biografía, de tal forma que la autobiografía se convierte en parte de la biografía. (37) Asimismo, plantea que el historiador social se concentra en lo que es común a todos los hombres en un determinado momento, mientras que el biógrafo se interesa en lo que diferencia a un hombre de los demás. Apunta que se debe a Strachey el haber dado libertad a la biografía al ampliar sus fronteras hasta el ámbito de la experiencia humana: en el prefacio de *Eminent Victorians* (1918) había manifestado que los seres humanos “tienen un valor que es independiente de cualquier proceso temporal; un valor que es eterno y que debe ser percibido por sí mismo”. (46) El trabajo de Symons se convirtió en un hito que renovó el género de la biografía y contribuyó a abrirle un espacio en la literatura, tras haber estado relegada en el ámbito de la historia.

El biógrafo Fernando Vallejo descubre por intuición propia el género *quest* cincuenta años después de que Symons diera a la imprenta *The Quest for Corvo*, obra de cuya existencia tuvo noticia en noviembre de 2018, treinta y cuatro años después de terminar su primera biografía y seis después de la última. Empezó a leer la versión original con entusiasmo, junto con la novela autobiográfica que la propició: *Adriano VII*, de Corvo. De *Adriano VII* dice que en medio de tanta truculencia tiene un buen momento –cuando le comunican al protagonista, en plena basílica de San Pedro, su nombramiento de papa– y algunas frases buenas. Vallejo supone que esta novela puede ser la precursora de *Las sandalias del pescador* (1963), de Morris L. West, que leyó cuando era muchacho.

La biografía de Corvo despertó mucho mayor interés en Vallejo, por eso se pregunta por las fechas de los originales de las cartas escritas por Corvo en Venecia y las de los remitentes, de cuyas copias se valió Symons para escribir la biografía, y le censura que “no diga, primero, quién las escribió y cuándo; y segundo, cómo las obtuvo Millard. Y lo que es más grave: ¿por qué no las transcribe, o lo esencial de ellas, siendo que en el curso del libro transcribe cartas y cartas de sus corresponsales [de Symons] en que le dan datos dispersos de Corvo casi siempre *in extenso*, a veces por varias páginas? En vano he buscado en *The Quest* una respuesta a esto”. (“El barón Corvo”)

A partir de estos cuestionamientos de Vallejo se puede concluir, sin lugar a dudas, que su posición como biógrafo da garantía al lector de que lo narrado corresponde a hechos comprobados que se ciñen a la realidad y están desprovistos de todo tipo de interpretación o conjetura implícitas sobre los personajes y sus actuaciones. Lo cual no obsta para que, como lo tipifica la biografía *quest*, haya una historia “paralela” del biógrafo, de la que el lector puede hacer caso omiso, de tal suerte que los elementos ficticios inherentes a toda narración poco importan porque sólo atañen al biógrafo, no a su biografiado.

Por otra parte, existe un género llamado en inglés *bioquest*, que son las biografías en las que la ficción forma parte de las aventuras del biógrafo, aunque respecto del biografiado se ciñen a los hechos. Allen Hibbard describe el proceso de escribir una biografía en términos que se asemejan a la *bioquest*, ya que la empresa de la escritura de la biografía implica necesariamente dos líneas narrativas distintas pero relacionadas: la historia del sujeto y la historia del biógrafo para conocer, estructurar y recrear la vida del sujeto. (19) Según esto, la afirmación de Hibbard es, en efecto, que cada biógrafo emprende una especie de biografía *quest*, aunque la búsqueda en sí no se describe en las biografías convencionales, en las que el biógrafo suele ser invisible y la

vida del sujeto se cuenta casi siempre cronológicamente. Hibbard observa que las historias de las biografías *quest* se han relegado a otras formas ajenas al género, como las antologías que recopilan anécdotas de las experiencias y situaciones de los biógrafos, a pesar de que normalmente el biógrafo explica el motivo de su tema en un prefacio. Según Nathan Hobby, este género no tiene la pulcritud de los argumentos de la ficción *bioquest*; sin embargo, la escritura de cada biografía implica el proceso de “conocer” el tema mediante el descubrimiento e interpretación de las fuentes. (132)

Vallejo y la autobiografía

Son patentes los pasos que Vallejo da para llegar a constituirse él mismo en personaje de sus historias. Desde el desliz de su aparición al final de su primera biografía hasta las deliberadas, continuas y cada vez más abundantes intromisiones del narrador en las tres siguientes biografías, de tal modo que al escribirlas ha ido escribiendo la suya. Exento del compromiso a veces agobiante y no siempre fructífero de buscar información o testimonios de terceros, encontrará en la introspección un recurso para ampliar su horizonte narrativo con el fin de reconstruir su vida siguiendo sus propios recuerdos. Así comienza con orden cronológico a escribir su autobiografía. Al intentar perseguir el deseo sólo captura la nostalgia, por eso emprende un tipo de relato que sin sujeción estricta a los recuerdos le permite integrar elementos fácticos de su vida con otros ficticios que llenan esos vacíos insondables, sin los que su relato quedaría incompleto.

Vallejo dice haber llegado a la autoficción por “instinto”, tras el desencanto que le produjo la gran novela del siglo XIX, que leía de niño con fascinación. Rechaza el artificio de un narrador en tercera persona omnisciente y omnipresente, planteamiento que considera falso por ir

en contra de la realidad “porque la mente es muy caótica y las conversaciones son irrepetibles y a las personas no las conocemos, casi ni la propia [...]. Apareció una nueva novela basada en la vida del autor, o apuntalada en la vida del autor, pero esta novela, de las llamadas de autoficción, distaba mucho de ser una autobiografía o un libro de memorias”. (Diaconu, *Fernando Vallejo y la autoficción* 350)

Vallejo llevaba ya veinticinco años queriendo ser escritor, por eso quizá se ve a sí mismo como un anciano de cuarenta y un años cargado de recuerdos que según él merecen ser expuestos. Cuenta para ello con la madurez de quien tiene conciencia de sí mismo y de su entorno para construir un héroe o mejor dicho de erigirse a sí mismo en pseudohéroe que hace frente a corrientes ideológicas, prejuicios morales, convenciones sociales y todo aquello que le causa indignación.

Así como es paradójico no conocer la propia voz, tampoco se tiene conciencia del propio idiolecto y se supone que es común a todos los hablantes del idioma. Darse cuenta de ello constituyó para Vallejo uno de los grandes descubrimientos de su vida: “El hecho de haberme venido para México hizo posible que escribiera. Si yo me hubiera quedado en Colombia no hubiera podido escribir nunca”. (Fonseca 112) Parece una obviedad, pero sólo la conversación cotidiana le permitió notar las diferencias entre las expresiones colombianas y las mexicanas. La compañía de su pareja en ello fue muy importante, a pesar de que él no sólo usaba voces mexicanas sino también españolas, ya que era hijo de un inmigrante español⁹⁴.

Ascendientes

⁹⁴ David era hijo de Eusebio Antón Compadre (nacido en Portilla de la Reina, en la provincia de León) y de María del Carmen Dobarganes Arellano (nacida en San Miguel de Allende, Guanajuato).

La influencia de algunas novelas autobiográficas fue determinante en el momento de optar por una forma narrativa. En la Introducción de *Logoi* postula que “El genio de Cervantes descubrió que la literatura, más que en la vida, se inspira en la literatura”. (29) Esta premisa corrobora que Vallejo descubrió la autoficción no sólo por intuición sino también por la lectura de obras literarias.

En ese tratado de la prosa literaria se vale de trece citas de obras de Cervantes para ejemplificar las figuras retóricas, diez de las cuales son del *Quijote* y las otras tres de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Estas dos obras tienen algunos episodios autobiográficos. Uno de estos relatos que muy probablemente pudo haberlo inspirado a escribir de sí mismo, es la historia del cautivo (capítulos XXXIX a XLI de la primera parte del *Quijote*), narrada por el capitán de infantería Ruy Pérez de Viedma. Ésta es una forma ficticia, mezcla de hechos reales que Cervantes vivió en Argel con otros que nunca tuvieron lugar. Se trata de una narración no histórica –por sus componentes ficticios y porque no ocurrieron en la realidad tal como se cuentan– cuyo protagonista es un sujeto que se atribuye haber vivido esos hechos intrahistóricamente⁹⁵, pero que cuenta un narrador ficticio. Es un relato autodiegético en el que además hay presentismo⁹⁶ y la verdad histórica está fabulada, es decir, no se presenta como historia sino como ficción en un formato narrativo, literario, y lo más importante, la cuenta un personaje de ficción.

En una conferencia que Vallejo dio el 28 de septiembre de 2005 en el Instituto Cervantes de Berlín, con el título “El gran diálogo del *Quijote*”, con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la obra cumbre de la literatura española, manifestó su gran admiración por ella, la llamó “nuestro libro sagrado” y dijo haberla leído en tres épocas distintas

⁹⁵ En el significado acuñado por Miguel de Unamuno (27-28).

⁹⁶ Característica inherente a toda biografía y autobiografía que consiste en narrar la vida pasada desde una reinterpretación hecha desde el presente de forma retrospectiva y con analepsis de los sucesos vividos.

de su vida. Vallejo exalta la parodia que Cervantes hace de todos los géneros literarios, también destaca que haga burla de sí mismo y del narrador omnisciente de tercera persona. Afirma que el narrador del *Quijote* no puede considerarse un narrador de tercera persona por el simple hecho de que empieza con un yo implícito en el “no quiero acordarme” y cuando menos treinta veces durante la novela refrenda ese yo narrativo con el fin, según Vallejo, de que el lector no confunda a Cervantes con los novelistas del común y para que no se dude de la existencia real del ingenioso hidalgo de la Mancha. Y añade: “Y si el *Quijote* no es una novela de tercera persona, ¿qué es entonces, cómo lo podemos describir aunque sea por fuera? Es un diálogo. Un gran diálogo entre don Quijote y Sancho con la intervención ocasional de muchos otros interlocutores, y con Cervantes detrás de ellos de amanuense o escribano, anotando y explicando”⁹⁷. (90) Esta apreciación de Vallejo corrobora que tanto los diálogos como el narrador en primera persona de sus relatos fueron inspirados por el *Quijote*, aunque no sólo por éste sino también por el narrador de otras novelas, como se verá más adelante.

Ahora bien, desentrañar el narrador del *Quijote* es un asunto complejo porque se pueden identificar cuatro narradores, todos ellos omniscientes, aunque en muchos casos fingen no serlo. Estos narradores mediatos dispensan la responsabilidad entre ellos y enmascaran los juicios críticos del autor porque a comienzos del siglo XVII nadie podía hablar abiertamente en contra de las instituciones ni mucho menos en contra de la Iglesia católica so pena de ser juzgado por la Inquisición. (Castro, “Cervantes y la Inquisición”⁹⁸) Vallejo, por el contrario, asume como autor la vocería del narrador de sus relatos, con un tono tan enfático que no queda lugar para la

⁹⁷ La transcripción de esta conferencia (y de varios discursos, además de algunos artículos publicados en revistas) se encuentra recopilada en el libro *Peroratas*.

⁹⁸ Castro, tras estudiar el caso de la frase “las obras de caridad que se hazen tibia y floxamente, no tienen mérito ni valen nada”, de la Segunda Parte del *Quijote*, que la Inquisición censuró, concluye que “cuanto Cervantes roza de cerca o de lejos la materia religiosa, debe ser considerado con cuidadosa atención. No para buscar misterios o sutilezas, sino justamente para aclarar esos hechos, relacionándolos con el complicado ambiente de la cerrazón inquisitorial, tan presente en la conciencia cervantina, tan fecunda y estimulante para su arte como fueron su pobreza y su situación marginal respecto de la sociedad de su tiempo”. (427-433)

ambigüedad acerca de quién profiere las denuncias, ataca a la Iglesia católica a tal punto que consideraría un logro ser excomulgado por los libelos que ha escrito en su contra, porque significaría que se toma en serio las denuncias. En efecto, dice que “el alto honor a que aspiraba no se le dio: que el Cardenal Primado de Colombia lo excomulgara. Y airado se lo reprochó en una carta, a la que, con sabiduría apostólica, le contestó el prelado: —No se puede expulsar al que ya está fuera del rebaño”. (*La rambla paralela* 82) Pero conviene destacar una peculiaridad que asemeja a los dos narradores: tanto el narrador principal del *Quijote* como el de las autoficciones de Vallejo son extremadamente cínicos y manipuladores, ya que todo juicio está supeditado a ellos, de tal suerte que el lector queda predispuesto a lo que se le diga. El narrador mantiene un dominio casi absoluto sobre el lector, cuya libertad coarta al intentar imponerle su interpretación de la realidad. Esto explica que algunos críticos y muchos lectores encuentren dificultades para distinguir entre el autor, el narrador y el protagonista de sus autoficciones.

Vallejo señala que aparte de las acciones de don Quijote, que ocupan una veintena de páginas, y de las novelas cortas incorporadas, que ocupan unas doscientas, el resto de las mil páginas del libro son diálogos: “Don Quijote sale solo y una veintena de páginas después Cervantes lo hace regresar. ¿A qué? ¿Por dinero, unas camisas limpias y un escudero que se le olvidaron, según dice? No, lo que se le olvidó fue algo más que el dinero, las camisas y el escudero, se le olvidó el interlocutor, y sin interlocutor no hay *Quijote*”. (90) Según Vallejo, Cervantes intuyó al escribir las primeras páginas que el libro que tenía en el alma era un diálogo y no una simple serie de episodios como los del *Lazarillo de Tormes* o del *Guzmán de Alfarache*, quienes van solos de aventura en aventura sin interlocutor. “Ésta es la diferencia fundamental entre el *Quijote* y las novelas picarescas. Un escritor de hoy (de los que escriben para la eternidad) borra esas primeras veinte páginas y empieza el libro de nuevo haciendo salir a don

Quijote acompañado por Sancho desde el comienzo”. (90) Esta observación acerca de este recurso narrativo, sin duda lo inspiró para establecer un narrador que con frecuencia interpela a otro personaje y a veces al lector, que si se extrapola puede percibirse como un diálogo entre el autor y el lector.

Vallejo suele valerse de un supuesto amanuense al que le dicta, argucia con la cual busca dar la impresión de que está redactando en el presente o “tiempo real”: “Punto y aparte, señorita, abra otro párrafo y que se quede inconcluso lo inconcluso y sin atar los cabos sueltos que no soy perfeccionista ni como mi tía abuela Elenita que se devolvía media colcha, la deshacía, para componer un punto que se saltó”. (*Entre fantasmas* 16)

Si bien su modelo Cervantes no reparaba en los errores, Vallejo los hace evidentes y a veces también las enmendaduras:

Advierto, al revisar el párrafo anterior que tan gentilmente me acabas de leer Peñaranda, muchos “quieros”. Déjalo así, no cambies nada, que corresponde a cierta profunda verdad. Es que el viejo chocho se vuelve como el niño caprichoso que el primer verbo que aprende a conjugar es “querer”: quiero esto y lo otro y lo otro, o no quiero esa sopa. Y si no le dan lo que quiere o le dan lo que no quiere, la sopa, abusando de que murió el Rey Herodes se emberrincha el asqueroso. Conque esto es vivir, volver a los comienzos... (*Entre fantasmas* 64-65)

Vallejo celebra el vocabulario soez y los insultos que profiere don Quijote, cita varios pasajes de la novela en los que arremete de palabra contra sus adversarios, por ejemplo: “Sois un grandísimo bellaco, y vos sois el vacío y el menguado, que yo estoy más lleno que jamás lo estuvo la muy hideputa puta que os parió” y a continuación comenta: “¡Eso es hablar, eso es existir, eso es ser! ¡Ay, ‘to be or not be, that is the question’! ¡Qué frasecita más mariconcita!”.

(93) De modo que a lo mejor esa propensión a injuriar proviene o está inspirada también en su personaje favorito. Ahora bien, la inclusión del primer verso del famoso soliloquio se debe a que poco antes ha citado a Hamlet, así conjuga dos ideas disímiles en una sola para darles una connotación cómica. Ésta es una de las características de su estilo narrativo: labrar analogías que asocian continuamente frases de otros contextos, pero que unidas adquieren un nuevo sentido. Descalificar una frase (solemne y trascendental dentro del contexto de esa obra trágica) llamándola “mariconcita” es una burla un tanto cínica de sí mismo, al mejor estilo del narrador del *Quijote*.

Si Cervantes es su escritor más admirado y el *Quijote* la novela de la que quizá haya recibido más influencia, Borges es otro de sus maestros, al que también le debe tomarse la literatura como un juego de la inteligencia en el que se plantean los problemas inherentes a la condición humana y se cuestionan los valores de la sociedad. En el breve ensayo “Magias parciales del Quijote”, Borges señala la argucia de Cervantes de que los personajes del *Quijote* comenten la novela en que ellos aparecen e incluso critiquen al autor como si estuviesen por fuera de la obra, en el mundo real (capítulo 2 de la segunda parte), de modo que al invertirse los papeles los personajes entrarían a formar parte del mundo del autor y dada la confusión el lector podría aceptar que pertenece al mundo de la ficción. El lector participa en este juego pues incorpora los actos y las emociones como si fuesen propios, sin importarle si de veras los ha vivido porque lo leído se constituye en parte de su experiencia vital. Así, Vallejo establece esa ambigüedad en sus relatos: es al mismo tiempo autor, narrador y protagonista, al que el lector le confiere una misma identidad. Pero por supuesto se trata de un autor que se vale de un narrador cínico para proferir sus energúmenas críticas contra la educación religiosa, la hipocresía del cristianismo, la codicia desmedida de la clase política, el maltrato animal y en general la

mezquindad del ser humano. Sin embargo, no se puede acusar al autor de las diatribas de su narrador, aunque hay una intención deliberada de hacer creer al lector que quien habla en sus relatos es el autor y con ello establecer un cuestionamiento directo de la realidad, no mediado por la ficción. Pero el autor queda exento de toda responsabilidad gracias a su fuero ficcional. Si en Francia a mediados del siglo XIX se juzgó a Flaubert por la supuesta apología del adulterio que hacía en *Madame Bovary*, y si a comienzos de la segunda década de este siglo algunos editores estadounidenses “corrigieron” un término, hoy en día considerado racista, para referirse a los esclavos negros, empleado por Twain en sus novelas *Las aventuras de Huckleberry Finn* y *Las aventuras de Tom Sawyer*, los detractores de Vallejo aún con más veras lo descalifican por su incorrección política.

Es un lugar común de los escritores decir que sus personajes se vuelven autónomos y escapan al dominio de quien les ha insuflado la vida. Vallejo incurre en ese mismo tópico, aunque más parece una parodia con la que busca contrastar su posición con la de sus personajes. Quizá su humor lo redima:

—¿Y no habría posibilidad de contar esta historia con palabras menos altisonantes?

—No, si no son mías, yo no hablo así. Aquí los deslenguados son los personajes. Yo los echo a andar y ellos se van; les doy cuerda y hablan; los junto y copulan. Empiezo haciendo lo que quiero con ellos y acaban haciendo lo que quieren conmigo. ¡Qué culpa tengo yo de sus desmanes! Eso sería como echarle en cara a Dios las fechorías de Atila.

(*Mi hermano el alcalde* 83)

Quien haya oído sus declaraciones públicas o leído alguna de sus tres biografías sabe que Vallejo es una persona categórica en sus juicios, de filias o fobias. Así “canoniza” a los autores que más admira y condena al “infierno” a los que desprecia, aunque se puede pensar que esa disposición

atrabiliaria tiene visos de ser una ligereza que se permite. Las pocas veces que en sus relatos se refiere a Borges es ecuánime y lo hace con discreción, aunque decía aborrecerlo⁹⁹. Sea como fuere, son muchas las enseñanzas que le debe, en *Logoi* hay alrededor de ochenta pruebas de ello, esto es, de ejemplos que cita para ilustrar sus argumentos.

Cabe señalar que entre sus cuentos preferidos están “El Aleph”, “El otro y Borges y yo”, que han podido inspirarlo a escribir desde una perspectiva centrada en el yo: “Yo soy el que sé que soy, uno en su interior no tiene nombre. Ese que ven los demás o que pasa por estas páginas engañosas diciendo yo no soy yo, es un espejismo del otro, su reflejo en un río turbulento y pantanoso. Llámenme como quieran pero no me pongan etiquetas que no soy psiquiatra ni escritor ni director de cine ni nada de nada de nada de nada. Yo soy el que soy y basta”. (*Entre fantasmas* 128)

Este pasaje, en el que se ve a sí mismo como si fuese otro, posiblemente está inspirado en el cuento *El otro*, de Borges: “Ante la casa campesina de amplio corredor con barandal que ilumina un foco, tomadas mis manos de los barrotes de su ventana van mis ojos hacia el interior buscando el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo acompañado por una perra negra escribiendo en un escritorio negro. ‘¿Ves, Bruja –dice señalándome a mí–, quién está parado en la ventana? Es un niño curioso. ¿Lo dejamos a entrar?’”. (*Los días azules* 127-128)

Como se ha señalado, en Vallejo hay dos posiciones contrarias: la del obsecuente lector que conoce la tradición desde los clásicos, muchos de los cuales leyó en su idioma original, y la del iconoclasta que no acepta provenir de ninguna escuela y se jacta de haber llegado a la autoficción por intuición. Vallejo reclama su independencia literaria, su originalidad, sin titubeos. Pero, así como niega la influencia de algunas obras literarias –entre ellas la de Louis-

⁹⁹ Según su amiga y vecina cercana en el circuito Ámsterdam, la escritora colombiana radicada en México Ana María Jaramillo.

Ferdinand Céline y la de Thomas Bernhard, autores con los que comparte algunos aspectos temáticos (como el antinacionalismo, la relación amor-odio hacia las personas y las cosas) y estilísticos, como la importancia del componente musical de la prosa (la repetición, la variación, la modulación, el contrapunto, la fuga)—, reconoce la de otras.

Otra de las influencias precursoras en Vallejo, que ningún crítico ha advertido, es *Papillon*, de Henri Charrière, novela autobiográfica que le abrió una senda por donde encaminarse a narrar la aventura de su propia vida y la construcción del narrador en primera persona. Tras su publicación en 1969, *Papillon* tuvo un éxito clamoroso. Eran tan extraordinarias y vívidas sus aventuras que los medios de comunicación se volcaron a averiguar quién era el autor y qué tan reales o imaginarios eran los sucesos narrados. Y en efecto se corroboró que el autor, el narrador y el protagonista eran la misma persona, si bien no todos los sucesos los había vivido en carne propia, aunque como tal los presentase, sino que en algunos había sido tan sólo testigo y en otros repetía lo que sus compañeros de prisión le habían contado. Charrière leyó en 1968 *L'Astragale* (1965) y entusiasmado por la lectura de esta autobiografía de Albertine Sarrazin decidió narrar sus experiencias como convicto y prófugo en la Guayana Francesa, a pesar de haber transcurrido más de dos décadas de haber obtenido la libertad en Venezuela, reconstruyendo su pasado cronológicamente y concatenando los sucesos con detalles minuciosos. Ajeno al oficio de escritor y a las técnicas narrativas, Charrière acudió a una forma natural de narrar que simula la oralidad en la escritura para dar cuenta de hechos, pensamientos, expresiones, palabras, marcados por un mismo carácter de espontaneidad en la acción. Aunque se trata de recuerdos, la ilación hace sentir al lector que “presencia” los episodios como si estuviesen pasando en el mismo momento de la lectura pues, como señala Vallejo, *Papillon* “pese a que ocurre en el pasado, está narrado en presente”. (*Logoi* 415)

Jean-François Revel destaca que “en el universo de *Papillon* no hay diferencias de intensidad [...], la decisión de dirigirse hacia alguien, matarlo, salvarlo, surge como una imagen que aparece después de otra en el cine: esta que muestra flores acariciadas por la brisa no ocupa menos lugar en la pantalla que la que exhibe un terremoto”. (480) Con esta misma técnica narrativa, Vallejo presenta la acción, los pensamientos, las elucubraciones o los recuerdos intensificándolos para que cobren vida, pues sabe que cada instante puede parecer eterno mientras se mantenga en la memoria¹⁰⁰: “Pago yo. Y le entregué mi reloj: el primero, el último. Y en el acto se me detuvo el tiempo: hasta entonces había vivido para vivir; en adelante creo haber vivido para recordar”. (*El fuego secreto* 34)

El narrador de las autoficciones de Vallejo hace una introspección personal en la que no sólo hay una conciencia que desenmascara a la sociedad sino también a sí mismo, no hay unidad en los pasajes ni una trama en la que se desarrollen los acontecimientos, y la forma fragmentaria busca romper con la narración tradicional. El yo se mantiene en continua expansión sin servidumbres espaciales ni temporales: quien pudiera vivirlo plenamente accedería a la simultaneidad superando la noción de sucesión. Así, sus recuerdos y sus planes se funden con su presente: “[...] desde el presente veo el pasado y el futuro como uno solo. Como si la Trinidad del Tiempo –presente, pasado y futuro– se me hubiera vuelto la Simultaneidad de Dios. Y me pregunto: ¿El Tiempo gira en redondo como un reloj? ¿O va derecho como una flecha? Si vuelve sobre sí mismo como el reloj, está dando la vuelta del bobo. Si va huyendo de sí mismo como la flecha, ¿a dónde va? No me deja dormir el problemita”. (*Memorias de un hijueputa* 46) Este “problemita” fue uno de los motivos que lo llevó a escribir el libro *Manualito de imposturología física*.

¹⁰⁰ Al respecto, un aforismo de Nicolás Gómez Dávila, lo explica: “Cada instante puede ser una eternidad, pues la eternidad no es del orden del tiempo, sino del orden de la intensidad”. (*Notas* 71)

En infinidad de ocasiones Vallejo se ha referido a Manuel Mujica Láinez, a Azorín y a Mariano José de Larra como los tres mejores prosistas en español, haciendo hincapié en que esto no significa que sean los mejores escritores, por aquello de que un “gran escritor no es el que carece de defectos, sino el que logra que sus defectos no importen”. (Gómez Dávila, *Sucesivos escolios a un texto implícito* 99)

De *Bomarzo* (1962), novela autobiográfica que mezcla elementos mitológicos y ficticios con históricos, ambientada en la Italia renacentista, se puede inferir su influencia en cuanto a que la narración en primera persona posee cualidades muy expresivas que acercan al lector con el fin de que se identifique con el protagonista –Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo–, que relata su pasado y el de su aristocrática familia cuatro siglos después de haber vivido. La prosa de Mujica Láinez es fluida, detallista, preciosista y culta; rehúye las palabras demasiado comunes, emplea algunos arcaísmos, sin utilizar sin embargo palabras rebuscadas. Es especialmente hábil en reconstruir ambientes, gracias a su talento descriptivo y una gran formación como crítico de arte, aparte de su rica inventiva y su refinamiento literario, enriquecido por los conocimientos de historia. En *Logoi* hay poco más de doscientas citas de Mujica Láinez –sobre todo de los libros de cuentos y relatos breves *Aquí vivieron* (1949) y unas cuantas de *Misteriosa Buenos Aires* (1950)–, es decir, más que de ningún otro autor, con lo que queda manifiesta la admiración por la riqueza sintáctica y lexicográfica de su prosa. Pero aparte de eso no se observa en Vallejo una intención de emularlo. Por el contrario, su prosa busca parecer poco elaborada, espontánea: intenta causar una emoción o una reacción, que responde a un impulso frenético de quien no se reprime para reprocharle a la sociedad sus hipocresías, más en tono de vociferación que de reflexión serena. No obstante, la musicalidad de la frase es primordial y corresponde al tema: su ritmo es agitado si se trata de un vituperio y sosegado si tiene un propósito descriptivo.

Si bien la influencia de Azorín en la obra de Vallejo no es mayor que la de otros escritores, sí es más evidente. En *Logoi* aparecen más de sesenta citas del español, tomadas principalmente de *Los pueblos* (1905) y unas pocas de *Castilla* (1912). Como se sabe, la prosa de Azorín se ajusta a los patrones métricos del verso para lograr un efecto rítmico. El heptasílabo es quizá el metro que más usa y más fácilmente se detecta en su prosa. Hay abundantes versos endecasílabos, acentuados en la sexta sílaba (italianos) o acentuados en la cuarta y octava sílaba (sáficos), de ritmo anapéstico. El valor sonoro de los endecasílabos en la prosa de Azorín se percibe especialmente en la propensión del autor a cerrar con ellos períodos e incluso capítulos y obras enteras. Esa sensación de lentitud, de apagamiento, de lejanía, conviene a cierta clase de finales que parecen necesitar de un último acorde, lento y disminuido. Vallejo también logra en sus relatos esta concordancia entre el ritmo y el tema, sin duda emulando a su maestro. Asimismo, son frecuentes los paralelismos que potencian el ritmo, las enumeraciones que confieren realismo al texto, algunas de ellas con asíndeton, repeticiones y anáforas, el hipérbaton, las aliteraciones, la descripción sinestésica y demás elementos estudiados en *Logoi*. Vallejo valora la melopeya de la prosa, pero opina que la musicalidad del verso hoy en día carece de sentido. Y concluye que la prosa ante todo es ritmo, no rima. Es parte esencial de su técnica narrativa, de ahí que cínicamente afirme que no lo juzguen por lo que dice sino por cómo lo dice (*Años de indulgencia* 111). El lector puede corroborarlo en cualquiera de sus obras. Basta escoger un ejemplo al azar: “La araña teje su aviesa tela en un ángulo oscuro, ángulo pétreo de esta torre de prisión. Aquí me tiene encerrado el rey cristiano, el rey hortero, porque han de saber ustedes, como lo saben ellos, que tras este mísero hilvanador de recuerdos se esconde Boabdil, el depuesto emir de Granada, el último abencerraje”. (*El fuego secreto* 130)

Vallejo describe su propia vida como la de algunos de los personajes de las crónicas de viaje¹⁰¹ de Azorín en su obra *Los pueblos*, en las que abunda la nostalgia y por momentos la desazón. Son gente fracasada, individuos en el ocaso de la vida, consumidos por los años, agonizantes y olvidados en caserones oscuros y sombríos, que tienen cierto espíritu de desencanto. En varios de esos relatos no encontramos una gran trama ni un gran argumento, el meollo es el pasado, que en el presente entraña tristeza, y para ello usa la palabra justa y la frase breve. Estos relatos están narrados en presente, artificio con el cual la acción no se da por acabada pues parece susceptible a los efectos de cualquier contingencia. Por su parte, el narrador de Vallejo se presenta con el mismo nombre del autor, y si bien no siempre es el protagonista de la historia, es testigo presencial de los hechos, narrados como si no se tratase de ficción sino de una bitácora de viaje. Este tipo de narración, similar a la cinematográfica, es usual en Vallejo, pero parece más inspirada en la muy admirada prosa de Azorín, en la que se destacan la precisión, la claridad y la sencillez sintáctica.

Hay obras de otros escritores que Vallejo leyó con devoción, como las de Ernesto Sábato, tanto que a Mario Saavedra (el coprotagonista de *Crónica roja*) lo animaba a leerlas, no obstante nunca las menciona. En *Logoi*, por ejemplo, no hay ninguna alusión a alguna de sus tres obras narrativas ni a las ensayísticas. Pero en *Abaddón el exterminador* (1974) también hay un antecedente de la participación del autor en su novela en el que además del autobiografismo destaca la intratextualidad, es decir, el diálogo con el resto de la obra del autor. Vallejo no es dado a reconocer los méritos literarios de ningún escritor, salvo los anteriormente mencionados. Por eso dejó de leer cuando logró afianzar su propio estilo.

Tras la publicación en 1997 de *La Virgen de los sicarios* en francés, algunos críticos francófonos comenzaron a señalar la probable influencia de la novela autobiográfica *Voyage au*

¹⁰¹ Azorín las llama “ensayos sobre la vida provinciana”.

bout de la nuit (1932), de Louis-Ferdinand Céline. Jacques Joset, uno de los más destacados entre ellos, escribió el libro *La muerte y la gramática* en el que compara la primera novela de Céline, considerada su obra maestra, con los primeros relatos autoficcionales de Vallejo. Al compararlos, se puede comprobar que en efecto hay alguna afinidad en los temas y rasgos estéticos y literarios. Según Vallejo, antes tan sólo había leído de Céline una página en alguna antología de la prosa francesa. Tras señalar las coincidencias entre las obras de estos dos polémicos escritores, Joset descarta la influencia de Céline.

Vallejo señala que en realidad esa novela no va hacia el final de la noche, como lo indica su título, pues las amargas vivencias de su narrador y personaje Bardamu en la Primera Guerra Mundial están relatadas en la primera parte. No obstante, aprueba que Céline haya señalado un camino nuevo para el francés escrito, que estaba separado por un abismo del francés hablado. Por ejemplo, en dos tiempos verbales, el pretérito o *passé simple*, imprescindible en la novela, y el pretérito de subjuntivo o *imparfait du subjonctif*, que no se usaban en el habla. En el español, en cambio, no existía ese abismo en las dos formas del idioma, y por lo tanto él no tenía esos problemas tan esenciales para los escritores franceses. Vallejo concluye la disquisición diciendo que “hoy sí prefiero a Céline y a Genet que a los restantes escritores franceses, empezando por el horrible Proust al que sus connacionales, muy dispuestos siempre a armar mitos y a endiosar hijos de vecino, han encumbrado”. (“En busca del barón Corvo”) Por su parte, Joset objeta que “Vallejo se equivoca a propósito de *Voyage au bout de la nuit* [porque la obra] sí que va al final de la noche en sentido propio (la última escena se sitúa ‘al final de la noche’) y en sentido figurado (se termina con el asesinato de Robinson)”. Y porque “en el *Voyage au bout de la nuit*, todavía se usa el ‘passé simple’, que desaparecerá en las obras de Céline que le siguen en el tiempo”. (“Fernando Vallejo”) Esta similitud entre las obras de Vallejo y Céline obliga a no

desestimar una relación genealógica entre las dos obras. También hay otra afinidad, esta vez de índole narratológica, en la técnica que Vallejo emplea en sus tres biografías.

La influencia de la tradición literaria colombiana

Respecto a la tradición literaria colombiana y su influencia en Vallejo, es pertinente decir que conocía bien las novelas *María* (1867), del escritor vallecaucano Jorge Isaacs; *La vorágine* (1924), del escritor huilense José Eustasio Rivera; y *La marquesa de Yolombó* (1928), del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, pues estas obras son fundamentales en la historia de la literatura colombiana (tanto que su lectura era obligatoria en la secundaria) y forman parte del canon literario hispanoamericano. La crítica literaria colombiana en general¹⁰² señala la influencia de las obras de Carrasquilla, sobre todo en los escritores antioqueños que le siguieron, entre ellos Barba Jacob, quien también era admirador de la obra narrativa y poética de Isaacs – como lo revela Vallejo (*Barba Jacob: el mensajero* 25)–, y además apreciaba sus ideales democráticos liberales. También leyó las obras de Efe Gómez, escritor contemporáneo de Carrasquilla que reaccionó contra la mitificación tradicional del héroe colonizador antioqueño y que quizá haya influido en Vallejo.

Se ha reconocido tardíamente la importancia de Tomás Carrasquilla (1858-1940) para la literatura colombiana pues los críticos lo habían encasillado como un escritor costumbrista, coartando su universalidad. En sus obras –novelas, cuentos y novelas cortas– incorpora personajes del pueblo y, a diferencia del tono refinado de los escritores modernistas, hace uso del lenguaje coloquial, no sólo el propio de los personajes sino también del narrador, aunque este uso a veces le impide al lector captar el sentido pleno de los vocablos, muchos de los cuales tiene

¹⁰² No son muchos los críticos colombianos que se han interesado en la obra de Vallejo, pero entre los que señalan la influencia de Carrasquilla se pueden mencionar a Fabio Jurado, Luz M. Giraldo, Néstor Salamanca, Eduardo Escobar y Pablo Montoya.

que inferirlos del contexto. Es preciso destacar que los regionalismos no son simplemente trazos de un colorido local o autóctono sino que aportan una concepción de elementos del lenguaje, especialmente del ritmo y de la fuerza expresiva. Los regionalismos, los modismos y los giros coloquiales son manifestaciones vivas y versátiles del lenguaje y por lo tanto enriquecen las posibilidades significativas de la lengua y además caracterizan a los personajes y matizan su condición social y cultural.

Vallejo toma de la tradición literaria el estilo oral y coloquial, que es una de las peculiaridades de la novela colombiana en general y de la antioqueña en particular. Desde Tomás Carrasquilla, pasando por la poesía de León de Greiff y la de Gonzalo Arango, hasta la prosa de Manuel Mejía Vallejo, la literatura antioqueña se ha nutrido de los modos y los giros del lenguaje oral. La predilección por lo conversacional, por el habla de los arrieros, mineros y campesinos, así como la presencia en la literatura del refranero de la cultura popular, han servido a esa tradición literaria aportando un potente elemento idiosincrásico.

A mediados de septiembre de 2008, Vallejo fue a Medellín invitado a participar en el homenaje que la Universidad de Antioquia le rendía a Carrasquilla al cumplirse el sesquicentenario de su nacimiento. Aunque Vallejo reconoce los méritos artísticos de su paisano y muestra su aprecio por él al señalar que era “un hombre austero, bondadoso, modesto, que empezó a escribir tarde, tarde, tal vez por humildad porque nunca buscó la fama, que vivió apaciblemente” (Parra), no le da vigencia a sus relatos. En una entrevista concedida a Caracol Radio el 21 de mayo de 2008 dijo que “el mundo que él describió, la Antioquia de sus tiempos y su idioma ya pasaron, son distintísimos a los de ahora... Carrasquilla ya no nos dice nada. La Antioquia que él retrató ya no existe. El idioma que él describió y en el que hablaban sus personajes ya pasó. Él ya no somos nosotros, él es de otro pasado, él es de un pasado muy lejano,

lejanísimo, lejanísimo...”. (Parra) Desde luego que ese mundo antioqueño ya no es el mismo pero lo notable es que Carrasquilla tuvo conciencia de su época y gracias a ello plasmó una visión crítica de los valores de la sociedad y sentó un antecedente que junto con las novelas mencionadas de Isaacs y Rivera conforman una genealogía de la novelística colombiana sobre la cual escritores posteriores se inspiraron para construir su poética. Su obra es tan decisiva para la consolidación del realismo hispanoamericano como la de Clarín, Pérez Galdós y Pardo Bazán para la del realismo español.

Es evidente la influencia de Barba Jacob en Vallejo, como se mencionó antes. No en vano éste considera que la prosa de su paisano sólo es equiparable a la de Mariano José de Larra, otro de sus maestros. En *Logoi* aparecen alrededor de cien citas tomadas de los artículos periodísticos del poeta –y otros tantos de Larra– para ejemplificar sus planteamientos, de modo que en su prosa incide no sólo el tono irreverente sino también las variaciones sintácticas, morfológicas y estilísticas. Y en cuanto al contenido quizá también lo influyeron las ideas liberales y anticomunistas de su paisano.

No es Vallejo un ensayista que haya escrito de política, todas sus alusiones al comunismo son burlas en las que denuncia la coerción a la libertad, pero sobre todo a la ambición de los tiranos que ostentan el poder. Es constante desde su primera obra narrativa su enorme desprecio por casi todos los gobernantes y funcionarios públicos, en especial los colombianos y mexicanos. Sus burlas van dirigidas principalmente contra el papa Juan Pablo II y la Iglesia católica, Fidel Castro, García Márquez, Octavio Paz, José Luis Cuevas, los médicos y entre ellos los psicoanalistas.

Algunos críticos (entre ellos Pablo Montoya y César Mackenzie¹⁰³) han señalado la influencia que tuvo en los escritores antioqueños que le sucedieron de Fernando González¹⁰⁴, autor al que Vallejo no conoció personalmente pero a cuyo funeral asistió por tratarse de un personaje famoso, no sólo por sus libros sino también por su disposición irreverente. Con él comparte algunos rasgos estéticos: la narración en primera persona y autoficcional, una actitud contestataria y anticlerical, el tono irreverente y algunas posturas tales como considerarse senil a pesar de ser joven. González publicó su libro *Reflexiones de un viejo* cuando tenía veintiún años mientras que Vallejo, en varios pasajes de *El fuego secreto*, dice ser viejo sin todavía serlo: “Aparte de este servidor, de dieciocho o veinte años (lindero de la vejez)” (38) o “con tal de que no pasen de los veinte años, la perra vejez”. (61)

El pensamiento de González influyó en los escritores nadaístas, generación contemporánea a Vallejo, pero era ajeno a su espíritu. En *Los días azules* Vallejo define a su paisano como un “solemne cabrón” (107), un “filósofo chocarrero [...], el único que hemos tenido en Antioquia. El más antioqueño de los antioqueños, al punto de que no lo es. Diez o veinte libros ha escrito, que salvo yo nadie lee, entre los cuales uno que me gusta en especial: *Viaje a pie*”. (130) Ese libro de González es un recorrido peripatético en el que relata el viaje que hizo entre el 21 de diciembre de 1928 y el 18 de enero de 1929, casi siempre a pie (otras a caballo o en tren), desde la población de Envigado, cercana a Medellín, hasta el puerto de

¹⁰³ Escritor colombiano y profesor de la Universidad del Rosario, autor del artículo “Ceremonias del exhumador: lectura descriptiva de *El mensajero* y *Chapolas negras*”.

¹⁰⁴ Filósofo, abogado y escritor antioqueño (Envigado, 24 de abril de 1895-16 de febrero de 1964). Hizo parte del grupo los Panidas, fundado en 1915 y en el cual se reunieron escritores, poetas y artistas de todas las áreas. Tuvo una vida pública activa como abogado, diplomático, polemista, ensayista y novelista. En 1911 empezó a publicar la serie *Pensamientos de un viejo*, que apareció por entregas en el periódico *La Organización* de Medellín, y publicó como libro en 1916. En 1919 presentó su tesis de grado titulada *Derecho a no obedecer*, la cual desató una gran polémica que llevó a los jurados a sugerirle que le cambiara de nombre al trabajo. El nuevo título fue *Una tesis*. En 1928 fue nombrado juez segundo del Circuito de Medellín. En 1929 publicó en París la obra *Viaje a pie*, producto de un viaje que hizo por Antioquia y el suroccidente del país, obra que apareció en 1932 traducida al francés y obtuvo de nuevo el reconocimiento de la prensa europea. El 28 de enero de 1932 González obtuvo el nombramiento de cónsul de Colombia en Génova, pero el régimen de Benito Mussolini lo expulsó en agosto del mismo año.

Buenaventura, en compañía de su amigo y colega abogado Benjamín Correa, y que, según declara en el prólogo, emprendieron para mantener la “elasticidad juvenil de sus cuerpos”. Por lo demás, González no era un gran pensador, tan sólo un filósofo cuyas obras son más muestra de su iconoclasia que de sabiduría. Influida por Nietzsche, usa metáforas, no conceptos; figuras retóricas, no gnoseológicas; una tropología seductora pero no una ciencia explicativa, esto es, renuncia a toda sistematicidad a cambio de pensamientos y declaraciones sueltas, fragmentarias, citas o sentencias psicológicas.

Aunque Vallejo niega la influencia de González, el método de escritura del *Viaje a pie* es afín al suyo, o al menos se da esta coincidencia: el sendero que se recorre a un paso con cierta cadencia incide en el ritmo de las frases que mentalmente se elaboran mientras se camina. Vallejo músico sabe la correspondencia que hay entre las notas y compases musicales y los pies rítmicos, y además conoce los efectos sonoros recurrentes de la retórica:

Como la literatura es en esencia una cuestión de ritmo, entonces las frases tienen que tener ritmo, y las frases habladas normalmente no lo tienen, cuando uno habla es descuidado. Entonces yo afinó las frases cuando camino con las perras por aquí por Ámsterdam. Voy repitiendo las frases y cuando vengo a la casa, escribo y les voy cambiando el ritmo y si no las dejo. Y entonces dos o tres veces que las vea ya tienen el ritmo que yo quiero y nunca las vuelvo a leer. (Fonseca 106)

Se han señalado los principales escritores que inspiraron los recursos estilísticos de su prosa; sus materiales literarios, como se indicó, serán tomados de su propia vida.

Fernando Vallejo, el narrador

Vallejo planea contar su vida en una serie de relatos que abarcan distintos periodos: *El río del tiempo*, título inspirado en el famoso aforismo de Heráclito, que aparece como epígrafe en las dos primeras ediciones de *Los días azules*. Cada uno de los tres primeros tomos de esta serie tiene una dedicatoria a sus más cercanos amigos, *Los días azules*, al dramaturgo y guionista Luis Basurto; *El fuego secreto*, al escritor Rafael Solana; y *Los caminos a Roma*, a la escritora Guadalupe Dueñas, pero en las ediciones posteriores quitará las dedicatorias por parecerle un lugar común.

A partir de su infancia y en orden cronológico empezará a dar cuenta de su experiencia, su familia, los colegios donde estudió, los barrios y la ciudad donde nació y se crio, sin saber con exactitud cuántos tomos le llevará, puesto que ello dependerá de su capacidad para recordar. Sus recuerdos establecerán la pauta, ya que renuncia a un argumento tradicional y a un desarrollo coherente. Estas continuas digresiones no buscan romper la secuencia, son juegos narrativos en forma de reto al lector para captar su atención.

Sus más remotos recuerdos alcanzan algunos sucesos de cuando tenía cuatro años, pero por supuesto ya desvanecidos por el tiempo. No pretendía tener una memoria tan prodigiosa como la que dijo tener Yukio Mishima en *Confesiones de una máscara* –novela autobiográfica que publicó cuando tenía veinticuatro años, en la que recuerda el momento de su nacimiento y sus primeros vagidos–, pues recobrar las impresiones de esos primeros años no parece una empresa que pueda llevarse a cabo sólo con base en los hechos sino también en los recuerdos de sus familiares. Sus recuerdos siempre están matizados: “Cierro los ojos y veo los caimanes del río Magdalena que no conocí, y sus barcos de vapor que ya no existen: los veo en el recuerdo de Raquel Pizano, mi abuela. Como cajitas chinas que salen unas de otras, el mío es un recuerdo de un recuerdo”. (*Los días azules* 63) No obstante, la experiencia personal trasciende lo anecdótico

porque los personajes se constituyen en arquetipos. De todas formas intenta recuperar con la escritura sus propias impresiones, excluyendo las vivencias de las que no tiene una imagen nítida.

Cuando ya había publicado el cuarto tomo, *Años de indulgencia*, incluyó la segunda versión de la biografía de Barba Jacob –quizá porque ésta en parte también era autobiográfica y abarcaba un periodo considerable de su vida– como quinto tomo de la serie de *El río del tiempo*. En marzo de 1993 publicó el sexto tomo, *Entre fantasmas*, y seis años más tarde publicó en un solo volumen, excluyendo la biografía, los cinco relatos que en definitiva conformaron la serie.

En la contracubierta de la primera edición de *Entre fantasmas* aparece un comentario del autor con el seudónimo de Margarito Ledesma¹⁰⁵, que revela algunos rasgos de su narrativa: “O sean (*sic*) seis, una sexología. Con base en su gran experiencia sexual y conocimiento de la vida, más rudimentos de griego y latín, ha podido el autor acometer tan ímproba empresa”. Estas pocas frases identifican al autor: su proclividad por el juego de palabras, los dobles sentidos y el humor impúdico, sus conocimientos de las lenguas clásicas. Enseguida dice haber interpelado al autor: “Pero ¿por qué ese ir y venir suyo de aquí para allá, de allá para acá, sin ir a ninguna parte? Y se lo he dicho personalmente a él, en una conversación seria, sin copas, de café: cada uno en su unidad y el conjunto en su generalidad, sus libros no tienen progresión. Giran en redondo”.

Después de haber publicado sus primeros cuatro relatos autoficcionales, Vallejo ya ha consolidado su estilo, hace gala de su desparpajo y no le importa en absoluto lo que la crítica diga de su obra. Por eso hace una burla de la preceptiva literaria y de la retórica que impele a cumplir, según él, la triple regla de la novela: exposición, nudo y desenlace. El autor se ampara

¹⁰⁵ El mismo seudónimo usado en el comentario de la contraportada de la primera versión de la biografía de Barba Jacob en la segunda edición de Planeta (1991), al que se hace referencia en el capítulo “El portero dueño del edificio”, y en el de la contraportada de *El río del tiempo* en la edición de Alfaguara (1999).

justificando que “no se le pueden pedir peras al olmo” (*Entre fantasmas*, contracubierta) y que sus libros no son novelas. Con ello manifiesta su intención de no ceñirse a ningún género ni a una estructura narrativa ni de darle un desarrollo psicológico a los personajes. Su actitud oscila entre la soberbia y la modestia, por lo general con tono airado, rara vez dulce, pero siempre muy crítica. No hay cortapisas, ni formalismos ni eufemismos, la procacidad es una de las espadas que esgrime para hacer de la palabra un “arma” que prevalezca sobre el discurso de las letras políticamente correctas. En contra de todas las teorías posestructuralistas que proclaman la muerte o la carencia de importancia del autor, Vallejo asume la vocería de su narrador como si fuese la suya propia.

Algunos de los elementos presentes a lo largo de toda su obra literaria son las pasiones y aversiones que lo obsesionan. Los hechos y personas que han pasado por su vida convertidos en recuerdos y fantasmas, la rememoración de su familia y de su terruño, la problematización de la realidad colombiana percibida desde dentro de sí mismo y desde el exterior, el interés en los idiomas y en especial en el vernáculo, el cine, la música y la literatura, el preguntarse sobre el sentido de la vida. La historia contada desde la perspectiva personal de quien escribe lo que vivió y cómo lo recuerda y lo que piensa mientras lo escribe. Por eso el recuerdo parece surgir espontáneamente dentro de otro recuerdo.

Aunque cada capítulo de *El río del tiempo* corresponde a una etapa de la vida del autor, en su interior aparecen importantes rupturas de espacio y tiempo, como si la escritura siguiera el azar con que vienen a la mente los recuerdos. En *Los caminos a Roma*, las rupturas del orden cronológico son menos marcadas que en los otros episodios. El libro es un intercambio constante y explícito entre presente y pasado entre momentos entretejidos según la lógica del recuerdo espontáneo, es decir por asociaciones. Las vivencias se mezclan con la ficción.

Con la culminación de la serie de *El río del tiempo*, el narrador y protagonista habían llegado al presente del autor, de modo que al parecer el tema del pasado autobiográfico se había agotado: “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada”. (*Entre fantasmas* 103) En adelante no tendrá que recordar para narrar, los acontecimientos descritos transcurrirán casi que en el mismo presente en que se narra como si se tratase de una crónica periodística.

Las manías y obsesiones de Vallejo suelen avivar su discurso, pero a medida que las historias proliferan se vuelven repetitivas. Es el riesgo de contar sólo sus propias experiencias. En *Logoi* dedica todo un capítulo a las repeticiones de una palabra o de una frase con fines rítmicos o enfáticos, las considera una espontaneidad del estilo, no una torpeza, aun si son involuntarias. Este tipo de repeticiones son innumerables en sus obras. Pero también las temáticas. Refiriéndose, por ejemplo, al asesinato de *madame* Arthur, la conserje del edificio donde vivió en París, dice: “Pero esto ya lo conté en otro libro, ¿y repitiéndome yo? Jamás. Tache, señorita, desde donde puso ‘Me voy a la tienda y me compro un limón’” (*Entre fantasmas* 14), o citando las palabras del protagonista pero criticándolas: “—Y punto, que yo jamás me repito. Es lo que creía. Pero era un disco rayado, tocando siempre la misma, la misma, la misma canción”. (*La rambla paralela* 95) Su regañina reiterada gira en torno a los mismos tópicos, a veces gana en convicción o en persistencia, pero a fuerza de repetirse pierde efectividad e interés.

En marzo de 2004, Vallejo dijo que al leer las pruebas de los libros viejos que había escrito se dio cuenta de que se repetía mucho, a tal punto de haber estado siempre bloqueado, girando alrededor de los mismos temas. No obstante, reivindica la repetición porque responde a

una verdad humana que consiste en que unos cuantos recuerdos pesan demasiado en la conciencia del individuo. Pero no sólo en su escritura, en las entrevistas contesta con las mismas respuestas, aunque esta monotonía también es achacable a los periodistas que hacen las mismas preguntas. Sus aversiones son conocidas: la complicidad de la Iglesia católica en la explosión demográfica, la mezquindad de la clase política mexicana y sobre todo la colombiana, que sólo velan por sus propios intereses, la aquiescencia de los colombianos con el crimen y su perversión moral al coaligarse con los criminales para que los asesinatos y demás delitos no sólo queden en la impunidad sino que sean premiados. Aunque monotemático, mientras Colombia siga siendo un país muy violento no podrá callarse porque hacerlo sería volverse cómplice de los asesinos: “Repitiéndome como disco rayado, como si para el bien tanto como para el mal Colombia fuera el único patrón con que yo pudiera medir todas las cosas, volví a soñar con Colombia. Con Colombia la mezquina, la asesina”. (*Entre fantasmas* 138) De modo que sus epanáforas temáticas son el resultado de plasmar las mismas obsesiones que a lo largo de toda la vida lo atribulan. La repetición puede ser también vista como una forma de transgresión por el desafío que representa para un escritor retomar los mismos temas y anécdotas tratados en obras anteriores.

Otro mecanismo transgresor en su escritura es la provocación y la concitación de la ira. Para tal fin recurre a la hipérbole, la paráfrasis o la exageración. En su discurso, Vallejo lleva al lector a la continua oposición de extremos, sus afirmaciones más escandalosas las niega líneas o páginas después con el mayor desparpajo. Se trata de un discurso aparentemente impulsivo y una verbalización instantánea y descontrolada que se manifiesta a través del empleo de la onomatopeya, la reiteración y la anáfora, figuras que dan el ritmo particular que tiene su escritura. Vallejo utiliza varios procedimientos para hacer más eficaz su recurso a la provocación

mediante la ironía; es el caso de una serie de frases interrogativas y de sus respectivas respuestas que gracias a un juego de contraste ofrecen una visión más cruda y contundente de la realidad descrita: “¿Las aceras? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos públicos? Destrozados. ¿El centro? Devastado. ¿La universidad? Arrasada. ¿Sus paredes? Profanadas con consignas de odio ‘reivindicando’ los derechos del ‘pueblo’”. (*La Virgen de los sicarios* 71) El recurso a la reiteración salta a la vista, reiteración en el empleo del participio, forma pasada y perfectiva del verbo que le da contundencia a la acción narrada. Reiteración proposicional que amplía y multiplica lo descrito: “gente y más gente y más gente” (*La puta de Babilonia* 21, *La Virgen de los sicarios* 71), reiteración adverbial de “tanto” que acelera la frecuencia de los hechos y también de la conjunción copulativa: “Medellín –con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando– un infierno en verano”. (*Los días azules* 152) Estos procedimientos estilísticos son frecuentes y se repiten a través de todos sus escritos – autoficciones o ensayos– donde se recurre también a la original forma que adquiere la invectiva del narrador, se ve por ejemplo en el recurso a la reiteración fónica y más precisamente en la aliteración que le permite reforzar el agravio y marcar un ritmo a la vez soez e irónico, la aliteración es además doble en “p” y en “im”: “putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad”. (*La Virgen de los sicarios* 71) Como si el efecto sonoro no fuera suficiente para multiplicar el impropio, Vallejo además emplea otro recurso habitual al insultar, animaliza a sus víctimas: madres, jerarcas de la Iglesia, dignatarios políticos, símbolos patrios, etcétera.

Aunque breve, en el capítulo XXII de *Logoi*, expone el tratamiento de los tiempos verbales y su peculiar uso en la literatura. El manejo diestro de éstos le brinda posibilidades expresivas. Apunta que las dos formas del pretérito imperfecto del subjuntivo (terminaciones -

era y *-ese*), una es más usual en el lenguaje hablado y la otra en el lenguaje escrito, aunque dependiendo del país se da el fenómeno inverso (en México y Colombia la terminación *-ese* es más común en la escritura, pero en Argentina y España sucede lo contrario); ilustra los diversos usos del pretérito indefinido en vez del pretérito imperfecto y viceversa, y el uso en vez de estos dos tiempos verbales pasados del presente histórico, del futuro, del infinitivo y del gerundio.

Así como el pretérito indefinido es el tiempo por excelencia del relato, Vallejo en vez de éste a veces usa el presente para actualizar la acción con un efecto vívido. Suele insertar muchos diálogos en presente entre el narrador o uno de los personajes y uno o varios supuestos interlocutores, aunque en realidad se trata de un soliloquio con apariencia de diálogo, con constantes preguntas retóricas, sin que les preceda algún signo ortográfico, con lo que logra un doble efecto: el lector, además de tener noticia de los sucesos, se siente interpelado como si a él se dirigiese, o si no, como si fuese testigo presencial de la escena, ya que deja entonces de ser un recuerdo para ser algo que sucede en el momento de la lectura. Además, gracias a la espontaneidad del discurso, a las frases sin terminar, a la entonación emotiva dada por los signos de exclamación, al lenguaje coloquial, a las voces onomatopéyicas, a los errores intencionales y las epanortosis, a las repeticiones, a las anadiplosis, a las haplografías, a los lítotes, al tono informal, al ritmo vertiginoso del parlamento, a la retahíla incontenible, a las continuas digresiones y a las vituperaciones el diálogo gana en expresividad y crea la ilusión de la oralidad, pues si bien el lector lee, lo percibe como si lo estuviese oyendo.

En *El fuego secreto* (115) hace una reflexión acerca del uso del pretérito indefinido en vez del imperfecto, con lo cual se subestima la vida rutinaria que queda convertida en un simple escenario. Una reflexión similar hace Beckett acerca de la obra de Proust, esto es, relegando la vida cotidiana a un segundo plano en el cual las leyes de la memoria están sujetas a otras más

generales que rigen los hábitos: “El hábito es un compromiso entre el individuo y su contorno, o entre el individuo y sus propias excentricidades orgánicas, la garantía de una inviolabilidad sin interés, el hilo conductor de su existencia. El hábito es el lastre que encadena el perro a su vómito. Respirar es hábito. La vida es hábito”. (19)

En la obra de Vallejo los hechos del pasado personal están continuamente localizados respecto a otros procesos, los acontecimientos textuales se asocian al momento de la enunciación y el yo personaje al yo narrador. La continuidad del yo no la mantiene sólo la memoria, también obra la intersección de dos series temporales: la irrupción del tiempo presente del narrador que comenta la distribución espacial y el proceso temporal en el del enunciado con el que se mimetiza. El continuo retorno al presente y la visión exterior del personaje llevan al lector a la identificación del narrador con el personaje. Los acontecimientos narrados poseen una organización temporal que provienen de su propia naturaleza enunciativa y que puede adoptar las formas más diversas: sucesión lineal, elipsis, prolepsis, pausas, etcétera. Con las interpelaciones, las licencias, la irrupción de las formas interlocuciones características de la comunicación oral (exclamaciones, interrogaciones, deícticos, etcétera) y la ubicación de los personajes en el espacio y el tiempo, Vallejo logra un efecto de realidad que da la sensación de contemporaneidad con los demás enunciados.

Sin duda la capacidad extraordinaria para hilvanar recuerdos le permite a Vallejo concatenar sucesos de distintas épocas. Se le critica que sea repetitivo por las mismas reiteradas evocaciones del pasado. Se trata de una acción voluntaria y en la medida en que lo hace de modo espontáneo parece que insistiera en convencer al lector de la veracidad de los hechos narrados.

Fernando Vallejo, el autor

Según su hermano Aníbal, el escritor tan pronto como terminaba de escribir un libro le mandaba a su padre los manuscritos o el primer ejemplar impreso, y a pesar de todo lo descarnados que son y de ventilar asuntos familiares, el padre siempre lo apoyó. Hablar abiertamente de la homosexualidad en Colombia o en México a mediados de los años ochenta (cuando empezó a relatar su vida) podía causar indignación entre el público, sin embargo, su padre nunca le censuró su inclinación sexual. De los siete hijos varones que tuvo, cuatro eran homosexuales. No se sabe cuántas humillaciones tuvieron que soportar por la discriminación de una sociedad muy machista que los rechazaba y los hacía objeto de burlas crueles. Aunque se ha referido al suicidio de su tercer hermano Silvio como un hecho muy doloroso para toda la familia, Vallejo nunca ha mencionado que también era homosexual. El escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal, en un artículo de la revista *Libros & Letras*, aludió a la inclinación de su amigo Silvio. Darío, el segundo de los hijos, en su juventud fue el más allegado a Fernando, cómplice de travesuras y parrandas que escandalizaron a la sociedad medellinense. Luego, sería su socio y mecenas en la producción de sus dos primeras películas. Fueron muy amigos pero las costumbres tan disolutas de Darío terminaron por apartarlos. También es homosexual Carlos, el cuarto de los hermanos, cuya historia como alcalde del pueblo natal de su padre entre 1998 y 2000 es el tema de *Mi hermano el alcalde*. Guillermo Zapata, su compañero, un odontólogo que murió de cáncer en el cerebro, también forma parte de esa historia. La convivencia de la pareja advirtió al pueblo sobre su orientación sexual y dio lugar a la consiguiente persecución.

A partir del éxito comercial de sus novelas, los medios de comunicación, las editoriales y los organizadores de eventos literarios comenzaron a entrevistarle e invitarlo a dar conferencias, en las que despotricaba aún con más vehemencia que en sus obras. Ante estas arremetidas, el

público colombiano interpretó que el propósito de escandalizar era una estrategia publicitaria para vender sus novelas.

Los detractores de su obra tienen razones de sobra para aborrecer al autor, pero desconocen su verdadera personalidad, distinta a la del narrador. Según su colega y amigo Kado Kostzer, “además de talentoso, Fernando era (y hoy lo es aún más) cordial, divertido, irónico, generoso, angelical, siempre brillante y bastante escéptico. Nada que ver con los mundos sórdidos y brutales que describe tan bien en sus novelas”. (*Personajes*) Quien lo ha tratado puede dar fe de que Vallejo es un hombre sencillo, discreto, recatado, austero, generoso, afable, alegre y jovial. No tiene afectaciones ni modales afeminados ni ningún tipo de ademán que hiciera sospechar al que no lo conoce que es homosexual. Es cortés e incapaz de decir una palabrota, lo opuesto al vocabulario del narrador de sus autoficciones. Alguien cuya fama lo abruma y que sin duda hubiese preferido vivir en el anonimato.

Sus amigos son innumerables y entre ellos muchas mujeres (al contrario de lo que sugiere el narrador misógino de sus relatos), la mayoría pertenecen al ámbito artístico (teatros, cineastas y escritores) que solían asistir a las tertulias literarias en su departamento y que dan fe de su ánimo sosegado, de su afabilidad con los niños, de sus dotes de cocinero y atento anfitrión, de su carácter despreocupado y sencillo, como también de su firmeza en el momento de investigar sobre un tema para luego escribir, de modo que su escritura no responde a una acción espontánea que aborda de forma especulativa, como parece, sino por el contrario es premeditada y muy elaborada, aunque sus ideas no las sostenga de forma seria sino burlona.

En la trayectoria literaria de Vallejo resulta evidente que se esmera en alcanzar una especie de gracia para proveerse de la autoridad moral que le permita censurar lo que le parece

condenable. Sólo desde una posición superior, como si fuese un Anticristo, se puede constituir en el héroe de sus relatos.

Vallejo establece una relación dialéctica en la que confronta el mundo desde la primera frase de su primera novela. De niño fue sumiso, aplicado, cumplidor de sus obligaciones escolares y hogareñas, no el rebelde e incendiario de sus relatos. A medida que empieza a recordar su infancia y a plasmarla en la escritura, exagera su posición contraria al dogmatismo que le han impuesto en el colegio de los salesianos y luego el supuesto autoritarismo de la madre en el hogar. Este antagonismo sin duda es un recurso para acometer la construcción del protagonista, pues si no hubiese un conflicto de ideas y valores, nada tendría que rechazar ni poner en entredicho. Al emprender el relato de la infancia, los temas son los connaturales a la inocencia de esa edad, pero el texto no se desentiende de los problemas sociales, económicos y políticos de su convulsionado país. Un niño de clase social media alta, sensible, en cuya familia se cultivan las letras y las artes, rodeado del amor de sus padres y abuelos, percibe las diferencias sociales y el resentimiento de algunos niños de los barrios aledaños al suyo que lo ven como su enemigo, como si la pobreza o a veces la irresponsabilidad o el maltrato de los padres, las injusticias sociales fuesen causados por quien tuvo la fortuna de nacer en una familia acomodada y estable. Por eso la vida feliz que transcurre en el interior del hogar se contrasta con la ansiedad que significa la amenaza de la ciudad. Las calles, los barrios, los vecinos de su ciudad natal, describen las fronteras que tiene que franquear, pues aunque la Medellín de la época era una ciudad más o menos segura, las diferencias económicas, ideológicas, culturales y los valores morales la van convirtiendo en un entorno hostil.

Un panorama espeluznante

El auge del tráfico de cocaína desde los años setenta y la formación de poderosos “carteles” mafiosos dio lugar a una violencia inusitada, que se sumó a la que ya venían ejerciendo las diversas guerrillas comunistas. Acogida con cierta benevolencia al comienzo, la nueva industria dio lugar a una clase que se llamó “emergente”, cuya formidable solvencia proveía recursos a muchos sectores de la sociedad y favorecía unos indicadores económicos gratos a los gobernantes. Cuando las mafias se enfrentaron entre sí o con las guerrillas, el horror resultante fue atroz y dejó un ambiente desolador. Con esos hechos se agravó un previo desorden moral caracterizado por la hegemonía de los grupos radicales entre los jóvenes de las clases acomodadas y la complacencia con las actuaciones que llevaban a cabo para imponer su dominio: asesinatos en masa, secuestros, toma de rehenes, extorsión, atentados con bomba y muchos otros crímenes. La abundancia de recursos en manos del crimen organizado implicó una corrupción generalizada, no sólo en el ámbito institucional sino también en el periodismo, la educación, el comercio, etcétera. Eso es lo que se puede definir como desmoralización, fenómeno que se agravó desde mediados de los ochenta con la multiplicación de los actos terroristas a raíz de las presiones estadounidenses para que se controlara a los carteles mafiosos.

El narcotráfico como tal comenzó en la década de los sesenta y está asociado fundamentalmente a la marihuana y a la región Caribe. La sierra Nevada de Santa Marta, situada al norte del país, se convirtió en el centro de cultivo de la hierba, y los puertos y las sabanas de la región en los puntos de embarque de la droga hacia el exterior. La Guajira, el departamento más septentrional de Colombia, aportó los conocimientos de sus comerciantes expertos en el contrabando para sacar el producto a los mercados exteriores. Sin embargo, la marihuana dejó de ser negocio; los cultivos en California abarataron los costos para el consumidor final y el tráfico

decayó. Desde comienzos de los setenta, la pérdida de rentabilidad del negocio de la marihuana determinó su sustitución por el de la cocaína.

En Colombia se denomina “paisas” a los habitantes del departamento de Antioquia y por extensión a los de las regiones que colonizaron desde mediados del siglo XIX los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío, el norte del Tolima y del Valle del Cauca, regiones en que se asienta la producción de café, uno de los principales productos de exportación de Colombia. Se caracterizan por una marcada vocación comercial; son gente trabajadora, responsables, conservadores en política, religiosos y tradicionalistas. Los *paisas* se precian de sus sólidos principios, de su región, de su perseverancia para obtener lo que se proponen, de las familias que forman. Y el orgullo no es gratuito. Los *paisas* han sido para el país ejemplo y motivación. Eso explica por qué durante los años setenta, sin que en la región se cultivara coca, sin laboratorios de procesamiento de la hoja y sin consumidores finales para desarrollar un mercado, los narcotraficantes *paisas* se convirtieron en los dueños del negocio. No tenían ni las materias primas ni la clientela, sin embargo, gracias a su espíritu mercantil, aprovecharon las rutas aéreas y marítimas que habían dejado los pioneros traficantes de marihuana y monopolizaron el negocio del tráfico ilegal de droga, actividad marginal que generó una economía paralela.

La hoja de coca provenía al comienzo de Bolivia. Los primeros traficantes, que después se conocieron como el Cartel de Medellín, se servían de flotas de aviones para llevarla hasta las selvas y los llanos del sur de Colombia, donde la procesaban en laboratorios clandestinos antes de enviarla hacia los mercados de Estados Unidos y Europa. Todo se controlaba desde Medellín, en donde se aprovechaba la mano de obra de los desempleados y el arrojo suicida de los jóvenes de los barrios marginales. Al principio no hubo problemas, los narcotraficantes estaban vinculados a las élites políticas del país y con su dinero de origen ilícito patrocinaban obras

sociales. Allí donde no llegaba el Estado, al campo y a los barrios populares, los narcotraficantes suplían cualquier necesidad, y terminaron siendo mitificados por las clases populares. Pero la situación estalló. Desde 1978, Pablo Escobar, el principal narcotraficante del país, tenía un puesto en la Cámara de Representantes. En 1981, fue expulsado de las filas del Nuevo Liberalismo, movimiento liderado por Luis Carlos Galán. Rodrigo Lara Bonilla, un abogado cercano a Galán, se convirtió en la primera víctima de la guerra del narcotráfico contra la clase política. Siendo ministro de Justicia, fue asesinado cuando gestionaba un proyecto para extraditar nacionales a Estados Unidos. Primero a escala local y luego en toda la nación, el narcotráfico compró congresistas, concejales, alcaldes, jueces, sacerdotes y militares; muchos colombianos tomaron parte en esta corrupción institucional, a tal punto que Jhon¹⁰⁶ Jairo Velásquez, alias Popeye, lugarteniente de Pablo Escobar, aseguraba haberle entregado al escritor Gabriel García Márquez un mensaje escrito para Fidel Castro. La alianza entre los carteles de la cocaína y las guerrillas comunistas llegó al extremo de que Pablo Escobar financió la toma del Palacio de Justicia en Bogotá en noviembre de 1985 por parte del M-19 para impedir que se aprobara la extradición de narcotraficantes a Estados Unidos, acción que terminó con la muerte de casi todos los magistrados.

Muchos jóvenes de los barrios populares –que en Medellín se denominan “comunas” y que equivalen a las *favelas* de Río o a las “villas” porteñas–, jóvenes carentes de esperanzas de educación y de oportunidades de trabajo, sometidos a la penuria constante, se convirtieron en presa fácil de los narcotraficantes, fueron sus soldados, sus “mulas” de carga y sus clientes. Para

¹⁰⁶ Así escrito, por aquello mismo que Vallejo señala en *La Virgen de los sicarios*: “Con eso de que les dio a los pobres por ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Élder o Wilfer o Rommel o Yeison o qué sé yo. No sé de dónde los sacan o cómo los inventan. Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón”. (8-9) Por eso los dos jóvenes sicarios amantes de Fernando, el protagonista, se llaman Alexis y Wilmar.

estos jóvenes, la muerte no era algo que se esperaba tras una vida de trabajo y una vejez apacible sino que la vida era algo efímero. La muerte violenta se convirtió en un asunto cotidiano, y el “no futuro” se convirtió en un lema corriente entre ellos. De ese modo, los asesinatos pagados que cometieron estos jóvenes, desde magnicidios hasta vulgares ajustes de cuentas y venganzas personales, sumaron miles. Se acostumbraron a las armas; portarlas y saberlas usar eran sinónimos de valentía y coraje. Aquel que no estuviera armado era visto como un cobarde y estaba sometido a la continua exhibición de poder de quienes sí lo estaban. Ése era el clima de descomposición social que Vallejo encontró en sus visitas a Medellín y que lo motivó a escribir *La Virgen de los sicarios*.

Oración a la Virgen

Desde que se radicó en Ciudad de México, Vallejo solía visitar a su familia en promedio tres semanas al año, por lo general a finales de noviembre y comienzos de diciembre, pero en 1993 viajó a Medellín tres veces: primero estuvo un mes largo (desde mediados de enero hasta mediados de febrero), luego tres semanas (desde finales de junio hasta comienzos de julio) y por último cuatro meses y una semana (desde septiembre hasta comienzos de enero del año siguiente). ¿Qué lo detendría allí tanto tiempo si en la ciudad había más de seis mil asesinatos al año (Franco *et al.* 3211) y estaba atravesando por la época más violenta e insegura de su historia? En principio, la melancolía y la depresión que le causó la muerte de *Bruja*, una perra gran danés negra que le habían regalado el Día de Reyes de 1982 cuando tenía un mes de edad¹⁰⁷ y que según sus aseveraciones es uno de los seres que más ha querido.

¹⁰⁷ En *El fuego secreto* (37) y en *Entre fantasmas* (146) se refiere a la obtención de su primera mascota. Olivia Vázquez, su empleada del servicio doméstico, corrobora esta fecha. Su perra *Bruja* se convertirá en una de sus principales compañías a tal punto que en sus relatos muchas veces hace las veces de interlocutora.

Permanecer tanto tiempo en la ciudad y ver que se había convertido en un infierno quizás lo haya inspirado a escribir una historia sobre los muchachos (a los que en sus relatos suele referirse como objeto de su deseo) que se habían alistado como sicarios del narcotráfico. En efecto, la “chispa”¹⁰⁸ que lo motivaba a escribir la encendió de nuevo su ciudad natal estando en ella, esta vez con más brillo. Esos meses los empleó en visitar los barrios y las iglesias de la ciudad –en especial la de Sabaneta, donde estos jóvenes solían ir a rezarle a la Virgen María Auxiliadora para encomendarse y no fallar en sus abominables encargos–, escenarios en los que transcurriría la acción de la novela que se disponía a escribir: *La Virgen de los sicarios*.

Vallejo llevaba tres meses en Medellín cuando “el hombre más buscado del mundo” desde hacía varios años, por el que se ofrecía una recompensa de varios millones de dólares, suma nunca antes ofrecida por la información que condujera a la captura de un delincuente, el narcotraficante Pablo Escobar, fue localizado y abatido por la policía en una casa en la que vivía escondido, distante 1.2 km de la casa paterna de Vallejo, donde él estaba hospedado. De modo que en la novela se menciona la muerte del capo casi que en tiempo real.

A finales de marzo de 1994 volvió a Colombia y permaneció allí hasta mediados de abril, pero esta vez lo hizo para definir los asuntos relacionados con su edición. A finales de abril de ese año la editorial Alfaguara la publicó e hizo el lanzamiento en la VII Feria del Libro de Bogotá. A partir de esta novela y en adelante, esta editorial se haría cargo de la publicación de sus obras. Cinco años después, Alfaguara publicó en un solo tomo los cinco relatos definitivos de *El río del tiempo*. Después, por voluntad del autor, se dejó de publicar como tal y a partir de

¹⁰⁸ En el discurso de inauguración del Primer Congreso de Escritores Colombianos pronunciado el 30 de septiembre de 1998 en el auditorio Confama de Medellín dijo: “Colombia para la literatura es un país fantástico, no hay otro igual. En medio de su dolor y su tragedia Colombia es alucinante, deslumbrante, única. Por ella existo, por ella soy escritor. Porque Colombia con sus ambiciones, con sus ilusiones, con sus sueños, con sus locuras, con sus desmesuras, me encendió el alma y me empujó a escribir. Ella prendió en mí la chispa, y cuando me fui, la chispa se vino conmigo encendida y me ha acompañado a todas partes, adonde he ido”. Discurso que hace parte de la compilación de *Peroratas* (50).

entonces los cinco tomos volvieron a aparecer en el mercado con su título individual sin que se mencionara la serie a la que habían pertenecido.

En un país con muy bajos índices de lectura, *La Virgen de los sicarios* pasó inadvertida, pero su originalidad la hizo destacarse entre los corrillos de los lectores, ajenos a los académicos que tardaron en prestarle atención, quizá porque abordaba un problema latente que atribulaba aún más a la sociedad colombiana, víctima de una nueva ola de barbarie que se sumaba a la violencia ya endémica del país. Así llegó anunciada por Alfaguara, con un comentario en la contraportada de Judith Steiner, crítica de la revista francesa *Les Inrockuptibles*, como “una prosa furibunda, mágica, imprecatoria, apocalíptica, en que la ira y la desesperación se vuelven ternura desamparada”.

El tema del sicariato suscitó la atención internacional de la obra de Vallejo, pues tres años después de la aparición de *La Virgen de los sicarios*, por mediación de su agente literario en París, el colombiano Gustavo González Zafra, la directora de la editorial francesa Belfond, Françoise Triffaux, se interesó en traducirla, labor de la que se encargó Michel Bibard. Según González Zafra, lo que sedujo a los editores no fue sólo este tema sino la capacidad de Vallejo de asumirlo con un estilo innovador y la gran fuerza literaria que le reconocían. González Zafra viajó en octubre de 1997 a la feria del libro de Fráncfort para buscar que las editoriales europeas publicasen *El río del tiempo*, pero sobre el autor pesaba el estigma de no ser políticamente correcto. Por eso algunos editores fueron reticentes a publicar esta obra, entre ellos Severo Sarduy, lector de la editorial francesa Gallimard. Un año después, las editoriales Le Livre de Poche y Belfond en conjunto publicaron en francés, también traducida por Bibard, *El fuego secreto*. El proyecto de González Zafra era publicar uno por uno los títulos de *El río del tiempo*,

y luego, las cinco novelas de la serie en un solo volumen, tal como se hizo con la obra de Thomas Bernhard.

Gracias a la acogida que *La Virgen de los sicarios* tuvo en Francia, llamó la atención de los lectores españoles. Dos años después se publicó en italiano y en holandés. Luego en alemán (2000), inglés (2001), ruso (2004), serbio (2005), portugués (2006), polaco (2007), hebreo (2009), esloveno (2014) y rumano (2016). Éste es un panorama muy amplio de traducciones y sobre todo complejo, si se tiene en cuenta que el narrador de la novela también tiene que “traducir” las expresiones y el léxico *parlache*¹⁰⁹ para los lectores de su misma lengua (las cartas del traductor al alemán, Klaus Laabs, preguntándole al autor el significado de las expresiones dan fe de estas dificultades).

A partir de entonces, Vallejo suspendió temporalmente la escritura de novelas autoficcionales. Hay un receso de tres años en el que no publicó ninguna obra. En 1998 la UNAM editó un libro de doce ensayos sobre temas científicos: *La tautología darwinista y otros ensayos*, en el que critica la teoría de la evolución de las especies. En los siguientes tres años, viajó por varios países. En julio de 1998 asistió como invitado a la Feria de libro de Barcelona. A comienzos de 1999 visitó Madrid y París. En septiembre fue a Medellín y luego volvió a Europa, esta vez para visitar Ámsterdam y Copenhague. En septiembre de 2000 fue a Italia para asistir a la 57.ª Muestra Internacional de Cinematografía de Venecia, pues la película *La Virgen de los sicarios* fue nominada. En diciembre de ese año fue a Nueva York.

Es decir, tuvo una agenda de muchos viajes y ninguna producción literaria, pero al año siguiente volvió a llamar la atención del público lector con una novela que corroboraría su

¹⁰⁹ El nombre *parlache* procede de la unión entre los términos “parlar” (hablar) y “parche” (grupo de amigos). Es un dialecto social que surge y se desarrolla en los sectores populares de Medellín, como una de las respuestas de los grupos sociales que se sienten excluidos de la educación, la actividad laboral y la cultura a los otros sectores de la población.

prestigio como escritor y lo haría merecedor en 2003 del premio de novela Rómulo Gallegos. Con la aparición de *El desbarrancadero* se puede establecer el comienzo de un nuevo periodo de su obra literaria, que por el trabajo que implica será tema de la continuación de esta biografía.

V. CONCLUSIONES

Si leemos un libro que contiene cosas increíbles o imperceptibles o escrito en términos muy oscuros y no conocemos su autor ni sabemos en qué época ni con qué ocasión lo escribió, en vano nos esforzaremos en asegurarnos de su verdadero sentido. Pues, ignorando todo eso, no podemos saber de ningún modo qué pretendió o pudo pretender el autor. Por el contrario, si conocemos bien esas circunstancias, orientamos nuestros pensamientos sin perjuicio ni temor alguno a atribuir al autor, o a aquel al que destinó su libro, más o menos de lo justo, ni a pensar en cosas distintas de las que pudo tener en su mente el autor o de las que exigían el tiempo y la ocasión.

SPINOZA

En su exégesis de la Escritura, Spinoza buscó el punto de apoyo de la razón humana en la figura del autor como constructor de un sentido que podría tomarse como referencia. Donde no encontró autor alguno buscó en la ecdótica, la filología y la gramática hebreas, constatando insalvables lagunas en estos dominios que los judíos no habían cultivado como disciplinas. Esa cuestión que inquietó al filósofo sefardí se hace actual en la tarea de interpretar la literatura —y las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios—: el constructor de sentido tiene una vida y unas ideas que dan contexto a su obra y que es necesario tener en cuenta.

El género biográfico trata de rescatar esa tarea partiendo de la conciencia de que no habría literatura sin artífice. Plantearse eso es entrar en conflicto con muchos teóricos modernos de la literatura y de la hermenéutica, que han reducido lo literario a una retórica de la escritura. Según Dámaso Alonso, “el romanticismo declaraba la importancia suprema del autor pero al tiempo declaraba que si no se hallaba a mano el autor que necesitaba el lector podía inventarse para dar satisfacción a esa necesidad” (326), es decir, el romanticismo ha impuesto una idea profundamente psicologista, metafísica y teológica del autor literario, una idea que perdura

incluso en la actualidad, si bien desde el reverso nihilista de la no menos teológica posmodernidad.

Un autor real, vinculado a un tiempo y un espacio físicos, es el único que puede plasmar la conciencia del mundo que se hace manifiesta en su obra literaria, y de ofrecer al lector unas ideas que cuestionan o refrendan los valores sociales de su tiempo. No contar con los autores reales equivaldría a negar la realidad de la literatura como material objetivador de ideas y conceptos.

De ahí se infiere que la investigación biográfica se emprende, más que para sustentar una convicción ideológica o refutar otros puntos de vista, para seguir, documentar y verificar los datos atendiendo a una curiosidad genuina, a explorar el misterio, los mitos y las realidades de una vida humana. Ése es el desafío que afronta el biógrafo exponiéndose a padecer frustraciones pero también con la expectativa de hallar recompensas. Para encararlo se centra en aquellos aspectos de la vida que permiten al lector identificarse con el asunto de la obra y extraer lecciones morales, filosóficas, estéticas, vitales, etcétera. Antes efectúa una investigación preliminar que le permite saber de qué materiales puede disponer pues, como señala Nigel Hamilton, la investigación determina la estructura o “composición” de la biografía. El biógrafo es como el que va a una librería de viejo, no busca algo particular sino que figonea entre lo que hay, y construye un relato con lo que encuentra.

A la simple recolección de datos, a la lectura y al discernimiento crítico sigue necesariamente una transformación del deseo de escritura. Por lo tanto, en la escritura biográfica no se trata sólo de dar cuenta de los hechos vividos sino además de reconstruir en detalle y revivir en la totalidad dicha experiencia.

En lo que concierne a esta biografía, conviene recordar que indagar en la vida de un autor vivo tiene sus pros y sus contras. A favor se cuenta con que el mismo biografiado puede ser una fuente de información, no obstante, el biógrafo debe poner en tela de juicio sus aseveraciones y confrontarlas con otras fuentes. Por lo demás, un autor no siempre está dispuesto a colaborar con su biógrafo, pues algunos piensan que la obra en sí aporta todos los elementos que se requieren para llevar a cabo su valoración, sin que su vida tenga importancia, o bien quieren preservar su privacidad, o el último rescoldo de ella. Los testimonios de los amigos y conocidos del autor resultan también valiosos porque pueden dar una visión íntima de su personalidad. Por otra parte, mientras el autor viva o durante cierto periodo posterior a la muerte, establecido por la ley, los documentos tienen un propietario y como tal pueden ser inasequibles, de modo que no constituyen un archivo explorable, por eso muchos biógrafos han tenido que esperar a que los derechos de los herederos de un autor hayan cesado para acceder a información hasta entonces vedada.

No es el caso cuando se trata de Vallejo, que es una persona accesible y responde a las preguntas sin ambages, aunque las respuestas más puntuales se encuentran en sus novelas. Eso en cuanto a los datos puramente biográficos, en este trabajo se intentó además describir la evolución de su carrera literaria y las particularidades de su aporte.

En el tramo de su vida que se comenta aquí y que va desde su nacimiento hasta cuando tiene cincuenta y dos años se puede observar una carrera dispersa que, si bien incursiona en diferentes actividades, conduce inexorablemente hacia la literatura. En sus años de formación, tras intentar estudiar Derecho, Música y Filosofía, Vallejo optó por la cinematografía y produjo varias obras que habrían podido tener más difusión en Colombia de no ser porque amenazaban la tranquilidad de los poderosos.

Su obra cinematográfica comenzó con el documental y después pasó a narrar en piezas argumentales la violencia colombiana. En sus películas ya se pueden observar dos visiones estéticas antagónicas, algo que se encontrará después en sus trabajos literarios: una, cómica, con obras burlescas y fantásticas en las que las situaciones son disparatadas, y otra trágica, hiperrealista, que aborda temas violentos descritos de manera descarnada, apenas matizando la crueldad con humor negro.

Cuando se decidió por la escritura, el proceso de aprendizaje fue largo, pero lo asumió con entereza, ya que sabía que si aspiraba a hacer una obra de valor artístico tendría que emprender una labor constante y ardua, como le advertía el escultor Rodin a su joven secretario Rilke, no fruto de la inspiración, como pretendía el romántico Coleridge.

Esa labor la comienza Vallejo con su *Gramática del lenguaje literario*, su primer libro publicado, donde deja registro de su apropiación de los patrones y recursos estilísticos que caracterizan la historia literaria de Occidente desde el mismo comienzo en las epopeyas homéricas. Como el camello del *Zaratustra* de Nietzsche, Vallejo empieza echándose la carga más pesada.

Con ese bagaje se lanzó a escribir la biografía de su paisano Porfirio Barba Jacob, y en esa misión tuvo que hacer frente a los problemas de verosimilitud y honradez intelectual que le planteaba la voz que guía el relato. Así comienza a cuestionar la pretensión de omnisciencia del narrador, que parece observar desde arriba el mundo con una mirada que llega hasta los más recónditos lugares. El escritor encuentra pronto una clara afinidad entre esa pretensión del agente del relato y las aspiraciones del poder político y religioso. Esa conexión le permite reprocharle a García Márquez, al que considera su antagonista dentro del panorama de las letras colombianas, su complicidad con los regímenes totalitarios y con las ideologías en que se basan.

A partir del final de la primera versión de esa biografía, todas sus obras narrativas las escribe en primera persona. Es un rasgo de su tercera empresa literaria, sus obras autobiográficas. Cuenta con el conocimiento de la tradición literaria, que se evidencia en su primer libro, y con la determinación de desenmascarar la falsa moral, tras la que se oculta la violencia real, lo que hace de él una especie de iconoclasta. El relato testimonial va cediendo ante una voz airada que condena la degradación de los valores sociales en un discurso vehemente que irrita al lector y renueva sus percepciones.

Tomando cada uno de los temas sobre los que ha escrito como elemento definitorio, se podría dividir su labor creativa en tres grupos. El primero es el biográfico, que empieza con Barba Jacob, sigue con José Asunción Silva y culmina con Rufino José Cuervo. A pesar del carácter *quest* de estas biografías, su aporte al conocimiento de la vida y obra de estos conspicuos autores colombianos es loable, pues de otra forma se habrían mantenido en el olvido o en el mejor de los casos en el pedestal del mito, donde habían permanecido invulnerables pero petrificados.

El segundo grupo es el de los ensayos sobre temas científicos: *La tautología darwinista y otros ensayos de biología* (1999), *Manualito de imposturología física* (2005) y *Las bolas de Cavendish* (2017), que pasaron sin pena ni gloria al tratarse de libros de ensayo que los científicos desdeñaron por el carácter panfletario de sus planteamientos, ya que al tratar estos temas se aplica un protocolo distinto al de las obras literarias. Para colmo de males, la crítica literaria tampoco les prestó atención porque escapaban a su dominio. No obstante, Vallejo achaca ese desdén a que el idioma de las ciencias exactas es el inglés, y aunque propuso a varios traductores que se ocuparan de verterlas a ese idioma, ninguno se interesó porque tenían dudas de que la publicación fuera rentable.

Sin inquietarse por la indiferencia de la crítica y de los lectores hacia esos libros, en 2007 emprendió con mayor vigor una especie de memorial de agravios en contra de la Iglesia católica: *La puta de Babilonia*, libro que compendia los crímenes, aberraciones y abusos de esta institución que ha regido la moral y la conducta de gran parte de Europa y después de gran parte de América durante casi dos milenios.

Al tercer grupo y el central, por su carácter estrictamente literario, pertenecen sus obras autobiográficas que comprenden la pentalogía *El río del tiempo*, *La Virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* (2001) –las dos novelas más maduras, en las que ha perfeccionado su estilo–, *La rambla paralela* (2002) y *Mi hermano el alcalde* (2004). En 2010 publicó otra novela autoficcional, *El don de la vida*, título irónico pues trata de la muerte de la gente que ha conocido. Le seguirían las novelas *Casablanca la bella* (2013), sobre la remodelación de la casa que compró justo en frente de la casa paterna en el barrio Laureles y en la que pensaba pasar el último periodo de su vida con su pareja, y *¡Llegaron!* (2015), otra novela sobre su infancia y las visitas de la familia a la finca de Santa Anita.

Tras la muerte de David Antón, Vallejo se mudó definitivamente a Medellín con su perra *Brusca* en abril de 2018 y un año más tarde publicó *Memorias de un hijueputa*. En la actualidad escribe otro libro, pero ya no sobre sus recuerdos sino sobre la realidad presente, pues Colombia con sus desafueros le mantiene encendida la “chispa” que lo impulsa a escribir.

La obra narrativa de Vallejo, que ya ha alcanzado un *corpus* considerable, se caracteriza por el intento de hallar la forma de romper la linealidad narrativa que quiere imitar a la de la vida. Lo mueve el afán de reivindicar la razón individual por encima de la social y se niega a aceptar la relación de identidad entre el sujeto y su representación escrita. De ahí parte resuelto a encontrar un discurso propio. Este impulso coincidirá con las consecuencias estéticas que supuso

la confrontación con el realismo mágico y con la literatura de compromiso social, corrientes que imperaban en el medio colombiano cuando él irrumpió. La autoficción que practica en sus novelas es la materialización de ese discurso y la propuesta que determina su papel en el panorama de la literatura colombiana e hispanoamericana actual.

A partir de la película *La Virgen de los sicarios*, Vallejo se convirtió en un personaje famoso, cosa que se refuerza por su habilidad para la invectiva, que fue desarrollando a medida que escribía. Como escritor importante, empezó a acudir a congresos de escritores y ferias del libro en varios países de Hispanoamérica y en España. Estos eventos se convirtieron en una tribuna para sus diatribas contra la natalidad desbocada, la corrupción de los políticos y la perversidad que atribuye a la religión católica. El histrionismo de muchas de sus apariciones ha hecho de él un personaje más o menos pintoresco a ojos del gran público, pero se debe recordar que detrás hay una indignación sincera sobre la atroz realidad colombiana. Sus intransigentes declaraciones tienen justificación, pero a menudo produce la impresión de querer figurar como niño terrible con síndrome oposicional, y para muchos esas actitudes buscan más irritar y molestar que aportar ideas.

Vallejo trajo un aire nuevo a la literatura de su país, y hoy en día es quizá es el más importante autor literario colombiano vivo. Incluso en el conjunto de la literatura en lengua española en el continente, sus relatos autoficcionales brillan con luz propia. A pesar de la singularidad de su autor, esa obra refiere muchos elementos de la sociedad colombiana: los conflictos ideológicos, la fuerte impronta del catolicismo, la brutal explosión demográfica del siglo XX y la violencia, el desamparo y el desarraigo de amplios sectores sociales. Basada en el anhelo de aprehender la vida en sus aspectos más íntimos, termina siendo un formidable testimonio de una época y un hito en el conjunto de la literatura de la región.

Por tratarse de un trabajo académico, el autor está ausente, no se vale del plural mayestático sino del sujeto tácito de la tercera persona genérica para presentar juicios críticos sobre la obra del biografiado. Sin embargo, para el lector es evidente que el autor siente cierta afinidad por las denuncias de Vallejo, que lo motivan a escribir porque ha sido testigo del acontecer de su país y por lo tanto también siente indignación por los desafueros de una sociedad que padece graves problemas atávicos que han trastocado su desarrollo.

Se intentó consultar a otras entidades y a muchas otras personas, pero aunque algunas de ellas en un comienzo ofrecieron colaborar aportando datos o información pertinente, al cabo del tiempo desistieron de hacerlo, quizá por desinterés, apatía o desidia. También hay que tener en cuenta que poner en tela de juicio la reputación de alguien puede ser un factor que cohíba a los testigos. Vallejo, por ejemplo, en sus biografías fustiga a los bibliotecarios que restringen el acceso a las fuentes porque con ello limitan los alcances de una biografía. La manipulación de la información siempre ha sido una herramienta de control.

Por otra parte, no toda la información compilada forma parte de esta investigación porque, como se indicó, la biografía no abarca toda la vida ni toda la obra del escritor. No obstante, por las evidencias que aportan, se mencionan algunos sucesos y obras que no pertenecen a este primer periodo.

Por más que el biógrafo pretenda dar una visión completa de su biografiado, muchos aspectos de su vida son inescrutables. La vida de Vallejo no se propone como modélica. No se ha tratado de darle más importancia a la vida que a la obra sino de desmitificar al autor, darle su dimensión humana y ver las repercusiones de su vida en su obra, pues la biografía ayuda a situar la obra en la plenitud de su contexto.

BIBLIOGRAFÍA

Agustí Farré, Anna. “Autobiografía y autoficción”, en Dialnet – Autobiografía y Autoficción-2377596-4.pdf.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

---. “¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción”. *Pasajes*, n.º 25, Universitat de Valencia, 2007-2008, pp. 88-101.

---. “Fernando Vallejo, autobiógrafo heterodoxo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 751. Madrid, enero de 2013, pp. 83-93.

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos sobre literatura*. Obras completas, tomo II. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Álvarez Gardezabal, Gustavo. Revista *Libros & Letras*, 11 de mayo de 2014.

Álvarez Núñez, Carlos. *Cine al Día*, número 10. Caracas, mayo de 1970.

---. “Una historia que está comenzando, 1911-1968”. *Hojas de cine*. Volumen I: Centro y Sudamérica. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1998, pp. 227-240.

“Annamaria Pennella”. Accademia Pianistica Internazionale,
http://web.tiscali.it/Accademia_Pennella/annamaria.htm

Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo y El Ángel*. Guatemala, Ediciones Ayestas, 1920 (1914).

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Aviacol - El portal de la aviación en Colombia, <https://www.aviacol.net/historia-aviacion/el-secuestro-aereo-mas-largo-de-colombia/registro-de-secuestros-aereos-hasta-entonces.html>.

Avaro, Nora *et al.* *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2018.

Azorín. *Los pueblos - La ruta de don Quijote - España - Castilla*. México: Editorial Porrúa, 1999.

Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage, 1985.

Bazant, Mílada (coordinadora). *Biografía: Modelos, métodos y enfoques*. Ciudad de México: El Colegio Mexiquense, 2013.

Beckett, Samuel. *Proust*. Londres: John Calder, 1965.

Betancourt Mendieta, Alexander. “*Revista de las Indias (1938-1950): La difusión cultural y el mundo letrado*”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 21 (2). 2016, pp. 125-147.

Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955.

---. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

Bradú, Fabienne. “Cita”. Mensaje a Miguel Ardila. 2 de marzo de 2020. Correo electrónico.

Bruno, Paula. “Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas”. *Anuario IEHS* n.º 27, 2012, pp. 155-162.

Campiño, María E. *et al.* “La letra Palmer y los enfoques de enseñanza de la escritura en textos de caligrafía lectura y escritura”, <https://docplayer.es/23312251-La-letra-palmer-y-los-enfoques-de-ensenanza-de-la-escritura-en-textos-de-caligrafia-lectura-y-escritura.html>.

- Cardona López, José. “Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo”. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Volumen I. Diseminación, cambios, desplazamientos. Compiladores. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 378-406.
- Castro, Américo. “Cervantes y la Inquisición”. *Modern Philology: Critical and Historical Studies in Literature, Medieval through Contemporary*. Volumen 27, número 4, mayo de 1930, pp. 427-433.
- . *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Volumen Uno, *Obra Reunida*. Madrid: Editorial Trotta, 2002, pp. 493-499.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas*. México: Aguilar, 1991.
- Charrière, Henri. *Papillon*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970.
- Cluny, Claude Michel. 1998. “Opiniones francesas. *Le Figaro*. Suplemento literario”. Bogotá: *Gaceta* n.º 42-43, enero-abril 1998.
- Comfenalco, <https://www.comfenalcoantioquia.com.co/personas/regiones/valle-aburra>.
- Correa R., Julián David. “Festival de cine colombiano de Medellín”, https://issuu.com/festicineantioquia/docs/catalogo_con_color.
- Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Diaconu, Diana. “El pacto autoficcional en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo. Apuntes para una estética de la provocación neoquímica”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, n.º 12, octubre 2010, pp. 221-258.

- . *Entre fantasmas de Fernando Vallejo: la autoficción en el “libro de los finales”*. Cuadernos de Literatura. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Vol. XII, n.º 24, enero-junio de 2008.
- . *Fernando Vallejo y la autoficción: Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Dosse, François. *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- . *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae. Dirección de Investigación y Publicaciones. 2012.
- . *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.
- Duque Isaza, Edda Pilar. “(Casi) cien años del cine en Medellín”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. 44, n.º 140, 1995.
- Eakin, Paul John. “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”. Barcelona: *Suplementos Anthropos*, n.º 29, diciembre 1991, pp. 79-93.
- . *En contacto con el mundo*. Madrid: Editorial Megazul -Endymion, 1994.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- El Colombiano* (periódico), sección “Notas Culturales”. Medellín, 23 de diciembre de 1965.
- Ellmann, Richard. “Literary Biography”. *Golden Codgers: Biographical Speculations*. Londres: Oxford University Press, 1973, pp. 1-16.
- Espinosa Gutiérrez, David Guillermo. “Cine y política: el caso Vallejo a la luz de Jacques Rancière” (Trabajo de grado de la carrera de Ciencias Políticas), Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

- Fonseca, Alberto. "Against the World, Against Life: The Use and Abuse of the Autobiographical Genre in the Works of Fernando Vallejo". Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University, 2004, <https://vtechworks.lib.vt.edu/handle/10919/10054>.
- Franco, Jean. "El arte de vituperar". Bogotá: *Cuadernos de Literatura* 19. 37 (2015), pp. 177-184. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.eadv.
- Franco, Saúl, *et al.* "Mortalidad por homicidio en Medellín, 1980-2007". *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 17, n.º 12, 2012, pp. 3209-3218. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63024424006>
- García de la Concha, Víctor. "La RAE crea sala en homenaje al filólogo colombiano Rufino José Cuervo". Revista *Letralia*, año XVII, n.º 267, 21 de mayo de 2012, <https://letralia.com/267/0514cuervo.htm>.
- García Loureiro, Ángel. "Problemas teóricos de la autobiografía". Barcelona: *Suplementos Anthropos*, n.º 29, diciembre 1991, pp. 2-8.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. México: Editorial Mondadori, 2002.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa, 1998.
- García Riera, Emilio, *et al.* *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1979-1980*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2008.
- Genette, Gérard. *Figuras II* (Palabra Crítica, 10). Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito*. Bogotá: Villegas Editores, 2001.
- . *Notas*. Bogotá: Villegas Editores, 2003.
- . *Sucesivos escolios a un texto implícito*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992.

- Gómez Gutiérrez, Felipe. “‘Un embeleco del siglo xx’: Fernando Vallejo y el cine”. *Cuadernos de cine colombiano*, n.º 14A. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2009, pp. 36-58.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- González Maestro, Jesús. *El concepto de ficción en la literatura*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial, 2006.
- González Vargas, José A. *El septimazo de Fernando Vallejo* (Documental). Bogotá, 2010.
- Granja Matías, Simón. “‘Este país es una llaga’, dice el escritor Pablo Montoya”. *El Tiempo*, 6 de febrero de 2021, <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-escritor-colombiano-pablo-montoya-lanzo-su-nuevo-libro-la-sombra-de-orion-565035>.
- Guibert, Rita. *Siete voces*. México: Editorial Novaro, 1974.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Cómo leer a Tomás Carrasquilla”. *Lecturas Dominicales*, suplemento del periódico *El Tiempo*, Bogotá, 31 de julio de 1960, pp. 1-2.
- Hamilton, Nigel. *How to Do Biography*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Henaó, Carlos. “O el infierno rosado donde él escribe”. *Kinetoscopio* 67. Medellín: Centro Colombo Americano, 2003.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Literatura pura”. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 165-188.
- Hibbard, Allen. “Biographer and Subject: A Tale of Two Narratives.” *South Central Review*, vol. 23, n.º 3, 2006, pp. 19-36. JSTOR, www.jstor.org/stable/40039941.
- Hobby, Nathan. “Immortalities” and “Biographical quest in the Twenty-first Century: the origins and future of a genre reconsidered”, *Masters*, 2013.

- Holroyd Michael. *Cómo se escribe una vida: Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.
- Intermedio* (periódico). Bogotá: Casa editorial *El Tiempo*, marzo-mayo de 1957.
- Joset, Jacques. “Fernando Vallejo”. Mensaje a Miguel Ardila, 26 de septiembre de 2019. Correo electrónico.
- . *La muerte y la gramática: Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus, 2010.
- Kostzer, Kado. “Vallejo cineasta”. *¿Hablaste de mí: Viñetas para una biografía de Bertha Moss, actriz (1919-2008)*. Buenos Aires: Editorial EUDEBA, 2015.
- . “Hermanos Castro”. Mensaje a Miguel Ardila, 27 de junio de 2020. Correo electrónico.
- . “Katy tenía razón”. *Personajes (por orden de aparición)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2011.
- Lander, María Fernanda. “El arte de la biografía de Fernando Vallejo”. Bogotá: *Cuadernos de Literatura*, 37 (2015), 219-232. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.eadb
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. Barcelona: *Suplementos Anthropos*, n.º 29, diciembre 1991, pp. 47-61.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Editorial Megazul -Endymion, 1994.
- Leprohon, Pierre. “Cine nuevo y joven cine (1960-1966)”. *El cine italiano*, México D. F.: Ediciones Era, 1971, pp. 221-277.
- Mackenzie, César. “Ceremonias del exhumador: lectura descriptiva de *El mensajero y Chapolas negras*”. *Fernando Vallejo: Hablar en nombre propio*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 331-365.

Marcos Pereira, Antonio. “Uma poética do processo na biografia literária contemporânea”.

Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2018.

Martí, José. *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*. Madrid: Cátedra, 1992.

Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez, una vida*. Barcelona: Debate, 2009.

Melo, Jorge Orlando. “Alegría de leer”. *Credencial Historia No. 110*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Consultada el 13 de junio de 2020.

---. “Colombia es un tema”, seminario Una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, Consejería Presidencial para Medellín y su área metropolitana, Alcaldía de Medellín, 17 de julio - 3 de diciembre de 1993, pp. 13-20.

---. “Historia de Antioquia y Medellín”, <http://www.jorgeorlandomelo.com/thistoant.html>.

---. “Narcotráfico y democracia: la experiencia colombiana”,
<http://www.jorgeorlandomelo.com/narcotrafico.htm>.

Mishima, Yukio. *Confesiones de una máscara*. Bogotá: Editorial Planeta, 1979.

Morales Henao, Jairo. *Medellín en su narrativa*. Biblioteca Básica de Medellín. Instituto Tecnológico Metropolitano. Medellín, 2006.

Morales Pamplona, Ángela María (Selección y notas). *Medellín en la memoria de Ricardo Olano*. Medellín: Biblioteca Básica de Medellín. Instituto Tecnológico Metropolitano. 2006.

Miranda, Álvaro. *Roberto Triana o la memoria audiovisual*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

Monaco, James. *How to Read A Film*. New York: Oxford University Press, 2000.

Montauban, Jannine. *El ajuar de la vida picaresca*. Madrid: Visor Libros. 2003.

- Montenegro González, Augusto. “‘La Atenas suramericana’. Búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá”. *Memoria y Sociedad*, 7(14), 133-143, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/7772>. Consultada el 13 de junio de 2020.
- Montoya, Pablo. “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”, https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1824.
- Mujica Láinez, Manuel. *Bomarzo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- Musitano, Julia. “Fernando Vallejo biógrafo. La vida de los otros y la potencia de la autofiguración”. *Literatura y Lingüística* n.º 36, pp. 139-148.
- . “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria* 52, Primer semestre 2016, pp. 103-123.
- . *Ruinas de la memoria: Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2017. ---. “Nuestros amigos los biógrafos. Una genealogía de amores literarios”. *La Palabra*, n.º 36, enero-marzo de 2020, pp. 95-105, <https://doi.org/10.19053/01218530.n36.2020.10640>.
- Musitano, J., Surghi, Carlos. “La dimensión biográfica”. *La Palabra* n.º 37, enero-marzo de 2020, 15-20, <https://doi.org/10.19053/01218530.n36.2020.10632> “Nuestra Facultad de Filosofía y Letras”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*. Vol. 20, n.º 72, 1954, p. 150.
- O’Bryen, Rory. “Fernando Vallejo”. Mensaje a Miguel Ardila. 11 de febrero de 2021. Correo electrónico.
- . “Representations of the city in the narrative of Fernando Vallejo”. *Travesía Journal of*

- Latin American Cultural Studies*, 13:2, 2004, pp. 195-204,
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1356932042000246986>.
- . "Writing with Ghosts: Fernando Vallejo's Spectrology." *Literature, Testimony, and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2008, pp. 44-76.
- Ollé-Lapreune, Philippe. "Fernando Vallejo". Mensaje a Miguel Ardila. 4 de marzo de 2020. Correo electrónico.
- Olmo, María Teresa del. *Teoría de la biografía*. Madrid: Dykinson, 2015.
- Ospina, Luis. *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*, documental, 2001.
- Páez Escobar, Gustavo. "El verdadero autor de la *Alegría de leer*". Revista *Magisterio* [s. n.], 2 de junio de 2020, <https://www.magisterio.com.co/articulo/libro-de-texto-alegría-de-leer-conozca-su-historia> Consultada el 13 de junio de 2020.
- Padilla, Nelson Fredy. "Llegó la plaga a destruir el paraíso", *El Espectador*, sección *Cultura*, 15 de agosto de 2015.
- Parke, Catherine Neal. "Biography: An Overview of the Genre". *Biography: Writing Lives*. New York: Routledge, 2002, pp. 1-34.
- Parra, Iván. Entrevista a Fernando Vallejo, <https://www.youtube.com/watch?v=kKQQtXc7DAE>
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Polanco, Fabián de la Cruz, *Cine mexicano del 70. La década prodigiosa*, México D. F., Samsara Editorial, 2015.
- Pozuelo Yvancos, José María. "La frontera autobiográfica". *De la Autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

- Proust, Marcel. “Elogio de la mala música”. *La muerte de las catedrales*. Bogotá: Editorial Norma, 1993.
- . *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- . *Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Ramírez Patiño, Sandra Patricia y León Vargas, Karim. “Pueblerinos antioqueños en Medellín. La inmigración pueblo-ciudad a partir de un estudio de caso, 1940-1970”. *Estudios Políticos*, n.º 44, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, enero-junio de 2014, pp. 165-187.
- Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*. México D. F.: Siglo XXI editores, 1996.
- Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.
- . *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Saavedra, Mario. Entrevista personal de Miguel Ardila. Ciudad de México, 22 de enero de 2020.
- Sartre, Jean-Paul. *Situación II. ¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, 1990.
- Serrano Calvo, Pablo. “Cabos sueltos”. Mensaje a Miguel Ardila. 9 de abril de 2020. Correo electrónico.
- Soler, Jordi. <https://www.youtube.com/watch?v=WCCchP6ZGHM>
- Spotorno Oyarzún, Radomiro. *50 años de soledad: De Los olvidados (1950) a La Virgen de los sicarios (2000)*. Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- Strouse, Jean. “The Real Reasons”. *Extraordinary Lives: The Art and Craft of American Biography*. New York: New Word City, 2015.
- Symons, A. J. A. *The Quest for Corvo: An Experiment in Biography*. New York: Penguin, 1940.

Terán, Luis. “Answered Prayers”. Mensaje a Miguel Ardila, 30 de mayo de 2020. Correo electrónico.

Tirado Mejía, Álvaro (et. al.). *Los años sesenta: Una revolución en la cultura*, Editorial Debate, 2014.

---. *Nueva historia de Colombia*, Vol. VI., Bogotá: Planeta Colombiana, 1989, pp. 252-265.

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972 (1895).

VV. AA. *Cuadernos de cine colombiano*, n.º 7. Cinemateca Distrital de Bogotá,
<https://www.cinematecadistrital.gov.co/cuadernos-de-cinecolombiano>.

---. *El cine colombiano: 1950-1973*. Cinemateca Distrital de Bogotá,
https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/0002_1.pdf.

Vallejo, Aníbal. Entrevista personal de Miguel Ardila. Medellín, 22 de junio de 2017.

Vallejo, Fernando. *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 1995.

---. “Anotaciones al Árbol genealógico”. Mensaje a Miguel Ardila, 26 de octubre de 2020.
 Correo electrónico.

---. *Años de indulgencia*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989.

---. “Aproximaciones a Barba Jacob”. *Figuras del exilio*, México: Tusquets Editores, 2002.

---. *Barba Jacob: el mensajero, biografía de Porfirio Barba-Jacob*. México: Séptimo Círculo, 1984.

---. *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Alfaguara, 1991.

---. “El escritor Fernando Vallejo renuncia a la nacionalidad colombiana”. Editado por Caracol Radio, 7 de mayo de 2007, 10:18 CEST,

https://caracol.com.co/radio/2007/05/07/nacional/1178523900_423741.html.

- . “En busca del barón Corvo”. Mensaje a Miguel Ardila, 12 de diciembre de 2018. Correo electrónico.
- . “El barón Corvo”. Mensaje a Miguel Ardila, 4 de enero de 2019. Correo electrónico.
- . “cumpleaños”. Mensaje a Miguel Ardila, 24 de octubre de 2020. Correo electrónico
- . *El desbarrancadero*. México: Alfaguara, 2001.
- . *El fuego secreto*. Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1986.
- . *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 1999.
- . *Entre fantasmas*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1993.
- . Entrevista personal de Miguel Ardila. Ciudad de México, 4 de enero de 2017.
- . *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara 2002.
- . *La puta de Babilonia*. Bogotá: Alfaguara, 2007.
- . *La Virgen de los sicarios*. México: Alfaguara, 1994.
- . *Logoi: Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (1983).
- . *Los caminos a Roma*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1988.
- . *Los días azules*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1985.
- . *Memorias de un hijueputa*. Bogotá: Alfaguara, 2019.
- . *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- . *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara, 2013.
- . @Fer_Vallejo. “Colombia tiene la perversión de creer que lo grave no es matar sino que se diga.” *Twitter*, 19 Nov. 2019, 4:22 p. m.,
twitter.com/Fer_Vallejo/status/1196916725821923331

- Vargas, Juan Carlos. *Crónica roja*. De la Vega Alfaro, Eduardo (coord.). *Historia de la Producción Cinematográfica Mexicana 1977-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Jalisco – Secretaría de Cultura, 2005, pp. 145-147.
- Villena Garrido, Francisco. *Las máscaras del muerto. Autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Villoro, Juan. “Fernando Vallejo: De lo único que me considero artista es de la supervivencia”. *Babelia*, 3 de enero de 2002.
- Woolf, Virginia. “The Art of Biography”. *Selected Essays*. New York: Oxford University Press, 2008: 116-126.
- Worthen, John. “The Necessary Ignorance of a Biographer”. *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1995, pp. 227-244.

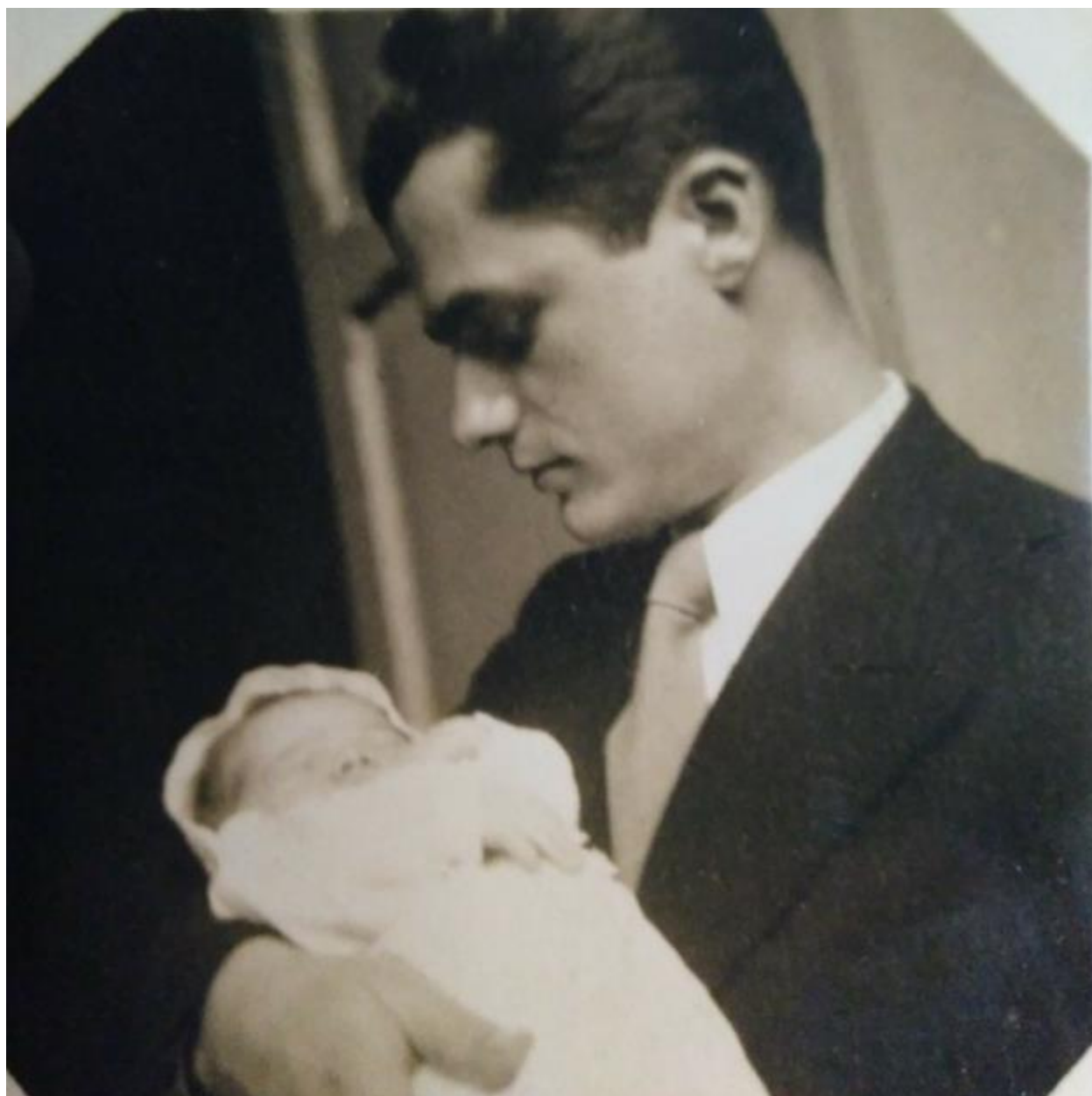
ANEXOS

1. Fotografía de Fernando recién nacido en brazos de su padre. Medellín, 1942.
2. Fotografía de la casa paterna en el barrio Laureles, donde transcurre *El desbarrancadero*, tomada en junio de 2017.
3. Fotografías del Colegio Salesiano El Sufragio, tomadas a comienzos de la década de 1950.
4. Fotografías del Colegio Salesiano El Sufragio, tomadas en junio de 2018.
5. Calificaciones de 2º, 3º, 4º y 5º de primaria (1950-1953) en el Colegio Salesiano El Sufragio.
6. Calificaciones y matrículas de 5º y 6º de bachillerato (1958 y 1959) en el Liceo Antioqueño.
7. Calificaciones de la carrera de Filosofía y Letras (1961) en la Universidad Nacional de Colombia.
8. Constancia de que en 1963 estuvo matriculado en la carrea de Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes.
9. Fotografías de la casa natal en el barrio Boston, tomadas en junio de 2018.
10. Examen de admisión (*Verbale di esame*) al Centro Sperimentale di Cinematografia, 21 de octubre de 1965.
11. “Notas Culturales” de *El Colombiano*, 23 de diciembre de 1965.
12. Hoja de inscripción (*Foglio Notizie*) al Centro Sperimentale di Cinematografia (recto y verso), 8 de septiembre de 1965.
13. Plan de Estudios (*Comunicato*) del Centro Sperimentale di Cinematografia.
14. Portada del ensayo “Luis Buñuel, director español”.
15. Exclusión (*Verbale di esame*) del Centro Sperimentale di Cinematografia por no haber presentado los exámenes, 4 de julio de 1966.
16. Fotografía de Fernando y Darío Vallejo y Rosa de Galiano en N.Y., 1970.

17. Acta de matrimonio de Fernando Vallejo y David Antón, 23 de mayo de 2017.
18. Noticias del periódico *Intermedio* sobre la fuga de Víctor Hugo Barragán, marzo de 1957.
19. Fotografía del director y el elenco de actores repasando el guion de *Crónica roja*.
20. Resolución No. 0496 del Ministerio de Comunicaciones que prohíbe la película *Crónica roja*, 21 de septiembre de 1979.
21. Carta del gerente de Pel-mex, Clemente Gómez P., dirigida a Fernando Vallejo, sobre los trámites para la exhibición de *Crónica roja*, 28 de julio de 1981.
22. Inscripción de la editorial Séptimo Círculo en la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana.
23. Retrato de Fernando Vallejo vestido como los dibujos de las dos portadas de *El mensajero* (Planeta y Alfaguara).
24. Páginas 3 y 4 del pasaporte colombiano, expedido en Ciudad de México el 19 de julio de 1976.

[Anexo 1](#)

Fotografía de Fernando recién nacido en brazos de su padre. Medellín, 1942



Anexo 2

Fotografía de la casa paterna en el barrio Laureles, donde transcurre *El desbarrancadero*, tomada en junio de 2017



Anexo 3

Fotografías del Colegio Salesiano El Sufragio, tomadas a comienzos de la década de 1950



Entrada del Colegio Salesiano El Sufragio (1952)



Corredor del primer piso del Colegio Salesiano El Sufragio. Foto tomada en la década de los 50

[Anexo 4](#)

Fotografías del Colegio Salesiano El Sufragio, tomadas en junio de 2018



158

Exámenes finales 1957

3º B

	Religión	Am. Patria	Letram.	Historia	Coste. No. 10	Geografía	Ar. Func. 10	Geometría	Álgebra	Geografía	Am. Patria	Ar. Func. 10
#10 Irma María	3.5	3.5	4	4.5	3.5	4	4	-	3.5	3.5	3.5	
#11 Irma Gilbert	3	3	3	4.5	3.5	4	3.5		4	3.5	3.5	
#12 Suárez José	4	4	5	3.5	4	4	4.5		4	4	3	
#13 Silva Alfonso	4.5	4.5	4	3.5	3.5	4	4		5	4.5	3.5	
#14 Salarrubio Javier	3.5	2.5	3	2.5	2.5	2.5	3		3.5	2.5	2.5	
#15 Salarrubio Jaime	4.5	4	4	3.5	3.5	3.5	4		4	4	4	
#16 Gallego Luis	5	5	5	3.5	5	5	4.5		5	5	5	
#17 Zapato Carlos	4	3.5	4.5	4	4	4.5	4		5	4	5	
#18 Zuleta Eduardo	3	3.5	4	3.5	3.5	4	4		3.5	4	3.5	

	Religión	Am. Patria	Letram.	Historia	Coste. No. 10	Geografía	Ar. Func. 10	Geometría	Álgebra	Geografía	Am. Patria	Ar. Func. 10
	5											
	5											
	3											
	3.5											
	2											
	3.5											
	3.5											
	3.5											
	3.5											

228


Exámenes Finales 1959

CUARTA - A

	Religión	Am. Patria	Letram.	Historia	Coste. No. 10	Geografía	Ar. Func. 10	Geometría	Álgebra	Geografía	Am. Patria	Ar. Func. 10
#13 Suárez José Ángel	5	5	5	4	4	5	4	3.5	3.5	3.5	3.5	
#14 Suárez Víctor	5	5	5	4	4	4.5	4	4	3.5	3.5	3.5	
#15 Gallego Luis	4	5	5	4	5	4.5	4	4.5	4	4	4.5	
#16 Galeficia Pablo	5	5	5	3.5	4	4	4	4	4	4	4	
#17 Refacques Juan Fernando	3.5	5	4.5	4.5	4	5	4	4	4	4	4	
#18 Zapato Carlos Julio	4.5	5	4	4	5	5	4.5	4.5	4.5	4.5	4.5	

Anexo 6

Matrículas y calificaciones de 5º y 6º de bachillerato (1958 y 1959) en el Liceo Antioqueño



LICEO ANTIOQUEÑO

FOLIO 184

Ficha Médica N° 7926

GRUPO A

TALLA 153

En Medellín a 30 de Jun de 1958.

Se matriculó el Sr. Fernando Vallejo Rendón

En el curso 5º Materias que debe habilitar

Nació en Medellín el día 24 del mes de Oct del año de 42

(Edad 16 años), Religión católica


Cursos hechos en Prep. 1º y 2º en Col. del Desfrago - 3º y 4º en Inst. Col. de Educación -

Presentó certificados de Prep. 1º - 2º - 3º y 4º -

Resultado del examen de admisión

Residencia del Alumno Calle 55 # 36-35 Tel, 218-73

Cambio de residencia



Res Amibal y Lia

ate Amibal Vallejo (padre)

Abogado -

ACEPTAMOS LOS PLANES, PROGRAMAS Y NORMAS REGLAMENTARIOS DEL PLANTEL

Firma del Padre o Acudiente, [Signature]

Firma del Alumno, Fernando Vallejo R

El Director del Curso, [Signature]

El Secretario, [Signature]

FOLIO164.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

LICEO ANTIOQUEÑO

Orden de Matricula N° 7926

GRUPO *Deutsche*
"A"

En *Medellin* a *22* de *Enero* de 195*4*

Se matriculo el Sr. *Vallejo Rendón Luis Fernando*

En el curso, *6.º* Materias que debe habilitar

Nació en *Medellin* el día *24* del mes de *Octubre* del año de *1942*

(Edad *16* años), Religión *Católica*

Cursos hechos en *Prep. El Supracris y 1.º y 2.º - Inst. Los*
Lombrianos 3.º y 4.º - Liceo Ant. 5.º

Presentó certificados de

Resultado del examen de admisión

Residencia del Alumno *Calle 55 - 36-35* Tel. *218-73*

Cambio de residencia Tel,

Nombre de los padres *Arnibal y* Tel,

Residencia *la* Tel,

Nombre del Acudiente *la madre* Tel,

Residencia Tel,

Profesión del Padre *abogado*



ACEPTAMOS LOS PLANES, PROGRAMAS Y NORMAS REGLAMENTARIOS DEL PLANTEL

Firma del Padre o Acudiente, *Luis Rendón de Vallejo*

Firma del Alumno, *Luis Fernando Vallejo Rendón*

El Director del Curso,
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

El Secretario,
LICEO ANTIOQUEÑO



REPUBLICA DE COLOMBIA

FOLIO 184

Liceo Antioqueño - Sección de Bachillerato de la Universidad de Antioquia

CURSO QUINTO

LIBRO DE CALIFICACIONES

Nombre del alumno VALLEJO RENDON FERNANDO

Grupo "A"

Año de 195 8

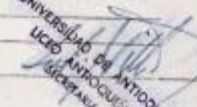
Orden de Matricula No. 7926

MATERIAS	EXAMEN SEMESTRAL		EXAMEN FINAL		PORCENTAJES						Calificación Definitiva	Nota Semestral	OBSERVACIONES		
	Examen	Trabajo Práctico	EXAMEN	Trabajo Práctico	Examen Semestral			Examen Final							
					%	Examen	%	Trabajo	%	Examen				%	Trabajo
FILOSOFIA	4.80	4.80	4.00	5.00	0.96	0.96	1.60	1.00	4.52	4					
FISICA	4.20	4.10	4.70	4.40	0.84	0.85	1.88	0.88	4.48	4					
FRANCES	4.80	4.60	4.80	5.00	0.96	0.93	1.92	1.00	4.80	4					
GEOMETRIA Y TRIGONOMETRIA	3.20	3.30	4.60	4.00	0.64	0.66	1.84	0.80	3.94	3					
LATIN	4.20	4.10	4.00	4.40	0.84	0.83	1.60	0.88	4.14	3					
LENGUA Y AUTORES CASTELLANOS	3.50	4.70	4.30	3.90	0.70	0.35	1.72	0.78	4.14	3					
QUIMICA	3.50	4.10	4.00	3.00	0.70	0.85	1.60	0.60	3.72	4					
RELIGION	4.00	3.50	4.50	5.00	0.80	0.70	1.80	1.00	4.20	2					
EDUCACION FISICA	3.50	2.00	3.80	4.00	0.70	0.40	1.52	0.80	3.42	1					
URBANIDAD	5.00	4.50	4.70	4.50	1.00	0.90	1.88	0.90	4.68	1					
COMPORTAMIENTO GENERAL	Bueno		B.		Bueno			B.			Bueno				

Presenta examen de habilitación de

Plan de estudios de acuerdo con los Decretos Nos. 2075 y 2590 de 1951 y la Resolución Nº 73 de 1952.

El Director, 

El Secretario, 

NOTA: Valor de las calificaciones: Decreto Nº 1254 de 1957.



REPUBLICA DE COLOMBIA

FOLIO 165

Liceo Antioqueño - Sección de Bachillerato de la Universidad de Antioquia

CURSO SEXTO

Nombre del alumno VALLEJO RENDON LUIS FERNANDO

LIBRO DE CALIFICACIONES

Grupo " A "

Año de 19 59

Orden de Matricula No. 7926

MATERIAS	EXAMEN SEMESTRAL		EXAMEN FINAL		PORCENTAJES						Calificaciones Individuales	Hores Semanales	OBSERVACIONES
	Examen	Trabajos Prácticos	EXAMEN	Trabajos Prácticos	Examen Semestral			Examen Final					
					80%	Examen	20%	80%	Examen	20%			
CATEDRA BOLIVARIANA	5.00	5.00	3.15	5.00	1.00	1.00	1.26	1.00	4.26	1			
EDUCACION FISICA	5.00	4.00	4.00	4.00	1.00	0.80	1.60	0.80	4.20	1			
FILOSOFIA	3.90	4.30	2.50	4.20	0.78	0.96	1.20	0.84	3.68	3			
FISICA	4.90	3.90	3.50	4.80	0.98	0.78	1.00	0.96	4.18	4			
FRANCES	3.60	3.80	3.65	4.20	0.72	0.76	1.66	0.76	3.80	4			
GEOGRAFIA DE COLOMBIA	3.10	5.00	3.45	4.20	0.62	1.00	1.28	0.86	3.80	2			
HISTORIA DE COLOMBIA	4.70	4.50	2.30	5.00	0.94	0.90	0.90	1.00	4.76	3			
INGLES	4.50	3.60	4.10	4.10	0.90	0.72	1.66	0.82	4.08	2			
LATIN	4.20	4.80	3.00	4.50	0.84	0.94	1.20	0.90	3.86	3			
LITERAT. COLOM. E HISPANOAMERICANA	4.00	4.00	4.20	4.50	0.80	0.80	1.72	0.90	4.22	2			
QUIMICA	3.60	5.00	3.58	5.00	0.72	1.00	1.63	1.00	4.15	4			
RELIGION	4.50	5.00	4.50	5.00	0.90	1.00	1.00	1.00	4.70	1			
SEMINARIO										3			
SALUBRIDAD	5.00	5.00	5.00	5.00	1.00	1.00	2.00	1.00	5.00	1			
COMPORTAMIENTO GENERAL	Bueno		Bueno						Bueno				

Presenció exámenes de habilitación de _____

Plan de estudios de acuerdo con los Decretos Nos. 0015 y 2556 de 1951 y la Resolución Nº 73 de 1953.

NOTA: Valor de las calificaciones: Decreto Nº 1254 de 1957.

El Director, D. Fernando

El Secretario, [Signature]

Anexo 8

Constancia de que en 1963 estuvo matriculado en la carrea de Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes

Gmail - Fwd: Historia académica

<https://mail.google.com/mail/u/0?ik=f79dfdc671&view=pt&search=all&...>

Miguel Ardila <miguelardila@gmail.com>

Fwd: Historia académica

Miguel Ardila <miguelardila@gmail.com>
To: Miguel Ardila <miguelardila@gmail.com>

Sun, Feb 9, 2020 at 2:55 PM

From: Área de Servicios OAD <serviciosoad@uniandes.edu.co>
Date: 2018-02-21 11:15 GMT-06:00
Subject: RE: Historia académica
To: Miguel Ardila <miguelardila@gmail.com>
Cc: Consulta Archivo Central <consultasoad@uniandes.edu.co>

Estimado Miguel:

De acuerdo a su solicitud le confirmamos que el señor Fernando Vallejo Rendón se matriculó en enero de 1963 a la Universidad de los Andes, específicamente a la Facultad de Filosofía y Letras. Esta es la información que como Archivo Institucional podemos compartirle; en caso de requerir acceso a dicho documento deberá usted solicitarlo oficialmente a la Dirección de Admisiones y Registros, quienes darían o no el aval para poder enviarle el documento en mención. Los datos de contacto de esta dependencia son:

Correo electrónico: admreg@uniandes.edu.co
Teléfono: (57 1) 3394949/99 – Extensiones 5431, 3997, 2211, 3966, 3988, 2218, 2221.
Dirección: Calle 18ª No. 0 – 33 Este Bloque E
PBX: 339 4949 CAI Centro de Atención Integrada

Agradecemos su interés en nuestros servicios.

Cordialmente,

Servicios Documentales - Jefatura de Administración Documental.

Universidad de los Andes - Bogotá D.C. Colombia. Calle 19 A No. 1 – 37
Bloque Z - Oficina CJ 201 Tel. (+57 1) 3394949 Ext. 2142
Sitio Web <https://administraciondocumental.uniandes.edu.co/>

Imagínense del medio ambiente. Por favor no imprimas este e-mail si no es necesario.

[Anexo 9](#)

Fotografías de la casa natal en el barrio Boston, tomadas en junio de 2018





Anexo 11

“Notas Culturales” de *El Colombiano*, 23 de diciembre de 1965

-jueves
23 dic / 65

COLOMBIANO

Notas Culturales

LUIS FERNANDO VALLEJO

Luis Fernando Vallejo Rendón es un joven antioqueño que desde comienzos del presente año se halla en Europa, con la noble finalidad de especializarse en diversos aspectos de la cultura artística. Primero visitó a España y luego a Francia. Actualmente reside en Italia, como consecuencia del honroso triunfo logrado a fines del pasado mes de octubre, cuando se presentó al concurso internacional para ingresar al Centro Experimental Cinematográfico de Roma, y fue calificado en primer puesto entre todos los competidores de numerosos países del mundo, después de superar con pleno éxito las difíciles pruebas reglamentarias, entre las cuales figuran la redacción de un ensayo sobre temas relacionados con la cinematografía y un guión para una película en italiano. Desde noviembre último perfecciona sus conocimientos en esta materia, bajo la dirección del rector de la institución, doctor Leonardo Fior Avanti. Con anterioridad asistía a clases en el Instituto Profesional del Estado Italiano para la Cinematografía y la Televisión. Vallejo Rendón es hachiller de la Universidad de Antioquia y también había cursado un año en la Facultad de Derecho de la Universidad de Medellín y tres años de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional. Igualmente es un amante de la música y al efecto estudió algunos años en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia y en el Conservatorio Nacional de Bogotá. Ahora todo su dinamismo vocacional y sus extraordinarios talentos los dedicará a las ciencias y a las artes cinematográficas en la capital italiana. Y estamos seguros de que al regresar a Colombia, concluidos los estudios de especialización, habrá de aportar sus servicios profesionales al desarrollo de la nascente cinematografía nacional, que de veras requiere auténticos directores y técnicos consumados. Con entera complacencia patriótica registramos, pues, los recientes triunfos conquistados por Luis Fernando Vallejo Rendón, porque en verdad contribuyen a enaltecer el nombre de Colombia en el exterior.

Anexo 12

Hoja de inscripción (*Foglio Notizie*) al Centro Sperimentale di Cinematografia (recto y verso),
8 de septiembre de 1965

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
Biennio Accademico 1965-67

FOGLIO NOTIZIE

(da compilare e restituire insieme alla domanda di ammissione. La domanda di ammissione deve essere vistata dalle Autorità diplomatiche dei rispettivi Paesi a Roma).

Il sottoscritt ha fatto domanda alla Direzione del C.S.C. al fine di essere ammess a sostenere gli esami di concorso — in qualità di *Uditore* — per l'ammissione al Corso biennale di:

Regia — Recitazione — Direzione di produzione — Ripresa cinematografica — Scenografia — Costume.
(Sottolineare la Sezione che interessa)

Città, indirizzo e telefono Roma- Casa Internazionale dello Studente-
Consolato di Colombia-Via Pisanelli, 4

Eventuale recapito a Roma _____

Firma Luis Fernando Vallejo (data) 8 Settembre 1.965



Cognome VALLEJO RENDON Nome LUIS FERNANDO

Paese, luogo e data di nascita Medellin-Colombia ----- 24 Ottobre 1.942

Nazionalità Colombiana Passaporto No. D-33900

Altezza (per i soli candidati al Corso di Recitazione) _____

Peso (" " " " ") _____

Titolo di studio BACHILLERATO --- (Maturità Classica)

Presso quale Università o Istituto è stato ottenuto Università d'Antioquia-Medellin-Colombia

Altri istituti scolastici eventualmente frequentati _____

Conosce lingue straniere? Quali? Spagnolo, francese

Ha mai partecipato a film? (se sì, indicare in quale forma, dove e quando)

Ha partecipato ad attività teatrali o televisive? (se sì, indicare in quale forma, dove e quando)

Ha partecipato ad altre attività artistiche o letterarie? (se sì, indicare in quale forma, dove e quando)

Attività musicale.

Quale attività esercita attualmente?

E' coniugato? No

Altre indicazioni eventuali

Alla presente domanda sono allegati:

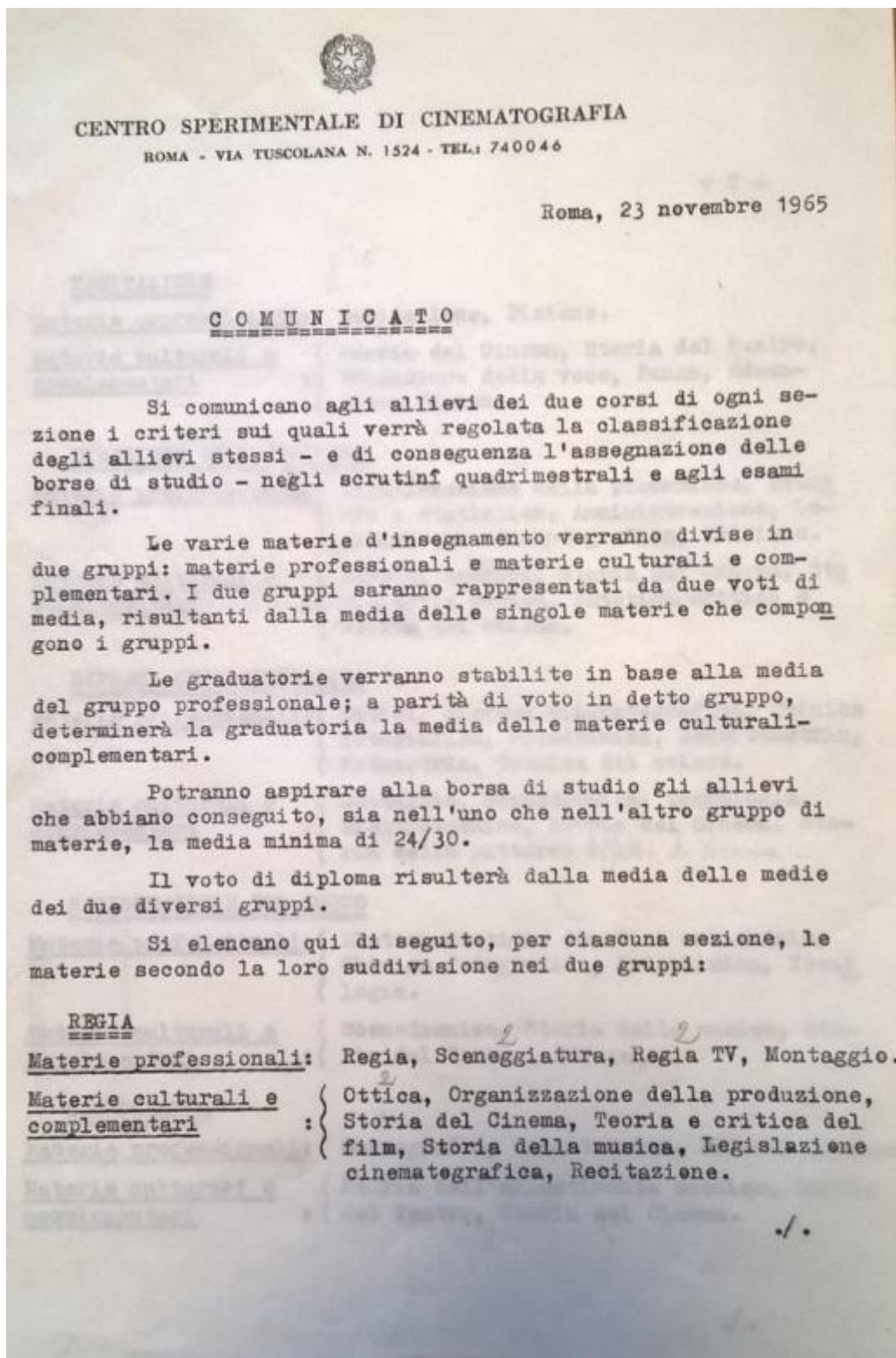
Fotografie n. 1 Soggetti n. _____ Sceneggiature n. 1 Saggi critici n. 1

mentali n. _____ Bozzetti n. _____ Progetti n. _____ Figurini e costumi n. _____



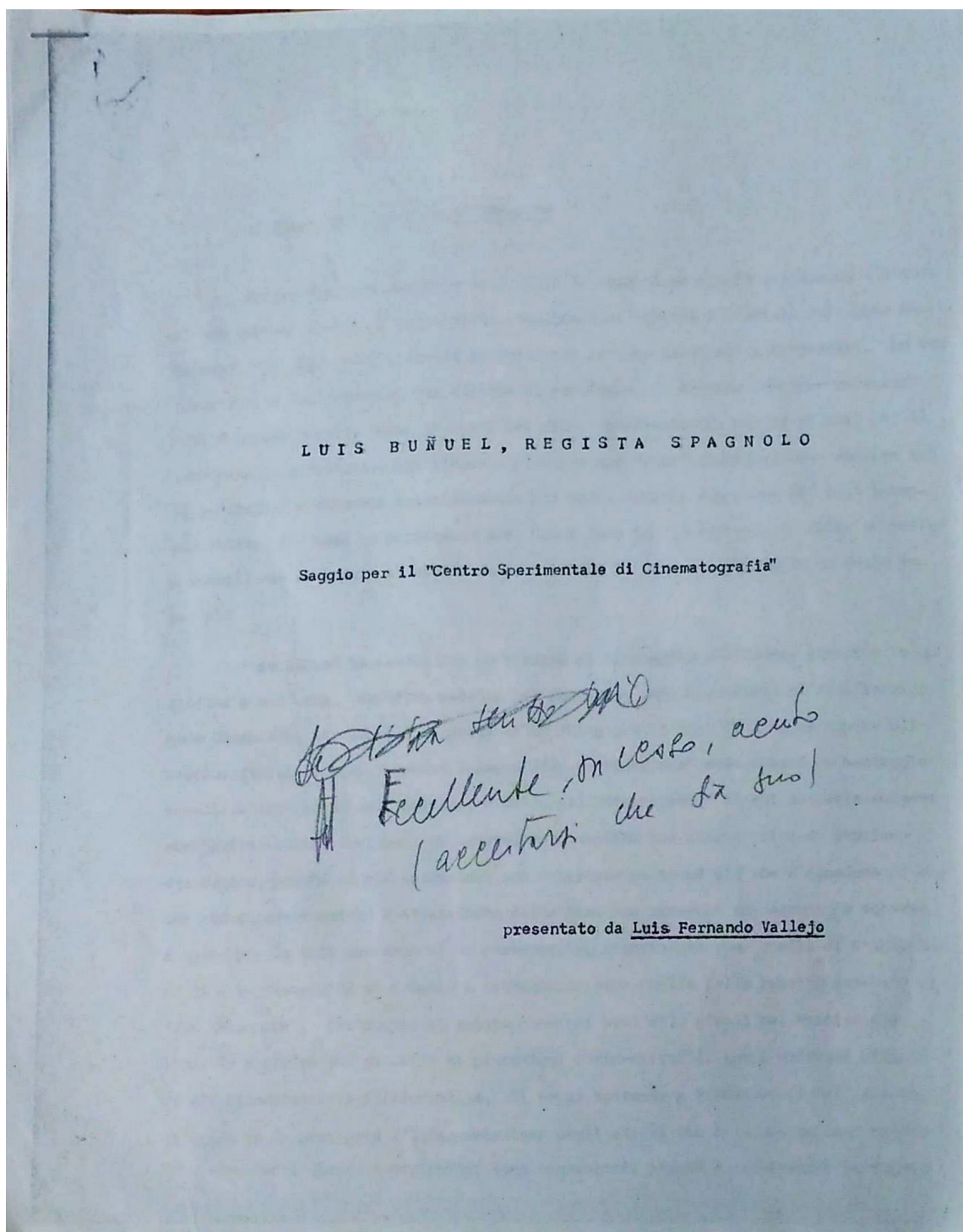
Alfonso...
Embajador de Colombia

Anexo 13

Copia del Plan de Estudios (*Comunicato*) del Centro Sperimentale di Cinematografia

Anexo 14

Portada del ensayo de "Luis Buñuel, director español"



Anexo 15

Exclusión (*Verbale di esame*) del Centro Sperimentale di Cinematografia por no haber presentado los exámenes, 4 de julio de 1966

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
ANNO ACCADEMICO 196 5 - 196 6

VERBALE DI ESAME
(SESSIONE ESTIVA)

Sezione di REGIA (Ammissione al 2°)

CANDIDATO VALLEJO RENDON LUIS FERNANDO (Columbia)

Prove sostenute:

<u>PETRUCCI</u> (Regia)	Giudizio: _____
<u>PROSPERI</u> (Sceneggiatura)	» _____
<u>D'ALESSANDRO</u> (Regia TV.)	» _____
<u>ROSADA</u> (Montaggio)	» _____
<u>VENTIMIGLIA</u> (Optica)	» _____
<u>BROSIO</u> (Organizzazione produzione)	» _____
<u>MONTESANTI</u> (Storia del cinema)	» _____
<u>CASTELLO</u> (Teoria e critica del film)	» _____
<u>MASSIMO</u> (Storia della musica)	» _____
_____	» _____

Comportamento scolastico _____

GIUDIZIO DELLA COMMISSIONE :
Non si è presentato agli esami.

VOTAZIONE COMPLESSIVA :
ESCLUSO

IL SEGRETARIO DELLA COMMISSIONE
f.to Lodoletta Lupo

IL PRESIDENTE DELLA COMMISSIONE
F.to Leonard Fioravanti

Roma, 4 Luglio 196 6.

[Anexo 16](#)

Fotografía de Fernando y Darío Vallejo y Rosa de Galiano en N.Y., 1970



Anexo 17

Acta de matrimonio de Fernando Vallejo y David Antón, 23 de mayo de 2017

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

25265672

CDMX

ACTA DE MATRIMONIO

ENTIDAD	DELEGACION	JUZGADO	LIBRO	ACTA	AÑO	CLASE	FECHA DE REGISTRO
3	6	8		236	2017	MA	2017 04 24

ESTADO CIVIL

Nombre: LUIS FERNANDO VALLEJO RENDON Edad: 74 Nacionalidad: MEXICANA
 Lugar de Nacimiento: MEDELLIN, COLOMBIA Ocupación: PSICOTOR
 Domicilio: AMSTERDAM 122 7, HIPODROMO CUAUTEMOC DISTRITO FEDERAL

Nombre: DAVID ANTON DOBARGANIS Edad: 94 Nacionalidad: MEXICANA
 Lugar de Nacimiento: SAN FRANCISCO DEL RINCON, CUANAJUATO, MEXICO Ocupación: ESCENOGRAF
 Domicilio: AMSTERDAM 122 7, HIPODROMO CUAUTEMOC DISTRITO FEDERAL

ESTE MATRIMONIO ESTA SUJETO AL RÉGIMEN DE: SOCIEDAD CONYUGAL

Padre: ANIBAL VALLEJO ALVAREZ Ocupación: _____
 Madre: LIA RENDON PIZANO Ocupación: _____
 Domicilio: _____

Padre: EUSEBIO ANTON Ocupación: _____
 Madre: MARIA DOBARGANES DE ANTON Ocupación: _____
 Domicilio: _____

NOTACIONES:

La presente certificación es un extracto del acta cuyos datos arriba se precisan y que se expide firmada electrónicamente de manera autógrafa con fundamento en los artículos 48 del Código Civil para el Distrito Federal y 13 fracción VII del Reglamento del Registro Civil del Distrito Federal en esta Ciudad de México.

SECRETARÍA DEL DISTRITO FEDERAL
 DIRECCIÓN GENERAL DEL REGISTRO CIVIL
 CERTIFICACIONES

FIRMA

LIC. Inez Central del Registro Civil del Distrito Federal A 23 DE MAYO DEL AÑO 2017

1YcQpSyYvft3cZbXmXpLF35wNgURJYmAhLnaIH06z/74hBfMIU8E15IUIou62E5ccML5xzpdGjeLM9U6tfn4NvN34fjPrVvDac4SwBFy194hZyQj11jjo1nlpakKEWHZVkwA6kLXjLFQKE5HeuU4mDZ585m+gxfLv1S1bY8=

LIC. ANTONIO PADIERNA LLNA

25265672 36461

Para verificar la validez del contenido de esta copia visite página en internet:
<http://www.consejeria.df.gob.mx/civil>

REGISTRO CIVIL 46615421

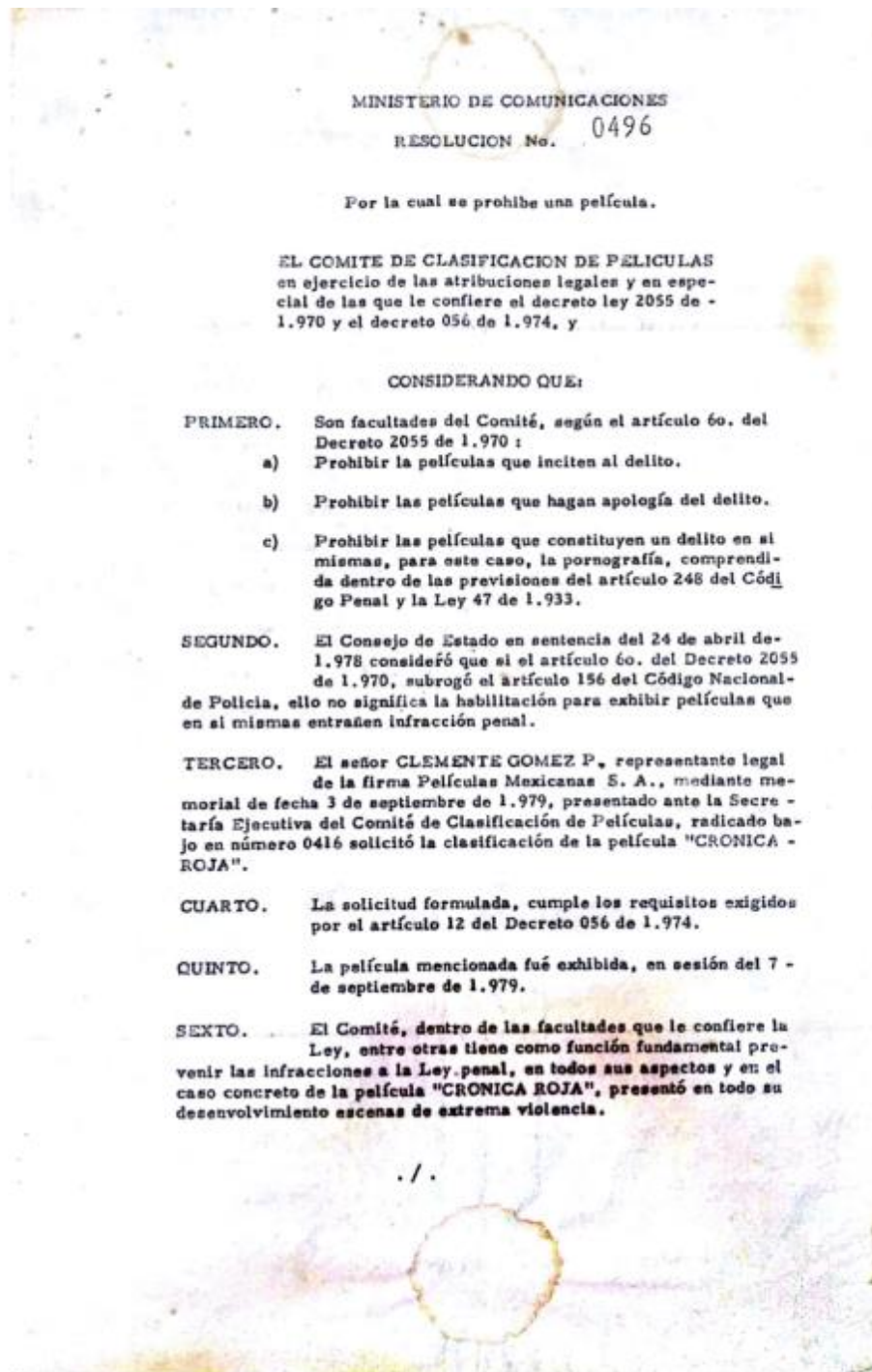
[Anexo 19](#)

Fotografía del director y el elenco de actores repasando el guion de *Crónica roja*



Anexo 20

Resolución No. 0496 del Ministerio de Comunicaciones que prohíbe la película *Crónica roja*, 21 de septiembre de 1979



- 2 -

Continuación de la resolución No. de 1.979, por la cual se prohíbe una película.

0496

SEPTIMO. En la película "CRONICA ROJA", se presentan conductas de homicidios agravados, pero no solo se presentan estas conductas sino que se ven exhaltadas y glorificadas en tal forma que podrían ser el determinante en una persona normal de cometer este delito.

En el transcurso de la película se va preparando el ambiente para el golpe final por parte de los militares; una conducta de asesinato como la cometida se ve como buena y digna de admiración no causaría en el espectador repulsión sino adhesión a tal actuación.

En las escenas finales se coloca a las víctimas en un estado indefensión total configurandose el asesinato, también se hace incitación y apología del homicidio agravado en el Artículo 363 del Código Penal.

Se exalta la conducta de los militares que se toman la justicia por su propia mano para reprimir los delitos cometidos por los jóvenes delincuentes. El espectador, al ver las escenas no repudiaría estas conductas sino simplemente podrían ser determinante para cometer un delito de esta naturaleza tan reprochable en la sociedad y tan exhaltado como bueno en la película.

Todas las conductas delictivas que se presentan en cabezas de los jóvenes llegan de una u otra forma a justificarse, dejando su contenido incitador; pero la conducta asumida por los policías no tiene justificación y podría crear en el espectador el determinante de un delito al presentarse la situación real.

OCTAVO. En la película se hace incitación y apología del delito de asesinato en el Artículo 363 del Código Penal.

RESUELVE :

ARTICULO 1o. Prohibir la exhibición pública de la película "CRONICA ROJA"(CRONICA ROJA), de la firma Películas Mexicanas S.A., en todo el territorio nacional.

ARTICULO 2o. El incumplimiento del Artículo anterior será sancionado de acuerdo con lo dispuesto por el Artículo 9o. del Decreto Ley 2055 de 1.970.

ARTICULO 3o. Esta resolución rige desde la fecha de su ejecutoria.

COMUNIQUESE Y CUMPLASE.

Dada en Bogotá, a 21 de Septiembre de 1.979.

LINA MARIA HOYOS DE TABOADA

AMPARO B. DE SILVA


RUBEN FERNANDO MORALES R.

ANDREA GÓCK DE SUELT
Secretaría Ejecutiva
Comité de Clasificación de Películas.

Anexo 21

Carta del gerente de Pel-mex, Clemente Gómez P., dirigida a Fernando Vallejo, sobre los trámites para la exhibición de *Crónica roja*, 28 de julio de 1981

1,4075-00



pel-mex
Películas Mexicanas S. A. - Colombia

OFICINA PRINCIPAL: CALLE 24 No. 12-47 - TEL: 241 78 16 - 243 36 07 - APARTADO AEREO 4616. CABLEGRAMAS: "PELMESA" - BOGOTÁ, D. E. - COLOMBIA
TELEX "PELME-CO" 45610

Bogotá, D. E. Julio 28 de 1.981

CALI
Carrera 4 No. 13-62 / 68
TEL. 88 12 47 — 83 10 16
Apartado Aéreo 1352

REF: "CRÓNICA ROJA"

(V- N° 637 / 81)

Señor
FERNANDO VALLEJO
L _____ C

BARRANQUILLA
Carrera 45 No. 43-60
TEL. 32 15 36 — 31 50 75
Apartado Aéreo 766

Estimado señor Vallejo:

De acuerdo con su solicitud, nos permitimos informarle el proceso cronológico de la película "CRÓNICA ROJA", respecto al Comité de Clasificación.

MEDELLIN
Carrera Junín No. 44-64
TEL: 41 42 05 - 41 43 17
Apartado Aéreo 623

1 °) Se presentó a la censura el 30 de Agosto de 1.979.

2 °) Fue rechazada por el Comité de Clasificación según Resolución N° 0496 del 21 de Septiembre del mismo año.

3 °) En Octubre 2 de 1.979, mediante Memorial N° 794 presentamos Recurso de Reposición y en subsidio de Apelación ante el Ministro de Comunicaciones.

BUCARAMANGA
Calle 41 No. 18-39
Teléfono: 26085
Apartado Aéreo 40070

4 °) En Junio 4 de 1.980, mediante Resolución # 1.961 el Ministerio de Comunicaciones confirmó la PROHIBICION para explotar Esta película en el Territorio de Colombia.

De usted atentamente,

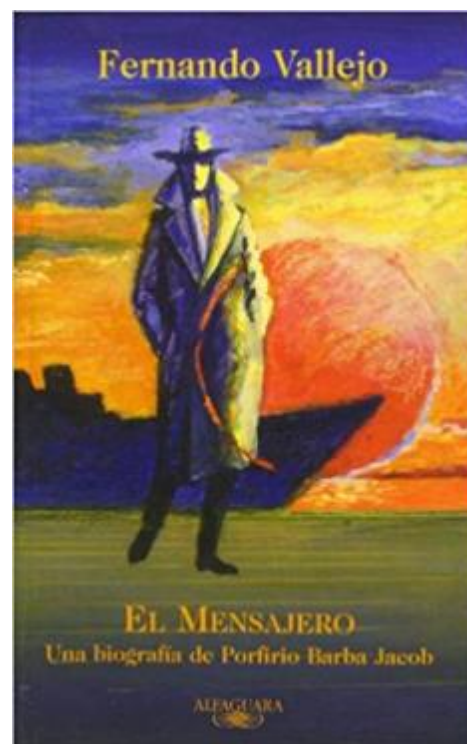
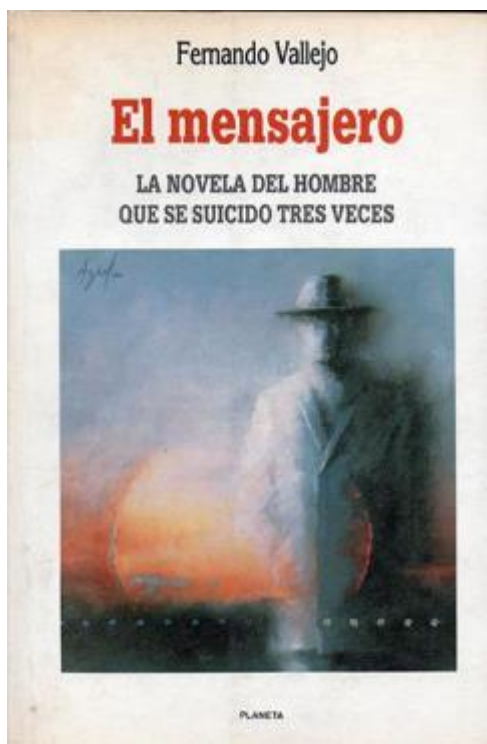
NIT 60 002 713

PELICULAS MEXICANAS, S. A.
Clemente Gómez P.
Gerente

CGP/sdec

[Anexo 23](#)

Retrato de Fernando Vallejo vestido como los dibujos de las dos portadas de *El mensajero* (Planeta y Alfaguara)



Anexo 24

Páginas 3 y 4 del pasaporte colombiano, expedido en Ciudad de México el 19 de julio de 1976

