

**La ‘Gran Cantata de Satán’:
intertextos paródicos del infierno bíblico en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo**

Sofía Irene Traballi
Universidad de Buenos Aires

Introducción

Al aproximarse a la producción literaria de Fernando Vallejo, algunos críticos (cfr. Francisco Villena, 2010) han señalado su impronta carnavalesca –en el sentido que Mijaíl Bakhtin le da a este concepto–, así como también, en el marco de este horizonte teórico, la importancia que presenta en su obra la enunciación paródica a partir de la cual se reelaboran y problematizan diversos materiales –textuales y no textuales– de la cultura occidental. Partiendo de este planteo general acerca de la narrativa de Vallejo, en este trabajo centraré mi atención en su novela *El desbarrancadero* (2001) y, específicamente, en el intertexto paródico que en ella se establece con las Sagradas Escrituras. A partir de la voz de su único narrador (de índole intradiegética, llamado Fernando, en una curiosa coincidencia con el nombre del propio autor), el texto recupera del relato bíblico una serie de figuras, conceptos y espacios (Dios, la Virgen, Cristo, el Espíritu Santo, el cielo, Satanás, la muerte, el infierno, etc.). A los fines de acotar el análisis, me concentraré en tres de ellos: Satanás, la muerte y el infierno. A partir de la distorsión paródica, estas representaciones oscuras y siniestras adquieren un carácter ambivalente que las imanta hacia la órbita del grotesco.

Lo infernal reconfigurado en clave bufa constituye en la narración el elemento constructivo fundamental de tres grandes líneas temático-narrativas: en primer lugar, opera como metáfora para caracterizar una serie de espacios (con sus habitantes) dispuestos de manera concéntrica: la casa, la ciudad y el país. En segundo lugar, constituye un “estado del alma”, expresión de la decadencia, la pérdida de la juventud, la agonía y la muerte de Fernando y de su hermano Darío. Por último, define la visión cosmológica del narrador, quien exalta burlescamente una representación de Satán como entidad suprema que reina sobre el mundo y los asuntos humanos.

La construcción narrativa de un *infierno bufo* realiza, a nivel *intratextual*, la parodia del texto bíblico, construyendo una aproximación de carácter crítico y burlesco a las Sagradas Escrituras. No obstante, considero que esta operación no constituye en el texto un fin en sí mismo, sino más bien la base para construir, a nivel *extratextual*, una imagen corrosiva, cómica y a la vez siniestra, de la sociedad colombiana y, en un horizonte más amplio, del sentido de la vida humana como *infiernos burlescos*.¹

Antes de comenzar, realizaré algunas precisiones de índole teórica. En lo que respecta a la parodia, este trabajo retoma la propuesta de Bakhtin, quien en *Teoría y estética de la novela* la define como “un tipo de iluminación recíproca de los lenguajes, intrínsecamente dialogizada, [en la cual] las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado” (Bakhtin, 1989, p. 179).² El intertexto paródico puede efectuarse sobre diversos elementos (personajes, temas, estilos, discursos, etc.; cfr. Noé Jitrik, 1993). Veremos que en el caso de *El desbarrancadero*, y en lo que respecta al ámbito de *lo infernal* específicamente, se toman como objeto de la reelaboración un espacio mítico-simbólico con sus personajes y conceptos asociados. En sentido general, podemos decir que la distorsión paródica se realiza en la narración que nos ocupa a través de tres mecanismos: en primer lugar, el reemplazo del atributo numinoso por el degradante, a partir de lo cual se “deforman” de *modo directo* las representaciones infernales, restándoles sublimidad. En segundo lugar, la degradación de lo sobrenatural por analogía con el entorno humano del narrador en su carácter más bajo; en este sentido, las figuraciones sobrenaturales son rebajadas de un *modo indirecto*, podría decirse, por transitividad, al convertirlas en término de las comparaciones y las metáforas por medio de las cuales el relato representa un contexto social y una circunstancia biográfica cotidianos, despreciables, vulgares. En tercer lugar, la tergiversación, ya no de atributos, sino de determinados fundamentos cosmológicos y temas (tópicos) bíblicos a través del reemplazo de sus figuras por otras, operándose cambios en su significación y sus valores asociados.

Locus terribilis

En la tradición cristiana, el infierno constituye el reino de Satán, el nicho de espanto y sufrimientos sin fin en donde padecen eternamente los malos y los orgullosos. Asimismo, y sobre todo en el Antiguo Testamento, su imagen se funde con la de “sepulcro” (en hebreo, *scheol*). Ahora veremos concretamente cómo ingresa este imaginario en la novela que nos ocupa, en relación a la representación de la casa del narrador, la ciudad de Medellín y el país, Colombia.

Comencemos por el antiguo hogar de la familia, al cual Fernando ha retornado después de varios años a fin de acompañar en sus últimos días a su hermano Darío, que está muriendo de sida. Se trata de un espacio cerrado y hostil, en el cual las relaciones humanas están signadas por la tragedia, la irrisión y el absurdo. Al mismo tiempo, ya desde el inicio de la narración, su impronta infernal se hace explícita: la casa es, tal como puede leerse en las primeras páginas, “el *infiernito* que la Loca [apodo que el narrador ha puesto a su madre] construyó, paso a paso, día a día,

amorosamente, en cincuenta años” (Vallejo, 2003, p. 12, la cursiva es mía). En un guiño burlesco a la capital del infierno en el poema narrativo *Paradise Lost* (1667) de John Milton, el hogar materno es definido como un “pandemónium” (Vallejo, *op. cit.*, p. 75) donde reina la maldad y el caos, el desorden más absoluto. También puede decirse de la casa que es, como el inframundo bíblico, un espacio de muerte: es el sitio donde se muere (allí han muerto el padre del narrador y también su hermano Silvio), al que se retorna para morir (como ocurre con Darío, que está en sus últimos días) o para ver morir (como en el caso del propio Fernando), de modo tal que este acaba por llamarla el “moridero” (Vallejo, *op. cit.*, p. 105).

Similar caracterización recibe Medellín, que al igual que Colombia entera, es definida por el narrador como un inmenso “matadero” (Vallejo, *op. cit.*, p. 110); al mismo tiempo, en un giro burlesco, nos dice de ella que es un “chiquero de Extremadura transplantado al planeta Marte” (Vallejo, *op. cit.*, p. 59). Por su parte, Colombia, descrita trágicamente como una “pobre patria exangüe”, “moribunda, postrada”, es también, en uno de los tantos guiños cómico/irónicos de la voz narrativa, “Colombita”, la “palomita”, una tierra “pendeja” (Vallejo, *op. cit.*, p. 141) donde según Fernando resuenan cual “trinos” las ráfagas de metrallera (Vallejo, *op. cit.*, p. 140). Estos dos espacios tragicómicos –la ciudad y el país- también son vistos por el narrador como infiernos, en la medida que llama a Colombia “país de Thánatos” (Vallejo, *op. cit.*, p. 168), y cuando sale de su casa dice “salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín [...]” (Vallejo, *op. cit.*, p. 59). La morada familiar es el reino de tinieblas del que se procura salir, pero su entorno, la gran urbe, es otro infierno, ubicado a su vez dentro de uno mayor: el país. La casa, la ciudad y la república se presentan así como terribles círculos concéntricos de impronta dantesca, laberintos imbricados plenos de horror y sin posible escapatoria. Asimismo, en función de la “semejanza infernal” que los tres ámbitos comparten, podría plantearse que la casa funciona en el texto como sinécdote de Medellín y de Colombia.

Si toda parodia supone una *interacción* entre ambos textos (el parodizante y el parodiado), en la medida que lo infernal se utiliza en la novela de Vallejo como punto de comparación de una serie de espacios terrenales y vulgares (la casa, la ciudad, el país) que presentan rasgos verdaderamente grotescos e infames, lo que se produce es, podría plantearse, un efecto de contagio bidireccional por el cual la grotesca cotidianidad adquiere visos infernales y viceversa: el sublime e inefable inframundo bíblico acaba siendo ridiculizado, contagiado de los atributos del objeto que debe caracterizar. El ominoso reino de Satán se convierte en un “infiernito”, una mugre, un “chiquero”; como “morada de los muertos” carece de impronta sublime y es apenas un infame

“moridero”, o “matadero”; dicho de otra manera, es un *infierno bufo*.

Fantoches infernales

Me detendré ahora en el análisis de dos figuraciones cuyos rasgos también evidencian un ejercicio de parodia de la concepción sacra: el Diablo y la muerte. Como se sabe, estas dos representaciones se encuentran fuertemente asociadas en las Sagradas Escrituras: el infierno es el espacio donde moran los muertos, y tanto Satanás como la muerte se presentan como los enemigos de Dios, que finalmente serán vencidos con el advenimiento del Juicio Final. Así puede verse, por ejemplo, en el Apocalipsis, donde el apóstol San Juan profetiza que en el momento de la segunda venida de Cristo, “la muerte y el infierno [nótese que se los menciona juntos] entregaron los muertos que tenían dentro [...] Entonces el infierno y la muerte fueron lanzados en el estanque de fuego” (Apoc. 20, 13-14). La profecía coincide con las palabras de San Pablo, quien en la Epístola I a los Corintios sostiene que la muerte será el último enemigo destruido, para que todas las cosas queden sujetas bajo los pies de Jesús (I Cor. 15, 26).³

Volvamos ahora a la novela de Vallejo. En la casa de Fernando reside el mismísimo Diablo, representado por su aciaga madre, que es caracterizada como un “demonio” (Vallejo, *op. cit.*, p. 64), como “la encarnación de DiosDiablo” (Vallejo, *op. cit.*, p. 77). Ella, al igual que Satán, es la negatividad absoluta y la piedra basal de la discordia hogareña. La madre -la Loca- ha impuesto en la casa la lógica del *homo homini lupus*: en medio de ese infierno, la relación que mantienen Darío y el narrador resiste como único núcleo de afecto. Pero a pesar de ser un personaje de fondo oscuro y maligno, la Loca (ya desde su mismo apodo) presenta también una impronta bufa. No se trata de un ser *plenamente* maléfico sino más bien de un esperpento que estremece por la malignidad y la miseria que abriga, pero que también mueve a risa por lo estúpida y grosera que se muestra. De tan inútil, torpe y dañina, Fernando dice que “su mano era una pata” (Vallejo, *op. cit.*, p. 76), y que su alma era “roma” (Vallejo, *op. cit.*, p. 87). En lo que respecta a la distorsión paródica de la figura del Diablo, al igual que ocurría con los espacios infernales, opera aquí la deformación por analogía: al comparar a una mujerona nefasta y ridícula con el enemigo de Dios, la madre se vuelve diabólica y la imagen del terrible diablo se impregna de tintes grotescos.

Por otra parte, casi apenas comenzada la lectura, asalta al lector otra figura: la muerte. Ella, la inefable, de tantos muertos que cuenta la familia, ya es un habitante más de esa casa de horrores. Esta muerte que habita el hogar también campea en las calles de la ciudad, pero allí no aparece ya con aspecto de mujer sino representada en las palabras del narrador como un gran “pájaro ciego”

que “con sus alas deleznable de ceniza, aleteando, descendía sobre Medellín” (Vallejo, *op. cit.*, p. 101). La imagen de la muerte como ave siniestra resulta significativa porque reenvía nuevamente al texto bíblico, donde puede leerse que, luego de su destrucción, Babilonia se convirtió en “morada de demonios y guarida de todo espíritu inmundo, y albergue de todas las aves asquerosas y abominables” (Apoc. 18, 2-3). En este sentido, acaso pueda pensarse que Medellín es una suerte de Babilonia grotesca, puesto que esta habitada, como dice Fernando, por los engendros abominables de la “raza tarada” de los colombianos (Vallejo, *op. cit.*, p. 69).

No obstante, la caracterización de la muerte que la concepción judeocristiana ha consagrado no es exactamente la que aparece en la novela. En este caso, a diferencia de los anteriores, la distorsión paródica no se produce por efecto de “contagio analógico”, sino por deformación directa de los atributos. En efecto, esta muerte –que a diferencia de su representación bíblica, se encuentra personificada y feminizada, acorde a otra vertiente figurativa muy difundida por cierto en la tradición occidental- resulta permanentemente rebajada, ultrajada con humor y alevosía: Fernando la llama “comadre” (Vallejo, *op. cit.*, p. 102) y le aplica los calificativos de puta y de zángana. Asimismo, cuenta que le propina unas “palmaditas en las nalgas” (Vallejo, *op. cit.*, p. 55), al tiempo que la insulta, entre otros muchos vejámenes. La muerte se convierte así en un personaje bufo, pasible de la provocación y de la chanza. Una vez más, el terror de inframundo es torsionado por la parodia hacia el grotesco.

Las figuras de la muerte y del Diablo que proyecta la narración (al igual que el personaje de la madre), presentan atributos terribles y a la vez burlescos. En síntesis, quisiera plantear que mediante la visión grotesca de las figuras sobrenaturales, así como también de los espacios cotidianos convertidos en *infiernos bufos*, se pone en solfa el texto bíblico (en el plano intertextual) al tiempo que se confronta la realidad social de la familia y de la nación colombiana (en el plano extratextual). Parodia e invectiva (aclararé más adelante por qué prefiero hablar de invectiva en lugar de sátira) son anverso y reverso de una misma estrategia corrosiva desplegada en dos frentes.

El desbarrancadero existencial

Pero la imagen del infierno bufo opera también como metáfora de un “estado del alma” y “estadio de la vida” del narrador protagonista y de su hermano Darío. Se trata de una imagen de descenso inevitable a un *locus terribilis* existencial que culmina en la muerte. En este sentido, lo infernal constituye la clave para decir el tiempo presente de estos personajes en oposición a un pasado feliz previo a la caída, concebido como un orden perdido, una expulsión del paraíso. El

objeto de la reflexión literaria se aparta aquí del contexto estricto de la vida en la Colombia contemporánea, en la medida que se trata de dramas que incumben a toda existencia humana.

Veamos cómo se produce aquí la operación paródica. Es posible advertir que ni el infierno ni el paraíso son en la novela instancias extraterrenas, sino momentos diferentes de la vida, de la existencia terrenal. Por otra parte, lo infernal como cifra simbólica de la decadencia y la muerte se figura en el relato a través de las representaciones del *desbarrancadero* y su variante, el *despeñadero*. En ellas se cuele, nuevamente, una deformación grotesca que se produce por *connotación*: a través de estas imágenes, el sentido sobrenatural e inefable del abismo de fuego donde mora Satán se debilita, se desvirtúa, hacia una figuración de impronta vulgar, pedestre, de matices ligeramente cómicos.

En tanto imagen de *decadencia*, el “desbarrancadero” da cuenta de la trayectoria vital de Darío y Fernando, quienes habiendo dejado en el pasado sus mejores días, se han “desbarrancado” hacia la vejez y su infinito rosario de padecimientos. Si en el pasado todo era para ellos ascenso, ahora se encuentran en tren de bajada. El narrador da curso a la amarga nostalgia de los recuerdos y dice: “por este mismo barrio de Buenos Aires por donde voy ahora bajando y entrando a Medellín, ¡cuántas veces no subimos de salida en ese Studebaker cargado de muchachos!” (Vallejo, *op. cit.*, p. 155). Subir y salir de Medellín son símbolos de una plenitud y una felicidad que se han perdido, ahora que ambos (el enfermo y el que vuelve para acompañarlo) están entrando a la gran ciudad en bajada, para sentarse allí a esperar la muerte.

Por otra parte, el “desbarrancadero” en tanto imagen del *fin de la vida*, aparece vinculado a otros dos elementos: la figura de la muerte y la de las ovejas. Sobre los numerosos decesos en su familia, Fernando dice: “Mi Señora Muerte [...], bienvenida seas a esta casa, [...] cuya puerta te abrió de par en par [...] mi hermano Silvio: la noche en que se voló de un tiro la cabeza. Después fuimos siguiendo todos, uno por uno, *como dicen que van cayendo las ovejas al desbarrancadero [...]*” (Vallejo, *op. cit.*, p. 81, la cursiva es mía). Se ve operar aquí la mencionada estrategia paródica de tergiversación del tema (tópico) bíblico. Si en las Sagradas Escrituras las ovejas descarriadas (como metáfora de las almas) son salvadas por Cristo –el pastor–, quien las conduce a la dicha y al ascenso de la vida eterna (I Pedr. 2, 25),⁴ en la novela de Vallejo el Hijo de Dios ha sido reemplazado por su gran adversaria la muerte –convertida, a su vez, en una especie de fantecho siniestro–, que no conduce a las ánimas al cielo sino al infierno; como dice el narrador, a “la eternidad de bajada” (Vallejo, *op. cit.*, p. 17).

Mi señor Satanás que sobre la noche reina

La figura de Satán es objeto de una última inflexión significativa. Si hasta aquí se ha visto que la parodia opera a través del *rebajamiento* de las figuras y los espacios bíblicos, en este punto, por el contrario, asoma otra faceta: la *exaltación* de la representación grotesca del Diablo como máxima divinidad, recurso por medio del cual se distorsionan las jerarquías y las relaciones cosmológicas que las Sagradas Escrituras proponen. En efecto, si en la Biblia se distingue absolutamente a Dios del Diablo, y no se concibe un poder mayor que el del primero, el narrador-protagonista discrepa: en esta novela que da en llamar sacrílegamente su “tratado de teología” (Vallejo, *op. cit.*, p. 80), la figura del Padre –que oscila siempre entre la malignidad, la pasividad boba e incluso la presunción de su inexistencia- a menudo se confunde con la de su malévolo antagonista. Dios y Satanás, si existen, no son tan distintos en esencia, a punto tal que al hablar del “plan de Dios”, Fernando lo denomina “el plan del Monstruo” (Vallejo, *op. cit.*, p. 146). Incluso más: en la ilación de su pensamiento, pleno de oscilaciones, contrasentidos y vaivenes, el conflictuado protagonista llega a considerar el mundo entero como dominio de “Mi Señor Satanás [...] que sobre la noche reina” (Vallejo, *op. cit.*, p. 127). En este sentido, y a partir de una verdadera torsión anticristiana, el maligno es la deidad que reina sobre Colombia y sobre la familia del narrador, pero en un sentido más amplio, es quien gobierna la totalidad de los asuntos humanos. Se advierte así que la invectiva emprendida por el texto se desenvuelve en una oscilación permanente entre lo particular colombiano y lo universal humano (podría decirse, entre una dimensión sociológico-política y otra filosófica), disparando tan pronto a un blanco como al otro.

En su calidad de entidad suprema, es a Satanás a quien se debe rendir culto. Fernando, poseído por un verdadero *élan* satánico que lo impele a la blasfemia y la maldición permanentes, le dedica al Diablo sus oraciones, como él mismo dice, “atando maldiciones con maldiciones como avemarías de un rosario” (Vallejo, *op. cit.*, p. 142). A él, por otra parte, se entregará cuando llegue su fin, al compás de lo que denomina, jocosamente, “la Gran Cantata de Satán” (Vallejo, *op. cit.*, p. 94). Pero la exaltación de la figura del maligno no debe hacernos perder de vista que al mismo tiempo, y como he señalado, esta es objeto de rebajamiento. Una similar actitud de ambivalencia se advierte en el caso de la muerte, concebida por el narrador como una “mujerzuela”, pero a quien también da en llamar “Mi Señora Muerte” (Vallejo, *op. cit.*, p. 81) y –trocando su lugar con el de la Virgen María- “Nuestra Santísima Madre la Muerte” (Vallejo, *op. cit.*, p. 158). Es posible plantear que estamos aquí frente al recurso de la “coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento” señalado por Bakhtin como característica del procedimiento paródico carnavalesco (Bakhtin, 2012,

p. 244). Surge así la imagen de un “mundo al revés” (Bakhtin, *op. cit.*, p. 245) gobernado por un bufón glorificado y escarnecido: en nuestro caso ese rey momo es el Diablo, su aliada es la parca, y “el/los mundo/s al revés”, la Colombia contemporánea y la entera vida humana.

Cuestiones de texto y de contexto. Consideraciones finales

Tal como he sugerido en la introducción, considero que la operación de intertextualidad paródica sobre el relato bíblico -de la que emerge la imagen de un *infierno bufo*- no constituye, en sí misma, el objetivo central de la novela. Esta estrategia se utiliza más bien como un “dispositivo estructural” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 33) para construir, a nivel *extratextual*, y desde una perspectiva signada por la crispación, el reaccionarismo y el determinismo, una representación crítico-cómica que apunta a remarcar la impronta grotesca y a la vez siniestra, infausta, de la sociedad colombiana y, en un horizonte más amplio, de la existencia humana. Vale decir, la direccionalidad extratextual de carácter satírico predomina sobre la intertextual paródica, dando forma a lo que Hutcheon denomina “sátira paródica” (y que distingue de la “parodia satírica”, cuyo énfasis está puesto en el texto más que en el contexto).⁵

No obstante, es preciso establecer una precisión e introducir una ligera variante. Hutcheon propone, junto al concepto de sátira, el de “invektiva pura” (*op. cit.*, p. 31). Según la autora, y a pesar de que ambas presentan grandes semejanzas, esta variedad se distingue de la primera por cuanto carece de intención reformadora y correctiva.⁶ En este sentido, considero que *El desbarrancadero* se ubica más bien en el orden de la invektiva, puesto que su crítica es desesperanzada, y está fundada en el pesimismo y la negatividad.⁷ En efecto, en el plano del cuestionamiento a la sociedad colombiana, se advierte que las representaciones socioculturales que propone el narrador presentan una fuerte impronta de esencialismo y escepticismo (piénsese en la visión de los colombianos como una “raza tarada”, por ejemplo), razón por la cual todo horizonte transformador parece clausurado de antemano: lo que Fernando nos ofrece no es más que una diatriba furibunda y burlona de cara a una realidad social que se percibe como inmodificable.

La invektiva, por cierto, alcanza también a la tradición católica. Si la operación paródica torsiona el imaginario infernal hacia el plano de la caricatura, tergiversa ciertos tópicos y reconfigura el orden conceptual-cosmológico que establece el texto bíblico, esta distorsión, al producirse sobre el relato sagrado del catolicismo, permite también confrontar las representaciones y prácticas sociales propias de esta religión de la que el narrador abomina abiertamente. Dicho en otras palabras, lo que se pone en jaque a partir de la parodia del texto es también el *ethos* y las

prácticas católicas en su dimensión social, apuntando, sobre todo, a su inveterada moralina y su accionar hipócrita y opresivo. Este posicionamiento, por otra parte, resulta plenamente coherente con la actitud mordaz y lapidaria que Fernando Vallejo asume frente al catolicismo en el resto de su producción literaria.⁸

Por último, esta invectiva siniestro-burlesca parece estar dirigida contra el simple (o nada simple) hecho de estar vivo. Mientras espera la llegada de su propio fin, el inicio de ese camino que, según su percepción, nos lleva “del horror de la vida al horror de la muerte” (Vallejo, *op. cit.*, p. 210), Fernando escribe su tratado de teología “satánico”, y desde sus páginas se interroga por el sentido de la vida humana en este inframundo de ridiculez y espanto de cuyos círculos dantescos no parece posible escapar. Sólo resta, a modo de consuelo, seguir enhebrando maldiciones jocosas como en un rosario, hasta que se cumpla por fin el plazo de nuestros días y la muerte madrina nos venga a buscar.

Notas

¹ Linda Hutcheon (1981) establece una distinción entre nivel intratextual y extratextual, en donde el primero corresponde al plano de la parodia y el segundo al de la sátira. En efecto, según la autora, la parodia apunta siempre a un blanco textual (es una relación entre textos), en tanto que la sátira está orientada hacia lo extratextual (rasgos morales y sociales, no literarios). Estas dos direccionalidades pueden entrelazarse y complementarse en un mismo texto, como ocurre, de hecho, en el caso que nos ocupa. Desarrollaré la cuestión más adelante.

² Asimismo, siguiendo con su caracterización, Bakhtin señala que en la parodia, “el autor habla mediante la palabra ajena [...] pero introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena” (Bakhtin, 2012, p. 355), volviéndola “vehículo de sus concepciones propias” (*op. cit.*, p. 357).

³ Las citas del texto bíblico pertenecen a la versión Torres Amat.

⁴ “Porque andabas como ovejas descarriadas mas ahora os habéis convertido al Pastor y Obispo de vuestras almas [en referencia a Jesús]” (I Pedr. 2, 25).

⁵ Retomando a Gerard Genette, Hutcheon sostiene que “el caso particular de entrelazamiento [de lo

paródico y lo satírico] puede seguir dos direcciones [...] Por un lado hay un “tipo” de “género” parodia que es satírico pero que apunta siempre a un “blanco” intertextual; por el otro, la sátira paródica (un “tipo” de “género” sátira) que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia en tanto que dispositivo estructural para realizar su objetivo correctivo” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 33).

⁶ La sátira “tiene por objeto corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano ridiculizándolos” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 28). Si bien suele apelar a la invectiva, sus fines reformadores la distinguen de lo que la autora denomina “invectiva pura” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 31).

⁷ En este punto discrepo con Orlando Melo (1994), quien sostiene la idea de una intencionalidad satírica en la narrativa de Vallejo.

⁸ En efecto, es una característica central de gran parte de la producción narrativa de Vallejo la confrontación burlesca y blasfema de la tradición católica, que incluye el ataque frontal a las figuras del Papa y los sacerdotes (tildados de corruptos, viciosos, hipócritas, etc.), las tradiciones, las representaciones, los ritos, las costumbres, etc.

Referencias bibliográficas

BAKHTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

_____ (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE.

JITRIK, N. “Rehabilitación de la parodia” En: (1993) Ferro, R. (ed., coord. y pról.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

HUTCHEON, L. (1981). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *Poétique. Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires*, 12. 46: 140-155. (La traducción utilizada pertenece a Elsa Noya y Alba María Paz Soldán).

MELO, O. (1994). “Muerte y poesía en Medellín: la nueva novela de Fernando Vallejo”. Publicación digital en la página *Web* de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultada el 2 de noviembre de 2013,

<http://banrepcultural.org/blaavirtual/educación/melo/vallejo1.htm>.

MILTON, J. (1946). *El paraíso perdido*. Madrid: Aguilar.

VALLEJO, F. (2003). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara.

VILLENA, F. (Spring 2010). “Entre la obscenidad y la maledicencia: Juan del Valle y Caviedes, Esteban Terralla y Landa y Fernando Vallejo”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Vol. 4, Iss. 7. Publicación digital disponible en <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss7/8>.