

“La imagen en ruinas”: muerte, memoria y representación en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo

“The image in ruins:” death, memory and representation
in *El Desbarrancadero* by Fernando Vallejo

“A imagem em ruínas”: morte, memória e representação
em *El Desbarrancadero* de Fernando Vallejo

Camilo Hernández Castellanos

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ, COLOMBIA

Profesor del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad
de los Andes, Bogotá, Colombia. PhD in Spanish and Portuguese
Languages and Cultures, Princeton University, Estados Unidos.

Principales publicaciones: “Algunas reflexiones en torno a la relación
entre fotografía y violencia corporal: el caso de Obrero en huelga
asesinado” (*Boca de Sapo* 11, 2012); con Jeffrey Lawrence, “Paranoid
Fiction and the Birth of the Detective Story: An Interview with
Ricardo Piglia” (*Studies in Latin American Popular Culture* 29, 2011);
“Caminando la ciudad: retórica del espacio urbano en *Angelitos
empantados* de Andrés Caicedo”, *La estela de Caicedo: miradas
críticas*, editado por Juan Duchesne-Winter y Felipe Gómez (University
of Pittsburgh & Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,
2009). Correo electrónico: ce.hernandez@uniandes.edu.co

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

doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.lier

Resumen

Es la lucha perpetua entre Vallejo y el olvido en la cual se enmarca el estudio que Camilo Hernández Castellanos realiza sobre el uso de la fotografía en *El desbarrancadero*. El autor avanza en el estudio de la autoficción de Vallejo al analizar la inclusión de una foto auténtica y simbólicamente cargada de la infancia del autor en la publicación del libro. Mediante su análisis innovador sobre la capacidad de la imagen para enfrentarse al olvido, Hernández Castellanos arguye que en el nexo entre memoria, índice y relato Vallejo recurre a la fraternidad, a la experiencia comunal y a los testamentos fotográficos para fortalecerse frente al abismo de lo desconocido y el pasar de los años.

Palabras clave: Fernando Vallejo; *El desbarrancadero*; fotografía; teoría de la imagen; autoficción

Abstract

It is the perpetual fight between Vallejo and oblivion which is the framework of the study that Camilo Hernández Castellanos carries out about the use of photography in *El desbarrancadero*. Hernández Castellanos advances the study of the self-fiction of Vallejo when he analyzes the inclusion of an authentic and symbolically charged picture of the childhood of the author in the publication of the book. Through his innovative analysis about the ability of the image to face oblivion, Hernández Castellanos argues that it is in the relationship between memory, index, and story that Vallejo resorts to fraternity, the experience of the community, and the photographic legacies to be strengthened before the abyss of the unknown and of the passing of the years.

Key words: Fernando Vallejo; *El desbarrancadero*; photography; theory of the image; self-fiction

Resumo

É na luta perpetua travada entre Vallejo e o esquecimento que se acomoda o estudo de Camilo Hernández Castellanos sobre o uso da fotografia em *El desbarrancadero*. Hernández Castellanos avança na análise da autoficção de Vallejo ao examinar a inclusão de uma foto autêntica e simbolicamente carregada da infância do autor na publicação do livro. Através de sua apreciação inovadora sobre a capacidade da imagem para enfrentar-se ao esquecimento, Hernández Castellanos argumenta que é no nexo entre memória, índice e relato que Vallejo recorre à fraternidade, à experiência comunal e aos testamentos fotográficos para se fortalecer frente ao abismo do desconhecido e o passar dos anos.

Palavras-chave: Fernando Vallejo; *El desbarrancadero*; fotografia; teoria da imagem; autoficção

RECIBIDO: 22 DE JULIO DE 2014. EVALUADO: 12 DE AGOSTO DE 2014. DISPONIBLE EN LÍNEA: 15 DE ENERO DE 2015.

Cómo citar este artículo:

Hernández Castellanos, Camilo. "La imagen en ruinas": muerte, memoria y representación en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo". *Cuadernos de Literatura* 19. 37 (2015): 149-168. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.lier



“Writing itself is a mediation —just like images— and is subject to the same internal dialectic”

VILÉM FLUSSER,

Towards a Philosophy of Photography

“There can be no image that is not about destruction and survival [...] every image [...] bears witness to the enigmatic relation between death and survival, loss and life, destruction and preservation, mourning and memory. It also tells us, if it can tell us anything at all, that what dies, is lost, and mourned within the image — even as it survives, lives on, and struggles to exist— is the image itself”

EDUARDO CADAVA,

Lapsus Imaginis: The Image in Ruins

¿CÓMO PENSAR LAS diversas articulaciones simbólicas producidas en la intersección de memoria personal y ficción en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo? ¿Cómo dar cuenta de los diversos niveles textuales mediante los que archivo familiar y narración se entrelazan? En este ensayo se argumenta que, mediante el análisis de las formas como, dentro de la novela y fuera de esta, se circula, se lee y se articula simbólicamente una imagen fotográfica, podemos pensar varias de las constantes de representación que informan *El desbarrancadero*. Se parte del presupuesto de que algunas de las más importantes características representacionales que estructuran el medio fotográfico, en general, y esta imagen fotográfica, en particular, sirven de forma idónea para explorar no solo el enlace fundamental entre los ámbitos personal y público, sino los límites difusos entre narrador y autor, y la dialéctica entre representación y memoria que informan la novela. Se argumentará, adicionalmente, que la indefinición manifiesta en esta fotografía entre los espacios narrativos y cognitivos de la memoria y la ficción se constituye en el eje central y estructurador de la narración, al tiempo que genera una compleja red de consecuencias intertextuales propiciadas por el quiebre de la frontera epistemológica entre sujeto y objeto de narración. Este quiebre epistemológico es el acto de violencia original que articula e informa la descripción más explícita de las sucesivas “catástrofes” que, de acuerdo con el narrador, conforman la novela.

La imagen de dos hermanos abrazados

Una imagen fotográfica determina la dialéctica de significación de *El desbarrancadero*. En esta imagen, dos niños posan abrazados. Atrás, de camiseta de mangas cortas y a rayas, pelo rubio y lacio, el que suponemos tiene más edad mira

directamente a la cámara. Sus ojos fascinados e increíblemente abiertos miran directamente a la cámara, al futuro espectador, al presente desde el cual contemplamos ahora la imagen. Frente a él, en sus brazos, más pequeño y envuelto por un gran abrigo, el otro niño mira a su izquierda dejando entrever el amago de una sonrisa o acaso de un llanto. Algo fuera de la imagen capta su atención. ¿Su madre, su padre, un perro que bate la cola? Un misterio que se nos escapa por fuera de los límites mismos de representación impuestos por la fotografía, por el marco, por esa estructura espacial y temporal de significación supuesta en toda imagen. La fotografía, en su conjunto, nos atrae por la fascinante aura de protección, complicidad e inocencia que la envuelve. Es la constancia de un estadio de la infancia posiblemente anterior a la propia articulación lingüística supuesta en la narrativización de cualquier memoria. Un recuerdo filial en el que vemos mucho más que el gesto congelado de una fotografía de estudio. Estamos no frente a una pose de significados dados y preestablecidos, sino frente a la instantánea de un gesto: ¿de amor, de fraternidad, de temor?

Esta fotografía se nos presenta en *El desbarrancadero* en dos contextos semánticos diferentes. En primer lugar, aparece dentro del cuerpo ficcional de la novela por primera vez en el jardín de la casa paterna de Fernando, el narrador, y Darío, su hermano agonizante. La situación es la siguiente: Fernando ha regresado a Medellín —ciudad de su infancia— luego de mucho tiempo de ausencia: “Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primero de la infinidad que tuve, se estaba muriendo” (8). Un día cualquiera, poco después de su llegada a Medellín y luego de que se ha instalado en la casa paterna, Fernando despierta de una siesta y busca a su hermano por toda la casa. La búsqueda es prolongada y angustiosa. Detrás de ella se adivina el temor de Fernando por la posible muerte de Darío y el alivio evidente que presupone el encuentro y la confirmación de que al menos, por ahora, sigue vivo. La fotografía aparece justamente cuando Fernando ha encontrado a Darío en el jardín interior de la casa:

[...] lo encontré abajo en el jardín bajo el sol mañanero hojeando un viejo álbum de fotos. Marchitas fotos, descoloridas fotos de lo que un día fuimos en el amanecer del mundo. De Papi, de Silvio, de Mario, de Iván, de Elenita, el abuelo, la abuela [...] Para nunca más —¿le estás pasando revista al cementerio?— Mirá. Y me señaló entre las fotos una de dos niños como de cuatro y cinco años: —nosotros. Él de bucles rubios con un abrigo, yo detrás de él con una camisa a rayas abrazándolo. (158)

En la fotografía se observa entonces a Darío y Fernando cuando eran muy pequeños. Es un recuerdo familiar de dos hermanos que posan abrazados.



En segundo lugar (y en otro contexto semántico), esta misma fotografía aparece por fuera del cuerpo ficcional como imagen empleada en la ilustración de la carátula de la primera edición de la novela (Alfaguara, 2001). Es una foto presente tanto en el cuerpo narrativo de la novela como en el cuerpo físico del libro. La fotografía se nos presenta como objeto visual en el interior de la narración (como parte integrante del relato), pero también se nos presenta fuera de esta ficción como imagen central en la creación del objeto-libro. Respecto a esto último se nos informan varias cosas en la página legal de la primera edición de la novela. En primer lugar, se afirma que esta

foto fue tomada efectivamente por un existente tío Argemiro un día lejano de la infancia de Fernando Vallejo, el escritor. Es decir, se establece por parte de la casa editorial que esta foto existe fuera de la ficción y que fue tomada por un familiar del autor. Se nos informa, además, que este es quien se encuentra a la derecha de la imagen y que su hermano, Darío, lo acompaña.¹ De esta manera, la foto es una de Fernando (el escritor) y Darío (el hermano de Fernando), tomada por un existente tío Argemiro y transformada inteligentemente en la portada de la novela. Es una foto que se mueve del archivo personal del autor al archivo ficcional de su novelística, y de este a su vez al espacio editorial (y público). De su calidad tanto de objeto narrativo como físico nos dan testimonio la novela y los discursos legales de la casa editorial. Es tanto un recuerdo familiar del escritor como un objeto narrativo. Muestra el profundo vínculo entre memoria personal y ficción en el cual se establece la narración.

Por todo lo anterior, esta fotografía es representativa del desarrollo semántico de la novela, al enlazar un doble nivel textual y epistemológico: por una parte, al ser descrita y presentada dentro del cuerpo narrativo de la novela, se constituye en parte integral de la ficción y como objeto referente dentro de ella; por otra, al ser la imagen de la carátula de la primera edición del libro-objeto, se instaura como referente externo a la ficción, perteneciente al archivo familiar del autor, públicamente expuesto mediante su inclusión dentro de la presentación editorial

1 "Diseño de cubierta: Ana María Sánchez. En la cubierta Fernando Vallejo (a la derecha) con su hermano Darío de niños, foto tomada por su tío Argemiro" (página legal).

de la novela y, por tanto, como objeto que enlaza la narración con la figura autoral. Por esta semántica múltiple, la fotografía de los dos hermanos abrazados nos instala inmediatamente en uno de los problemas centrales al que es llevado el lector de la novela. Aquel de separar al yo narrativo del yo subjetivo, al narrador del escritor, la memoria personal y la ficción. En este sentido, la doble enunciación de la fotografía apunta al doble nivel representacional en el que se mueve toda la narración.

Un universo de imágenes

Al hacer hincapié en la doble calidad citacional de la imagen fotográfica de los dos hermanos abrazados, está el hecho de que esta se presenta en medio de un conjunto visual que articula un archivo familiar de recuerdos. Tal y como es claro en el fragmento citado, la fotografía se presenta en la novela como una instancia individual en un universo colectivo de imágenes. Cada una de estas imágenes y la enumeración que de estas fotos realiza Darío corresponde con los “habitantes” de un espacio significativo del narrador: la abuela, el abuelo, papi, Silvio, etc. Los muertos —un “cementerio” según el narrador— con los cuales se compone el espectro de significación narrativa y que constituyen el ámbito intertextual de la narración: el espacio de significación de *El desbarrancadero* es un panteón. En medio de esta sucesión de imágenes que aluden a la muerte y la desaparición se articula la foto particular de los dos hermanos. La imagen se debe entender como parte de esta serie, en medio de esta cadena de ausencias. Si como afirma Susan Sontag “las fotografías objetivan: transforman un evento o persona en algo que puede ser poseído” (81; mi traducción), entonces, la foto de Darío y de Fernando debe entenderse en medio de las posibles significaciones de esta “posesión”, en medio de la pérdida implícita en el panteón de imágenes en que se enmarca. En este contexto, la posesión implícita en la fotografía haría referencia al menos a dos cosas:

En primer lugar, referiría a una forma de *objetivar* el pasado, de hacer físicamente presente, palpable, incluso coleccionable, un momento que de otra forma sería solo recuerdo subjetivo. La fotografía, en cuanto instancia material (objeto que puede, por ejemplo, almacenarse en un “viejo álbum de fotos”), garantiza que el pasado “no se pierda”, que se preserve como imagen impresa en un material físico. Mediante esta impresión se garantizaría la *retórica de la autenticidad* que posibilitaría el testimonio temporal de la imagen, el “estuvo allí” de todo momento fotográfico (Azoulay 160). La imagen fotográfica alude a una presencia original y pasada (ahora perdida) que puede testificarse en el presente mediante ella. En este sentido, la imagen aludiría implícitamente a sus propias condiciones semióticas, en cuanto *índice*, en cuanto instancia que refiere a una presencia original con la cual necesariamente entró en contacto y de la cual es ahora huella.

El concepto de índice empleado aquí refiere a la categorización conceptual del signo desarrollada por Charles S. Peirce. De acuerdo con este, un *índice*:

[...] es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está conectado dinámicamente (y también espacialmente) tanto con el objeto individual como con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo. (34; mi traducción)

Un índice es así el rastro físico (la marca) que un determinado objeto deja en la realidad: las huellas dactilares, el rastro de un pie en la arena, las impresiones de la luz sobre una superficie fotosensible, etc. Por esta razón un índice es un signo que mantiene con su referente una relación directa, física de derivación y causalidad.²

La fotografía de los dos hermanos abrazados forma parte "de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física [que forma] parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios" (Krauss 15). Toda imagen fotográfica participa del carácter *indicial* del medio. Indica una presencia objetiva que ha dejado una impresión física en una material fotosensible que puede posteriormente testificar esta presencia. Por ello, la imagen de los dos hermanos, que de otra forma sería si acaso solo recuerdo subjetivo e inmaterial, deviene objeto mediante el que se certifica la memoria de un pasado común que ahora puede testificarse.

En segundo lugar, al hablar de posesión, nos referimos a la capacidad de la imagen fotográfica de delimitar un espacio cognitivo mediante la creación de un campo de significación autorreferente: aquello que pertenece a la imagen, aquello que está dentro de sus límites. Esta demarcación implícitamente apunta desde luego a una exclusión. Aquello que no ha quedado registrado, aquello otro de la imagen, lo que ha quedado por fuera de ella y paradójicamente se evoca (aunque no se muestre) mediante ella. En este sentido, poseer implica demarcar un algo que pertenece frente a algo otro que se encuentra por fuera, que es ajeno, que se

2 Para Peirce el *índice* (*index*) constituye, junto con el *símbolo* (*symbol*) y el *ícono* (*icon*), las tres posibles instancias semióticas del signo. Un *símbolo* es un signo cuya interpretación depende de procesos intelectuales abstractos no necesariamente conectados con un referente por similitud o por contacto físico, sino por procesos mentales de asociación. El ejemplo clásico de símbolo es el lenguaje escrito y hablado. Finalmente, un *ícono* es, de acuerdo con Peirce, una representación de la apariencia externa de un objeto, tal y como una pintura donde hay una semejanza entre el objeto de la representación y lo representado mediante la similitud de sus características externas. El ícono sigue un principio de similitud o apariencia.

presenta como alterno. Toda imagen fotográfica implica una selección que se instala tanto física como simbólicamente por los propios límites de la imagen, por aquello que incluye y aquello que excluye. Esto equivale a afirmar que la fotografía entraña una interrupción, una fragmentación temporal, así como una demarcación espacial que lleva a la significación mediante la articulación de todo aquello que ha quedado dentro de la imagen como constitutivo de una dinámica interna de sentido. De forma inversa, toda fotografía supone una descontextualización: un sacar de su entorno una situación o un evento de múltiples significados y circunscribirlo a unas circunstancias aparentemente estables y específicas. Toda demarcación supuesta en la fotografía conlleva una determinación contextual, una frontera espacial y visual en la que se precisa también una frontera semántica que une el contenido visual con su posible significación: la imagen con su contexto. Por esto, podemos pensar esta selección de los límites impuestos en toda fotografía como una “maquinaria de captura y expulsión que cubre la unión entre la imagen y la economía de sentido en la cual resuena, y en la que la interpretación toma lugar” (Tagg 5; mi traducción). Esta economía de sentido está dada en la imagen de los dos hermanos en la relación múltiple entre observadores (lectores) y contextos narrativos. Mediante esta fotografía de la infancia se reconstruye un contexto de aquello que la imagen evoca aunque no muestra. La narración se instala justamente como el proceso de reconstrucción contextual de aquello que la imagen ha dejado ausente. Por ella (mediante ella) se propicia tanto la narración como nuestra interpretación como lectores (observadores).

Dado lo anterior, la fotografía del narrador y su hermano deviene una buena herramienta para pensar la función de la narración y la estrategia cognitiva llevada a cabo mediante la novela. Tanto la fotografía como la novela establecen una unidad contenida espacial y temporalmente, un límite simbólico que se erige como una forma de resistencia contra el transcurso del tiempo mediante la conservación de aquello que se incluye dentro de esta delimitación simbólica. La fotografía y la novela, al igual que toda memoria personal, elaboran una composición subjetiva de elementos objetivos: son un arreglo. Esta composición, este ordenamiento de hechos o imágenes, es siempre incompleto, parcial y se haya informado por las estructuras y límites representacionales propios del medio (fotográfico, narrativo) en que se presenta:

If the *structure* of the image is defined as what remains inaccessible to visualization, this withholding and withdrawing structure prevents us from experiencing the image in its entirety, or, to be more precise, encourages us to recognize that the image, bearing as it always does several memories at once, is never closed. (Cadava 41; las cursivas son mías)

El desbarrancadero funciona estructuralmente como una imagen. Una instantánea que opera simbólicamente de manera análoga a como lo hace la fotografía de los hermanos de la que se ha venido hablando. La estructura de la novela (como el de la fotografía) se define por aquello que es inaccesible a la narrativización, por aquello a lo que ella apunta sin nombrarlo (mostrarlo) de modo directo. La narración, tal y como la imagen, es un complejo simbólico ambiguo, donde lo que se muestra no solo apunta, sino además se encuentra determinado por aquello que no está presente. La interpretación se presenta como el resultado natural de esta ambigüedad. "Images are not 'denotative' (unambiguous) complexes of symbols (like numbers, for example) but 'connotative' (ambiguous) complexes of symbols: They provide space for interpretation" (Flusser 8). El esfuerzo por imponer un significado al evento registrado en la fotografía, el intento por estabilizar su contexto interpretativo, el acto de leer aquello que no es visible en la fotografía y que, sin embargo, la determina son actos que involucran interpretación.

Por otra parte, si el intento de la novela, al igual que el de la fotografía, es articular simbólicamente un evento o una serie de ellos, de forma que el objeto resultante (visual o narrativo) resista la ruina (el olvido) que toda muerte presupone, entonces esta articulación implica, en su propia naturaleza, la falla y la imposibilidad de representación plena. "The image is always at the same time an image of ruin, an image about the ruin of image, about the ruin of the image's capacity to show, to represent, to address and evoke the persons, events, things, truths, histories, lives and deaths to which it would refer" (Cadava 36). *El desbarrancadero*, tal y como la imagen fotográfica, testifica la incapacidad de preservar o mostrar adecuadamente las memorias que pretende evocar, al tiempo que articula las limitaciones inherentes al proceso de remembranza y de construcción de la memoria.

Tal y como la fotografía de los hermanos abrazándose, la novela articula la imposibilidad última de preservar plenamente aquello a lo cual, de forma paradójica, solo es posible acceder a través de su recreación en cuanto imagen o narración. Si "lo que hace la imagen es su capacidad de llevar las huellas de aquello que no puede mostrar, de continuar a pesar de su pérdida y de su ruina, de sugerir y apuntar hacia su potencialidad comunicativa" (Cadava 36; mi traducción), entonces, la narrativa misma se instala en esta potencialidad. La novela testificaría que a pesar de que la imagen no pueda realmente mostrar nada más que su propia incapacidad de enunciación, esta incapacidad propicia nuestra posición como testigos de aquello que ha sido silenciado, aquello que ya no está más aquí, nos persigue y motiva a recordar las muertes y pérdidas de las cuales, aún hoy, seguimos siendo responsables (Cadava 36).

Escritura y pérdida

Por lo anterior, *El desbarrancadero* debe leerse como una novela cuya materia narrativa está constituida por un proceso inconcluso e incompleto de reconstrucción del pasado, a través de los mecanismos estructuralmente limitantes de la narración. Este proceso se desarrolla mediante el recuento que el narrador hace de los últimos días que ha pasado con Darío, su hermano agonizante. Por medio de este recuento se busca construir un espacio de significación simbólica con el cual asegurar la preservación de lo que está a punto de perderse con la muerte. Este proceso se da en un doble nivel estructural. Por un lado, la novela busca la construcción narrativa de la figura del hermano agonizante y de su memoria; por otro, intenta articular la memoria que el narrador construye del pasado personal (pasado que, desde luego, se encuentra profundamente ligado al del hermano).

El impulso narrativo se da por la vuelta de Fernando a dos espacios físicos y simbólicos: la ciudad de su infancia, Medellín, y la casa paterna. Si bien la agonía de su hermano lo hace volver, una vez en estos espacios el movimiento clave descrito por el narrador es otra agonía, otra muerte: la del mundo que el narrador imagina como perteneciente al espacio privilegiado e incluso utópico con el que se recuerda la niñez, y que se testifica por la desintegración de la familia y la de la ciudad que ya no reconoce como propia. El regreso de Fernando a Medellín supone el reencuentro con la realidad de la cual se nutrió su propia memoria y constituye un enfrentamiento directo con los objetos, personas y situaciones que la han determinado. Esta doble articulación del pasado en que se convierte la novela, deviene prueba del proceso de desintegración producido por la muerte, al tiempo que testifica el intento de reconstrucción de la memoria personal del narrador. De esta manera se crea un vínculo entre narración del otro y reconstrucción del pasado personal. El narrador vuelve a acompañar a morir a su hermano, y termina testificando la fragilidad con la que ha construido su propia memoria.

Estructuralmente, la novela establece una relación de mutua dependencia entre narración, memoria y testimonio público. En este sentido, un análisis de *El desbarrancadero* debe ocuparse de las complejidades que esta novela presenta como instancia de construcción, artificio y arreglo. Y esto, al menos, en dos niveles: 1) debe pensarse la forma como se desarrolla el proceso narrativo con relación a cómo se reconstruye la figura del hermano agonizante. Se debe prestar atención a los mecanismos mediante los cuales un relato acerca de la muerte, la pérdida y la imposibilidad de la memoria plena se convierte, paradójicamente, en el lugar donde se crea un espacio de articulación simbólica del pasado, y 2) debe explorarse la necesidad de la confesión pública en el proceso de constitución

de la memoria personal, así como las implicaciones que este hacer público —la memoria privada (familiar)— puede tener.

En lo que resta de este ensayo se analiza estas dos instancias. Se argüirá 1) que en *El desbarrancadero* se asume una fuerte relación entre construcción de la memoria y estructura narrativa, 2) que *El desbarrancadero* presupone e incluso articula la incapacidad de estas construcciones (memoria y narración) para garantizar que se preserve adecuadamente lo perdido y 3) que esta incapacidad responde a las propias características inherentes a la narración y pueden pensarse en relación con la fotografía como medio privilegiado de indexación del pasado.

Tres instancias narrativas específicas sirven para caracterizar esta relación entre memoria y construcción ficcional. La primera instancia es un sueño compartido por Darío y el narrador. La segunda está determinada por la construcción de un espacio de significación específica durante la novela: el jardín de la casa paterna de los hermanos. La tercera instancia está constituida por algunas de las interpelaciones explícitas que el narrador hace a un supuesto doctor/escucha/lector. Estas tres instancias marcan momentos específicos de articulación entre memoria y narración, y se unen al ya descrito mediante la fotografía. Mientras la imagen fotográfica sirve como metáfora de las limitaciones inherentes a la propia estructura narrativa en su intento de reconstrucción del pasado, las tres instancias particulares abordan estos límites en el contexto específico de la memoria individual (sueño), familiar (jardín de la casa paterna) y pública (confesión). Estas instancias muestran, adicionalmente, el proceso de exteriorización de la memoria subjetiva llevado a cabo a través de la narración y la confesión. Mediante este proceso podemos pensar el nexo entre memoria, índice y relato.

Un sueño, el doble

Estamos de nuevo en el jardín de la casa paterna y de nuevo en el momento en que los hermanos ojean el baúl de fotos viejas de la infancia. Darío le señala a Fernando otra foto de los dos cuando eran niños: "¿Esos fuimos nosotros?", interpela el narrador señalando la foto: "¿cuánta agua ha arrastrado el río!". "El Cauca", responde Darío, y agrega: "Anoche soñé que lo cruzábamos en el Studebaker por el puente viejo de La Pintada, y que el puente al columpiarse nos lanzaba al agua" (158). Aquí la imagen fotográfica propicia el reconocimiento de una profunda conexión que se articula fuera de ella: el sueño del Studebaker cruzando el río es exactamente el mismo que Fernando ha tenido la noche anterior. "Me quedé de una pieza, querido amigo: habíamos soñado lo mismo" (159).

En primer lugar, esta escena nos recuerda un motivo familiar en la narrativa de Vallejo: el río como metáfora del tiempo. Al respecto Rory O'Bryen afirma que

“como es sugerido por el título de su más importante obra [*El río del tiempo*], Vallejo ostensiblemente asocia la escritura con la temporalidad orgánica del ‘río del tiempo’, reiterando frecuentemente la noción heracliteana de que ‘No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río’” (47; mi traducción). El río Cauca marca no solo el transcurso temporal, sino además de la irremediable pérdida supuesta en la analogía del incesante movimiento. La fotografía, como aquello que se preserva estable en medio del movimiento del tiempo, testifica justamente el peligro de este devenir. En segundo lugar, el episodio del sueño compartido ejemplifica una relación que el narrador desarrolla durante toda la novela: la del doble. En diferentes episodios, Darío y Fernando se presentan abiertamente como figuras complementarias y paralelas que comparten en múltiples ocasiones momentos biográficos análogos, sucesos que los afectan simultáneamente en lugares distantes, heridas o accidentes similares, sueños compartidos, etc. Por doble se puede entender una figura de suplantación, de identificación o de sublimación del otro. Sin embargo, en *El desbarrancadero* se entiende por doble, ante todo, la figura psíquica de proyección mediante la cual el otro se asume como la instancia mediante la cual se garantiza la veracidad misma de la experiencia vivida y recordada. El doble en la novela es aquel que, en palabras de Paul Ricoeur, “envejece con nosotros” y termina por convertirse en proyección del ego mismo y, por tanto, en garante de la memoria individual. El otro es doble en cuanto comparte nuestra experiencia y determina la forma como la reconstruimos mediante el ejercicio de la memoria.

De acuerdo con Ricoeur, una “experiencia compartida del mundo” se forma solo mediante la pertenencia a una comunidad espacial y temporal (130). A la experiencia social común tradicionalmente asociada a conceptos territoriales de proximidad física o geográfica, como la familia, el clan, el grupo social o la nación, debe agregársele la experiencia compartida en términos temporales: ciclos de vivencias y memorias en los que participan contemporáneos, predecesores y sucesores. El recuerdo personal se complejiza, se contrasta y se valida frente aquellos que han compartido nuestras experiencias, participan de los recuerdos que ellas originan y son quienes finalmente terminan legitimando nuestra posición subjetiva frente a ellas. En la relación establecida entre Darío y el narrador, el factor de contemporaneidad es particularmente importante, dado que posibilita la creación común de una experiencia de vida y su reconstrucción mediante la constitución de una memoria mutuamente validada. “Darío compartía conmigo todo: los muchachos, los recuerdos. Nadie tuvo en la cabeza tantos recuerdos compartidos conmigo como él” (24). Este lazo de experiencias comúnmente vividas, y ante todo el tránsito temporal marcado por ellas, crea la relación de

proyección y doble entre Darío y Fernando. "La experiencia de envejecer juntos [...] sitúa el desenvolvimiento de dos periodos de tiempo en relación sinérgica. Un flujo temporal acompaña a otro en tanto se soporten mutuamente" (Ricouer 130; mi traducción). Esta relación sinérgica es la que se establece entre el narrador y Darío, y por ella la muerte de Darío constituye una deslegitimación de la propia memoria del narrador.

No es extraño que en repetidas ocasiones Fernando busque validar su propio recuerdo contrastándolo con el de Darío. El narrador busca la legitimación implícita de la memoria compartida. "—¿Sí te acordás, Darío?— ¡Claro que se acordaba! Por eso puedo decir aquí que si el muerto hubiera sido yo en vez de él no se habría perdido nada, porque la mitad de mis recuerdos, los mejores, eran suyos, los más hermosos" (35). La muerte de Darío implica en gran medida la muerte del propio narrador ("si el muerto hubiera sido yo en vez de él no se habría perdido nada") y, por tanto, de forma inversa, la preservación de la memoria de Darío supuesta en la narración implica tanto la supervivencia de Darío como la del narrador mismo: "Uno no es más que unos recuerdos que se comen los gusanos. Cuando vos te murás", le dice el narrador a Darío, "seguirás viviendo en mí, que te quiero, en mi recuerdo doloroso, y después cuando yo a mi vez me muera, desaparecerás para siempre" (82). Y se podría agregar, "al menos desde luego que se preserve esa memoria en la novela misma". Y esto porque lo que parece implicar el narrador es simplemente que no muere quien se recuerda, quien "vive" en la narración. Darío, como doble, es paradójicamente el que también legitima la remembranza subjetiva de Fernando y, por tanto, el proyecto de memoria que es la novela misma. Es Darío quien puede primero garantizar la propia memoria de su hermano narrador y originar el proceso de reconstrucción de la memoria común.

El jardín de la infancia

A lo largo de la novela, el jardín de la casa paterna de Fernando y Darío se reelabora sucesivamente como un espacio privilegiado de articulación de relaciones simbólicas. Tal y como sucede en la imagen fotográfica, en este espacio cada elemento participa de una compleja red de interacciones significativas. El espacio reconstruido es el espacio de la mutua significancia. Cada elemento da significado a otro, al tiempo que encuentra su propio significado no solo en otro elemento adicional, sino en su propio dar significado.

En una de estas reelaboraciones narrativas del jardín paterno, Fernando sube con su padre a un edificio recién construido al lado de su casa. Desde allí

Fernando puede ver por primera vez la que fuera la casa de su infancia desde la distancia espacial y simbólica supuesta en la altura:

[...] un año atrás había subido con mi papi al edificio del al lado, recién terminado, a conocer sus apartamentos que acababan de poner en venta, y que vi por primera vez desde arriba el jardincito de mi casa: un cuadradito verde, vivo, vivo, al que llegaban los pájaros. Uno de los últimos que quedaban en ese barrio de Laureles cuyas casa habían ido cayendo una a una a golpes de piqueta. (13)

Más que a un lugar específico, el jardín refiere a unas relaciones familiares que se encuentran mediadas por variables espaciales y temporales, y al que solo puede accederse desde la contemplación distante y pasiva. Esta distancia es una de las marcas características de toda la narración. Fernando narra desde lejos: ya sea desde la verticalidad de la observación de altura hacia el jardín de la casa de su infancia o desde la protección del presente hacia ese pasado que la novela intenta reconstruir. En Vallejo, la literatura, al igual que la memoria, obsesivamente reescribe el pasado desde el punto de vista del presente (O'Bryen 47). Esta reescritura, mediada por la distancia temporal, espacial y cognitiva, limita y estructura “obsesivamente” aquello que se pretende recordar. No extraña que el tiempo que pasa el narrador con su hermano moribundo trascorra en este jardín. Este lugar trasciende lo meramente espacial y adquiere una dimensión temporal que permite que ellos se reencuentren en un pasado común construido a través de la narración de unas memorias compartidas. En la simbólica de la novela el jardín supone el espacio privilegiado de los dos hermanos y de las memorias comunes. Mediante este se establecen límites tangibles y físicos a esa construcción intangible supuesta en la reconstrucción del pasado emprendida en la narración.

¿Cuáles son los límites de este espacio de significación? En primer lugar, el presente, entendido en su dimensión dinámica como aquello que deviene, que transcurre, que lleva al cambio (el río que fluye en la metáfora favorecida por Vallejo) y, por tanto, altera precisamente aquello que se busca preservar mediante la escritura. En segundo lugar, este espacio de significación narrativa se inscribe —precisamente como espacio— contra la ciudad. En esta se desarrolla una transformación urbana, pública que se opone a la idealización espacial mediante la cual el narrador inscribe su relato. Mediante su transformación urbanística, la ciudad se opone como lo otro que delimita así como amenaza la estabilidad espacial del recuerdo idealizado. “Por los días en que Darío se moría terminaron el Metro, de suerte que a mi regreso, después de diez años de gestación en la panza del presupuesto, ya volaba el gusano veloz, elevado, recién inaugurado, por sobre las

ruinas de mis recuerdos” (54). El metro en cuanto figura esencial de movimiento, desplazamiento, velocidad y transformación, representa idealmente la inestabilidad espacial de la que se ha venido hablando. Por ello, este metro no se desplaza sobre un espacio geográfico determinado, sobre las coordenadas específicas de unas calles o referentes urbanos, sino sobre las “ruinas” de una utopía espacial que se ubica irremediable y paradójicamente en el pasado. También, por ello, los espacios idealmente recordados como pertenecientes a la infancia se encuentran cerrados, aislados y contenidos en sí mismos. Clausurados a toda exterioridad:

Bajo las altas estaciones del Metro y entre las ruinas, como *islitas* del silencio eterno quedaban en pie las iglesias. Pero cerradas. Cerradas no les fueran a robar el cupón y la custodia y con la custodia el Santísimo expuesto. Expuesto al robo. Ni siquiera eso me dejaron, esos oasis de paz, frescos, callados, donde *yo solía de muchacho* refugiarme del estrépito y el calor de afuera.... No tenía pues ni ciudad ni casa, eran ajenas. *Culpa del tiempo*. (54)

Espacios cerrados y, además, silencios. Hábitats donde el “ruido” supuesto por la exterioridad, pero también por la narración misma, no tiene cabida. En este sentido, el pasado únicamente sobrevive como una unidad contenida que paradójicamente no es posible abrir al relato.

La ciudad y la infancia se unen en un lazo que parte y termina en la propia subjetividad, donde las relaciones se agotan en el sujeto de la narración y el espacio exterior solo es síntoma de aquello que resiste y condiciona la memoria:

¡Qué fresquecito que era *mi* Medellín en *mi* infancia! Soplabla la brisa juguetona sobre los carboneros de *mi* barrio, meciéndoles las ramas, pulsándoles las hojas, improvisando sobre el pavimento de la calle [...]; ¡Nunca más! *Mi* barrio se murió, los carboneros los tumbaron, las sombras se esfumaron, la brisa se cansó de soplar, la rapsodia se acabó y esta ciudad se fue calentando, calentando, calentando. (106; las cursivas son mías)

La ciudad como espacio público e histórico se niega. La colectividad urbana y la geografía de una ciudad compartida se enfrentan a la construcción privada de una subjetiva apreciación del pasado. Esta negación frente al espacio como construcción común que informa la novela se ve complejizada por el hecho paradójico de que la estructura del relato implica un gesto de confrontación de la memoria subjetiva frente al otro (lector, público). La dialéctica de comunicación de la memoria personal implica la participación del otro, por cuanto presupone un acto de escucha. La muerte de Darío, la desaparición del doble con el cual se ha “envejecido”, implica que la función de articulación mediante la escucha pasa

a ser ocupada ahora por un tercero implícito. Mediante este tercero, la memoria pasa de ser filial a pública, y se estructura un enlace entre recuerdo subjetivo y testimonio público.

Tradicionalmente, la figura del tercero ha sido asociada al psicoanalista, o al confesor. Más allá de que estas dos figuras aparezcan en diversas ocasiones durante la novela, puede sugerirse que es el lector quien finalmente se constituye en el tercero en el proceso de confesión. Si esto es así, el acto de lectura será el mecanismo que articule la dialéctica narrativa de la memoria personal del narrador.

Confesión y narración

El vínculo que Ricoeur establece entre sujeto y comunidad al introducir el concepto de *experiencia compartida* del mundo implica que solo por medio de los otros con los que se tiene esta experiencia puede legitimarse la memoria personal. Como se ha visto, Darío y Fernando participan de esta experiencia compartida del mundo de forma que la reconstrucción de la memoria llevada a cabo mediante la novela se ve legitimada de forma dialéctica por los dos. La muerte de Darío implica que esta dialéctica tenga que articularse mediante la figura de un tercero-otro (doctor, confesor, escucha) que actualice lo narrado a través del expediente de la confesión y la escucha y, en cierto sentido, asuma el papel de garante en ausencia de Darío. Hay, en consecuencia, dos instancias importantes en las cuales debemos detenernos: aquella de la confesión y aquella de la confrontación de la memoria tanto frente al foro público representado por el lector implícito como por el explícito, al que varias veces se hace referencia durante la narración.

Respecto a la confesión, basta señalar que la propia enunciación de la memoria contiene lo que Ricoeur ha llamado la *marca del otro*:

En su fase declarativa, la memoria entra en ámbito del lenguaje; las memorias habladas, pronunciadas, son ya de por sí un tipo de discurso que el sujeto lleva a cabo consigo mismo. Lo que es pronunciado en este discurso ocurre en el lenguaje ordinario, la mayoría de las veces en la lengua materna, la cual, debe decirse, es la lengua de los otros. (129; mi traducción)

La articulación discursiva de la memoria presupone al otro como la instancia necesaria que posibilita e incluso estructura el discurso. Este otro participa no solo del proceso de constitución formal de esta articulación, sino, en algunos casos, del contenido mismo de lo que se recuerda. Por eso, tras la muerte de Darío el lector implícito ocupa estructuralmente el papel dejado por este y posibilita la fase declarativa de la memoria supuesta en la narración. Por otra parte, la confesión implica el proceso consciente de ordenar, de reconstruir en una cadena

lógica y comprensible el pasado, dándole “sentido” a una serie posiblemente azarosa de eventos. Esta ordenación es, desde luego, similar a la de la narración misma y refuerza el vínculo entre reconstrucción de la memoria personal y construcción del cuerpo narrativo de la novela.

El narrador de *El desbarrancadero* es consciente de la función confesional de su narración: “Es muy fácil, doctor”, interpela el narrador a un doctor/lector implícito, “estar loco y que los demás se jodan. Y si no véame a mí aquí ahora, hablando, desbarrando, abusando y usted oyendo” (74). Pareciera incluso inferirse “abusando” precisamente a usted que me esta “oyendo”. La narración interpela de forma explícita al escucha y reconoce la importancia y la “carga” que supone escuchar la confesión personal. Solo este proceso de escucha/lectura articula la memoria que el narrador construye, y mediante él se garantiza que las memorias personales no se pierdan. Adicionalmente, la narración asume el carácter terapéutico de la confesión, dado que permite la exteriorización de los recuerdos dolorosos. El narrador asume el papel de la narración dentro de un posible proceso de superación de la pérdida personal. El otro (en este caso pensado a través de la figura de un supuesto psiquiatra/escucha) llega incluso a plantearse como instancia implícita y necesaria dentro de esta posible cura producida mediante la fase declarativa de la memoria: “—No jodan más, no insistan!”, interpela el narrador a sus “muertos”, a sus recuerdos dolorosos, “¿No ven que estoy con el psiquiatra confesándome? Hoy los pienso enterrar a todos, doctor, a paletadas de olvido” (96). La confesión, la escritura, se presentan como mecanismos o instancias terapéuticas. En la paradoja final de la narración, dejar constancia de “los muertos queridos” posibilita su olvido. Se deja una inscripción narrativa de ellos, pretendiendo borrarlos del recuerdo. La confesión se piensa, entonces, como un proceso de descarga cognitiva mediante la cual se vacía la subjetividad.

En este sentido, la tensión entre memoria privada y pública estaría determinada por la asimetría entre la autoenunciación (la memoria personal que es libre de cualquier juicio externo) y la enunciación que otros realizan de nuestro pasado. En el caso específico de la novela, la tensión se da porque la autoenunciación pasa necesariamente por la “corrección” del tercero. La muerte de Darío como instancia idónea de validación (pues es quien ha crecido junto al narrador) conlleva que sea ahora el lector, el tercero implícito, quien estructuralmente asuma esa función en la lógica enunciativa de la memoria.

De vuelta a la imagen

Al inicio de este ensayo se planteó una imagen fotográfica como estructura significativa por medio de la cual se podían pensar algunas de las más importantes

articulaciones simbólicas producidas en la intersección de memoria personal y ficción en *El desbarrancadero*. Se propuso que esta imagen fotográfica permitiría articular los diversos niveles semánticos mediante los que memoria subjetiva y ficción se entrelazan durante la novela. Por ello, esta fotografía permitió acercarnos a las relaciones entre narración y temporalidad, particularmente cuando esta deviene, justamente, objeto de narración. La tesis implícita en esta cadena argumental es que *El desbarrancadero* se presenta ante todo como un testimonio de la temporalidad. Es decir, se presenta como una novela que no solo articula las relaciones temporales (como toda novela, como todo relato), sino que, adicionalmente, convierte en objeto de narración el “estuvo allí”, el “existió” de una persona amada, de una infancia, de una ciudad, de una casa. En este sentido, la novela se encuentra ligada a la naturaleza misma de la imagen fotográfica. “The single, indisputable truth about any photograph is not its meaning or veracity but its testimony about time. ‘This once was,’ each photograph says, ‘and you are viewing it from a time in which the photographed object or person may no longer exist’” (Baer 7). Parfraseando a Baer podemos afirmar que la única e indisputable verdad acerca de *El desbarrancadero* no es su significado o la veracidad de su relato, sino su testimonio acerca del tiempo. Tanto la imagen fotográfica como la novela buscan funcionar como marcadores temporales. Son registros de lo que ya no está pero estuvo, presencias simbólicas mediante las que se testifican ausencias.

Quiero, finalmente, volver a la imagen fotográfica de los dos hermanos, sobre todo al pequeño Fernando que mira de frente a la cámara. Esta mirada se instaure dentro de la imagen como el *punctum* barthesiano que me interpela.³ ¿Qué implica esta mirada? ¿Un gesto tal vez de curiosidad, de asombro o, incluso, de desafío frente a esa maquinaria de captura e inscripción mecánica que es la cámara fotográfica? ¿Puede acaso estar pensando el pequeño Fernando en el posible espectador? ¿En el momento futuro de la contemplación de la fotografía? ¿En cómo se verán? ¿En quién los verá?

La mirada de Fernando implícitamente refiere a la posición de quien no solo es registrado pasivamente y, por el contrario, busca activamente interpelar y participar en una dialéctica en la que la cámara es una instancia de mediación. Por medio de esta mirada, y de manera inocente y desprevenida, Fernando in-

3 En el famoso análisis de los efectos de la imagen fotográfica en el espectador desarrollado en *Camera Lucida*, Roland Barthes desarrolla los conceptos de *Studium* y *Punctum*. El *Studium* denota las interpretaciones políticas, lingüísticas y culturales de una fotografía. El *Punctum* refiere en cambio a la “herida”, el detalle que de forma subjetiva y personal permite que se establezca una relación directa entre el espectador y los objetos o personas al interior de la imagen. Al respecto ver Barthes (26-28).



vierte la dinámica del registro. Activamente observa, participa en un escenario de comunicación visual, devuelve la mirada al fotógrafo (al tío Argemiro) e, indirectamente, la nuestra, confrontando esa mecánica de indexación que es el registro fotográfico. Esa mirada se une además al gesto de protección filial supuesto en el abrazo, tal y como si Fernando permitiera que su hermano se distraiga y pierda su mirada en el entorno, en el más allá no presente en el registro. Es Fernando, hermano protector, el que confronta la inscripción, el que participa activamente en la dialéctica de la memoria. Por todo lo anterior, en esta mirada se contiene el futuro esfuerzo de “reescritura obsesiva” de la memoria personal de Fernando. De allí su centralidad: esta imagen fotográfica prefigura los procesos de reconstrucción y remembranza actualizados en la novela. El abrazo protector, la mirada fija, inocente y concentrada en el lente del tío Argemiro, la participación activa en una dialéctica visual en la que mediados por la cámara fotográfica, participamos Fernando, Darío y nosotros como espectadores (lectores), anticipa el acto mismo, la mediación de la escritura.

Obras citadas

- Azoulay, Ariella. *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*. Trad. Ruvik Danieli. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Baer, Ulrich. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1980.
- Cadava, Eduardo. “Lapsus Imaginis: The Image in Ruins”. *October* 96 (2001): 35-60.
- Flusser, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Trad. Anthony Mathews. Londres: Reaktion Books, 2000.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Trad. Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- O'Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Londres: Tamesis Books, 2008.

- Peirce, Charles S. *Philosophical Writings of Peirce*. Ed. Justus Buchler. Nueva York: Dover, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trad. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador Books, 2003.
- Tagg, John. *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001.