

La conjura contra Porky y el mundo musical de Fernando Vallejo




La conjura contra Porky and the Musical World of Fernando Vallejo

Linda Camila Naranjo Páez

Universidad de Antioquia, Colombia

linda.naranjop@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0006-5083-8081>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “La relación entre literatura y música en la novelística de Fernando Vallejo”, tesis para optar por el grado de Doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Cómo citar este artículo: Naranjo Páez, L. C. (2025). *La conjura contra Porky* y el mundo musical de Fernando Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 122-137. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358094>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 12/08/2024
Aprobado: 26/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates



La conjura contra Porky y el mundo musical de Fernando Vallejo

La conjura contra Porky and the Musical World of Fernando Vallejo

Linda Camila Naranjo Páez, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

El presente artículo analiza el mundo musical de Fernando Vallejo a partir de su publicación *La conjura contra Porky* (2023). Aquí se pone de relieve la influencia de la música en la prosa del autor, en tanto con sus referencias musicales ilustra diferentes momentos de la vida del narrador protagonista, permitiendo comprender la transversalidad de los recursos musicales en toda la novelística. *La conjura contra Porky* entabla un diálogo con las demás novelas de Vallejo, para descubrir allí su relación con la música popular comercial y con la música erudita; esto permite el estudio de la intermedialidad en la obra del escritor, siguiendo una de las tres divisiones propuestas por Irina Rajewsky. El objetivo es aportar nuevas miradas a la obra del autor de esta reciente novela desde la literatura comparada y los estudios músico-literarios.

Palabras clave: literatura y música; Fernando Vallejo; intermedialidad; literatura comparada.

Abstract:

This article analyzes the musical world of Fernando Vallejo as presented in his latest publication, *La conjura contra Porky* (2023). It outlines the influence of music on the author's prose, illustrating how musical references highlight different vital stages in the life of the narrator-protagonist. This analysis allows for an understanding of the transversal role that musical resources play across Vallejo's collection of novels. *La conjura contra Porky* facilitates a dialogue between Vallejo's novels, revealing his relationship with both popular commercial music and classical music. This, in turn, enables an exploration of intermediality in Vallejo's work, following one of the three divisions proposed by Irina Rajewsky. The aim is to provide a fresh perspective on Vallejo's oeuvre through this recent publication, from the standpoint of comparative literature and studies on the relationship between music and literature (musician-literary studies).

Keywords: literature and music; Fernando Vallejo; intermediality; comparative literature.

Una obra literaria tejida con hilos de música

La más reciente publicación de Fernando Vallejo, *La conjura contra Porky* (2023), mantiene la línea temática y la estrategia narrativa de toda su novelística, ya que cada novela hace parte de un gran todo que es el universo literario del escritor. Esta idea de continuidad, como la expresa el mismo autor “[m]is libros no se dividen en capítulos. Son chorros continuos como cuando orino” (Vallejo, 2023, p. 94), puede entreverse en sus páginas no solo porque el hilo conductor de todas las novelas es la vida de Fernando, sino por otras temáticas recurrentes de la voz que dice “yo” en sus obras para hablar de sus verdades, ya sea perorando o invitando a posturas más críticas frente a la existencia humana y su relación con el entorno, como lo demuestra su gran compromiso en la defensa de los animales. Además de estas características evidentes, objeto de la crítica y de los estudios sobre su obra, hay un segundo tejido más sutil, pero no menos importante, que hace a su narrativa muy personal y vincula una parte fundamental de la vida del escritor en el discurso del protagonista en las novelas: la música.

Las primeras cinco novelas del escritor antioqueño, con una gran cantidad de información autobiográfica, evidencian el relevante papel de la música en la vida de Fernando, quien comienza sus estudios musicales a muy temprana edad, manteniendo una estrecha relación con la música erudita y la interpretación del piano, al igual que con la música popular comercial que recrea diferentes episodios en su narrativa. En otro sentido, la música ejerce una importante influencia en el manejo del lenguaje del escritor, por lo tanto, sus textos son musicales y rítmicos. Después de estas cinco novelas recogidas en *El río del tiempo* (1999), todas las demás tienen alguna mención a la música, la cual está vinculada a su vida en todas sus etapas: infancia, adolescencia, adultez y vejez, y acompaña como recuerdo las experiencias del narrador protagonista o sonoriza una escena en la cual la referencia musical marca una gran diferencia en el

tono de lo narrado y sitúa al lector en el paisaje sonoro de Vallejo. Así, en *La Virgen de los sicarios* (1994), la música es utilizada por Fernando Vallejo para dramatizar la violencia de Medellín, escenario donde transcurre la novela. En este contexto, menciona el ruido que es para él el rock o la violencia implícita en el vallenato “La gota fría” que se escucha en el transporte público. En *¡Llegaron!* (2015), el escritor usa la referencia musical a la canción “María Cristina” para presentar el vínculo con su familia y sus memorias felices de infancia. Y, para citar un último ejemplo, en *Casablanca la bella* (2013), el bolero “Veinte años” es una muestra de la música que le gusta y lleva siempre en su cabeza.

Varias escenas en sus novelas están relacionadas con sus estudios musicales o con el recuerdo de la música que ambientaba alguna situación personal o familiar. En *Los días azules* (1985), Fernando comparte por primera vez la información sobre su asistencia al Instituto de Bellas Artes¹ en Medellín, donde emprendió el estudio del piano y otros tantos instrumentos como el violín y el clarinete.² En *El fuego secreto* (1987), cuenta su paso por el Conservatorio de Música de Bogotá y la nostalgia que representa abandonar los estudios de armonía al descubrir, según sus propias palabras, que no tenía música en el alma:

Pero, ay, todo eran meras apariencias: yo, que podía repetir con manifiesta facilidad las notas que otros escribieron, tenía seca la fuente de la música en la profunda aridez de mi alma. Al santuario de Bellas Artes llegué como un mendigo, y tras de pasar años en él, como un mendigo me fui. He vivido siempre de limosnas musicales, que recibo con devoción agradecida (Vallejo, 1985, p. 113).

En las novelas posteriores son las referencias musicales las que enriquecen las diferentes experiencias de Fernando, quien rememora, como una banda sonora, pasajes del repertorio universal de la música erudita o bien comenta sobre compositores destacados como Mozart y Ravel, al igual que puede pasar al recuerdo de una ranchera, un tango o una milonga.

Algunos autores han escrito sus intuiciones sobre la presencia de la música en la prosa de Vallejo, ya que allí expone sus conocimientos musicales. Estos van más allá de utilizar una obra o una canción para generar la atmósfera de la narración, y demuestran un manejo especializado del lenguaje musical, al igual que un uso musical del lenguaje. Jacques Joret

¹ En “Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)”, tesis presentada por Miguel Eduardo Ardila Simpson (2020), se menciona que, desde pequeños, Fernando y sus hermanos estudiaron en el Instituto de Bellas Artes, centro cultural de gran importancia para la época, ubicado cerca de la residencia del escritor (p. 30).

² “Cinco años después, cuando ya vivía en el barrio Laureles, también estudió allí violín, clarinete, saxofón y trompeta” (*Ibidem*, p. 30).

(2010) hace en su estudio sobre Vallejo un primer acercamiento a la musicalidad en la narrativa de este autor de la siguiente manera: “Y también con el ritmo único de su prosa, que pasa de un libro a otro, confiriéndole esa música particular que me parece ser la contribución de Vallejo para tratar de acercar la literatura a la música, el Arte supremo del que, dijo más de una vez, siempre se quedará muy por debajo el de escribir” (p. 19). La apreciación de Joset (2010) invita además a “interpretar en clave musical la composición a primera vista —pero solo a primera vista— caótica de las autoficciones de quien estudió armonía en el conservatorio de Bogotá” (p. 47), pues en ella se muestran los conocimientos musicales del escritor, su paso por el conservatorio, su cercanía con el piano, y, en general, una fuerte inclinación por el arte de los sonidos.

En varias entrevistas y artículos se ha interrogado al autor antioqueño sobre la música en su obra, pues esta es predominante en su escritura y reviste el interés de sus lectores y críticos. Renson Said Sepúlveda (2013), en su reseña sobre *Casablanca la bella* (2013), devela una importante característica de la prosa de Vallejo al afirmar que “es poesía pura” (párr. 1), lo que implica una mirada musical de la escritura al estar la poesía³ basada en el ritmo y la métrica del lenguaje. En este punto es interesante la relación propuesta por Rossana Dalmonte (2002) entre poesía y música para dar cimiento a la musicalidad de los textos de Vallejo:

Uno de los rasgos principales de la poesía es, como es bien sabido, el uso poético de los sonidos de las palabras. La recurrencia de un fonema o de un grupo de fonemas en ciertos lugares del texto, la disposición de los acentos y la diferente longitud de las palabras producen en el nivel fonológico todas las figuras retóricas de repetición, cuyo efecto está unido al sonido más que al significado conceptual. La paronomasia, anáfora, anadiplosis y *quiasmo* fonológicos (junto con convenciones poéticas como el metro, la aliteración y la rima) son elaboradas por los poetas del mismo modo y con los mismos propósitos que lo hacen los músicos, aunque sus materiales difieren: ambos pretenden la creación de un ritmo que exprese una imagen particular o un movimiento interno del sujeto. El sonido y las figuras fonológicas de la poesía son tan inefables como la música en tanto que tienen que encontrarse en una intersección entre el significado y las características fono-simbólicas de las palabras (Alonso, 2002, p. 97).

³ “Música y poesía estarían unidas a partir de una forma de semiosis común: la constante remisión de unos signos a otros, el hecho de una remisión interna e infinita que caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del mundo sonoro y del mundo verbal respectivamente” (Alonso, 2001, p. 53).

Los recursos musicales en la narrativa de Fernando Vallejo nacen de la unión entre el escritor y el músico interior que habita no solo en el autor de las novelas, sino también en el protagonista de todas ellas. En las novelas *Memorias de un hijueputa* (2019) y *Los caminos a Roma* (1988), el narrador protagonista afirma que quiso ser músico o bien que se siente músico, lo que corrobora que sus juegos con el lenguaje se ajustan a lo descrito por Dalmonte (2002) y sellan ese carácter musical y poético de su escritura, pues es su forma de componer a partir de los sonidos de las palabras:

De Medellín pasé a Bogotá y de la Facultad de Derecho al Conservatorio. Me fui pues a la ciudad capital y a ese centro de la armonía y el arte efímero que se da en el tiempo (la pintura y la escultura en el espacio, y el sexo en el espíritu y en la carne) a avanzar mis rudimentos de trompeta, violín, clarinete, flauta, flautín, viola, chelo, contrabajo, corno inglés, trompa, corneta, trombón, trompeta, sin contar varios instrumentos wagnerianos, raros, discontinuados, porque lo que yo quería era componer, componer, componer, aunque fuera dos minutos, un bolero, uno solo, lanzar al aire pompas de jabón que dieran visos y las rompiera el viento a los tres segundos como una eyaculación o un Popper. No se me dio, Dios no quiso. Y mis maestros de armonía y composición me resultaron sordos por partida doble: del oído y del alma (Vallejo, 2019, pp. 155-156).

“Sin que recuerde por qué, me cambié a una residencia de músicos. ¿Tal vez porque soy músico? Sí, soy músico de corazón” (Vallejo, 1988, p. 47).

La música elegida por Vallejo en cada pasaje no tiene el valor de mera referencia, se suma al texto para transmitir una nueva información y construye una atmósfera musical como telón de fondo para sus novelas.

Esta es la huella de Vallejo el escritor, quien intentó seguir los estudios universitarios de música en el Conservatorio de Bogotá, donde seguramente formó su visión sobre la música como un arte superior a la misma literatura. Dicho paso por el conservatorio y por el Instituto de Bellas Artes sería la fuente de su erudición en la música académica, reflejada en las constantes alusiones a los compositores de los diferentes periodos de la historia de la música, de los cuales destaca su pasión

por Beethoven, autor que interpreta frecuentemente en el piano.

La conjura contra Porky y las melodías del pasado. La música como recurso literario

En *La conjura contra Porky* asistimos al suicidio del narrador —quien no por esto deja de ser la voz de toda la novela— acompañado de la música de Cuco Sánchez,⁴ manera sutil de conectar su profundo interés por la música en su narrativa, partiendo del vínculo muy estrecho con la música mexicana, la cual conocía aún antes de vivir en el país azteca, debido a los discos de los autores mexicanos más reconocidos que de niño sus padres traían de sus viajes: “Trajeron a José Alfredo Jiménez prensado en disco (y lo tuvimos cantando en mi casa por veinte años)” (Vallejo, 1985, p. 116). En su adolescencia tuvo su propio tocadiscos: “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” (Ardila Simpson, 2020, p. 31); este hecho corrobora el arraigo de estas canciones en su memoria y de las cuales se sirve en el discurso narrativo. Esta referencia a la canción “Que si te quiero, júralo”, en *La conjura contra Porky*, abre una ventana retrospectiva a la presencia de la música popular comercial en la mayoría de las novelas de Fernando Vallejo, entre las que se cuentan canciones colombianas en ritmo de cumbia o vallenato, las rancheras mexicanas, tangos y milongas o bien boleros, pasodobles y sonos cubanos. Este peregrinar por la música de diferentes latitudes comienza desde la muy temprana infancia según lo relata Fernando en *Los días azules*: “En onda corta primero. Cogíamos emisoras del Japón, de Cuba, de Marte... Las emisoras de Cuba tocaban danzones y guarachas. Tangos las emisoras de Medellín cuando Ovidio, cansado de lejanías, cambiaba a la onda larga. Eran tres: Ecos de la Montaña, La Voz de Medellín y La Voz de Antioquia. Esa noche tocaban tangos” (Vallejo, 1985, p. 22). La música habría de quedarse con él por el resto de su vida, pues no hay una etapa de su recorrido vital que no haya estado marcada por una canción en el tiempo de la narración.

⁴ Cuco Sánchez fue un cantautor y actor mexicano. En la narrativa de Vallejo, son frecuentes las referencias a cantantes mexicanos o a canciones muy populares en dicho país, las cuales conoció cuando aún vivía en Colombia y que, de manera sarcástica, insinúa, invadieron el país en el momento en que empiezan a entrar al territorio los discos de todos estos artistas: José Alfredo Jiménez, Los Panchos, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Infante, entre otros.

El personaje de *La conjura contra Porky* —al construir sus “memorias o novela o lo que sea” (Vallejo, 2023, p. 22) y autorreferenciarse constantemente mencionando otras de sus novelas y publicaciones— pone en alerta al lector asiduo de su obra sobre la relación entre el Fernando que narra su propia muerte y el de las demás novelas que escuchaba “Boquita salá”⁵ o que le cantaba a su abuela “La negra noche” de Jorge Negrette,⁶ yendo así de la música de Colombia a la de México. Un motivo recurrente en Fernando Vallejo (2023) es la Navidad celebrada en su infancia cantando villancicos, el cual reaparece en *La conjura contra Porky*: “El diciembre pasado (en que como año por año vuelve a nacer el Niño Dios, plaga eterna universal) el profesor Vélez no alcanzó a comer natilla con buñuelos, ni a ver globos volando, ni a oír pólvora tronando, ni villancicos alegrando” (p. 36). De esta manera, el escritor antioqueño tira del lazo que une toda su obra a partir de las manifestaciones musicales populares de la cultura colombiana. Ya bien lo había manifestado en *Mi hermano el alcalde* (2004) “Ni un villancico se sabía el güevón. ¡Y pretendía ser presidente de Colombia! El que quiera ser presidente de Colombia tiene que cantar al unísono con ella o hacerle segunda voz” (p. 71), recalcando la importancia de las tradiciones y en especial aquellas relacionadas con la música.

Y no solamente la música popular comercial ocupa un espacio importante en su narrativa. El pequeño Fernando compartió audiciones con la destacada pianista colombiana Teresita Gómez, siendo los dos estudiantes del Instituto de Bellas Artes, al cual ingresó por iniciativa de su madre y donde se formó principalmente en el piano. De allí su preocupación en *La conjura contra Porky* después de un pequeño accidente con su perra Brusca: “«¡Me quebró la mano! —grité—. ¡No tocaré nunca más el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel con la Filarmónica de Berlín!»” (Vallejo, 2023, p. 87). Este comentario sirve de antesala para comprender la cercanía con el mundo de la música universal y los grandes compositores. En su primera novela, Vallejo presenta el piano como uno de los protagonistas en la vida de Fernando y también como un sello de su familia y lo ratifica en *La conjura contra Porky* (2023): “De todo teníamos: casa, comida, educación, finca, carro, piano, lo que casi nadie en Medellín” (p. 72). A partir de allí, va construyendo una visión crítica del repertorio erudito destacando sus opiniones sobre Mozart y Gluck, compositores

⁵ “Tarata-ta-ta-tán, tarata-ta-ta-tán, tarata-ta-ta-tan, tan, tan, tan, táaan... Estoy tarariando «Boquita salá», la cumbia más hermosa que parió la tierra. Y la estoy bailando entre el viejerío con el gangstercito contra mí apretado, mientras bendigo la fortuna y el sol que me ilumina” (Vallejo, 1987, p. 114).

⁶ “«La negra noche tendió su manto, surgió la niebla, murió la luz, y en las tinieblas de mi alma triste, como una estrella, brotaste tú». Canta el doctor Alfonso Ortiz Tirado, que le encantaba a mi abuela. ¡Qué hermoso!” (Vallejo, 2010, p. 116).

que en algunas de sus obras tiene en gran estima: “—Las mujeres, hermano, son gallinas ponedoras. Bonitos o no (eso poco más importa pues en caso de necesidad cualquiera sirve), los muchachos son lo más hermoso del paseo. Más que Mozart, más que Gluck” (Vallejo, 2001, p. 163).

En sus ires y venires, en sus amores y odios musicales, conserva en su última novela su pasión por Ludwig van Beethoven: “Bien desayunados Brusca y yo, me voy esta mañana hermosa y soleada a tocar, con mi niña de oyente y en mi Steinway de cola (de cola corta para que quepa en la sala), la sonata *Appassionata* de Beethoven hasta donde me dan los dedos, la memoria y mi devoción por el sordo inmortal de Bonn” (Vallejo, 2023, p. 110). El bagaje musical de Fernando Vallejo se manifiesta en las novelas, con referencias tanto a los primeros siglos de la historia de la música como a los últimos, pues hay referencias al canto gregoriano y a la música renacentista, además, en un mismo fragmento, puede ir de la Antigüedad a la Modernidad, donde expresa sus más rotundas opiniones y, en muchas ocasiones, se contradice de una novela a otra:

Odio la música de voces: a Palestrina, a Orlando di Lasso, a Tomás Luis de Victoria... La polifonía me saca de quicio y detesto la monodia. No resisto ni la música de cámara ni la sinfónica. Odio el trío, el cuarteto, el quinteto, el sexteto, el octeto, el noneto... Y los timbalazos de Beethoven los detesto. Y a Tchaikovsky, a Puccini, a Prokofiev, a Haendel. No los puedo oír ni en pintura. ¿Y saben cómo me imagino al caganotas de Bach? Un negro con peluca en un clavecín cagando jazz (Vallejo, 2019, p. 83).

Para Fernando “Ni el cine es un arte, ni la música es universal. Música es la que me gusta a mí y el resto es ruido” (Vallejo, 2023, p. 91), por lo cual es sobre todo la música moderna y contemporánea el blanco de sus ataques: “Yo estaba bien para los tiempos de Monteverdi, no para después. La vida me ha castigado con un siglo de jazz y estrépito rock, que me revientan el hígado y la cabeza” (Vallejo, 1985, pp. 112-113). Su música, una mezcla heterogénea de lo popular y lo clásico, va en contraposición a lo que él llama ruido:

Que no se podía vivir sin música, y yo que sí, y que además eso no era música. Para él era música “romántica”, y yo pensé: a este paso, si eso es romántico, nos va a resultar romántico Schönberg. “No es música ni es nada, niño. Aprende a ver la pared en blanco y a oír el silencio”. Pero él no podía vivir sin ruido, “música”, ni yo sin él (Vallejo, 1994, pp. 17-18).

Aunque en algunas novelas sus opiniones cambien al mencionar a compositores como Ravel, Gluck e inclusive al mismo Beethoven, se mantiene la idea de su inclinación por la música, la que al narrador protagonista le gusta y que en general se refiere a todas aquellas canciones que escuchó en compañía de sus familiares y amigos y está casi toda enmarcada en la música popular comercial. Por su parte, la música erudita queda como parte de las memorias de su pasado o aparece en el presente cuando habla de las piezas que aún interpreta en el piano.

Fernando Vallejo y la intermedialidad. Un puente de referencias entre la literatura y la música

El frecuente recurso a referencias musicales de Fernando Vallejo evidencia una de las tres divisiones de la intermedialidad propuestas por Irina Rajewsky (2005). Su concepto de la *intermedialidad* como referencialidad a otros medios⁷ es una herramienta metodológica para el análisis de la presencia de la música en la obra de Fernando Vallejo dentro de los estudios de literatura comparada. La intermedialidad es un concepto que surge en el siglo pasado para examinar los diferentes entrecruzamientos que se dan en las obras de arte a partir de los medios en los cuales estas son creadas. En la actualidad, se observa una gran ampliación de expresiones artísticas derivadas de las nuevas tecnologías y con ellas nuevas formas de arte que combinan o bien traducen los textos artísticos a sus propios medios. Aunque el debate no es nuevo y dicho comportamiento entre las obras de arte tampoco, la teoría literaria se ha ocupado de los múltiples casos en los que intervienen varias manifestaciones artísticas a partir de un mismo texto.⁸ La literatura comparada y los estudios

⁷ La definición en español la tomo de Ruth Cubillo (2013): "Intermedialidad como referencialidad a otros medios, por ejemplo las referencias en un texto literario a una película o viceversa, o bien la evocación de ciertas técnicas cinematográficas en la literatura (el zoom, los fundidos, los encadenados, el montaje o la edición). Otros ejemplos podrían ser la llamada musicalización de la literatura, la ekfrasis, las referencias a la pintura en una película o bien en la pintura a la fotografía, y así sucesivamente. En esta categoría, en lugar de combinar diferentes formas mediales de articulación, un medio dado evoca, tematiza o imita elementos o estructuras de otro medio convencional" (Cubillo, 2013, p. 173).

⁸ El texto o texto artístico se entiende acá, en el sentido propuesto por Yuri Lotman (1982), como la materialización de un cierto sistema. La música y la literatura son sistemas de signos organizados y, por tanto, sus textos son estructuras complejas portadoras de alguna información.

músico-literarios han abierto un campo de investigación gracias al cual se puede tratar la relación entre la música y la literatura en la obra de Fernando Vallejo. Para actualizar los referentes teóricos y analizar una obra novelística que abarca dos siglos, como la del escritor antioqueño, la intermedialidad permite recoger una propuesta, entre tantas, que surge de su narrativa combinada con la música, según el interés de este trabajo.

La intermedialidad como referencialidad a otros medios propuesta por Rajewsky es a la que mejor se acoge el discurso de Vallejo, colmado de referencias musicales. Como se ha venido presentando a lo largo de este estudio, una y otra vez, Fernando, el narrador protagonista, entrega en cada novela un recorrido musical que va señalando la cronología vital del personaje, al igual que va presentando los periodos históricos de la música. Esta forma de mencionar canciones u obras del repertorio de la música erudita responde a la función de la intermedialidad propuesta por Rajewsky (2005): “Intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place between media” (p. 46); la intermedialidad permite señalar la relación entre la música y la literatura en la narrativa de las novelas de Vallejo. Aquí, la literatura en ningún momento deja de ser el único medio en que el autor expresa sus ideas, pero ve enriquecido el texto con las referencias musicales, característica que debe cumplir en este contexto la intermedialidad. La música hace presencia en la narración a través de las diferentes referencias a canciones u obras de la música clásica. Es decir, la música es evocada en el discurso narrativo, sin darse una imitación directa ni el paso a recursos propios del sistema de ese medio artístico. El artículo de Irina Rajewsky (2005) hace el acercamiento del texto literario al cine y a la pintura, dejando la relación con la música someramente enunciada. Este trabajo señala específicamente la intermedialidad entre la música y la literatura gracias a la narrativa de Fernando Vallejo, que con gran maestría utiliza las referencias musicales en su discurso, lo que constituye una amplia fuente para comprender cómo opera dicha referencialidad en el texto escrito.

La intermedialidad como categoría para analizar textos u otros productos de diferentes medios posibilita la comprensión del efecto estético del autor con el uso de las referencias musicales: “The focus is on intermediality as a category for the concrete analysis of texts or other kinds of media products” (Rajewsky, 2005, p. 51). María Amalia Barchiesi (2013) en su artículo “Al compás del fin del mundo: *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo” vislumbra la importancia que tiene para Fernando Vallejo el material sonoro, el cual no se limita a las referencias musicales:

El trabajo con el material acústico, por tanto, se le vuelve tarea indispensable; la atención puesta en la sonoridad verbal se puede apreciar en el amplio empleo de un vocabulario relacionado con lo auditivo, con la voz. La narrativa vallejana está hecha de onomatopeyas, de paisajes sonoros (p. 175).

Barchiesi (2013) descubre que, a través de la recopilación de los sonidos, ruidos y músicas por parte del escritor en *La Virgen de los sicarios*, se dibuja más claramente la violencia de la ciudad en la que se despliega la historia. Es una forma de centrar al lector y de apelar a las sensaciones que no pueden ser narradas, pero sí evocadas. De esta manera, la música elegida por Vallejo en cada pasaje no tiene el valor de mera referencia, se suma al texto para transmitir una nueva información y construye una atmósfera musical como telón de fondo para sus novelas. En *La conjura contra Porky*, el suicidio de Fernando en la Catedral de Medellín, acompañado por la música de la canción “Que si te quiero, júralo”, de Cuco Sánchez, amplifica la carga semántica de la acción. Esta canción, además, introduce el tópico apocalíptico de la novela: “Semanas después estalló la guerra nuclear. Cuco: de noche no sale el sol, estás en lo cierto. Pero entérate de que nunca más saldrá de día” (Vallejo, 2023, p. 9). La introducción de la obra y de los sucesos que están por ser narrados dependen en gran medida de la conexión con la canción, la cual está escuchando Fernando en la catedral con el volumen máximo de su equipo de sonido. La decisión de acompañar el suceso de música —un tanto macabro dadas las circunstancias— enfatiza la ironía característica de Vallejo (2023), quien describe el evento en términos muy contrarios a la expectativa que pueda tener el lector: “Hermoso. Cuco le daba un toque de fiesta a la escena trágica, y el público feliz con mi cadáver, abarrotando la Basílica Mayor” (p. 18), centrando siempre la atención en la música, en la canción, en el ambiente musical que genera la referencia, la cual incluye la letra de la canción para entablar un diálogo con el cantante.

Esta atmósfera sonora se despliega por toda la novela, y el paisaje sonoro es completado por Vallejo con pequeñas menciones a la ambientación musical presentada al comienzo, la cual va afirmando al completar la imagen con cada uno de los detalles del paisaje sonoro propuesto dentro de la catedral. La música no está sola en la narración, se acompaña de cómo suena y cómo resuena todo a su alrededor: “Y los vitrales catedralicios, de luminosos verdes, rojos, azules, violetas, amarillos, reverberaban en armonía con mi flamante artilugio del que salía la voz del gran Cuco Sánchez, medio distorsionada por la mala calidad del producto pues en El Hueco no venden sino basura china, mierda amarilla” (Vallejo, 2023, p. 33). Vallejo utiliza la música y todas sus resonancias para incluirlas

en el paisaje, haciendo vibrar la catedral entera y sus ocupantes con su muerte, la que en su narración sigue a contracorriente de todo, igual que vivió el narrador protagonista en todos los relatos.

En otras novelas Fernando va también construyendo una atmósfera musical al referirse a canciones y a cómo las escuchaba. En *Los días azules* (1985), Fernando viaja en sus recuerdos a través de la música:

Yo aún no era pianista, de suerte que el abuelo era el músico de la familia. Está tocando en su dulzaina «María Cristina», y nosotros vamos traduciendo sus notas con palabras: «María Cristina me quiere gobernar, y yo le sigo le sigo la corriente, porque no quiero que diga la gente, que María Cristina me quiere gobernar». Treinta o más años después volví a oír la canción: en el altoparlante de una fiesta popular en un parque, en un país muy lejano: se había deslizado por una grieta del tiempo, entre otra música eléctrica de guitarras frenéticas. De golpe retorné por un instante a ese cuarto espacioso de mi pasado, y pocas veces he sido más feliz” (p. 95).

De esta manera, el paisaje sonoro pone al lector en un íntimo contacto con la escritura del autor, ya que este indica de manera muy detallada cómo vive la experiencia musical. Así, nos permite conocer cómo escuchaba canciones cuando era niño en el radio de pilas o en la vitrola del tío Ovidio como lo menciona en *Los días azules* o *¡Llegaron!* (2015), en el tocadiscos de *Los caminos a Roma* (1988) o *Mi hermano el alcalde* (2004), en el traganíquel o juke-box de *El fuego secreto* (1987) o *Entre fantasmas* (1993), en el equipo de sonido de *El don de la vida* (2010), *Casablanca la bella* (2013) y *Escombros* (2021) o en los dispositivos más modernos como el Ipod mencionado en *Casablanca la bella*.

Cada pasaje musical incorporado por Vallejo a su obra crea una atmósfera que mueve la narrativa y sintoniza al lector, al llevarlo por el sendero de los efectos que despierta, según lo comentaba Jean-Jacques Nattiez (1989) en su estudio sobre la música en Proust, en el cual señala que esta parte perceptiva había sido dejada de lado, ya que la crítica tiende a limitarse al acercamiento a la música desde una visión objetiva e intelectual⁹ (p. 10). Está claro que la intermedialidad como referencialidad a otros medios, aplicada a la obra de Vallejo, posiciona la música en un nuevo nivel donde el conjunto de la referencia musical más el discurso textual forman un todo que busca resonar en el lector al transmitir la emoción del narrador protagonista o la idea general de la novela.

⁹ “In particular, the relevance of a *perceptual* approach to music has been dismissed - as if music could only be discussed when ‘perceived and analysed objectively [?]’ [...], and as if it were of secondary importance to consider music in terms of the various effects it produces and the varied ideas it awakes” (Nattiez, 1989, p. 10).

Françoise Escal (1990), en su estudio comparativo entre literatura y música *Contrepoints*, toma como ejemplo a Balzac para ilustrar cómo este recurre a las referencias musicales como una herramienta de amplificación, que influye tanto en el personaje como en el lector, pues en el primero logra crear resonancias y prolongar sus estados de alma, mientras, del otro lado, el lector sigue la voluntad de un autor que busca convencer y persuadir¹⁰ (p. 53). Vallejo hace uso —con experticia— del recurso musical como medio de amplificación. Es a través de la música que el lector logra vincularse emocionalmente con el narrador protagonista, debido a que hay una descripción detallada de la carga emocional que representa para el autor una referencia musical. En *Los días azules* (1985), Vallejo trae a colación un episodio de nostalgia sobre un amor juvenil que fracasaría por la timidez del narrador protagonista, el cual colorea el triste episodio a partir de la sonata “Tempestad” de Ludwig van Beethoven:

Cuando hay música de por medio la picazón duele más. La sonata empieza con un acorde que se desgrana y sigue con un Allegro fugaz. Sigue un Adagio, un nuevo Largo, un nuevo Allegro... A mitad del nuevo Allegro, pasando del re menor al la menor se me desquicia el alma: un fuerte acorde de dominante que al punto se trueca en piano, e irrumpe el segundo tema, el motivo insoportable con su carga de dolor. Once compases tan sólo de un pasaje que no termina: se derrumba en una cascada de lágrimas... (pp. 155-156).

A través de la narración, el lector se inserta en la atmósfera dolorosa recreada con la música, mientras en el discurso narrativo se conjugan términos musicales con los adjetivos que permiten entender el carácter melancólico de la escena. Los objetos sonoros, descritos por Fernando Vallejo, los sonidos del piano o los acordes van a formar el paisaje sonoro, según el proceso propuesto por Murray Schafer (1969). La novelística de Fernando Vallejo cuenta con un gran número de ejemplos en los que la música construye una atmósfera determinada al convertir la referencia musical en un paisaje sonoro.

La conjura contra Porky aporta entonces luces para rastrear la música en la novelística de Fernando Vallejo. La impronta del escritor, músico de corazón, está presente en las páginas de sus novelas, en las que le regala al público una mirada a la música desde su cotidianidad, en un juego discursivo enriquecido con las referencias musicales, aquellas que crean una atmósfera donde se sumerge el lector y se deja afectar emotivamente. Las

¹⁰ “De son côté, Thérèse Marix-Spire remarque que Balzac recourt dans son récit à la référence musicale pour conférer plus de résonances et de prolongements aux états d’âme de son personnage. Participant d’une volonté d’auteur de convaincre ou de persuader, la figure musicale dans le roman devient un élément rhétorique d’amplification” (Escal, 1990, p. 53).

novelas son un reflejo de la influencia de la música en la vida del escritor y, del mismo modo, en el narrador protagonista, al mostrar un vínculo que se extiende a una forma muy personal de escritura, en la que prima la musicalidad y el ritmo para dar paso a un juego creativo y compositivo donde se relacionan la literatura y la música. Además, las referencias musicales incluidas por el escritor en el discurso narrativo dan cuenta de un entrelazamiento entre la experiencia vital del mismo con las tradiciones musicales y culturales que han hecho parte de su transcurrir por diferentes latitudes, y han recogido un variado cancionero o repertorio clásico, al igual que escenas memorables para musicalizar.

La intermedialidad se aprecia en la propuesta narrativa del escritor colombiano, cuyas referencias musicales invitan a una novedosa experiencia al lector, en la cual hay una vivencia de la música que brota de la literatura. Cada canción, cada recurso musical empleado por Vallejo tiene una función dentro del texto para recrear un estado emocional o apelar a la emotividad del lector para conectar con la narración, para influir en su proceso de lectura y comunicarle lo incomunicable con las palabras. La novelística de Fernando Vallejo se convierte entonces en un punto de referencia para el estudio de la intermedialidad entre la literatura y la música, pues en ella se encuentran los ejemplos precisos en los que la música interviene en la literatura. Estas referencias surgen del texto y de las palabras del escritor y complementan el estudio hecho por Irina Rajewsky. El lenguaje de la palabra y el sonido convergen para transportarnos al mundo musical de Fernando Vallejo a través de una experiencia perceptiva nueva y diferente. ➡♦➡

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, S. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Alonso, S. (Ed.) (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Ardila Simpson, M. E. (2020). *Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)*. [Tesis de doctorado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla] <https://hdl.handle.net/20.500.12371/13993>
- Barchiesi, M. (2013). Al compás del fin del mundo: *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. *Altre modernità*, pp. 173-186. DOI: 10.13130/2035-7680/3082
- Cubillo, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 14(2), pp. 169-179. DOI: 10.15517/dre.v14i2.8444
- Dalmonte, R. (2002). El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía. En S. Alonso (Ed.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. (pp. 93-115). Madrid: Arco/Libros.
- Escal, F. (1990). *Contrepoints*. París: Méridiens Klincksieck.
- Joset, J. (2010). *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus, Alfaguara, S. A.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Toronto: BMI Canada Limited.
- Nattiez, J. (1989). *Proust as musician*. New York: Cambridge University Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality* 6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Sepúlveda, R. (2013). La casa del lenguaje. <https://www.las2orillas.co/la-casa-del-lenguaje/>
- Vallejo, F. (1998). *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2004). *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2012). *Los días azules*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S. A.
- Vallejo, F. (2013). *Casablanca la bella*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2015). *¡Llegaron!*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2016a). *Entre fantasmas*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2016b). *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2017a). *El fuego secreto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2017b). *Los caminos a Roma*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2019). *Memorias de un hijueputa*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2021). *Escombros*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2023). *La conjura contra Porky*. Bogotá: Alfaguara.