



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**

**HUIR DE LA MUERTE PARA DORMIR CON ELLA: AUTOFICCIÓN, EXILIO Y
MEMORIA DE LA COLOMBIA CONTEMPORÁNEA A PARTIR DE DOS NOVELAS DE
FERNANDO VALLEJO**

T E S I S

Que para optar por el grado de

Maestro en Estudios Latinoamericanos

presenta

SERGIO RAÚL BÁRCENAS HUIDOBRO

Tutor principal

DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Ciudad Universitaria, Ciudad de México

Agosto de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| CAPÍTULO I | |
| MUTACIONES DEL YO. DE LO AUTOBIOGRÁFICO A LA AUTOFICCIÓN: UNA TRAYECTORIA HISTÓRICA..... | 9 |
| 1.1 La legitimidad de lo autobiográfico: ¿Es la primera persona síntoma de la modernidad?.... | 9 |
| 1.2 La autoficción como pacto de lectura: un asunto de coordenadas..... | 19 |
| 1.3 La memoria, el yo literario y el relato: tres formas de ficción..... | 28 |
| CAPÍTULO II | |
| ÉTICA Y POÉTICA. LEER A VALLEJO A PARTIR DE LA TEORÍA DE LA AUTOFICCIÓN..... | 35 |
| 2.1 Identidad, patria y muerte. El yo autoficcional en Vallejo, crítica y réplica hacia los escombros de la modernidad en Colombia..... | 35 |
| 2.2 El Yo que surge de Nosotros. El descubrimiento de la primera persona en la obra temprana.... | 41 |
| 2.3 Hablar en nombre propio. La construcción y defensa teórica de una moral individual..... | 46 |
| 2.4 La memoria como ficción y puesta en escena..... | 57 |
| CAPÍTULO III | |
| CRÓNICA DE AUSENCIAS. ESCRITURA Y MEMORIA, RÍOS PARALELOS EN <i>ENTRE FANTASMAS</i> | 63 |
| 3.1.- “Soy un espejismo del otro”: entender <i>Entre fantasmas</i> como autoficción..... | 63 |
| 3.2. Los interlocutores: mediadores entre el recuerdo y el presente..... | 72 |
| 3.3.- Escritura, narración y lenguaje como simulacros contra la desmemoria..... | 79 |
| 3.4.- La dimensión política del olvido. Heráclito, Manrique y los ríos que no llegan al mar..... | 85 |

CAPÍTULO IV

EL OLVIDO, EL FIN DEL MUNDO Y LAS MEMORIAS DE UNA VIDA COMPARTIDA Tres propuestas de lectura de *El desbarrancadero*96

4.1 La memoria individual: herencia sin herederos.....96

4.2 La fotografía como testimonio y el problema del tono narrativo. Sobre los niveles de la diégesis en *El desbarrancadero*.....109

4.3 La totalidad fragmentada. Un acercamiento a partir de Lukács.....117

CONCLUSIONES.....126

BIBLIOGRAFÍA129

INTRODUCCIÓN

Escribir nunca fue la primera vocación de Fernando Vallejo (Antioquia, 1942). La dirección de cine, el piano, la crítica musical, la filología hispánica, el hedonismo perpetuo, la biología, el activismo animal y la filosofía de la ciencia fueron y son, en mayor o menor medida, depositarios de su energía crítica, su atención y del tiempo de vida que, inevitablemente, retrocede siempre como arena en un reloj. Si nos atenemos a sus declaraciones, resulta indescifrable la trayectoria vital de un hombre que, sin leer literatura y sin profesar una vocación estrictamente literaria, terminó convertido en uno de los narradores más difundidos en el mercado editorial hispano de las últimas tres décadas. "Si nos atenemos" a ellas, dijimos, porque decir *yo*, en literatura, siempre es decir media verdad. La primera persona, la memoria por escrito, la propia voz trasladada al texto, no es más que un espejo trucado, un simulacro de mimesis que nos observa desde la página con la sonrisa elusiva y confiada de quien se sabe autónomo.

El presente trabajo es un intento por abordar y describir la poética del antioqueño no en tanto autor de novelas sino como escritor de autoficciones, esa parcela genérica elusiva y llena de paradojas que, al menos desde 1972, se empeña a poner en jaque los supuestos técnicos y estilísticos con los que nos enfrentamos a la ficción, por un lado, y a los textos biográficos, por otro. Hispanoamérica no es ningún terreno virgen para la autoficción: narraciones paradigmáticas de su literatura reciente, como los ciclos habaneros de Pedro Juan Gutiérrez, *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, o los relatos escritos por Ricardo Piglia y protagonizados por Emilio Renzi son apenas la punta más visible del iceberg donde

las identidades de autores, narradores y personajes se mezclan e intercambian sin reparos. De entre éstos, los libros firmados por Fernando Vallejo destacan por ejecutar un cuidadoso proyecto estilístico que se remonta al ciclo “El río del tiempo” (1985 – 1993), y que es posible enmarcar dentro de dicha propuesta genérica.

Además de la mera comprobación de esta afinidad de los textos con las propuestas teóricas de Serge Doubrovski, Jacques Lecarme o Manuel Alberca, proponemos que leerlos bajo esta luz ahonda las posibilidades de interpretación de las obras y clarifica ciertas zonas estilísticas que quedarían indefinidas si los textos se leyeran a partir de los supuestos tradicionales de la novela o de las memorias.

Al hablar de la poética autoral, no nos referimos a la propuesta clásica aristotélica, más ligada a nuestra idea moderna de parcelas genéricas –épica, tragedia, lírica- que a la descripción y análisis de la identidad del autor en tanto creador. A diferencia de la poética aristotélica, preceptiva, reguladora y más bien encaminada a regular el buen-hacer de la producción literaria, la poética como la abordamos aquí es el resultado de la actividad creativa, su evidencia, y no su marco de prefiguración. La poética de nuestro autor, producto de una atmósfera sociocultural, pero de voluntad mayormente individual, la entenderemos, siguiendo a Françoise Perus, como:

[Una] organización específica de lenguajes y saberes diversos y, conjuntamente, como propuesta, desde la enunciación, de una relación específica tanto con esos lenguajes y estos saberes como con los sujetos portadores de ellos, incluida la configuración – estable o no- de las relaciones entre el “yo” y el “otro”, o los “otros”.

En Vallejo, esta organización de lenguajes y saberes está engarzada alrededor de la memoria personal del narrador, cuya perspectiva nunca abandonamos; el paso del tiempo

y la omnipresencia de la muerte, en tanto obsesiones personales, constituyen los temas que organizan la poética narrativa, el modo de narrar, organizado precisamente alrededor del recuerdo y el tiempo, y que comunican al pasado narrado con el presente narrativo de los relatos. Así, como propone Perus, las relaciones del yo con los otros –con Colombia, México, su madre, su hermano, la clase política, la propia raza humana- se proyectan y explican a través de esta forma organizativa total.

Las relaciones que el yo establece con su entorno están, en los textos que analizamos, construidas desde cierta marginalidad autoasumida, un exilio que, además de geográfico, es afectivo, moral e identitario. El narrador, en tanto alter-ego autoficcional, re-elabora fragmentos quebrados de la experiencia vital del autor, para que de las ruinas surja un relato: el de una memoria que se diluye y una identidad que se observa a sí misma en el espejo de lo escrito.

Para analizar esta poética autoficcional, nos hemos centrado en dos novelas, *Entre fantasmas* y *El desbarrancadero*. La primera constituye el cierre del quinteto “El río del tiempo” y admite ser leída como un laboratorio formal para las estrategias, recursos y *leit motifs* que el autor incorporaría en adelante. *El desbarrancadero*, uno de sus libros más difundidos, exhibe una poética más sólida y consciente de sus límites y posibilidades. Es un relato de apariencia autobiográfica en la cual los bordes entre verdad y ficción, entre la identidad autoral y la del personaje – narrador, son menos claros.

La primera parte de este estudio aborda el estado general del arte en lo que refiere a la autoficción a partir de su pariente más cercana: la autobiografía. Describimos el proceso histórico mediante el cual, tanto en la práctica creativa como en la teoría literaria, el yo

literario comenzó a escindirse desde una posición de autoridad, de legitimación a través de la escritura, hasta una posición “a pie de calle”, desde la cual las escrituras del yo, en tanto constituyen actos memoriosos, comienzan a mezclar sus bordes con los de la ficción.

La segunda parte, o el tercer y cuarto capítulos, está formada por el análisis de las autoficciones elegidas, más con el afán de tender puentes entre ellas que de valorarlas en términos estéticos. El capítulo titulado “Crónica de ausencias” describe las estrategias y técnicas por medio de las cuales la escritura, la narración y el propio lenguaje están problematizados en *Entre fantasmas*, como simulacros agónicos, premoniciones de ese olvido inevitable y oscuro que parece ser la némesis del narrador: la muerte. Proponemos que la figura omnipresente del río funciona como centro de gravedad estético en este texto; es una figura clásica, casi un tropo que emana de Heráclito, se inmortaliza en Manrique y encuentra un cauce en Vallejo, para quien el río constituye el cauce que avanza, ya no hacia el mar de lo eterno, sino al vacío.

El desbarrancadero es abordado desde una propuesta de tres enfoques: una ligada a la idea de la memoria como herencia en Walter Benjamin, y la escritura como legitimación de dicha herencia; el segundo cuestiona la poética del libro a partir de su tono de enunciación y la decisión, plenamente autoficcional, de incluir una fotografía genuina de la infancia de los personajes como entrada al paratexto; por último, el tercero parte de un pasaje de Gyorgy Lukács para intuir y explicar la poética del colombiano a partir del punto desde el que ésta encara a la modernidad y sus secuelas más negativas en esa nación hispanoamericana.

- Pero dígame una cosa, maestro: ¿cuándo usted dice “yo” en sus novelas es usted?

- No, es un invento mío. Como yo, Yo también me inventé.

El don de la vida

CAPÍTULO I

MUTACIONES DEL YO

DE LO AUTOBIOGRÁFICO A LA AUTOFICCIÓN: UNA TRAYECTORIA HISTÓRICA

1.1 La legitimidad de lo autobiográfico: ¿Es la primera persona síntoma de la modernidad?

Lo autobiográfico es un fénix de dos cabezas. Declina y resurge al ritmo de la necesidad que cada comunidad siente por explicarse a través de sus individuos más reconocibles. Hombres y mujeres –con predominio de los primeros– en el centro de esa suerte de plaza pública que es la página escrita, hablando de sí mismos, en primera persona. Pero en el fondo hay un rumor, el de lo colectivo, el de un *nosotros* negado, pero inocultable en las autobiografías. *No man is an island*. De dos cabezas, dijimos, porque si rastreamos el germen moderno de lo que hoy entendemos por relato autobiográfico, llegaremos pronto a una bifurcación de dos caminos: uno, el de la autobiografía como género literario y otro,

el de lo autobiográfico como categoría crítica. Ambos, de acuerdo a Helga Schwalm¹, coinciden con la formación del sujeto moderno alrededor de 1800, en la cima de la Ilustración y el asentamiento tanto de sociedades civiles burguesas como de las artes liberales. Diríamos que la formación de este *yo* moderno provoca y legitima sus propios registros escritos; tanto más si el *yo* que nos habla desde la página escrita corresponde, aunque sea por convención, a una figura pública, portadora de un discurso y una personalidad que rebasan lo literario.

Recientemente, Peter Burke señaló que este sentido moderno de lo autobiográfico mostraría una diferencia notable respecto de las autobiografías escritas bajo otras ideas del sujeto o de la vida individual. Burke las llama pre-modernas: “En tanto pretende enfocarse en la singularidad individual del sujeto [que se biografía a si mismo], la autobiografía en su sentido moderno está marcada tanto por la secularización como por la temporización (*Historisierung*) de la experiencia. En contraste, la autobiografía pre-moderna, espiritual, que seguía la tradición de las *Confesiones* de Agustín de Hipona, continuó hasta entrado el siglo XIX construyendo su sujeto como ejemplo, como una historia de la cual aprender.”² No es un cambio menor: el registro de la experiencia propia

¹Helga Schwalm, "Autobiography", en Peter Hühn, Jan Christoph Meister (comps.), *Handbook of narratology*, Hamburgo, Universidad de Hamburgo, 2014, pp. 48 – 72.

² Peter Burke, "Historicizing the Self, 1770–1830", en A. Baggerman (comp.), *Controlling Time and Shaping the Self: Developments in Autobiographical Writing since the Sixteenth Century*, Leiden, Brill, 2011, p. 13 – 32. [Texto original: “As it tends to focus on the autobiographical subject as singular individual, autoꝑbiography in the modern sense is thus marked by the secularization and the “temporalization (*Historisierung*) of experience. In contrast, pre-modern spiritual autobiography, which followed the tradition of Augustine’s *Confessions* and continued well into the 19th century, constructed its subject as exemplum, i.e. as a typical story to be learnt from.” Las traducciones del francés e inglés contenidas en este apartado son mías salvo si se indica lo contrario.]

abandona la vista en contrapicado que da el pedestal, y comienza a mirar a los otros hombres a los ojos, a ras de suelo.

Es probable que, mientras escribe lo anterior, Burke piense en los modelos clásicos de Johann W. Goethe (*Poesía y verdad*, 1808-1831), Jean Jacques Rousseau (*Las confesiones*, 1782-1789), René de Chateaubriand (*Memorias de ultratumba*, 1848-1850) o John Stuart Mill (*Autobiografía*, 1873) como modelos de este giro radical. Uno de estos modelos, Rousseau, es tajante al distinguirse de sus contemporáneos en el primer libro de las *Confesiones*: “Conozco a mi corazón, lo mismo que a los hombres. No estoy hecho como ningún otro que haya visto, y me atrevo a creer que soy diferente a cualquier otro de cuantos existen. No seré mejor, quizá, pero soy distinto.”³

En apariencia, la declaración ampara la idea, por entonces predominante, de la autobiografía como escaparate para individuos de excepción, y seguramente Rousseau lo es. La diferencia radical respecto a sus modelos precedentes es que dicha excepcionalidad no está concebida como ejemplar o modélica, sino como un mero modo de ser, una señal de identidad que distingue al firmante de sus contemporáneos. No necesariamente para bien, por cierto. Esta declaración de intenciones es notable en su similitud con el ideario que anima las autoficciones de Fernando Vallejo, casi dos siglos posteriores. Si bien escritas desde una *posición* (en el sentido de Bordieu) distinta a la figura pública

³ “Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vau pas mieux, au moins je suis autre”, en Jean Jacques Rousseau, *Les confessions*, París, Gallimard - Folio Classique, 2009, p. 4.

construida por el suizo, las narraciones del antioqueño, que espejean sin cesar su propio periplo vital, constituyen un intento agrio, sarcástico y furibundo para desmarcarse de una serie de identidades comunitarias: el catolicismo, el heteropatriarcado, lo colombiano, lo antioqueño y hasta el realismo mágico, en tanto éste aparece ligado a un sentido de pertenencia cultural-nacional que a Vallejo, sencillamente, le resulta entre ajeno y alienante.

Para entender este recorrido, debemos retroceder varias décadas. Hacia mediados del mismo siglo, el XIX, la literatura hispanoamericana se encontraba en proceso de formación, al tiempo que las propias naciones de la región libraban debates arduos en torno a su identidad histórica, política y al modelo de desarrollo en que se adscribirían en adelante. Literariamente, la escritura de autobiografías ejemplares –en el sentido de Burke– semeja un trayecto análogo al de sus pares europeos, si bien incompleto, resuelto sobre la marcha y ligeramente anacrónico. La *Autobiografía de un Esclavo* de Juan Francisco Manzano (1849) y los *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento (1850) son dos ejemplos de autobiografías escritas a la sombra de un programa ideológico de construcción de identidades colectivas: de reivindicación racial, la primera; de erección de una figura de autoridad nacional, en el caso del argentino.

Conviene detenerse en esta condición temprana de lo autobiográfico en Hispanoamérica. La autoficción, un sucedáneo crítico tanto de la novela como de la autobiografía, es también crítica con la noción de la escritura como legitimación pública de una figura

ejemplar. Aunque el procedimiento sea, a nivel técnico, muy similar (la relatoría de eventos que forman una personalidad y que resultan en el *yo* que narra desde el presente), la autoficción en Fernando Vallejo implica libertades técnicas y formales impensables para un modelo clásico de autobiografía, como la fragmentación radical de la experiencia individual en secuencias mínimas de memoria que, como el flujo desbordado de un río arremolinado, se agrupan en torno a los temas predominantes de la poética de su autor: la muerte y su proximidad, el tiempo y su corriente imparable, la memoria y sus traiciones, el olvido como único destino posible. Mientras los sujetos que narran las autobiografías de Manzano o Sarmiento abrazan las promesas abiertas por la modernidad, el narrador recurrente de Vallejo se enfrenta a una modernidad cuestionada, avejentada, disfuncional y rebasada por sus promesas incumplidas: su época semeja una casa abandonada, cuarteada, poblada por recuerdos que hieden a desmemoria.

A contrapelo del *yo* tradicional autobiográfico, el de la autoficción renuncia a ser efigie didáctica; se aboca, por el contrario, a un auto-examen público, oblicuo, metaforizado -y quizá exhibicionista- que no está sujeto a referencialidades estrictas. En palabras de Laurent Jenny, “[Mientras] (...) el sujeto autobiográfico aspira a colocar su voz y su historia bajo el control de la consciencia, para el de la autoficción, por el contrario, como en una suerte de autobiografía del inconsciente, el *yo* abdica de toda voluntad de control y deja hablar al *ello*.”⁴ Se trata, sin duda, de una lectura que echa mano del psicoanálisis para

⁴ “Le sujet de l'autobiographie entend placer sa parole et son histoire sous le contrôle de sa conscience. A l'inverse l'autofiction serait en somme une autobiographie de l'inconscient, où le moi abdique toute volonté de maîtrise et laisse parler le *ça*”, en Laurent Jenny, *L'autofiction* [en línea], Ginebra, Departamento de

explicar al narrador autoficcional, pero la cita permite intuir una posibilidad de análisis: mientras el yo autobiográfico aspira a insertarse en la corriente de los grandes relatos colectivos (pensemos en Sarmiento, dirigiéndose de tú a tú a la patria), el yo autoficcional voltea hacia sí mismo para reconstruirse, una vez que esos relatos comunitarios –la patria, la familia, la nación, Dios– se han fragmentado hasta resultar irreconocibles.

Hasta aquí, hemos dejado de lado la aclaración de aquello que entendemos nosotros por autoficción y bajo qué parámetros hemos categorizado así a la obra narrativa de Vallejo. En tanto las autoficciones son derivados simultáneos de la novela y de la autobiografía, el problema no es menor y es preciso abordarlo. En un estudio reciente, Manuel Alberca⁵ aborda el problema de definición teórica y delimitación genérica de la autoficción a partir de su construcción histórica. Para ello, distingue dos líneas cronológicas similares a las que, como vimos, marcaron el surgimiento de la escritura autobiográfica: la de la autoficción como categoría teórica y, por otro lado, como práctica creativa. Como ocurre con frecuencia en la sistematización de conocimientos, lo segundo, la formación empírica del fenómeno, antecede en mucho a su formulación como herramienta teórica.

Para Alberca, buena parte de las imprecisiones que rodean a la autoficción como campo de estudio parten de dos mitos igualmente falsos: “según uno de ellos, la autoficción

Lengua Francesa, Universidad de Ginebra, 2003 [consultado el 20 de marzo de 2016] [URL: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#af022300>].

⁵ Manuel Alberca, “Treinta años de historia (y unos orígenes de siglos)”, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

nació ayer; según el otro, sus orígenes se pierden en la oscuridad de los tiempos...”⁶ Aunque opuestas, ambas afirmaciones pueden desmontarse al considerar que si bien existen narraciones, tan antiguas como se quiera, que exhiben características formales y estructurales emparentadas con la autoficción moderna, éstas ameritan ser leídas – puesto que así fueron escritas– bajo ideas de sujeto, identidad autoral y pactos de lectura muy distintas a las que nos son contemporáneas. Schwalm ya ha advertido este riesgo al analizar la *Séptima Carta* de Platón bajo los supuestos críticos de la autoficción contemporánea: el resultado es una lectura profundamente des-historizada.⁷ De la misma manera, la lectura de Fernando Vallejo a partir de los marcos de la autobiografía resultaría en tergiversaciones riesgosas de su poética e intenciones. Malentendidos que, por otra parte, han sido comunes en la forma en que la opinión pública, principalmente la colombiana, ha recibido y asimilado libros que presumen y aparentan un trasfondo autobiográfico.⁸

En cuanto a la autoficción, es notable que su veloz penetración en la crítica académica no ocurra por vía de una propuesta teórica –valga la repetición– académica, sino del paratexto editorial de *Fils* (1977), un relato medianamente autobiográfico de Serge

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ Helga Schwalm, *op. cit.*, p. 61.

⁸ El más notorio es la difundida columna firmada por Germán Santamaría en el bogotano *Semana*, quien lanza una diatriba simultánea, indistinta, contra el autor y contra el personaje narrador de *La virgen de los sicarios*. Dice Santamaría: “No se asume como una obra de ficción, pues es el deambular por la ciudad de un escritor llamado igualmente Fernando Vallejo (...)” y describe al antioqueño, amparándose en el perfil del personaje descrito en la autoficción, como “Un delirante que le quiere cobrar a toda una nación el no haber podido ser felizmente homosexual en Medellín (...)”. Germán Santamaría, “Prohibir al sicario”, en *Semana*, sección Nación, Bogotá, 6 de junio del 2000. Consulta de versión electrónica: 29 de julio de 2016. URL: <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>

Dubrovski que, desde la cuarta de forros de su primera edición, reclama para sí misma la etiqueta genérica de autoficción. “Cuando se me pidió redactar la contratapa, la palabra autoficción me salió del alma; no puedo decir nada más. No quería crear ningún género literario nuevo. Estaba intentando definir lo que sea que hubiera hecho.”⁹ Son palabras de Dubrovski, autor involuntario –si creemos lo afirmado- del término que, lejos de abrir posibilidad genéricas inéditas antes de *Fils*, más bien bautizó un síntoma cada vez más patente en el seno de las llamadas literaturas del yo. La etiqueta define y agrupa desde entonces a narraciones disímiles entre sí, escritas a la sombra de lenguas, condiciones autorales y entornos culturales diversos.

La proliferación en décadas recientes de narraciones escritas en esa estela, inclina a intuir a la escritura de autoficciones ora como síntoma, ora como consecuencia de un marco que trasciende el campo meramente literario: la crisis de la modernidad, o bien, el caos generado por el quiebre de la misma. Siguiendo al Lyotard de *La condición posmoderna*, diríamos que la autoficción debe leerse no solo a la luz de la modernidad, sino a la sombra de sus fracturas. Ésta es una posibilidad de lectura que permite abordar textos como *El desbarrancadero*, que problematiza el retorno al devastado lugar de origen como si este

⁹ En el original: "Quand ils m'ont demandé de rédiger la quatrième de couverture, le mot autofiction m'est venu à l'esprit, je ne sais trop comment. Je ne voulais pas créer un nouveau genre littéraire, je tentais juste de définir ce que je venais de faire" en Anne Chemin, « Fils, père de l'autofiction » en *Le Monde Culture et Idées*, 18 de julio de 2013 ; actualización el 2 de agosto de 2013, fecha de consulta : 26 de julio de 2016 URL :http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html#mvMGAmMq5SuPvA5f.99

viaje a la semilla fuera premonitorio de la muerte, de la caída, de una devastación simbolizada por el fin de siglo en un país acechado por varias formas de violencia.

Así, aunque nuestros análisis de *Entre fantasmas* y *El desbarrancadero* contemplan ampliamente la posibilidad de leerlos en clave política, histórica y sociocultural, lo hacemos con la conciencia de que, en lo que toca a una práctica como la autoficción, la fijación por la referencialidad, la metaforización de la experiencia vital y los juegos de espejismo con el yo literario tienden a relegar injustamente el análisis formal y la propuesta estética a un segundo plano. Contra estos riesgos, tanto Manuel Alberca como Diana Diaconu advierten que la publicación de *Fils* en 1977 no debería abordarse como la fecha de nacimiento de un fenómeno espontáneo, sino como la formulación teórica inicial, después canónica, de una práctica literaria “de formulación in Vitro”¹⁰, surgida de un diálogo intencionado entre la escritura y la teoría. En suma, un laboratorio formal que teoriza en la práctica.

Esta doble condición la ha señalado también Laurent Jenny al hacer notar que, durante el periodo de escritura de *Fils*, Dubrovsky no ejercía como autor sino como académico visitante en una universidad neoyorquina: “Esta obediencia doble, universitaria y literaria, me parece significativa para entender el espíritu en torno al cual se forjó la noción de autoficción. Uno podría decir que se trata de un cuestionamiento erudito hacia los

¹⁰ Diana Diaconu, *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo - Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional de Colombia, 2013.

practicantes *naif* de la autobiografía.”¹¹ En el presente trabajo, nos acercaremos a la lectura contextual de las narraciones solo cuando ésta guarde una correspondencia ineludible con su condición de autoficciones.

De acuerdo a esta propuesta –teórica en Laurent, práctica en Dubrovsky-, el motor de las poéticas autoficcionales estaría en la superación y cuestionamiento de los parámetros clásicos de la autobiografía. Esto es solo parcialmente cierto. La autoficción implica, ante todo, un reacomodo de la perspectiva con la que el individuo, en tanto sujeto narrador, se posiciona en el entramado general de una poética auto-asumida. Mientras la autobiografía aspira al registro de experiencias transmisibles y al relato de formación de una personalidad, la autoficción –por ejemplo, *Entre fantasmas* (1993) del propio Vallejo- insiste en buscar zonas de ambigüedad, grietas o dislocaciones en la veracidad referencial del relato, para enunciar desde ahí. Este movimiento no ocurre con el afán de ocultar o tergiversar el sentido de la experiencia o lo vivido, sino para potenciar la libertad creativa o imaginativa inherente a las zonas brumosas, fragmentarias, de la memoria individual, pues ¿quién podría evitar que el recuerdo se reelabore a sí mismo a través del tiempo, consciente o veladamente? Aunque en apariencia formal, el arco dramático de la autobiografía y la autoficción son semejantes, e incluso miméticos –en tanto ambos representan la concreción escrita, textual, de un acto de la memoria-, es este posicionamiento consciente del narrador, frente al espejo, frente a sí mismo, lo que constituye su diferencia más radical.

¹¹ Jenny Laurent, *op. cit.*, recurso electrónico.

1.2 La autoficción como pacto de lectura: un asunto de coordenadas

Desde posiciones contemporáneas a las de Dubrovsky, Jacques Lecarme define la autoficción como “(...) un dispositivo muy sencillo: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela”¹², mientras que Vincent Colonna la define, en una tesis al respecto dirigida por Genette, como “una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre.)”¹³

Mirando la definición de Lecarme, resalta su enfoque primordial en los parámetros formales, más evidentes, de un texto: la identidad nominal presentada al lector y el marco de lectura propuesto, sea por el paratexto (contratapa, colección editorial, etc.), por el propio autor o por la forma composicional que se intuye en la obra. La de Colonna, por otra parte, rastrea la naturaleza de la autoficción a partir de la voluntad autoral y de

¹² Citado en Johnnie Gratton, “Autofiction”, en Margareta Jolly (comp.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. Londres – Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 86.

¹³ En el original: “(...) une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)” en Vincent Colonna, *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, París, Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS), 1989, p. 30.

elementos más dúctiles, más ambiguos y que rebasan al propio texto: la personalidad e identidad “reales” del firmante y su sinonimia, aparentemente estricta, con eso que llamaríamos “su nombre real.” El narrador de los relatos de Vallejo, también llamado Fernando y emparentado con una familia homónima a la del autor, Rendón, se cuida de no llamarse nunca “Vallejo” en el texto, dejando abierta una mínima grieta de duda en cuanto a la homonimia exigida por Lecarme.

La cuestión, por supuesto, no atañe al asunto, generalmente morboso, de comprobar si el autor *es-o-no-es* aquel que nos habla desde la página; lo que los textos problematizan es la reconstrucción de una memoria casi aniquilada, caótica, acechada por rencores, fobias, culpas y manías, y la autoficción resulta el marco compositivo adecuado no para que el autor vierta fotográficamente sus recuerdos, sino para reelaborarlos y tergiversarlos con tanta libertad como la necesite. Esta confusión no es exclusiva ni inherente a la poética del colombiano; tiene antecedentes históricos que conviene rescatar.

En su conocido estudio sobre la autobiografía aparecido en 1975¹⁴, dos años antes de la aparición de *Fils*, Lejeune detalla una condición que, históricamente, habría conducido a malentendidos referentes a lo autobiográfico: el hecho de que, para la crítica, lo autobiográfico se instaurara como un término de uso recurrente y arbitrario, una moda, sin que sus fronteras genéricas fueran claras. O, quizá, era esa ductilidad la que la propiciaba. Los contornos que, tradicionalmente, separaron a la autobiografía de géneros

¹⁴ Phillipe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975. [Reimp. 2005]

vecinos como la autobiografía de ficción o la novela en primera persona eran difusos antes del estudio de Lejeune y, en muchos casos, obedecían a arbitrariedades pragmáticas que se ajustaban bien a un problema y a un objeto de estudio, no a una sistematización general y consensuada. Y algo similar ocurrió con la autoficción a partir de 1977.

De manera similar a lo que Alberca afirma sobre los dos paradigmas erróneos, que se perpetuaron antes de esclarecerse, para Lejeune el problema de lo autobiográfico reside en que también enfrentó dos posturas irreconciliables. Una de ellas, preocupada por el tema y contenido de los textos autobiográficos, afirma que su validez reside en pruebas de contraste referencial como documentos no literarios que circunden la vida del autor: testimonios, hechos probados, etcétera.

El propio Lejeune señaló la ingenuidad o ligereza de amparar la fiabilidad referencial de un documento mediante su cotejo con otro documento cuya única carta de autoridad frente al primero estaba en no ser literario. Eso, sin considerar la imposibilidad práctica de someter cada pieza narrativa a cotejos documentales que den fe, por ejemplo, de aspectos como la intimidad, los recuerdos o las opiniones personales del autor. Para Lejeune, este “pacto referencial” es un elemento constitutivo de la biografía o la Historia, mientras que en la autobiografía no pasa de ser incidental y secundario; en su visión, emplearlo como criterio de validación no logra deslindarlo de géneros vecinos como la biografía. El propio Vallejo, malicioso, ha puesto a prueba nuestra expectativa de

veracidad biográfica al incluir una fotografía real de su hermano como ilustración en autoficción *El desbarrancadero*, y refiriendo después a la propia fotografía en el texto.

La segunda posibilidad, de corte formal, se centra en los aspectos semánticos, estructurales y técnicos del texto. Sin embargo, para Lejeune, considerarlos en un plano únicamente textual, los vuelve indistinguibles de procedimientos análogos que lo mismo pueden emplearse en la novela en primera persona, las falsas memorias o la novela autobiográfica, sin alcanzar a distinguir cuáles son propias y exclusivas de lo autobiográfico ni de la autoficción. Lejeune ni siquiera admite a la primera persona como condición ineludible de lo autobiográfico pues, ni la adjudicación del “yo” como voz narrativa impide la ficcionalización o invención, ni “nada impide que la coincidencia entre autor, narrador y personaje sea verbalizada mediante la segunda o tercera persona del singular.”¹⁵

En un intento por superar ambas tradiciones críticas, Lejeune aterriza en una definición de autobiografía que, en un primer momento, puede desconcertar por su sencillez y generalidad: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”¹⁶ Para distinguir la autobiografía de su siguiente deriva, el relato autoficcional, habremos de dilucidar la diferencia fundamental entre textos como los de

¹⁵ *Ibid.*, p. 22; en lo que a esto concierne, conviene tener en cuenta esta propuesta de Lejeune al analizar, en el tercer capítulo del presente trabajo, el párrafo inicial de *El desbarrancadero*, escrito en una aparente tercera persona que después se revela como una focalización atípica de la propia conciencia del narrador.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

Fernando Vallejo y aquellos que embonan mejor con esta definición, en la que se conjugan tres planos:

- A) Lo semántico: refiere al contenido temático; la existencia propia, vida individual y la historia de (formación de) una personalidad

- B) Lo sintáctico: refiere a la forma; se trata de un relato escrito en prosa que, de acuerdo a lo expuesto por Lejeune en el mismo apartado, suele expresarse en primera persona aunque éste no sea un condicionante genérico.

- C) Lo autoral: se trata de un narrador auto-diegético con equidad identitaria –y, de forma implícita, nominal- entre narrador, autor y personaje.

Además, Diana Diaconu¹⁷ considera un cuarto aspecto, o más bien difiere en el tercero, dado que ella no considera el autoral:

- D) Lo pragmático: la calidad del autor como figura real, extra-textual, y su posición en el campo literario. Considera también la potencial “toma de posición” si el texto tiene implicaciones ajenas al campo literario, como finalidades políticas, reivindicativas, de auto-defensa, denuncia, etcétera.

¹⁷ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 56.

La autoficción no plantea rupturas relevantes con la autobiografía que refieran a los apartados A o B, pero sí en el C. Es en el terreno de la identidad autoral en donde los relatos autoficcionales encuentran un campo de experimentación abierto. Si bien un listado de requisitos compositivos como el anterior ayuda a esclarecer los límites y potencialidades de la escritura autobiográfica, para Lejeune, un texto de tal naturaleza se valida en última instancia mediante el contrato de lectura que el autor / sujeto enunciante propone y el lector evalúa y, en el mejor de los casos, acepta a través de la lectura. Lo mismo vale para la autoficción.

Lo que se modifica, en ese caso, son las condiciones del pacto en lo referente a la expectativa de veracidad de lo narrado. En palabras de Laurent, "(...) la autoficción sería un relato con apariencia autobiográfica, pero en el cual el pacto autobiográfico (que, recordemos, reafirma la triada identitaria entre autor, narrador y personaje), queda dislocado por inexactitudes referenciales."¹⁸ En Vallejo estas dislocaciones o inexactitudes intencionales son siempre mínimas, pero constantes: la ya señalada y sutil inconsistencia en el nombre; el número de hermanos que varía de un pasaje a otro; viñetas de la infancia y la juventud que se repiten de libro a libro con variaciones apenas perceptibles.

Lejeune acompaña a su argumentación con un cuadro cartesiano, reproducido con frecuencia y usado lo mismo para defenderlo que para desmontarlo desde la crítica:

¹⁸ En el original: "(...)'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles", en Jenny Laurent, *op. cit.* [La trad. es mía]

| Tipo de pacto establecido \ Nombre del personaje | Distinto al Nombre del Autor | Sin Información Suficiente | Igual al Nombre del Autor |
|--|------------------------------|----------------------------|---------------------------|
| Novelesco | novela | novela | AUTOFICCIÓN |
| Sin Información Suficiente | novela | indeterminado | autobiografía |
| Autobiográfico | AUTOFICCIÓN | autobiografía | autobiografía |

19

*En el esquema original, en francés, las casillas aquí marcadas como AUTOFICCIÓN aparecen vacías y coloreadas en un tono diferente. Sugerimos, pues, que en esa zona de ambigüedad que para Lejeune permanece sin nombre, es donde la autoficción encuentra su campo de acción.

En coordenadas simples, el esquema es válido para cartografiar, en rasgos muy generales y trazos gruesos, cualquier texto narrativo. Las casillas marcadas como “Sin Información Suficiente” abarcarían tanto relatos anónimos como los de autoría solo atribuida. Un ejemplo de relato “indeterminado”, ubicable en el espectro medio del esquema, sería *El Lazarillo de Tormes*, cuya autoría, procedencia e intención autobiográfica o memorística es aún materia de debate.

Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo*²⁰, proporciona una lectura sucinta y libre del esquema de coordenadas de Lejeune. Para él, la característica central de la autoficción es la “equidistancia simétrica respecto a la novela y a la autobiografía”; Diana Diaconu parte de esta formulación de Alberca para sugerir que, más que un equilibrio de distancias, la autoficción se genera en una tensión equilibrada, calculada, entre los pactos

¹⁹ Esquema original en: Phillipe Lejeune, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

aparentemente antitéticos de la novela y de la autobiografía, detallado exhaustivamente por el propio Lejeune.

Se trata, en palabras de la investigadora rumana, de un “pacto ambivalente” que no llega a resolverse en favor de ninguno de sus polos, pues cuando la tensión se debilita y se resuelve, sea a favor de lo novelístico o lo biográfico, “se trata de una obra inauténtica que vehicula modalidades formales de la autoficción simplemente porque están de moda. Al contrario, una fuerte tensión entre los dos tipos de pacto, autobiográfico y ficcional, sirve para explorar los límites narrativos de ambos géneros, para cuestionar las convenciones y vivificar aquellos rasgos genéricos que, transformados, están llamados a perdurar.”²¹ Podríamos hablar de la superación de dos límites: el del discurso autobiográfico a través de las posibilidades ficcionales, y el de la ficción a través de estrategias ajenas a la invención pura, como las de la autobiografía.

En un sentido general, podemos afirmar que estos dos polos, novela y autobiografía, son también los dos géneros característicos que acompañan el nacimiento y desarrollo de la modernidad; el primero como género paradigmático de la burguesía civil y centro del canon popular contemporáneo; el segundo, como ventana a la conciencia individual del ciudadano moderno —frecuentemente masculino, predominantemente civil, educado, maduro, perteneciente a estamentos sociales ligados a la propiedad privada, la política o las industrias productivas—, usualmente de la manera descrita arriba por Dubrovsky. Ante

²¹ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 30.

este perfil, la autoficción reclama un lugar como nuevo paradigma de las escrituras del yo. En el caso específico de Hispanoamérica, este nuevo paradigma funciona como un campo abierto para que los textos literarios problematicen las muchas disonancias y grietas ligadas a los sentimientos de pertenencia nacional, las identidades colectivas o el desmoronamiento de las instituciones tradicionales frente al advenimiento de regímenes anómalos o entornos devorados por la violencia. *Respiración artificial* (1981), de Piglia, es un ejemplo vigente de autoficción con estas características; las de Fernando Vallejo, analizadas aquí, son otro.

No obstante sus diferencias, ambos géneros, novela y autobiografía, incorporan la estética tradicional y los códigos formales del realismo. Operan, sea por inercia o por voluntad, en ese territorio. Por supuesto, hay una reducción burda y arbitraria al reducir el desarrollo de la novela moderna a sus vertientes realistas. Si nos permitimos afirmarlo aquí, es porque la tradición a la que Vallejo se opone y que critica de forma directa es la de la gran tradición decimonónica de la novela realista, de Balzac, Tolstoi o Dostoievski o, por supuesto, la conocida metáfora de Stendhal, moderna por excelencia: la novela como un espejo que refleja el recorrido a lo largo de un camino.

Antes que al espejo de Stendhal, la autoficción se asemeja a ese otro espejo con el que el Quijote equipara a la comedia, cuya función, dice, es poner “un espejo a cada paso

delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana.”²² El espejo cervantino, como la escritura en primera persona, no refleja solo el camino, sino también a quien mira. La imagen de ambos, camino y mirada, es inevitablemente parcial, pero las posibilidades más amplias están en la conjunción de uno y otra, en el sujeto que se observa al observarse y, al reflejarse, reconfigura el fondo de su perspectiva.

El realismo clásico, omnisciente, de aspiración imparcial (el “autor presente como Dios en su obra” de Flaubert) cede ante un realismo más maleable, menos asible: el de la perspectiva individual; el “yo” como fuente de una verdad que no solo es posible, sino incluso transmisible. Un lector contemporáneo, sumergido en el vendaval habitual de construcciones discursivas que van del periodismo al cine, la crónica o la narrativa experimental posterior a las vanguardias, se posiciona necesariamente en un pacto de lectura distinto a aquel que caracteriza al realismo tradicional, definido por la mimesis como convención y aquella *suspensión de la desconfianza*²³ que Coleridge señalaría como condición ineludible para cualquier ejercicio literario.

1.3 La memoria, el yo literario y el relato: tres formas de ficción

²² Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, segunda Parte, capítulo XII, Alfaguara, México, 2010, p. 433.

²³ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Editorial Pre-Textos, Madrid, 2010.

Traigamos entonces a colación la definición clásica de novela de Bajtín, como el “género que por excelencia es crítico y autocrítico, que cuestiona, parodia y subvierte toda norma.”²⁴ Lo mismo podría decirse sobre la autoficción, al menos de aquella ajena al impulso de las modas que Diaconu señaló más arriba. ¿Es, entonces, la autoficción, un ejemplo más de la capacidad de renovación crítica de la novela, de su espíritu de sobrevivencia y su potencial para subvertir los canones propios? ¿O un género derivado de aquella, pero con derechos y terrenos estéticos propios?

Fernando Vallejo ejerce la autoficción dentro de los marcos de la forma novelística, pero como una forma éticamente superior de esa novela que él llama “mentirosa”: la que ampara su pacto de lectura en la disolución del autor en su creación, en la ilusión de que el mundo narrado se “narra a sí mismo” y existe con independencia y vida propias, ajenas a la voluntad de su creador. Para Vallejo, la autoficción representa la única vía estética posible para dinamitar este engaño “manido y muerto” mediante la irrupción abierta del escritor en su obra.

Desde la hermenéutica, tanto Willhem Dilthey como el Misch de la *Historia de la autobiografía en la antigüedad*²⁵ han señalado la capacidad de la escritura autobiográfica para dotar de un sentido integral a ese magma caliente, fluido e inabarcable que es la

²⁴ Mijaíl Bajtín, “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)”, en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 451. Otras traducciones lo consignan con el título “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico.”

²⁵ Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity (Part One)*, Oxford, Routledge, 1998. [Edición digital: 2007].

experiencia individual. Para Dilthey, las formas en las que entendemos el pasado propio obedecen a las necesidades presentes y se reconstruyen a partir de un proceso interpretativo racional que adscribe causalidades y conexiones cuya consecuencia última sea ese *yo* narrador. Éste, desde el inevitable presente al que obliga la primera persona autoficcional, se nos presenta como una personalidad ya formada, completa y unitaria.

Birgit Neumann ha señalado y criticado la misma perspectiva, de acuerdo a la cual “[Usualmente, dentro de las narrativas de la memoria], las analepsias son ordenadas cronológicamente, cerrando sucesivamente la brecha abierta entre un evento específico en el pasado (...) y el momento presente en el cual se inicia el proceso de remembranza. [El objetivo de dicha analepsias es](...) retratar el desarrollo psicológico de un personaje ficticio cuyas memorias parecen formar el sentido de una narrativa de vida total, dotada de sentido.”²⁶ Si bien el argumento de Neumann se dirige hacia lo que llama “ficciones de la memoria”, o relatos novelísticos, con personajes ficticios y que simulan una estructura autobiográfica, es también aplicable a la autoficción en tanto esta se desmarca de la obligación referencial.

Alain Robbe-Grillet, en *Le miroir qui revient* (1984) –*El espejo que vuelve*– es aún más enfático al denunciar la falsedad de la lógica causal que opera al organizar los recuerdos propios; Dubrovsky, consciente de ello pero poco alarmado al respecto, toma ventaja de

²⁶Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, p. 336.

la “falsa novelización de la memoria” para ensamblarla mediante los mismos recursos ficcionales, narrativos, retóricos, estilísticos y cronológicos que Robbe-Grillet denuncia como traiciones. Para el autor de *Fils*, la autoficción no solo cuestiona abiertamente estos supuestos al narrar la experiencia propia empleando técnicas y recursos estilísticos de la ficción, sino que en ello reside la valía de sus rupturas.

Así, la autoficción desnudaría el carácter fragmentario e inacabado de la identidad individual y del sujeto como algo que, lejos de ser armónico e inmutable, continúa haciéndose y deshaciéndose a sí mismo en el proceso de escritura. Vista así, como un perpetuo *work in progress*, la obra de Fernando Vallejo es ejemplar en este movimiento circular que, al recoger fragmentos de memoria individual dispersos en el pasado, reconstruye una identidad presente que no puede más que girar en torno a sí misma mientras intuye la proximidad de la muerte, de la desaparición y, a la larga, el olvido.

Es llamativo, como lo han señalado también Diaconu y Pozuelo Yvancos, que lo autobiográfico no ocupe una casilla fija, bien delimitada, en la cuadrícula de Lejeune, sino “toda una región de coordenadas”, y que la autoficción le sea siempre adyacente. Esto da cuenta de la permeabilidad con la que lo autobiográfico filtra campos vecinos de lo narrativo. Tanto más, Phillipe Lejeune es claro al señalar que la ubicación de lo autobiográfico en este cuadro no es inmutable ni definitiva, sino movable en tanto es mutable y es, ante todo, un “efecto contractual” que varía históricamente.

Incluso las técnicas formales y narrativas para representar los procesos de la memoria individual ameritan leerse bajo la luz de lo histórico, pues, como afirma Birgit Neumann, la lectura del “yo” en un texto está ligada con contextos que van de la psicología de la época, los marcos legales o las ideas políticas, estéticas, religiosas o sexuales predominantes, y “(...) esta [especie de] prefiguración cultural de la literatura también implica que las técnicas narrativas [que se usan para representar la memoria individual] no son constantes trans-históricas, sino estrategias históricamente variables que aportan patrones de interpretación específicos para épocas y mentalidades determinadas.”²⁷

Nuestras ideas sobre la honestidad autoral, las posibilidades de lo ficticio y los pactos de lectura son radicalmente distintas a las de, por ejemplo, la primera recepción de *Robinson Crusoe*. Los límites de lo autobiográfico y la autoficción en el esquema, pues, están suscritos a las condiciones socioculturales de lectura o, de acuerdo con Sidonie Smith y Julia Watson, “[a] la idea de “individuo” culturalmente asequible al narrador en el momento en el que éste cuenta su historia.”²⁸

La identidad autoral, sea esencialista o históricamente cambiante, dista mucho de ser un debate clausurado. Uno de los puntos de desacuerdo frecuentes es la legitimidad literaria de leer un texto autobiográfico, en primera persona o autoficcional, a partir una identidad referencial que antecede y rebasa al propio texto. Este señalamiento es común a los

²⁷ Birgit Neumann, *op. cit.*, p. 339.

²⁸ Sidonie A. Smith y Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 39.

teóricos de la deconstrucción –Paul de Man, de forma notable, y colegas de la escuela de la deconstrucción de Yale– criticaron lo que, a su modo de ver, era una afirmación de la identidad apriorística, exterior al texto narrativo, del “yo” literario.

De Man es partidario de una identidad autoral que se desenvolvía exclusivamente al interior del texto. En su visión, la diferencia entre la autobiografía y cualquier otro relato es que la primera produce una “ilusión de referencialidad” extra-diegética similar a la prosopopeya: mientras ésta figura humaniza lo inanimado como recurso dramático, la autobiografía –y, de forma particular, la autoficción– pondrían un rostro referencial ilusorio, externo al texto, para fines retóricos.²⁹

Para exponer y matizar nuestra postura al respecto, cabe aclarar aquí que la presente investigación se vale de un cuerpo teórico que aborda la obra literaria como enmarcada en un ambiente sociocultural determinado, pero que rechaza cualquier condicionamiento de la obra como reflejo mimético de dicho entorno. Siguiendo a Pierre Bordieu y su conocida aproximación a los campos culturales, abordamos al relato autoficcional como respuesta estética a estímulos que circundan al autor a lo largo de su vida y en el momento de la escritura, llevándolo a posicionarse al interior de un *habitus* cultural dado; en este caso, la Colombia –y en concreto, la Antioquia– de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.

²⁹Paul De Man, “Autobiography as De-facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67–81.

Volvemos a lo dicho por Pozuelo Yvancos para apoyar nuestra propuesta; en el mismo texto, Yvancos afirma que “toda sanción de ficcionalidad se da en esferas pragmáticas, histórica, social y culturalmente convocadas, y no en los términos de una categorización textual, aunque ésta se presente deconstructivamente.”³⁰ Así, como se verá en capítulos posteriores, al abordar la obra de Vallejo, hemos de problematizar dos aspectos correlacionados: uno, el de los límites entre ficción y realidad establecidos por instancias literarias formales y, por otra parte, el de una subjetividad férrea, de una moral estrictamente individualizada que, no obstante, ejerce una crítica abierta hacia discursos históricos, míticos, sociales, sexuales y hacia los grandes relatos de formación de la identidad colombiana y antioqueña.

³⁰ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 15.

CAPÍTULO II

ÉTICA Y POÉTICA

LEER A VALLEJO A PARTIR DE LA TEORÍA DE LA AUTOFICCIÓN

2.1 Identidad, patria y muerte. El yo autoficcional en Vallejo, crítica y réplica hacia los escombros de la modernidad en Colombia

La autoficción, género usualmente enlistado en el grupo de las literaturas del yo³¹, enfrenta el problema aludido por Pozuelo Yvancos cuando afirma que “lo autobiográfico es un lugar complejo en relación con el estatuto de ficcionalidad presupuesto en toda manifestación literaria.”³² En otras palabras, la autoficción se impone a sí misma el reto de

³¹ Difuso en tanto, quizá de forma inevitable, agrupa tanto a escrituras definidas por su compromiso con realidades no diegéticas, como el periodismo testimonial, la crónica o la autobiografía tradicional, como a otros identificables por establecer puentes menos rígidos entre realidad y ficción, como la autoficción, las falsas memorias, etcétera.

³² José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 15.

establecer un pacto triple con el lector: por un lado, la ilusión de veracidad narrativa exigible a todo relato biográfico y, por el otro, mantener la certeza de que tal realismo es solo relativo al estar enunciado por un autor que es “juez y parte” en la inspección de sí mismo. Finalmente, el pacto ambiguo de la autoficción implica que ambas condiciones estén sujetas a los límites maleables entre realidad e inventiva que el propio autor proponga de acuerdo con sus necesidades, búsquedas o caprichos.

Diana Diaconu propone, en el estudio *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*³³, que la autoficción se puede estudiar, historiar y debatir como un género autónomo con derechos plenos, con marcos estilísticos y teóricos propios, si bien derivado de y deudor de la novela moderna. Con el fin de evitar anacronismos conceptuales que disloquen de antemano la perspectiva de nuestro problema, tendremos cautela en enmarcar a lo autoficcional en los debates alrededor de las llamadas estéticas posmodernas, pues aquello que nuestro marco teórico entiende por autoficción tiene, como se verá, parentesco formal con textos y poéticas que anteceden históricamente a ciertos marcos de lo posmoderno que resultan, sea en su historicidad como en sus límites poéticos y formales, problemáticos.³⁴

³³ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 68.

³⁴ El sentido de este carácter problemático queda expuesto por Begoña Pulido Herráez en el siguiente párrafo de *Poéticas de la novela histórica contemporánea* (UNAM, México, 2006): “Ya mencioné mis discrepancias con el adjetivo de posmoderna, pues creo que más que contribuir a aclarar el sentido de ciertas poéticas narrativas, o de ciertos procedimientos literarios, los encubren, elaborando una lista de características que deben cubrir estas obras para cobijarse bajo tal paraguas. Y la lista parece más propia de una modernidad de vanguardia (lo cual nos hace retroceder en el tiempo casi ochenta años) que de una “pos-modernidad” (p. 153); si bien el párrafo refiere a los problemas de análisis derivados de la así llamada “Nueva novela histórica” en Hispanoamérica, es también adecuado para nuestro marco, el de las autoficciones, por un lado, y las literaturas del “yo”, por otro; en ambos casos, cierta tendencia a definir las a

Sin embargo, esta opinión no excluye la posibilidad de entender a Fernando Vallejo -y en general a las “ficciones del yo” hispanoamericanas- como réplicas a la modernidad y, en particular, a las derivaciones particulares, anómalas, insatisfactorias o trágicas de dicha modernidad en América Latina. La propia Diaconu intuye dos relaciones de la autoficción con la modernidad, que en apariencia resultan contradictorias. Para la primera:

(...) a partir de la crisis de la modernidad se pone de manifiesto como característica definitoria de la literatura la dimensión crítica frente a la realidad social, que desplaza la dimensión afirmativa, propia de la modernidad temprana. [...] En este sentido, el discurso autoficcional sería una forma de expresión relacionada con la crisis de la modernidad y con su expresión afirmativa, plena.³⁵

Sin embargo, en seguida, la propia Diaconu propone leer la autoficción “como una prueba de supervivencia del espíritu moderno, crítico y autocrítico, permanentemente despierto”³⁶. Señalamos antes a esta contradicción como “aparente” porque Fernando Vallejo cristaliza ambos sentidos: siendo crítico con las zonas devastadas y disfuncionales de la modernidad en la Colombia contemporánea, reafirma el vigor crítico de la modernidad y la moral individual como último coto de resistencia.

partir del marco general de lo “pos-moderno”, incluido, como se verá, el de lo “pos-nacional”, derivan en una pérdida de perspectiva de su historicidad y tradición.

³⁵ Diana Diaconu, *op. cit.* p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

Esta modernidad tiene mucho de aquella descrita por el Marshall Berman de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: un paradójico y angustiante sentido del progreso y la felicidad que, al mismo tiempo, amenazan con destruir nuestro entorno y destruir la individualidad del sujeto. Es, tanto para Berman como para Vallejo, una falsa dicotomía: resulta “imposible captar y abarcar las potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra algunas de sus realidades más palpables.”³⁷ En este mundo de bipolaridades articuladas, la seriedad solo puede expresarse a través de la ironía y la satisfacción solo es tal en tanto permita la crítica más amarga hacia la propia felicidad que la enmarca. La propia modernidad, a través de su brazo poético – literario, las vanguardias, ya problematiza esta ambivalencia de la atracción y rechazo de lo moderno, diagnosticada por Berman. En Hispanoamérica, sin embargo, el empalme, a destiempo, entre modernidad histórica y modernismo literario, ocasionó que el espíritu crítico de las vanguardias, si bien no estuvo falto de polemistas a inicios de siglos, arreciera estéticamente hasta décadas posteriores, ya bien entrado el siglo XX. Vallejo admite ser leído en la vena de esta tradición, la de los críticos acerbos de la modernidad que, sin embargo, se muestran prestos a integrarse estéticamente a sus flujos.

Berman da la impresión de describir al propio Vallejo cuando escribe: “Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos

³⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988, p. XII.

de un Paraíso Perdido premoderno.”³⁸ Para Vallejo, esta arcadia, quizá falseada por la memoria, es la finca Santa Anita de la niñez, pero también la Colombia anterior a la urbanización acelerada, la explosión demográfica y la formación de los carteles de la droga, la guerrilla y los ejércitos paramilitares. Es también una Colombia latifundista, heredera del sistema decimonónico, en donde la familia del narrador ocupaba una posición de cierto peso en el entorno semi-rural de Envigado, en el extrarradio de Medellín.

La crítica ha señalado la bipolaridad afectiva —y siguiendo a Berman, definitivamente moderna— recurrente en la obra narrativa del colombiano, y que le ha granjeado señalamientos diversos como: histérico, irónico, gratuito, provocador o contradictorio. Proponemos que tal bipolaridad no es necesariamente polarizante, sino que se trata de la articulación estilística de una serie de binomios afectivos que, a pesar de expresarse en una poética estrictamente individual, exponen crisis vigentes en el marco general de lo hispanoamericano: exilio frente a identidad y pertenencia, olvido frente a memoria y pasado frente a futuro.

La exposición de tales crisis, en la poética de Vallejo, es indisociable de la escritura autobiográfica y de la autoficción como marco creativo, pues estas crisis aparecen filtradas a través de la mirada omnipresente, total, del narrador protagonista. Él es su

³⁸ *Ibid.*, p. 1.

vocero, pero su propia personalidad es el síntoma. De acuerdo con Francisco Villena³⁹, la ambigüedad propia de la autoficción es lo que permite criticar y dinamitar supuestos en torno a la identidad, el pasado, la memoria y el sentido de pertenencia; supuestos que, por otra parte, se nos presentan usualmente como unipolares, monolíticos y consensuados.

Aceptamos aquí la idea, ya abordada en el capítulo previo, de que los proyectos de modernidad de la Hispanoamérica independiente fueron construidos a partir de la idea de estados nacionales y de integración regional. En consecuencia, mientras la formación de cánones literarios nacionales respondió a necesidades adecuadas a estos proyectos, la atomización reciente de poéticas individuales y en concreto, el discurso poético narrativo de Fernando Vallejo, responden a la individualización de una mirada que ha dejado de identificarse con lo que en retrospectiva conocemos como los grandes relatos de formación de identidades colectivas.

Como se verá, esta poética de auto-representación es enunciada siempre desde márgenes respecto a los tópicos de representación colectiva que el narrador protagonista presenta como marcas de “lo colombiano”: se muestra ateo frente a la tradición nacional católica, radical frente a un entorno político predominante conservador, homosexual frente a paradigmas machistas-patriarcales y defensor de la vida animal y vegetal frente a pasados

³⁹ Francisco Villena Garrido, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

y presentes colectivos que constantemente califica de “matadero”, “país de asesinos”, “patria homicida”, etcétera; sin embargo, su posición en el espectro de lo colombiano lo sitúa también como reaccionario u oligarca frente a otros tópicos asociados con la democracia, la equidad de género o la integración étnica.

En el estudio aludido, Francisco Villena propone leer esta disidencia, esta interpelación directa del yo hacia las anomalías de lo colectivo, como un modelo de literatura “posnacional”⁴⁰. Cabe, sin embargo, cuestionar este presupuesto desde una óptica similar a aquella con la que antes cuestionamos lo *posmoderno*, pues si bien la poética de Vallejo asume una crítica acerba a la Colombia y al México que son marco de su periplo biográfico, es precisamente de esta identidad rota, de traición y de pertenencia frustrada como colombiano, antioqueño y migrante, de donde emana la obra entera del autor. Aún más, su voz, léxico, ritmo y expresiones son fácilmente identificables con la oralidad antioqueña y el habla popular colombiana, no obstante haber escrito toda su obra en el exilio mexicano.

La lengua escrita, el español particular, antioqueño, en que se piensa y se escribe, hace pensar en Huyssen, Halbwachs y su afirmación de la memoria individual ligada a sentidos de pertenencia. Vallejo apuesta incluso por la construcción de un lector implícito, hispano, no colombiano. Así, la atalaya discursiva de Vallejo y del narrador de sus autoficciones podrá ser una *colombianidad* frustrada, pero colombiana al fin y al cabo.

⁴⁰ *Ibidem.*

2.2 El Yo que surge de Nosotros:

El descubrimiento de la primera persona en la obra temprana

En al menos dos artículos, el primero de ellos publicado en *Cuadernos de literatura*⁴¹, Daniel Balderston intuye que existe un momento puntual en la obra de Vallejo, donde el colombiano “descubre”, si no la primera persona literaria, sí las implicaciones potenciales de ésta en su propia obra, y ésta ocurre hacia el final de la primera versión de la biografía de Barba Jacob, *Barba Jacob: el mensajero*⁴².

Después de un transcurso de más de quinientas páginas en tercera persona, se dice: “Mañana iré a Santa Rosa de Osos”, poblado antioqueño natal de Jacob, para asistir a un homenaje oficial. De una a otra línea, el lector implícito del texto se disloca y Vallejo se dirige directa y confesionalmente a su biografiado, dejando al lector en una posición oblicua:

Yo estaré a un lado, aparte, recordando [...] Mañana iré a Santa Rosa de Osos a buscarte. Por los caminos del idioma, por los caminos del afecto, por los caminos de la sangre. Iré a Santa Rosa de Osos a buscarte, a buscarme. No podré oír, sin

⁴¹ Daniel Balderston, “La primera persona en *La puta de Babilonia* de Fernando Vallejo”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. IV, núm. 27, Bogotá, Colombia, enero – junio de 2010, pp. 256 – 263.

⁴² Fernando Vallejo, *Barba Jacob: el mensajero*, México, Séptimo Círculo, 1984.

embargo, los discursos.⁴³ Una voz interior me impide oírlos, una voz velada y hueca que se obstina en tu poema.⁴⁴

La idea de Balderston sobre el “descubrimiento” de la voz en Vallejo es pertinente: mientras en su *Logoi: una gramática del lenguaje literario*⁴⁵, publicada un año antes que la primera biografía de Jacob, la enunciación en primera persona es un tema de tercer orden, apenas referido, el siguiente libro publicado de Vallejo es su primera narración, *Los días azules*⁴⁶, que inaugura la pentalogía “El río del tiempo”. Dicho ciclo funciona como un laboratorio de formación de una poética que desemboca en el quinto volumen, *Entre fantasmas*.

Para 1991, se publica en Bogotá una segunda versión de la biografía del poeta, siete años posterior a la primera, que cambia su título de *Barba Jacob: el mensajero* a, simplemente, *El mensajero*, con un subtítulo en portada: *La novela del hombre que se suicidó tres veces*. El cambio es más profundo que el mero título, aunque no es menor hacer notar que el primero es el de una semblanza clásica –la edición de Planeta anuncia, en la parte baja, “Biografía”– mientras el segundo título se anuncia como “novela”, es más literario y elimina toda referencia nominal al biografiado.⁴⁷

⁴³ Se refiere a discursos del gobernador y presidente colombiano en curso, oradores invitados.

⁴⁴ Fernando Vallejo, *op. cit.* p. 409.

⁴⁵ Fernando Vallejo, *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁴⁶ Fernando Vallejo, *Los días azules*, Bogotá, Planeta, 1985. [Primera edición en México: Séptimo círculo, 1985]

⁴⁷ Ediciones posteriores han reintroducido cambios nominales. En el catálogo actual de Penguin Random House – Alfaguara es posible encontrar dos títulos diferentes: *El Mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob* (edición de 2003) y *Barba Jacob el mensajero* (dentro de la Biblioteca Fernando Vallejo); nos referimos

Al detallar el desarrollo de la identidad polemista de Vallejo, Luz Mary Giraldo apunta que mientras la primera versión de *El mensajero* antecede por pocos meses en publicación a la primera entrega de “El río del tiempo”, la segunda versión coincide en año de aparición con la última entrega, *Entre fantasmas*, momento para el cual Vallejo ya ha afilado su autoficción como herramienta estilística de ataque.⁴⁸

El cambio más notorio se da en la segunda versión, en la cual la voz en primera persona gana espacio a la tercera y reformula la intención primaria del texto, pues la investigación documental convive con las opiniones directas del autor sobre la misma, estrategia que ya se asemeja a la de las novelas posteriores y que se repite en la siguiente biografía, *Almas en pena, chapolas negras*⁴⁹ (1995). En ese caso, siendo una investigación documentada alrededor del poeta José Asunción Silva, el libro se abre con una frase directa donde la procedencia e identidad de la voz autoral son ya inconfundibles: “Colombia no tiene perdón ni tiene redención. Esto es un desastre sin remedio”⁵⁰; el ensayo biográfico es cada vez más similar al quinteto biográfico que Vallejo escribía en la misma época, de 1985 a 1993.

aquí a las ediciones originales en sus años de publicación, asumiendo que son éstas sintomáticas respecto a las intenciones primarias del autor o, en todo caso, de sus editores. Tal intuición, por supuesto, es debatible.

⁴⁸ Luz Mary Giraldo, “Fernando Vallejo: piensa mal y acertarás” en *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.

⁴⁹ Fernando Vallejo, *Chapolas negras*, Bogotá, Alfaguara, 1995. La primera edición, colombiana, reduce el título a su segunda mitad.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

Un segundo y último ejemplo de *Almas en pena*: también al inicio, Vallejo registra un diálogo atribuido a la madre de Silva en donde ésta lo llama “zoquete”; a continuación, una voz idéntica a la que protesta contra imprecisiones del lenguaje oral, por ejemplo, en *El desbarrancadero*, aparece aquí para interrumpir a la madre del biografiado: “¡Zoquete! En la palabra está la verdad de la frase. Ya nadie la usa. Hace años y años que la discontinuaron, que también se murió, como nos iremos discontinuando y muriendo todos: hombres, perros, gatos, hoteles, barrios y ciudades. Y lo que más gusto me da: papas y presidentes, rateros, mentira hipócrita, granujas todos.”⁵¹

Mientras en los libros biográficos y ensayísticos no existen referencias nominales hacia el propio Vallejo, un pacto de lectura genérico implicaría la adjudicación tácita de lo escrito, tanto en primera como en tercera persona, hacia aquel que firma la obra en la portada. No es el caso de los libros narrativos, en los que el personaje narrador, a pesar de tener sobrados paralelos biográficos con el autor –desde cronológicos, nombres de familiares, lugares de residencia, profesión, edad, nacionalidad, etcétera, en contadas ocasiones lleva el nombre de Fernando⁵², y nunca como Fernando Vallejo. Este detalle, que fácilmente se pasa por alto, rompe con las categorías más usuales de lo autobiográfico, como las propuestas por Alberca o Pozuelo Yvancos,⁵³ de acuerdo con las cuales, para que una

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² *La virgen de los sicarios*, aunque no sujeta a análisis en el presente trabajo, representa un caso aparte. Siendo el menos biográfico de los libros narrativos de Vallejo (o si se quiere, el que incorpora ficciones más libres), es el que con mayor recurrencia adjudica al narrador principal el nombre de Fernando, en voz de sus amantes ficticios. Sin embargo, el guión de la versión cinematográfica, escrito por el propio Vallejo y dirigida por Barbet Schroeder en 1999, sí identifica al personaje como Fernando Vallejo.

⁵³ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.

narración obtenga la condición de autobiográfica, es indispensable que autor firmante, personaje narrador y voz narrativa sean homónimos.

Si, de acuerdo a Luz Aurora Pimentel, el nombre del personaje narrado es “centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”⁵⁴, una identificación nominal que solo sea parcial entre el Vallejo escritor y el Fernando protagonista podría leerse como una diferenciación tácita entre sujeto narrador y sujeto narrado, o bien, una advertencia contra la tentación de equiparlos. Este juego de ambivalencias ejemplifica bien la tensión entre pactos de lectura que mencionamos antes; en buena medida, la valía estética de la autoficción se juega en estas estratagemas.

Fernando Vallejo parece consciente de enunciar, estructurar y estilizar siempre en los bordes de tal territorio, jugando con sus límites y convenciones. Sin llegar a constituir narraciones autobiográficas o ficciones de la memoria, parecen encaminadas a exhibir la artificialidad y rigidez implícita en los pactos tradicionales de lectura y en fronteras genéricas que, después de todo, son instituciones de consenso, mutables, que varían históricamente y se ajustan a las necesidades o expectativas de lectura de cada época y entorno.

⁵⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI – UNAM, México, 1998, p. 63.

2.3 Hablar en nombre propio. La construcción y defensa teórica de una moral individual

A pesar de la abultada documentación y el trabajo prolongado que se intuye detrás de la serie biográfica, es pertinente señalar que ninguna edición incorpora bibliografía ni referencias a fuentes en el cuerpo del texto. Este detalle, por supuesto, no las hace formar parte del cuerpo de auto-ficciones que aquí nos interesan ni da pie a leerlas bajo el mismo marco genérico, pero este alejamiento editorial de la biografía tradicional –aquella que ampara su autoridad en el uso profesional de fuentes documentales– sugiere que, más allá de estar narrados ambos, biografías y auto-ficciones, en primera persona, hay paridad identitaria entre la voz que enuncia en unas y en otras.

El crítico colombiano Eduardo Santa, al reseñar la biografía de Silva en su lanzamiento, además de ejemplificar hoy la estrechez de miras con la que en ocasiones se ha leído a Vallejo en Colombia, permite especular sobre este punto:

Lástima grande que esta extensa e importante biografía no tenga una adecuada bibliografía. Y lástima que a su autor se le hubieran deslizado algunos conceptos injuriosos e inaceptables sobre Colombia y sobre algunos de sus hombres más representativos. Dios quiera que en próximas ediciones, corrija estas fallas que son como dos lunares innecesarios en el rostro de un gran esfuerzo que todos debemos celebrar con entusiasmo.⁵⁵

⁵⁵ Eduardo Santa, “Barba Jacob: el mensajero, de Fernando Vallejo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 17 de noviembre de 1984.

Por supuesto, ninguna de las ediciones sucesivas modifica lo denunciado por Santos. Es precisamente ahí, en su acercamiento limítrofe de la biografía con la diatriba polemica, y en la abierta presencia textual del autor, en donde radica la propuesta de *Almas en pena, chapolas negras*: se trata de una biografía literaria en dos sentidos: el que su temática indica y el de las libertades creativas y formales que se permite, más cercanas formalmente al ensayo creativo que al historicismo.

Para 1996, un año después de la biografía de Silva y ya con la atención a cuestiones provocada por *La virgen de los sicarios* (1994), Vallejo publica en el anuario colectivo *Conjuntos: teorías y enfoques literarios recientes*, el ensayo “La verdad y los géneros narrativos”⁵⁶, una indagación erudita en el uso de la primera persona como opción ética frente a lo que, en su opinión, constituye la artificialidad falsaria inherente a la literatura de imaginación, escrita en tercera persona omnisciente y que alcanzara su punto más álgido entre el siglo XVIII y XIX.

“La verdad y los géneros narrativos” abunda en ejemplos de pasajes grecolatinos que Vallejo, en abierto afán polemico, no duda en calificar de “mala conciencia”, al apropiarse de “palabras ajenas” como si fueran propias:

⁵⁶ Fernando Vallejo, “La verdad y los géneros narrativos”, en Alberto Vital Díaz (coord.), *Conjuntos: teorías y enfoques literarios recientes*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) – Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas (Universidad Veracruzana), 1996.

Suelen distinguir los teóricos de la literatura en las novelas escritas en primera persona entre el autor y el narrador como si éstos fueran dos personas distintas en un solo “yo” (...). Yo enfocaría la cosa de un modo más simple: en *El asno de oro* el autor y el narrador son uno solo, Apuleyo, cuya primera mentira es hacerse llamar en su libro Lucius, en los diálogos. ¿Por qué más bien no le dicen Apuleyo sus interlocutores? ¿E igual en todas las novelas en primera persona empezando por el *Satiricón* (...) cuyo autor, Petronio, se hace llamar Encolpio en los diálogos? Lo que pasa es que la palabra “mentira” es de la vida diaria, y a la mentira en la literatura se le llama “ficción”. La novela es invento, mentira, de cabo a rabo, y éste no es ningún descubrimiento. Lo que sí está menos dicho, si es que lo está, es que un género cuyo apogeo habría de darse en obras escritas en tercera persona (y pienso en Balzac, Dickens y Dostoievsky) haya nacido con dos libros escritos en primera: el *Satiricón* y *El asno de oro* justamente.⁵⁷

Algunos de los momentos más agudos están en los comentarios a los epistolarios de César, dada su propensión para hablar de sí mismo en tercera persona, fabricando licencias poéticas que bien podrían engrandecer su relato o disminuir las críticas de sus oponentes. Se trata, casi con seguridad, de la primera defensa y exposición escrita de Vallejo hacia su propia poética como narrador aunque, paradójicamente, no se refiera ahí a ninguna obra suya.

Como en la primera versión de la biografía de Barba Jacob, en “La verdad y los géneros narrativos” Vallejo parece retraerse de la exposición otorgada por la primera persona, pero solo para hablar de sí mismo y su poética a través de libros y vidas ajenas. En su

⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

ensayo “Memorias insólitas”, María Mercedes Jaramillo lo indica: “Su serie biográfica le ha servido de plataforma para recrear miserias propias y ajenas.”⁵⁸

Cabe aquí recordar a Pozuelo Yvancos, para quien la simbiosis entre autor, narrador y personaje en las ficciones biográficas tergiversa toda empresa de analizarlas como entidades separadas. Este cruce de categorías es perfectamente aplicable, como se verá, a los libros narrativos de Vallejo, pero es notable remarcar que, en cuanto a estilo y poética, está problematizado ya en la etapa anterior, la de las biografías, en tanto el problema autoficcional que concierne a *El desbarrancadero* o *Entre fantasmas* es un re-encauzamiento genérico, esta vez dentro del marco de la ficción y la novela, del mismo juego autoral.

En el capítulo “Fernando Vallejo: piensa mal y acertarás”, de su *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*, Luz Mary Giraldo coincide con el momento de “descubrimiento” detectado por Balderston:

La voz narrativa afirma que esto significa tanto un reencuentro con su personaje como consigo mismo: “Iré a buscarte, a buscarme” (Vallejo 1984, 507), dice. Esta marca de estilo y principio de reflexión determina sus ficciones, en las cuales [Vallejo] realiza un entrecruce de historia personal y de asociación de datos que, como en este caso, hilvana a la biografía del poeta con textos múltiples que se

⁵⁸ María Mercedes Jaramillo, “Las memorias insólitas de Fernando Vallejo” en *Gaceta*, Num. 42-43, Enero – Diciembre 1998, Pp. 9 – 25; el mismo ensayo fue reformulado, con cambios, en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

mueven entre el testimonio, la reinención, la citación de poemas, la inclusión de cartas, conversaciones, trozos de ensayos y versiones, así como sus opiniones y comentarios, que aprovecha por igual en los textos novelescos y en sus selecciones epistolares y poéticas.⁵⁹

Mientras que para Balderston, “Lo que se busca en la biografía en tercera persona se transforma, en la voz de la obra posterior, en primera [persona]”⁶⁰, e incluso llama a cuentas a Borges para explicar el movimiento efectuado por Vallejo en este proceso. En *Evaristo Carriego*, el argentino dice: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esta paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”⁶¹; lo que Balderston afirma es que, al “ejecutar con despreocupación esta paradoja”, lo que Fernando Vallejo termina por encontrar es su propia voz, utilizándola a partir de entonces para enunciar narraciones propias, auto-ficcionales, en primera persona, sin que la “inocente voluntad” de Borges tenga, como verá, nada de inocente, y sí mucho de voluntad.

Es claro, por otra parte, que aunque sea una la voz que narra o enuncie en toda la obra, sea ésta autoficcional, narrativa, biográfica, autobiográfica o con parientes híbridos, ensayísticos, como *La puta de Babilonia*, cada libro responde al interés de sus propias intenciones y cada uno desemboca en resultados estéticos y discursivos distintos.

⁵⁹ Luz Mary Giraldo, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁰ Daniel Balderston, “La primera persona” en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.) *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) - Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas – Sede Bogotá), 2013.

⁶¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas, Tomo I*, Barcelona, Emecé, 1976.

Mientras las narraciones a partir de *Las días azules* denotan una puesta en práctica de las teorías y poéticas del autor –es notable, en *Logoi*, su empeño por distinguir los niveles de enunciación del “lenguaje literario” de los de aquel que llama “lenguaje hablado”–, las biografías de Barba Jacob, Silva o Rufino José Cuervo asemejan más a un programa sistemático por reconstruir una tradición o un linaje, disidente, marginal, antioqueño, paisa, exiliado, iconoclasta, en el que el mismo Vallejo pueda incluirse y con el que su propia obra pueda dialogar. La operación no es nueva: pensemos en el arriba citado caso de Borges y su reivindicación del malogrado Evaristo Carriego en el libro homónimo.

En un caso aparte están los libros de ensayos que buscan el diálogo directo con otras disciplinas: el historiográfico *La puta de Babilonia* y los científicos *La tautología darwinista* (1998) y *Manualito de imposturología física* (2004); mientras el uso sistemático de la primera persona es lo que sostiene el andamiaje creativo y estilístico de la obra autoficcional, es esa misma estrategia del “yo” o “yo-a-ultranza” la que marginaliza los ensayos polemistas en los propios debates a los que buscan sumarse, como el de la tolerancia religiosa, la biodiversidad o las teorías de la evolución y el creacionismo. La diatriba con la que están abordados provoca, paradójicamente, que su peso científico sea relativo, al estar enunciados desde otro discurso, personal, polemista e incluso arbitrario, no obstante la formación temprana del colombiano como biólogo.

A pesar de la constancia de estos roces con géneros no ficcionales, el colombiano mantiene a la obra narrativa, a la novela en concreto, en el centro de su propio canon, como revela una entrevista reciente:

La novela es el gran género, los ensayos son menores, las biografías son menores, la autobiografía, las mismas memorias; (...) Desde hace varios siglos, la novela es el gran género y así sigue siendo. (...) Quién sabe para cuánto tiempo más seguirá. Lo que sí yo estoy seguro es que no va a seguir siendo la novela de tercera persona que hemos tenido hasta ahora, y que tomará más el camino de la primera persona y del recuerdo de hechos personales y experiencias vividas individuales y no una novela de un narrador omnisciente como Dios padre, que todo lo sabe. Esa novela ya está mandada a olvidar y es un camino recorrido que no lleva ya a ningún lado. Esa es una opinión que me he dado yo porque las he escrito todas en primera persona.⁶²

Llama la atención, volviendo a los pactos de lectura abordados arriba, que en su defensa de la novela Vallejo sea puntual en separarla de otros territorios de la literatura del yo y de otros géneros en primera persona como autobiografías, ensayos, memorias, biografías, quizá porque su propia obra, como hemos visto, podría fácilmente confundirse con cualquiera de ellos. La segunda parte de la cita puede leerse como una interpretación personal, posible, de la historia y el devenir de la novela contemporánea, pero también como un movimiento mediante el cual Vallejo intenta, de forma implícita, situar a su propia obra en la vanguardia de ese devenir.

⁶² Dulce María Zúñiga, "Entrevista a Fernando Vallejo", en *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. Fernando Vallejo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011, p. 25.

Hacia el final de *Entre fantasmas*, sin embargo, el narrador afirma, en aparente contradicción con lo afirmado por el autor: “La novela es un género manido, un chorro seco, se acabó. También los tiempos de andarle dando coba al lector como si fuera una eminencia y el autor un pendejo. ¿No será al revés?”⁶³

En una entrevista que antecede en varios años a la de Zúñiga, ésta en diálogo con Juan Villoro, Vallejo refuerza lo dicho en la primera cita, y si bien no ataca la idea de “novela” en términos genéricos o teóricos, sí apunta contra dos novelistas por antonomasia de la tradición que considera acabada:

Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme.⁶⁴

Por último, en una tercera conversación concedida a Néstor Salamanca, de la Universidad de Córcega, unos meses antes de la referida y publicada en *Literatura: teoría, crítica, historia*⁶⁵, Vallejo detalla una opinión casi idéntica, que aquí sería reiterativa, pero que

⁶³ Fernando Vallejo, *Entre fantasmas*, en “El río del tiempo”, Alfaguara, México, 2002, p. 684 [Pub. original como volumen individual: 1993].

⁶⁴ Juan Villoro, “De lo único que me considero artista es de la supervivencia” [Entrevista a Fernando Vallejo] en Babelia Digital, 3 de enero de 2002, [URL: http://elpais.com/diario/2002/01/05/babelia/1010191150_850215.html], fecha de consulta: abril de 2016

⁶⁵ Néstor Salamanca-León, “Creo que soy capaz de romper el mundo a cabezazos: entrevista con Fernando Vallejo”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, octubre de 2010, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

destaca por ser una de las poquísimas ocasiones en las que el antioqueño se refiere a su poética utilizando el término *autoficción*:

Evidentemente que el futuro de la literatura va a ser el de la autoficción, no queda de otra, el que diga “yo” y no “él”, el que cuente lo que le pasó o invente lo que le pasó pero desde el punto de vista de una sola persona, puesto que es lo único que corresponde a una realidad humana. La vida no la vemos sino desde el punto de vista de nosotros mismos; el punto de vista interior que no podemos compartir. Nosotros no podemos estar viviendo la vida de diez personas como Balzac o Zola, nosotros la vivimos desde el punto de vista del yo. Éste es el camino que va a tomar la literatura, eso lo veo claro; después no sé lo que va a seguir.⁶⁶

La cita que extraemos de *Entre fantasmas* antecede por casi una década a las entrevistas. Una primera impresión indica que se trata de la mera transformación, a través de los años y las obras, del pensamiento teórico de un autor en lo que refiere a su propia poética. Sin embargo, la segunda cita está enunciada por el narrador diegético del texto literario, mientras las demás son emitidas por el autor en tanto tal, en un discurso público y mediático. Compararlas supone una equiparación tácita de ambas voces, comparación que, como intentamos demostrar aquí, es errónea.

Es pertinente preguntar si la autoficción defendida por Vallejo es, conceptualmente y en esencia, la misma que Serge Dubrovski popularizara en 1977: un texto que, actuando al interior de las convenciones formales de la autobiografía, se permitía rupturas y

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 395.

cuestionamientos hacia la tradición y la naturaleza de la misma, incorporando elementos abiertamente ficcionales. Para Lejeune, las rupturas con el modelo tradicional de autobiografía obligan a la reformulación de los pactos de lectura establecidos de antemano entre autor y lectores. Se vuelve necesario encauzar nuevos modos de lectura, primero intuitivos y después en categorías de análisis, que permitan reconocer con nitidez y seguridad el terreno en donde se asientan textos como el de Dubrovski, los de Patrick Modiano, Juan Goytisolo o, en el caso que nos ocupa, Vallejo. A este respecto, para Pozuelo Yvancos:

Como quiera que la identidad no se puede decidir en los términos de la referencia pronominal (que comparte la novela autobiográfica ficcional), Lejeune remite a la firma, al contrato social establecido por un autor y sus lectores, en torno a un escrito. Firma y nombre propio se autoreclaman. Pero además no cualquier tipo de nombre propio, sino la firma de un autor. Porque un autor es más que una persona: es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. Pero un autor es también la persona socialmente responsable de sus escritos, es el productor de un producto, la obra, y el lector sabe que detrás del nombre de la cubierta, que forma por cierto parte del libro y se sitúa entre el texto y el extratexto, hay alguien capaz de producir ese escrito y a quién remitir esa significación.⁶⁷

Si en el centro de la poética de Vallejo está el tema de la identidad, ésta no se da por sentado, en los libros narrativos ni en los ensayos biográficos, como una identidad acabada, de una pieza, ya configurada y asimilada por el narrador en el momento de

⁶⁷ José Manuel Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 28.

iniciar el relato. La identidad en las autoficciones vallejeanas se desenvuelve como un proceso continuo, nunca unitario ni esencialista, indisociable de la reconstrucción de la memoria. La propia escritura se desenvuelve condicionada a la complicidad del lector implícito.

La presente investigación aborda dos textos que, en conjunto, dan una imagen clara de las aristas y paradojas contenidas en una obra aparentemente homogénea y autorreferencial como la de Vallejo, que en más de una ocasión ha sido calificada de repetitiva, autoindulgente o acusada de explotar una fórmula probada. Si bien el conjunto narrativo exhibe, sin duda, irregularidades que serían materia de otro estudio, nos proponemos describir y contrastar las estrategias discursivas, relativas a la autoficción, contenidas en *Entre fantasmas* y *El desbarrancadero* que representan, a juicio nuestro, dos modos contrastantes de encarar el relato memorioso autoficcional y, en concreto, el problema de la construcción de una identidad basada en la memoria individual.

2.4 La memoria como ficción y puesta en escena

En un pasaje de *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Andreas Huyssen intenta una descripción de la relación que nuestra modernidad inmediata –posmodernidad, dirían algunos– guarda con la memoria, los registros del pasado y la inestabilidad identitaria que caracteriza a nuestra experiencia del presente:

Uno de los lamentos de la Modernidad se refiere a la pérdida de un pasado mejor: ese recuerdo de haber vivido en un lugar circunscrito y seguro, con la sensación de contar con vínculos estables en una cultura arraigada en un lugar en que el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes. Tal vez aquellos días siempre fueron más un sueño que una realidad, una fantasmagoría surgida a partir de la pérdida y generada por la misma modernidad más que por su prehistoria. Sin embargo, el sueño tiene un poder que perdura y tal vez lo que he dado en llamar la cultura de la memoria sea, al menos en parte, su encarnación contemporánea.⁶⁸

La narrativa de Vallejo problematiza esta tensión entre recuerdo y presente, que es también la pugna entre el yo narrado, casi siempre ubicado en Antioquia, en la casona familiar (durante la infancia), o en los peregrinajes al extranjero, y el yo narrador, que narra desde el exilio auto-impuesto en la ciudad de México. La Colombia rememorada, esa “fantasmagoría surgida a partir de la pérdida”, tiene mucho del ambiente “circunscrito y seguro” de Huyssen, en donde “el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes” enclavadas casi siempre en la abuela Raquel, el padre, o Darío, el hermano.

Ese tiempo recordado, que para Huyssen fluye con regularidad, en novelas como *Entre fantasmas* o *El desbarrancadero* aparece más bien como viñetas breves que se repiten con variaciones mínimas: el pasillo de la finca, el cielo antioqueño, los globos de colores, la abuela, el río Magdalena embravecido. Se trata de recreaciones idílicas que el narrador

⁶⁸ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Instituto Goethe – Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 33 – 34.

nos presenta como realistas, quizá porque él mismo, embebido de nostalgia, las experimenta en el presente como veraces. Al respecto de esta condición, fundamental para entender el cosmos vallejeano, Huysen apunta:

Si todo el pasado puede ser vuelto a hacer, ¿acaso no estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo? (...) ⁶⁹

Aunada a la primera falsificación del recuerdo señalada por Robbe-Grillet —la que otorga sentido unitario a un cúmulo de experiencias desvinculadas—, este segundo desfase otorga veracidad narrativa a sucesos recordados que para Huysen son “ilusiones del pasado” y, para Birgit Neumann, “reconstrucciones imaginarias del pasado que responden a necesidades presentes.” ⁷⁰ Lejos de desacreditar o desautorizar a la autoficción, son precisamente estas ambigüedades de la memoria de las que la autoficción hecha mano para validarse estética y estructuralmente: son su materia prima.

La veloz estructura circular de la prosa de Vallejo pugna por afirmar una identidad en el presente a partir de la evocación de varios pasados: el de la infancia truncada por la desaparición de la finca y del paisaje que la circunda (lo que imposibilita la sublimación

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, p. 334.

física del recuerdo, condenándolo a reelaboraciones por medio del lenguaje), el del descubrimiento sexual en la adolescencia, el de la extinta vida nocturna del Medellín de medio siglo, el de la abuela fallecida, etcétera.

Mientras todas estas viñetas, con sus personajes, *leit motifs* y escenarios específicos, aparecen nítidas y reconocibles para el lector, el presente aparece como una zona inestable donde la identidad está fragmentada y está sujeta a la recuperación de estas memorias para reafirmarse y dejar registro escrito de las mismas. Esta condición solo puede expresarse en primera persona, en tanto el yo interrogador del presente solo admite al yo narrado, el del pasado, como réplica. Escenifica un conflicto circular, cíclico, que ocurre enteramente al interior del narrador.

Si ese “yo” particular se desenvuelve a través de la autoficción es porque ésta, como vimos en varias perspectivas hasta ahora, permite ensanchar las posibilidades de reconstrucción del pasado y escenificar su maleabilidad. Siguiendo a Neumann, permite reinterpretar la memoria a la luz de las necesidades del narrador en el presente narrativo. El ejercicio auto-ficcional permite reelaborar y resignificar las lagunas e incertidumbres de la memoria; es a través del lenguaje y el cuestionamiento de los pactos de lectura tradicionales que estas lagunas pueden dotarse de cierto sentido y ensamblar una narrativa cabal: la de la formación de la complicada personalidad del narrador, desde la infancia hasta el presente de la escritura.

Aunque la narrativa de Vallejo, en tanto está construida por autoficciones, problematiza conflictos subjetivos que se desenvuelven al interior de la consciencia del narrador, los recuerdos que despliega permiten intuir un panorama más vasto: el de la Antioquia rural en la segunda mitad del siglo XX, sus violentos devaneos políticos y la abrupta urbanización que desterró a la clase latifundista, otrora oligarca, de la que descienden la familia del autor (en lo real) y del narrador (en los textos).

De nuevo Huyssen: “Mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos”⁷¹; así, mientras el Vallejo memorioso, autoficcional, pareciera desmarcarse de lo nacional para abrazar lo que Francisco Villena ha llamado “literaturas pos-nacionales”, su devenir, en el fondo, es indisociable del de la Colombia de las últimas décadas y de sus siempre bicéfalas realidades políticas.

En “Memoria cultural y memoria de las culturas”⁷², Birgit Neumann y Martin Zierold apelan a Halbwach para explicar que la memoria individual solo puede desenvolverse en un marco de identidades sociales o colectivas. La memoria individual es plural en tanto el sujeto, lejos de ser unitario, pertenece a la vez a varios grupos con una identidad y memoria propias; el narrador en Vallejo es a la vez colombiano, ateo, biólogo, escritor,

⁷¹ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 21.

⁷² Birgit Neumann y Martin Zierold, “Cultural Memory and Memory Cultures”, en *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Ansgar Nünning y Birgit Neumann (comps.) Berlín, Wakter de Gruyter, 2012, p. 225-248.

homosexual, antioqueño, residente en México, lingüista, ex cineasta, soltero, etcétera. La autoficción se revela ideal para problematizar literariamente esta heterodoxia identitaria que, además de ser plural, se encuentra en formación constante.

SEGUNDA PARTE

- " ¿Y yo, cronista de la Muerte y sus hazañas, me voy a ir de este mundo sin acabarme de limpiar el culo con la constitución de Colombia y los santos evangelios? Injustísimo sería. Dame, señora Muerte, unos días más, otras páginas"

Entre fantasmas

CAPÍTULO III

CRÓNICA DE AUSENCIAS

ESCRITURA Y MEMORIA, RÍOS PARALELOS EN *ENTRE FANTASMAS*

3.1.- “Soy un espejismo del otro”: entender *Entre fantasmas* como autoficción

“Avatar de la autobiografía, referencial en la teoría pero ficcional en la práctica; novelesca en el sentido indicado por cierta modernidad, pero genéricamente inédita”⁷³; así, con un juego de paradojas y zonas medias, Vincent Colonna intenta definir a la autoficción, a la cual rastrea más como una “práctica escritural” que como un género en función de una tradición documentada. La divergencia que ya señalamos entre práctica y categoría es clara desde el inicio: en 1982, cinco años después de la formulación inicial de Doubrovski, Gerard Genette –otrora director de la tesis de Colonna– utiliza el término “autoficción” para un estudio de *En busca del tiempo perdido*, publicada medio siglo atrás; una

⁷³ Vincent Colonna, *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, París, Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS), 1989, p. 28.

consecuencia natural del uso indiscriminado del término “sin haberse deslindado previamente, con claridad, el concepto.”⁷⁴

Nuestro estudio de *Entre fantasmas*⁷⁵, el quinto y último volumen del ciclo “El río del tiempo”, tiene entonces que partir del cuestionamiento sobre el carácter autoficcional que la crítica ha adjudicado por inercia al texto, al menos en el sentido de Doubrovsky, Colonna o, en el ámbito hispánico, Manuel Alberca. Éste último, en un estudio en torno a la especificidad de la autoficción en Hispanoamérica⁷⁶, cuestiona la pertinencia de uso del término –sugiere “autonovela” como una alternativa– y llega a la conclusión de que, aunque existe una tradición rastreable de autoficciones en el panorama iberoamericano, ésta exhibe particularidades y rasgos suficientes como para no considerarla un mero acto reflejo paralelo respecto a sus pares franceses. ¿Cuáles serían, en tal caso, las señas de identidad que permitirían a *Entre fantasmas* ser estudiada como autoficción?

Entre las tres posibilidades discursivas que Vincent Colonna identifica en la autoficción, *Entre fantasmas* semeja a la autoficción figurativa⁷⁷, en la cual el narrador conserva la

⁷⁴ Diana Diaconu, *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 7.

⁷⁵ Fernando Vallejo, “Entre fantasmas” en *El río del tiempo*, Alfaguara, México, 2005. Las citas textuales correspondientes a *Entre fantasmas* estarán, a partir de aquí, incorporadas al cuerpo del texto indicando el número de página en la forma (EF, página).

⁷⁶ Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, núm. 7 – 8, Cuyo, Universidad Nacional de Cuyo, 2006.

⁷⁷ El propio Manuel Alberca resume con precisión las tres tipologías del francés: “a) “referencial-biográfica”, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad (vendrían a equivaler a las llamadas por G. Genette “autoficciones por la aduana” (1993: 70-71)); b) “reflexivo- especular” o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos. (...)

identidad compartida con el autor, para construir sobre ella una personalidad y una experiencia de vida que podrían o no corresponder a las del sujeto firmante. Tal paridad de identidades no es, para la autoficción y para el mero sentido común, más que un supuesto, enmarcado dentro del pacto ambiguo del género. La “ilusión de referencialidad” señalada por De Man⁷⁸, opera en “El río del tiempo” como la construcción de una expectativa de ruptura con el modelo de autobiografía clásica: cuando la identidad del narrador exhibe similitudes con la biografía y personalidad que atribuimos al autor Fernando Vallejo, parece hacerlo con el afán paradójico de resaltar sus diferencias, de decir, a la manera de Rimbaud, que “yo es otro.”

Proponemos que, independientemente de su ubicación exacta en el mapa de los pactos, fijos o ambiguos, *Entre fantasmas* admite ser leída y estudiada como una autoficción en tanto problematiza y escenifica la problemática relación entre la identidad de narrador y autor. Esta problematización opera mediante estrategias que subvierten la realidad diegética de su discurso, alertando al lector sobre los riesgos del “yo”, dinamitando las expectativas de referencialidad (como en el caso de las tres muertes de la madre, al que volveremos en breve) y exhibiendo las costuras de construcción de un relato memorístico. *Entre fantasmas* constituye, así, un tipo particular de autoficción que, aunque figurativa,

[y] c) “figurativa o fantástica”, que es a la que da más importancia y la que mejor cuadra con la definición general de autoficción que elabora Vincent Colonna: una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre.” En: Manuel Alberca, *op. cit.*, pp. 115 – 127.

⁷⁸ Paul De Man, “Autobiography as De-facement” en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.

escapa a la tipología de Colonna y de Alberca, pues es una autoficción que problematiza y cuestiona su propia etiqueta.

En la tradición de Lejeune, Colonna reclama como requisito la identificación nominal entre autor, sujeto narrador y sujeto narrado; es notorio, así, que el narrador de *Entre fantasmas* –el mismo de todo el ciclo– sea anónimo, y que sea la inercia de las similitudes biográficas y discursivas las que incitan a emparentarlo con el propio Vallejo. Para Manuel Alberca, “un nombre propio diferente al del autor, impide en principio la representación autoficcional del autor”⁷⁹, pero en *Entre fantasmas*, como en las cuatro entregas anteriores, podrá no haber identificación nominal, pero tampoco hay representación bajo ningún otro nombre, sino anonimia. En tanto el narrador permanece inominado, no solo no abandona el territorio que Alberca marca para la autoficción, sino que potencia su ambigüedad, pues “cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de la ambigüedad del relato y mayor el esfuerzo para resolverlo.”⁸⁰

El yo de Reyes (“un mero recurso retórico”) y el de De Man (una “ilusión de referencialidad”) están contenidos en ese yo: “Yo soy el que sé que soy, uno en su interior no tiene nombre. Ese que ven los demás o que pasa por estas páginas engañosas diciendo yo no soy yo, es un espejismo del otro, su reflejo en un río turbulento y pantanoso.

⁷⁹ Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

Llámenme como quieran pero no me pongan etiquetas que no soy psiquiatra ni escritor ni director de cine ni nada de nada de nada. Yo soy el que soy y basta.” (EF 666)

Lo notable de decir “Yo soy el que sé que soy” es que, en apariencia, quien toma la palabra en esta afirmación ya no es el narrador ni el narratario sino el propio autor, el Vallejo firmante, sin mediaciones textuales. Tal transparencia, como sabemos, es imposible. En tanto el narrador es incapaz de cederle la palabra al autor, el que nos habla, el “yo” literario que afirma saber “quién es él”, es el “espejismo del otro”, el que “pasa por estas páginas engañosas”: el verdadero “yo” está incomunicado y es intransmisible, y en el párrafo que nos ocupa, destaca la conciencia de esa imposibilidad de revelar un yo “verdadero” a través de la escritura, no importa cuánta fidelidad se guarde a la memoria o si el pacto de lectura se enmarca en lo autobiográfico o en la autoficción: junto a ese “uno en su interior no tiene nombre” podemos anotar que el nombre solo importa en tanto está escrito y forma parte del discurso textual.

Como Alberca ha señalado bien y nosotros hemos referido antes, Colonna no trazó una cartografía propia para delimitar su pacto, sino que lo insertó en una de las casillas ciegas, vacías, del cuadro ya presentado por Lejeune. Esto, necesariamente, obliga a leer la propuesta del primero como una extensión o actualización del modelo del segundo. Así, el pacto propuesto por Dubrovski –del cual parten el resto de pactos autoficcionales elaborados a partir de entonces, como el de Lecarme, Alberca o Darriousecq– tiene como marco particular una sola condición: mantener el equilibrio en esa zona media de

indefinición que lo mantenga equidistante tanto del pacto autobiográfico como del novelesco. El ramillete de estrategias de las que el autor de autoficciones dispone para mantener esta condición en pie es tan amplio, que nos aventuramos a decir que cada autoficción articula sus propios mecanismos en la medida en que le son funcionales. Al definir esto como “pacto ambiguo”, Manuel Alberca se permite una nota de ironía al apuntar a su carácter paradójico: a la fijeza y rigidez propias de un “pacto” añade la nebulosa de la ambigüedad.⁸¹

Una particularidad de la autoficción practicada por Vallejo es que no se limite a sacar ventaja estética del artificio discursivo o de la hibridación genérica, sino que lo exhibe constantemente a través de la propia intromisión del narrador en su relato, como en el pasaje referido. En breve nos ocuparemos del distanciamiento autoral implícito en el uso de dos narratarios, supuestos transcriptores, uno entre varios mecanismos con los que Vallejo juega a simular la cercanía empática, el desnudamiento de lo autobiográfico, para después distanciarnos de golpe con sentencias como descalificativos hacia el propio libro o correcciones que niegan o desmienten lo recién escrito. Éste es uno de los mecanismos presentados por *Entre fantasmas* que nos permiten calificarla como autoficción.

⁸¹ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. Cabe mencionar que la definición aportada por Alberca en este libro está, en principio, en sintonía con lo propuesto por Jacques Lecarme: “(...) sea un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela” (p. 151); la ambigüedad, para Alberca, reside en la amplia zona de grises contenida entre identidad y clasificación genérica.

Cabe preguntar si un conflicto de la misma naturaleza podría escenificarse en un texto que partiera de un pacto de lectura distinto, como el de la novela o el de la autobiografía clásica. En el primer caso, pienso en el célebre pasaje autoficcional de *Niebla*, que enfrenta a Andrés Pérez con el autor-personaje Miguel de Unamuno; en el segundo caso, pienso en las dudas que Agustín de Hipona muestra sobre la fiabilidad de sus recuerdos en el Libro X de las *Confesiones*. Ni uno ni otro implican un quiebre de los pactos de lectura que los enmarcan, bien delimitados por la tradición. En todo caso, tampoco *Entre fantasmas* abandona el territorio de la autoficción, asentado precisamente en la libertad para escenificar diferentes modos de discurso, pertenezcan éstos a la experiencia directa o a la invención. Si algo hermana a la dubitación de nuestro narrador con las de Unamuno y Agustín es la escenificación literaria de una crisis común: la del yo enfrentado al propio artificio del discurso y del medio, “su reflejo en un río turbulento y pantanoso” que, en este caso, podría ser tanto la memoria como el texto, o ambos.

Así, en tanto narrador de una autoficción (figurativa, en los parámetros de Colonna), el protagonista comparte rasgos de identidad con el autor referentes a la procedencia, profesión, lugar de residencia y episodios como los vinculados con las películas dirigidas por el propio Vallejo en México y la alusión a libros publicados, como *Los días azules* o la biografía de Barba Jacob. Otros episodios, como los íntimos, los de infancia, las circunstancias de las muertes narradas o los que narran la supuesta falsificación de identidad de un psiquiatra, podrían o no corresponder a la identidad compartida, pero al interior del texto integran el mismo plano de realidad y verosimilitud.

No obstante, este plano de realidad no excluye la subversión de su propia fiabilidad. El segmento de las tres muertes de la madre, Liíta, muestra los procedimientos de un narrador empeñado en evidenciar sus propias imposturas, poniendo en alerta al lector ante las trampas de la autoficción. La primera noticia que tenemos de la muerte es que “la mató el doctor Montoya con una sobredosis de confianza”, por una “Estenosis coronaria, fulminada en la calle”; unas páginas más adelante, encontramos a la madre “atiborrada de drogas” y fulminada por una taquicardia ocasionada por un coctel de medicamentos; finalmente, padre, madre y un hermano del narrador caen a un barranco “dejando un mero rastro de maleza calcinada como senda del infierno”. El narrador voltea entonces a hablar consigo mismo y a cuestionar las tres muertes de la madre: “Entonces, ¿Liíta murió tres veces? Ajá, mi madre era una mujer muy original, yo no sé la tuya” (EF 658)

En un estudio dedicado a *Entre fantasmas*, Diana Diaconu⁸² ha señalado este mismo pasaje para señalar que, mientras el narrador parece abocarse a escribir un “libro de los finales”, sus propias fluctuaciones cronológicas, ires y venires, auto-correcciones y devaneos imposibilitan la idea de un final en el sentido narrativo estructural, el final dictado por el *Deus Ex Machina*:

“Este tipo de final en el que irrumpe una conciencia omnisciente y ubicua, procedente de un más allá místico que (...) rebasa los límites de la vida, es el

⁸² Diana Nicoleta-Diaconu, “Entre fantasmas de Fernando Vallejo: la autoficción en el “libro de los finales” en *Cuadernos de Literatura*, núm. 13, volumen 24, Bogotá, enero-junio de 2008, pp. 164 – 177.

correspondiente literario de la Muerte con guadaña, de la muerte mitificada. Todo lo contrario es la propuesta de Fernando Vallejo: el final que nunca es definitivo, ni unívoco, el final abierto que nunca es un punto determinado de llegada, que no se puede asimilar al final del viaje, ni a la “muerte” del texto, a su petrificación, a su callar definitivo, al punto final.”⁸³

Así, el final cíclico que regresa al punto de arranque tanto narrativo –las primeras líneas de *Años de indulgencia*– como memorístico –el recuerdo más antiguo del narrador– constituye una vuelta al origen obligada por la imposibilidad de narrar la propia muerte, el final del río. Dice Diaconu: “el final circular de *Entre fantasmas*, al enviar a un perpetuo recomenzar del texto, (...) difiere cualitativamente del final que todo lo resuelve, ordena y coloca en su sitio, típico del relato causal, realista”⁸⁴; así, ni el final del libro ni el de la madre niegan la sensación de vida circular, integral, completa, del género autobiográfico: son irrupciones abiertas que cuestionan las expectativas del lector y le hablan de frente: “mi madre era una mujer muy original, yo no sé la tuya.”

Pero, ¿a quién interpelan el narrador, o sus narratarios, al decir “la tuya” o hablar de “usted”? A un lector implícito, en el plano textual, pero también a un interlocutor fantasmal. Al escribir directamente para su psiquiatra, con los muertos rememorados, con el Papa, con Octavio Paz o con la propia Colombia, el narrador echa mano de recursos retóricos que convierten a la voz narrativa en un prisma de discursos. El yo escenifica así

⁸³ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁴ Diana Diaconu, *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 196.

su complejidad, ambivalencia y se muestra como no – esencialista, pues es uno cuando se dirige a la abuela, otro cuando se dirige a José Luis Cuevas, otro cuando corrige o explica a Peñaranda, etc. Aun cuando es el mismo flujo de escritura, el mismo río, la misma memoria, esta retórica fragmentada –y algunos dirían, esquizofrénica– advierte sobre la multiplicidad de ángulos contenidos en el mismo yo.

3.2. Los interlocutores: mediadores entre el recuerdo y el presente

La distancia más evidente entre autor y narrador está en el dúctil flujo de tiempo que transcurre al interior de la narración, no en cuanto al período que abarcan los episodios recordados, sino al tiempo diegético que ocupa la narración misma. Ya al inicio leemos una relatoría del terremoto que, sin estar fechado, es fácilmente identificable como el de 1985; el pasaje finaliza así: “México, septiembre, ¿del año qué? ¡Del año de la canica! De mi pasado remotísimísimo” para, pocas páginas más adelante, decir: “Ahora entiendo por qué mis cuarenta años que siguen en este país están vacíos, muertos, no cuentan: porque poquito a poco, pasito a paso había dejado de vivir en el presente para vivir en el pasado, y mientras más pasado ese pasado y más lejano, más espléndido.” Lo que el Vallejo autor problematiza en *Entre fantasmas*, a diferencia de las entregas anteriores de “El río del tiempo”, que problematizan ante todo la volatilidad del recuerdo y la forja de una personalidad, es la proyección de ese yo hacia un futuro incierto, hacia una vejez

parcialmente ficticia que contempla al tiempo ya no como un río pleno, aprehensible mediante su registro escrito, sino como un flujo que adelgaza y se seca sin remedio.

Despojado de fechas u otros puntos de anclaje cronológico, la voz de *Entre fantasmas* avanza al ritmo dúctil de un dictado, a veces, o un monólogo, otras. El presente narrativo, ulterior, el de la vejez, avanza en elipsis tenues. Como un ejemplo; leemos: “Anoche, cuando los perros del parque le ladraban a la luna escuálida, velada de smog, rodeado de la consideración general, apabullado por las condecoraciones y los homenajes que en este país anuncian la llegada de la muerte, en paz la pluma y el pene murió Octavio Paz” (EF 575); más adelante: “Dos años ha que murió Paz y ya se lo tragó una nube de olvido. ¿No te lo dije, Octavio? Los homenajes que se te hicieron eran para olvidarte mejor” (EF 581); y varias páginas más adelante: “En lo cual difiere este caso del de Octavio Paz, que la otra noche salió hablando en la televisión pese a llevar ya diez años de muerto; era un programa viejo grabado, un refrito.” (EF 631)

Queda en segundo plano el cálculo sobre los doce años que suponemos transcurridos entre el primer y el tercer fragmento, así como la adivinación de las fechas; lo que Vallejo pone en escena mediante éste y recursos similares es la inmovilidad memoriosa del protagonista, que en dos, diez o quince años transcurridos gira en un discurso homogéneo, en espiral, como un remolino que conduce a los mismos *leit motiv*: la lluvia, el agua, el río, el sueño, la finca Santa Anita y la muerte que, sin remedio, se aproxima.

Esta maleabilidad del tiempo diegético no es ajena a lo intuido por Paul Ricoeur en cuanto al tiempo de experiencia vivida –el tiempo humano– y su equivalente en el tiempo de la narración; tanto más si esta relación se da al interior de un texto autoficcional que simula o adopta los procedimientos de la autobiografía y escenifica los procesos memoriosos. Dice Ricoeur: “entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. (...) el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.”⁸⁵

Independientemente de si Vallejo ha tenido o no en mente a Ricoeur durante el desarrollo de “El río del tiempo”, la estructura general y la meditación sobre el transcurrir del tiempo contenida en *Entre fantasmas* es sintomática de aquello que para el francés constituye la “bifurcación fundamental entre narración histórica y narración de ficción”⁸⁶ que –perdonando el reduccionismo– no es otra cosa que la divergencia entre memoria y ficción inherente a la autoficción, y que opera, para Ricoeur, en un complejo esquema de triple mimesis que aspira a reproducir la sensación de tiempo transcurrido en la composición poético – narrativa.

⁸⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, quinta edición, México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 113.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

Sin embargo, incluso si partimos de la calificación de *Entre fantasmas* como autoficción, su ubicación al interior del género sigue planteando problemas y preguntas, muchas de ellas producto del afán provocador del autor y su resistencia a empatar con categorías de uso ordinario. Quizá la más llamativa de entre éstas sea el uso de dos transcriptores durante la primera mitad: una secretaria, hacia la que el narrador guarda cierta distancia, y Peñaranda, un amigo cercano y sustituto de la primera durante una segunda sesión de dictado. A diferencia de la muerte ficticia y los homenajes a Paz, aquí no consta el tiempo diegético transcurrido entre una y otro. De ahí hacia el final, la presencia muda y tácita de Peñaranda se diluye hasta dejar al narrador hablando o escribiendo solo, de frente a su posible lector.

Más allá del juego de espejos entre narrador y narratarios –por otra parte, demasiado esquemáticos para considerarlos desdoblamientos de él mismo– un problema late en el fondo del texto en tanto autoficción: ¿a quién, en el pacto asumido, debemos considerar el autor-redactor de las líneas que leemos? Aunque no aparente más que un juego formal de estilo –puesto que nada contradice la certeza de que el autor sea otro que Fernando Vallejo–, la intervención de Peñaranda y la secretaria problematiza el siempre elusivo rol de la escritura como mediación para la memoria y como vehículo de transmisión para la experiencia o la personalidad.

Vallejo y su narrador ensanchan el artificio al dar al relato la apariencia de un monólogo que se corrige sobre la marcha, se desmiente, se comenta, refuta o contradice a cada

paso, siempre lanzando dardos contra la novela, la metáfora, la deshonestidad intelectual o la supuesta novela de imaginación: “¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación prodigiosa? Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos.” (EF 666)

Estrategias de estilo como éstas, en las que el narrador evidencia las mediaciones literarias al irrumpir en su propia escritura, son similares a las usadas en algunos momentos de *Chapolas negras* (1993), escrito al mismo tiempo que *Entre fantasmas* y que comparte, por tanto, la condición de laboratorio de los recursos usados en las narraciones de madurez, como la novela *La virgen de los sicarios* o la autoficción *El desbarrancadero* (2001).

Entre fantasmas inicia como una relatoría de un terremoto que, como señalamos arriba, asumimos como el de 1985 en México. Salta de inmediato a otros episodios de la memoria; casi de inmediato, el narrador se muestra incómodo con su propia divagación, que atribuye a la vejez: “Pero esto ya lo conté en otro libro, ¿y repitiéndome yo? Jamás. Tache, señorita, desde donde puso “Me voy a la tienda y me compro un limón”, y retomemos de ahí. ¿Qué fue lo último que dije quitando eso? “Y sin cabeza”, punto. Exacto, punto. Perro borre también ese párrafo, y el anterior. Y el anterior y el anterior y el anterior y toda esa historia idiota del terremoto y volvamos a empezar de cero.” (EF 560); De golpe, somos conscientes de leer un texto mediado, dictado, producto, si se

quiere, de una autoría “doble” que no resulta en el texto limpio producido por el transcriptor, sino en uno que incorpora las dubitaciones orales y los atropellados procesos memoriosos de quien dicta.

“Retomando el hilo perdido del relato, ¿dónde iba, señorita, antes de venir a México a hacer películas y a buscar a Barba Jacob? ¿Dónde me quedé?”, dice el narrador, “¡Ah, sí, el Admiral Jet!”, solo para volver a extraviarse una página después: “Dejamos dije pues al final del otro libro ardiendo el Admiral Jet en el fuego de Sodoma.” Intervenciones como ésta pueden leerse a partir de dos intenciones: una, la de escenificar una memoria incapaz de encauzarse en un flujo continuo, narrativo, coherente (el “flujo” del “río de Parménides”) o de fiarse de sí misma. Lo que obtiene es el reflejo “turbulento y pantanoso” del río estancado.

La segunda intención es la de lanzar pistas para que la identidad del narrador anónimo quede, de inicio, asociada a la identidad del propio Vallejo –un mecanismo ya reforzado por los cuatro libros precedentes– para después quebrar sistemáticamente esta paridad, evidenciando la maleabilidad del pacto autoficcional y poniendo a prueba las expectativas de fiabilidad del lector. En un estudio integral sobre la obra de Vallejo que alcanza desde el inicio hasta *El don de la vida* (2010), Fabio Jurado Valencia⁸⁷ desecha la construcción editorial que insiste en presentar a “El río del tiempo” como una pentalogía, y propone

⁸⁷ Fabio Jurado Valencia, “La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad” en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) - Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

que, mientras el ciclo autoficcional comprende las cuatro primeras entregas, *Entre fantasmas* inauguraría un segundo ciclo, menos intertextual pero más homogéneo en la construcción del yo narrador, y que se prolongaría hacia delante con *El desbarrancadero*. Aunque consideramos que la periodización de Jurado no contempla aspectos fundamentales como la reiteración de *leit motivs* entre las cinco autoficciones iniciales, da cuenta de la incipiente autonomía que *Entre fantasmas* guarda respecto al cuarteto previo.

Incapaz de entregar un cauce cronológico y lineal de narración, el protagonista abandona a sus interlocutores para entregarse a un monólogo solitario. En una prefiguración de la muerte, o del último instante que la antecede, *Entre fantasmas* termina con la misma imagen y las mismas palabras de su origen: la cabeza del narrador niño rebotando contra el suelo, ese otro “vago, fugaz fantasma” que está a punto de reunirse con todos los demás, con su inmensa familia de muertos.

En una suerte de utopía fugaz, el río “alcantarilla” de Heráclito, antes de extinguirse regresa su cauce hasta el origen: no el inicio de la vida, sino el de la memoria, el recuerdo más antiguo. “Poquito a poco, pasito a paso había dejado de vivir en el presente para vivir en el pasado, y mientras más pasado ese pasado y más lejano, más espléndido. Lo que llaman felicidad, ahora lo sé, no existe: es un espejismo del recuerdo. En cuanto a mi felicidad, la mía la encuentro en mi niñez, pero desde aquí y ahora, no allá ni entonces”, dice el narrador. Después vuelve, arrepentido, y corrige: “Señorita: es falso lo que le dicté

hace ratico, que la felicidad sólo existe en el recuerdo. Falso y falsísimo.”; la felicidad, después de todo, existe para el narrador en ese instante fugaz en donde la serpiente se vuelve la cola y brota la memoria: esa vuelta a la semilla que no es otra cosa que el instante que antecede a la nada, al vacío poblado de fantasmas.

En conclusión, leer *Entre fantasmas* a partir de los supuestos y parámetros de la autoficción no solo es posible, sino que es la única posibilidad en la que el texto despliega su particular tratamiento de la identidad autoral, la naturaleza del “yo” literario que la enuncia, y ante todo, la función de narratarios que operan como anclas retóricas hacia el presente, que nos devuelven constantemente al aquí y al ahora de la enunciación, por mucho que éstos, como vimos, resulten tan dúctiles como el propio flujo memorístico. Esa sensación de corriente incontenible, de movimiento continuo, quizá tenga como objeto amplificar la sensación de una inminencia doble que es, en el fondo, el tema de *Entre fantasmas*: por un lado, la inminencia de la muerte; por el otro, la del olvido. En esta doble articulación discursiva, el relato se juega buena parte de sus cartas estéticas; al poner en escena la inconstancia del río, al mismo tiempo fragmentario y circular, Vallejo pone en el centro de sus dilemas el propio papel de la escritura como simulacro del recuerdo. De ello nos ocupamos a continuación.

3.3.- Escritura, narración y lenguaje como simulacros contra la desmemoria

En *Entre fantasmas*, el narrador avanza hacia una zona de incertidumbre. Después de cuatro libros y más de quinientas páginas entregadas al empeño de reconstruir el flujo de recuerdos de una vida, la muerte propia se revela como la única experiencia intraducible a la escritura por ubicarse, precisamente, fuera de toda experiencia conocible o transmisible; fuera del propio ser, de la memoria y, en consecuencia, de la lengua.

En un sentido formal, pero ante todo ontológico, al yo le es imposible enunciar el morir en presente, pasado o en primera persona; tanto más en un proyecto narrativo como el desarrollado por Fernando Vallejo, cuyo alter-ego narrativo está construido en oposición a los “engaños”, “fraudes” y “mentiras” “manidas y muertas” que le suponen la escritura de imaginación, las estructuras de la ficción realista, los pactos de lectura de las mismas o la narración omnisciente.

Para él, la única experiencia posible –por tanto, narrable– de la muerte es, por un lado, la de su proximidad inminente; por otro, el de la evocación de todos aquellos que poblaron y pueblan su memoria, antes vivos, ahora como los fantasmas que le dan título al relato. “Con que esto es la vejez, irse quedando uno solo en un mundo atestado...” (608); de algún modo, la individualidad, el solipsismo, son también el territorio de la autoficción, parecida en su ambigüedad a esa duermevela que suele confundir presente, sueño y recuerdo.

Ahí donde los narradores de *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Machado de Assis, 1880) o *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1956) saltan la frontera de lo mortal para escenificar experiencias ulteriores de la muerte, el de *Entre fantasmas* elige la relatoría detallada de la mortandad que lo circunda. “¿Metaforitas a mí?”, repite como escudo, prevenido como está ante los riesgos de diluir el peso de la muerte al romantizarla o darle barnices de ficción. La suya es la tarea auto-asumida del cronista, encargado de consignar el hecho, o lo que se sabe del mismo, de enlistar muertes sin agregarles detalle ni interpretación: la muerte misma, por violenta, patética o risible que resulte.

El propio Vallejo ensayó el juego de hablar desde la tumba en una autoficción posterior, *La Rambla paralela* (2003), que no se inserta en el mismo procedimiento temático-formal que caracteriza a *Entre fantasmas*. *La Rambla* presenta un narrador consciente no solo de haber escrito la obra que el lector atribuye al autor Fernando Vallejo: admite incluso su carácter de invención y satiriza sus imposturas. Lejos de despejar la ambigüedad implícita en el resto de la obra, aquel segundo narrador-en-abismo multiplica los espejos intertextuales a la manera de Cide Hamete Benengeli, el segundo narrador del Quijote. En esta y en otras ocasiones, Vallejo actúa así a sabiendas de las consecuencias, lo que obliga a leer un texto como *Entre fantasmas* no solo bajo la luz de su publicación inicial en 1993, sino en diálogo con las autoficciones posteriores de su autor y lo que éstas, a su vez, indican sobre las obras previas.

En sentido inverso, la idea sobre la muerte que permea el texto –una idea sobre el correr irreversible del tiempo, sobre la destrucción inevitable, sobre el recuerdo como fatalidad y como fardo a cargar– es también una idea que se extiende en dos narraciones posteriores, *El desbarrancadero* y *El don de la vida*. Se trata de la escritura (la “libreta de los muertos”, símil recurrente del propio proyecto literario del autor) como única defensa contra el flujo del olvido, el río que le da nombre al conjunto. El cuadernillo registra cada deceso del que el narrador tiene noticia, siempre que se trate de alguien a quien conoció en vida, así fuera por un instante. No le interesan las fechas, sino las circunstancias; no encuentra caso en “medirle agüitas al mar”, sino en acumular los cuerpos y apilarlos: medir su vida con la vara de las que se extinguieron antes.

La libreta del narrador, tal como el propio libro que leemos, problematiza la antigua idea del registro escrito como ancla para la memoria y atenuante transitorio, que no remedio, para el olvido. Los fantasmas, cuyo rumor constituye el *tinnitus auris*, involuntario timbre agudo en el oído del narrador, regresan a tropicónes, encadenados en una sucesión heterogénea de escenarios y tiempos que pasan por La Habana, Antioquia, España, Roma, la ciudad de México, Querétaro o Nueva York.

En esta sucesión aparentemente anárquica de tiempos y escenarios, el flujo de la memoria se revela completamente asociativo y contrario, de acuerdo con Diana Diaconu, a “la lógica determinista del relato” y avanza despojada de la “sistematización propia del

relato cronológico.”⁸⁸ La libreta, un libro dentro del libro, cuenta ya ochocientos cincuenta muertos (y “cien entierros”) en el momento en que *Entre fantasmas* es dictado y casi mil hacia el final: el tiempo, fluctuante e incierto al interior del relato –no hay cortes de capítulo, elipsis claras ni transiciones episódicas que den una idea clara del tiempo transcurrido– se mide de muerto en muerto.

“Devoto recuento de los fallecimientos acaecidos”, *Entre fantasmas* “arranca cuando mi libreta de la Muerte iba en quinientos: ya va por mil” (EF 657), asegura hacia el último tercio el narrador. El “libro de los finales” parece suprimir el propio transcurso de las vidas para condensarlas en su imagen final, que es la única que importa al cronista, quien se limita a consignar “nombre y causa de fallecimiento”, sin fechas, para no “andar midiéndole agüita al mar”: la imagen resultante, la de un cúmulo de vidas despojadas de cronología, es la de un desmoronamiento acelerado.

Ningún muerto exhibe relevancia ajena a la que les otorga la memoria selectiva del narrador como figurantes efímeros en su relato: son parientes, conocidos, vecinos, antioqueños, muchachitos; en suma, “amigos y enemigos en primero, segundo y tercer grado.” (EF 575) Constituyen una muchedumbre ordinaria y variopinta con apenas dos condiciones en común: estar muertos y haber tenido contacto directo con el colombiano, así fuera por un segundo, dos minutos o diez años: “Ahora bien, ¿Memorias recordando al

⁸⁸ Diana Nicoleta-Diaconu, “*Entre fantasmas* de Fernando Vallejo: la autoficción en el “libro de los finales” en *Cuadernos de Literatura*, núm. 13, vol. 24, Bogotá, enero-junio de 2008, p. 167.

tendero, al carnicero, a los marihuaneritos de Medellín? ¿Y por las que pase un solo personaje famoso, Sartre, pero de lejos? ¿Se puede?” (EF 697)

La mención al pensador francés, con quien el narrador afirma haberse cruzado, años atrás, en la Plaza Navona de Roma, no es casual. Su ingreso en la “libreta” se da por haberlo conocido en persona y haber tenido noticia después de su fallecimiento, no por ser quien Sartre fuera. Así, por vía del filósofo y de otros varios figurantes, se escenifica y parodia la convención clásica de la escritura biográfica como depositaria de las figuras ejemplares y de la memoria escrita como pedestal o salvaguarda para figuras de poder de cualquier orden: político, cultural, religioso, social.

“La gloria es una estatua que cagan las palomas” (EF 582), afirma el narrador después de emprender un recuento burlón de muertos que, a su juicio, ocupan sitios inmerecidos en la memoria; memoria que, después de todo, es otro río que desemboca, para usar sus propios términos, en el mismo desbarrancadero en el que desemboca cualquier otra muerte: “A ver... ¿Dónde está César el ambidextro, con todos sus maridos y todas sus esposas? ¿Dónde están los visires, los emires, los sultanes del Islam? ¿Dónde los godos de Venecia? ¿Los doce pares de Francia y los cien gobernadores de Antioquia? ¿Qué se hicieron, dónde se metieron? ¿Dónde está don Manuel Godoy el valido de la reina? ¿Y la reina, María Luisa, ese adefesio? (...) ¿Y los reyezuelos sexenales de México qué? Con su prepotencia, su soberbia, su omnipotencia, su omnisciencia... ¡Dónde pero dónde carajos están!” (EF 582)

Como en *leit motiv*, el narrador arremete en cada oportunidad contra tres figuras totémicas de la cultura mexicana que, para el narrador, encarnan un modelo de vanidad fútil, narcisismo y de esa gloria impostada “que cagan las palomas”: Octavio Paz, José Luis Cuevas y María Félix. Los tres, como los expresidentes López Portillo o Echeverría, son piezas del elenco de *Entre fantasmas* pero no de la libreta pues, vivos o muertos, diluyen su condición humana en el halo de las grandes figuras, de la personalidad entendida como rango jerárquico. El propio narrador lo aclara: “Debo anotar ahora, para disipar malentendidos, que el señor Cuevas, la señora Félix y el señor perro que se mencionan aquí no son seres de carne y hueso: son ideas platónicas, paradigmas, esencias, entelequias, caracteres de La Bruyère: el vanidoso, el soberbio, el necio, que planean desde hace siglos sobre el infinito de la estupidez humana pugnando por encarnarse, en mí, en usted, en ella.” (EF 578)

Trayendo a cuenta a La Bruyère, Vallejo revela una de sus fuentes: el del teatro moralista de arquetipos, que pone en escena figurines que, como la muerte, su madre “la Loca”, los papas o ex presidentes de Colombia juegan roles que rebasan su dimensión individual para encarnar modelos, tradiciones o ideologías, la mayoría con miras a ser derrumbadas. Estos muertos, sin embargo, no pesan: los que rodean al narrador y retumban en el *tinnitus auris* son aquellos hechos de carne y experiencia física, famosos o anónimos, meritorios o deleznable. En su libreta, el narrador escribe una crónica que es individual a ultranza: la de sus propias ausencias.

3.4.- La dimensión política del olvido.

Heráclito, Manrique y los ríos que no llegan al mar

En el capítulo “Memoria colectiva y memoria histórica”⁸⁹ de *La memoria colectiva*, Maurice Halbwachs ha reflexionado sobre los puentes que permiten a eso que llamamos la “memoria de grupos” –naciones, colectivos, comunidades– prefigurar la forma que toma el recuerdo personal de sus individuos. Sin embargo, aún más inquietante para nuestro caso resulta el caso inverso, el de una poética narrativa distintiva por su individualismo –la de Vallejo– que interpela a una comunidad nacional entera, la colombiana, señalando su reiterada desmemoria. Dice Halbwachs: “No hay en la memoria vacío absoluto, es decir, regiones de nuestro pasado hasta tal punto fuera de nuestra memoria que toda imagen suya no pueda relacionarse con ningún recuerdo, y sea una imaginación pura y simple, o una representación histórica exterior a nosotros”⁹⁰; así, la conciencia del narrador avejentado de *Entre fantasmas* asume la tarea de recriminarle a Colombia, desde el exilio, que no se encuentre asechada y rodeada por los muertos del pasado.

⁸⁹ Maurice Halbwachs, “Memoria colectiva y memoria histórica” (Trad. de Amparo Lasén Díaz), en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 69, Madrid, enero – marzo de 1995, pp. 209 – 219. Publicación original: M. Halbwachs, *La memoire collective*, París, PUF, 1968.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 210.

Al celebrar esta suerte de democracia final entre espectros, unos destronados por el olvido y otros reivindicados por la escritura, ni el narrador ni Vallejo son ajenos a los usos políticos de la memoria. A pesar de su desprecio textual por el uso de la metáfora en los discursos literarios, el problema de la memoria individual contenido en *Entre fantasmas* admite leerse como la alegoría de una sociedad empeñada en olvidar y en dejar que el tiempo termine por lavar culpas y conciencias. Autor y narrador, aquí de forma indistinguible, arremeten contra su Colombia natal como un “país eminentemente novelero” antes de enlistar “El genocidio del Dovio, el genocidio del Fresno, el genocidio de Iram, el genocidio de Salento, el genocidio de Armero, el genocidio de Icononzo, el genocidio de Supía, el genocidio de Anserma, el genocidio de Cajamarca, el genocidio de El Águila, el genocidio de Falan, ¿quién los recordaba? Colombia no, la desmemoriada: yo que no olvido. ¡Cómo olvidar!”(EF 578); todos estos genocidios –a los que habría que sumar todos los muertos de la prolongada guerra contra el narcotráfico y las muertes anónimas del periodo de la Violencia, y que constituyen las “regiones del pasado” que, en palabras de Halbwachs, permanecen enterradas, pero nunca fuera, de la memoria.

Si bien en el resto de la narración –y en la obra toda del autor– son frecuentes las interpelaciones a la clase política en la forma de arrebatos histriónicos, sardónicos, cargados de humor o de rabia, este segmento de *Entre fantasmas* es una de las escasas claves de las que disponemos para leer su proyecto de escritura de la memoria bajo la luz sociopolítica de la memoria colectiva, y no solo del solipsismo individualizado con el que a veces se ha denostado a la autoficción. Tanto más, cuando leemos a continuación: “Si lo

que hicimos entonces es insuperable, nuestro non plus ultra; entonces, cuando Colombia fue más Colombia que nunca, cuando la Violencia con mayúscula, con una mayúscula que no le pongo yo, que le puso ella.”(EF 578).

El uso de la primera persona del plural –“hicimos” y “nuestro”– destaca en medio de un discurso articulado casi siempre en torno al binomio yo (el narrador) y ella (Colombia) o ustedes (la sociedad colombiana) como estrategia para problematizar literariamente el exilio, la migración y la distancia, pero también el rechazo y la marginalidad autoimpuesta. La distancia física y temporal del exilio mexicano son analogables a la distancia discursiva inherente a la autoficción: lo primero sitúa al narrador en un lugar de enunciación ambiguo entre el aquí y el allá, entre el adentro y el afuera, mientras la autoficción traslada esa misma incertidumbre a los terrenos colindantes de lo veraz y la ficción, la memoria y la invención, la confesión y el ocultamiento tras la máscara del yo. Ya lo advirtió Reyes: “El yo es un mero recurso retórico” cuya confusión con el yo autoral acarrea “los peores extremos”⁹¹; sin embargo, es de este terreno de malentendidos potenciales de donde Vallejo y el propio narrador de *Entre fantasmas* echan mano para problematizar literariamente sus ambivalencias.

Como apuntamos, los muertos evocados por el narrador son muertos que podrán no pesarle, en conjunto, a nadie más que a él, pero al ser reivindicados en la escritura, terminan por volverse más tangibles que los miles de muertos olvidados de Colombia, sin

⁹¹ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 97.

nombre ni rostro: “¿Y vive alguno? ¿De esos dieciocho primos? Ninguna, ninguno, todos muertos, dieciocho que anoté en la libreta. Entonces Colombia es peor moridero que esto. Mucho peor, y allá te vas sin homenajes. Si eres líder o candidato tinterillo, y caíste asesinado, va una multitud a tu entierro a llorar. Y al día siguiente al fútbol a olvidar. No conozco país con más mala memoria ni más hipócrita que ése. Si recuerda al muertico de ayer no recuerda al de antier. Colombia, país desmemoriado, no lleva libreta.”(EF 581)

Una crisis entera queda sugerida y escenificada en el tránsito desde el remordimiento melancólico del “hicimos” y el “nuestro” hacia el reproche distanciado del segundo párrafo: “*allá* te vas sin homenajes”, “más hipócrita que *ese*.” La primera es una voz que asume la fatalidad –la colombianidad– como propia, a pesar de la distancia: por mero cálculo de edades, ni el Vallejo autor ni el narrador habrían vivido el peor periodo de la Violencia más allá de referencias de infancia; la segunda, más cargada de elementos autobiográficos como la ola de asesinatos de candidatos en la Colombia tomada por los cárteles a partir de 1970, impone una distancia que juzga y condena al país desde una doble lejanía, a la vez geográfica y afectiva.

En un artículo crítico hacia lo que llama una retórica político – populista en Vallejo, Oswaldo Ortega Cufiño⁹² ha propuesto que estrategias estético – literarias como éstas aspiran a construir un discurso demagógico que, de existir, utilizaría a la ambigüedad

⁹² Oswaldo Ortega Cufiño, “El populismo de Fernando Vallejo” en *Folios: Primera Época*, núm. 43, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, enero – junio de 2016, pp. 27 – 38.

autoficcional respecto a la identidad autoral, como mecanismo para apuntar a la arena pública colombiana sin perder su carácter literario. Dice Cufiño: “Tanto Vallejo como su gramático narrador asumen una visible actitud revolucionaria directa con el pueblo (del cual entra a formar parte su lector), a quien mantiene atónito remarcándole de una y otra forma su diatriba contra institucional.”⁹³

Los tópicos, omnipresentes en “El río del tiempo” desde el título mismo, del *Tempus Fugit* y el *Quotidie Morimur*, se condensan en *Entre fantasmas* en una serie de símbolos relacionados con el agua: las trampas de su reflejo, su ductibilidad inaprensible, su permeabilidad, la humedad como cicatriz inocultable del tiempo anquilosado y, de manera particular, la doble condición del río – memoria y del río – escritura: torrencial y cristalino cuando es joven y fluye; inmóvil, reseco y empantanado cuando envejece. El río que se piensa y se recuerda a sí mismo es, en el fondo, la imagen que encapsula y resume a *Entre fantasmas* en tanto coda de un ciclo.

Aunque su origen en Séneca es aceptado por consenso, en el orbe hispánico el tema del *Quotidie Morimur*, o la muerte cotidiana, del día a día, nace en la poesía moralista de los siglos XV a XVII y, particularmente, en el Jorge Manrique de las *Coplas por la muerte de su padre*:

Nuestras vidas son los ríos

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

que van a dar en la mar,
que es el morir:
ahí van los señoríos,
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los ríos medianos
y más chicos;
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.⁹⁴

Manrique, una presencia tácita constante en *Entre fantasmas*, escribe bajo el influjo de la escolástica, de Agustín de Hipona y, casi con seguridad, del propio Séneca. Vallejo, al cabo cristiano arrepentido y en debate perpetuo, no puede aceptar el influjo de la imagen de Manrique, pero menos aún negarlo. En *Entre fantasmas*, su réplica a las Copas ocurre en forma de antítesis: “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada.” (EF 641)

No hay mar posible para el narrador de Vallejo. Ahí donde los cauces de Manrique desembocan en la calma inmensa del océano, de la vida eterna, los de Vallejo llegan al presente para evaporarse ahí, en el instante. Además de estar condenados a confluir en la nada, las vidas-ríos que llenan la libreta de los muertos e, inevitablemente, la del propio

⁹⁴ Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1993, p. 12.

narrador, prolongan su cauce persiguiendo al vacío hasta que éste, traicionero, se da la vuelta, los engulle y los extingue.

El símil entre el río que fluye y la escritura que avanza no es ni nuevo ni propio de Vallejo; está relacionado con el tópico latino del *Tempus Fugit* o el tiempo que corre sin remedio, así como con la noción misma que soporta la tradición de las memorias escritas. Lo que *Entre fantasmas* parece problematizar, a partir de esto, es la idea de que la lectura actúa como simulacro *a posteriori* del propio acto de la escritura, de la misma manera que el recuerdo, siempre inexacto y ulterior, supone un simulacro deforme del hecho vivido, de la experiencia.

Ya Diana Diaconu advierte la condición simbólica de ríos y mares en las alocuciones lanzadas en *Entre fantasmas*, aunque los lee desde un ángulo genérico. Ella propone, en el apartado “Inventar un subgénero o reinventar un género: el gran desafío de la autoficción” de su tesis doctoral⁹⁵, que las autoficciones breves de Vallejo funcionan como ríos que desembocarían en el mar –inasible– de la novela:

“Precisamente, una metáfora — la conocida metáfora medieval de la muerte vista como el mar al que van a dar todos los ríos— se asocia aquí al género del que el narrador- protagonista toma distancia; más precisamente, a la vocación totalizadora de la novela, vocación que la metáfora comparte. La textura de la novela, que en gran parte se debe a la manera como se enfoca el tiempo,

⁹⁵ Diana Diaconu, *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

sometiéndolo a todos los cánones del orden lógico, sería entonces equiparable a un inmenso charco donde las aguas se mezclan indistintamente y pierden su individualidad. En contraste, los escritos de Fernando Vallejo tienen otra consistencia, muy diferente; una consistencia inefable, la suya propia como ser humano, la de la vida, la del tiempo (...)⁹⁶

Como vimos, el narrador escribe con la conciencia de no ser más que “un espejismo del otro, su reflejo en un río turbulento y pantanoso”, siendo “el otro” el autor desdoblado en su escritura y por “reflejo” podemos entender “el narrador autoficcional.” Cuando éste último interpela de frente al lector (“ésta línea que está corriendo, que usted está leyendo”), evidencia una doble realidad temporal: por un lado, la del momento en que se escribe –el “flujo” original del río– y, por otro, la del momento de lectura –fantasma, espejismo, recreación del primer momento–. Por ello, mientras para autor y narrador el momento de escritura es inevitablemente unívoco, el registro escrito permanece como *ritornello* o remolino de agua estancada que, sin importar si pasan dos, diez años o quince años, devuelve siempre el mismo reflejo.

Alérgico a la metáfora y a lo oblicuo (“¿Metaforitas a mí?”) el narrador concentra la idea de los ríos en dos imágenes concretas para referir a los dos ríos más célebres de la tradición clásica, el de Heráclito y el de Parménides⁹⁷: de un lado, los ríos de Antioquia, el

⁹⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁹⁷ Aunque bien conocida, la ambivalencia entre las dos imágenes clásicas del río merece recordarse, pues ni una ni otra son ajenas a la intención de Vallejo en “El río del tiempo”; dice Isabel del Río: “[A Parménides] se le asocian los adjetivos de inmóvil, único, perfecto, indestructible e íntegro para calificar al Ser (en nuestra mentalidad, la existencia individual de cada uno (...)). A Heráclito, adjetivos antitéticos y, de hecho, resumimos su pensamiento con el famoso “todo cambia y todo permanece”; en Isabel del Río, “Parménides o Heráclito” en *Revista Almiar*, núm. 52, Madrid, mayo – junio de 2010.

Cauca y el Magdalena, caudalosos y torrenciales en el recuerdo de infancia que de ellos guarda el narrador; en otro, el inmóvil río Papaloapan y los ríos extintos de México (“este desierto” de “ríos mariquitas”). Dice: “El Papaloapan es un río quieto, terso, el río de Parménides que no se mueve: no el río de Heráclito arrastrando hasta las edades, troncos, vacas, decapitados, que es el que necesito yo.” (EF 570)

En otro aspecto, Vallejo sí da la razón a Manrique: la ya señalada democracia de la muerte, que guarda para reyes, papas y para los dieciocho primos del narrador el mismo destino de desmemoria, guarda la misma ironía que, para el español, hermana a todos los ríos de Manrique: “y llegados / son iguales / los que viven por sí mismos / y los ricos.”

También aquí, en la añoranza de los bravos ríos antioqueños, como en lo que referimos sobre olvido colectivo, brota la potencia política de la imagen. Los ríos de Colombia, los del flujo enverrecado, llevan en su cauce a todos los cadáveres: “(...)a la orilla de un lago o charco quieto, pero quieto o quieto y yo necesito que se mueva, que fluya, corra, atropelle como río enfurecido, endiablado de Colombia, salido de madre, arrastrando cadáveres: de liberales y conservadores por igual, sin distingos de colores ni ideologías, por parejo, decapitados, despanzurrados, viajando hacia la eternidad río abajo con gallinazos encima picoteándoles las tripas.” (EF 566)

La eternidad, tan distinta de la anhelada por Manrique, poco tiene de vida eterna: está impregnada de olvido, y a la añoranza por una infancia y una Colombia siempre húmedas, bañadas por la lluvia o las corrientes, se sobrepone el presente de un México árido (“¡Nunca te podrías imaginar qué aguaceros! Eso es llover. No como estos miaditos de lluvia de aquí, chipichipis. Por eso aquí no hay ríos. Por eso este país es un desierto”, EF 561) y de la muerte como imagen de esa misma tierra yerma y seca (“¡Qué tal que te hubieran tocado los aguaceros de Santa Anita, que calmaban a las cigarras calenturientas, y sacaban del pantano sapos y culebras! Muerte estúpida, collona, follona, no sabes lo que es llover.”, EF 560).

En conclusión, el localismo geográfica de las imágenes de ríos y mares, la alocución comparativa hacia México y Colombia, así como su traspaso metafórico, simbólico hacia las corrientes de agua como los flujos simultáneos del tiempo, el relato y la (des)memoria –de nuevo, Ricoeur– no son extraños a la poética autoficcional ni, mucho menos, al problemático “yo” descrito al inicio de este capítulo. Brantley Nichols y Sophia A. McClennen se han ocupado de Vallejo como miembro de una aducida “Generación del 72” en América Latina, cuya relación multiforme y ambivalente con lo nacional –con lo pos-nacional, según Francisco Villena– no opera a nivel literario como una negación o rechazo, sino como una dislocación estética y una abrupta reordenación de identidad cuyos ejemplos más difundidos son Piglia, Bolaño y el propio Vallejo.

En *Entre fantasmas* todas estas problemáticas, como vimos, están apenas intuidas y rara vez llegan a identificarse por su nombre. La muerte, la finitud y el peso del recuerdo las envuelven y las arrastran. Será hasta la autoficción posterior a *Entre fantasmas*, *El desbarrancadero*, donde la sintomatología descrita por Nichols y McClennen se desenvuelva en un símbolo elocuente: el de una casa devastada por el tiempo y arrastrada por el río, discurso en clave para un río –el de Manrique, el de Heráclito, el de Vallejo– que, sin poder llegar al mar, se desbarranca.

CAPÍTULO IV

EL OLVIDO, EL FIN DEL MUNDO Y LAS MEMORIAS DE

UNA VIDA COMPARTIDA

Tres propuestas de lectura de *El desbarrancadero*

4.1 La memoria individual: herencia sin herederos

“Nadie muere tan pobre que no deje algo.” La cita, atribuida a Pascal, la recuperó Walter Benjamin⁹⁸ para hablar del recuerdo como herencia común a toda experiencia humana, desde las pueriles y anónimas hasta las que podríamos llamar ejemplares o, a la manera de Carlyle, heroicas. El problema, para Benjamin, no está en la herencia misma sino en que “éstos [los recuerdos] no siempre hallan de verdad un heredero”⁹⁹, receptor o, utilizando un término de Genette –y pensando en el plano de la diégesis–, un narratario que justifique la concreción discursiva, textual de relato, y le dé sentido.

Para el pensador alemán, el narrador o “contador de historias” (*storyteller*, en la versión inglesa), –que la traducción usual refiere como “novelista”, pero que vale para el *Erzähler* o “relator” de cualquier género, incluida la autoficción– funciona como un heredero voluntario y oficioso de los recuerdos heredados por otro. Una relatoría, si se quiere, de la vida y la muerte ajenas. “Un hombre que muere a los treinta y cinco años de edad (...) es, en cada punto de su vida, un hombre que muere a los treinta y cinco años”¹⁰⁰, dice Morritz Heimann, citado también por Benjamin. Lo que late en el fondo de la cita es la condición, que ya diagnosticamos por vía de Neumann y Robbe-Grillet, de las ficciones de la memoria, mecanismos de artificio que fabrican el sentido integral de una vida a partir

⁹⁸ Walter Benjamin, “El narrador”, en *Obras completas*, libro II, volumen 2, Abada editores, Madrid, 2011, pp. 41 – 68.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

de su última etapa o de la muerte misma. Así, la infancia narrada es, desde cualquier ángulo, la infancia de un hombre muerto a los treinta y cinco; los recuerdos de un paciente infectado por VIH, sean festivos, trágicos o mixtos, los recuerdos de un hombre que se despeña hacia la fatalidad, es, aquí o allá, una mísera trama de recuerdos.

La búsqueda de este sentido último, de este arco narrativo coherente e integral que se pretende para cualquier vida recordada, en Vallejo adquiere una carga de urgencia al enunciarse a las puertas de la muerte. Ahí, en el límite con la nada, en la que todo acto memorioso o narrativo se perdería al diluirse, el narrador de *El desbarrancadero* (2003)¹⁰¹ y de *Entre fantasmas* busca asir algo medianamente tangible, la herencia del más pobre a la que alude Pascal. Busca en su propia memoria, pero también en la de su hermano Darío, quien en el momento de arranque de la narración ya es ese hombre que siempre, en cualquier punto de la memoria, será, como en Hermann, “uno que muere a los treinta y cinco años”, uno que muere de sida, uno postrado, uno marchito; el niño recordado, el de la foto en la portada será ya, en el recuerdo, el hombre postrado por la enfermedad y vencido por el caos que lo circunda.

Para Benjamin, las poéticas que reproducen esta búsqueda constituyen “la expresión más amplia de la desorientación con que el lector se ve ahí de pronto introducido en esta vida

¹⁰¹ Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, México, 2001, p. 7; a partir de aquí, todas las citas tomadas del mismo libro aparecen incorporadas al texto, indicando la paginación correspondiente a dicha edición.

escrita.”¹⁰² Es posible tomar esta cita como guía de lectura para internarse en la peculiar estructura de *El desbarrancadero*, en tanto poética y estructura se despliegan como un bamboleo incesante entre el presente narrativo y el caudal de múltiples pasados recordados y en tanto el motor del relato está en la búsqueda para darle orden a la vorágine y dotarla con un sentido doble: uno, el del presente que va a la caza de memorias significativas; otro, el del pasado que se reconfigura y se resignifica a cada paso, con cada nueva vuelta del remolino. Lo que leemos es el testimonio de una hermandad filial, una consciencia compartida, pero ante todo, nos enfrentamos a la angustia del desmoronamiento una vez que Darío se ha convertido ya en el cadáver joven y eterno de Hermann.

Si, siguiendo su cita (y de acuerdo a la propuesta compartida por Benjamin, Vallejo y Hermann), el sentido integral de una vida solo se manifiesta a partir de la muerte, no es menos cierto que es la propia muerte la encargada de destruir y reducir dicho sentido al vacío si éste no se traslada al acto narrativo. “(...) el lector de novelas busca realmente unas personas en que se vea el sentido de la vida. De ahí que precise poseer de antemano la certeza de asistir a su muerte. En todo caso, a la muerte figurada, en decir, el final de la novela. Pero, mejor, a la muerte de verdad.”, dice Benjamin. Dicha afirmación encuentra una réplica en *El desbarrancadero* que, como las otras autoficciones de Vallejo, problematiza esta relación entre vida y escritura que avanzan, siamesas y paralelas, hacia el mismo barranco final.

¹⁰² *Ibid.*, p. 58.

La función del narrador / heredero como *relator de la muerte ajena* es un cauce fundamental de lectura en el texto. Apenas se inicia su lectura, una distancia queda marcada entre el texto y el lector familiarizado con los territorios y procedimientos de su autor. Encontramos una narración en tercera persona que enumera una sucesión de acciones rápidas y fugaces, casi fotográficas: “Cuando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma.” (7)

En el transcurso de esa primera página, de ese recuento impersonal, emerge una voz en primera persona: “(...) pasó los que creo que fueron los únicos días en paz desde su lejana infancia. (...) ¡Y qué hace que éramos niños!” En el tránsito entre “le abrieron” y “los que creo”, entre “entró, subió, cruzó” y el posterior “éramos niños”, se intuye un movimiento pendular entre dos conciencias, una narrativa y otra, ajena, que intenta ser alcanzada por esa voz en primera persona mientras el otro se diluye en el olvido.

Javier H. Murillo se ha detenido en este mismo párrafo inicial para señalar lo que, en apariencia, muestra una apertura de la primera persona hacia una otredad empática, la de su hermano, no el físico o referencial, sino el del recuerdo, ya teñido por la nostalgia y la melancolía en el momento en que se inicia el relato:

El narrador, atravesado mortalmente también por el golpe de tiempo, se desgaja en dos voces paralelas: una en primera persona, a la que ya nos tiene acostumbrados, y otra en tercera persona que, si bien pareciera inaugurar un narrador omnisciente, algo absolutamente improbable en un narrador como Vallejo, lo único que hace es dar otra perspectiva a la voz y a la mirada.¹⁰³

De esta forma, si como recordamos, para Vincent Colonna cualquier autoficción es, en suma, “una obra literaria en la cual el autor se inventa una personalidad y una experiencia conservando su identidad real, bajo su verdadero nombre”¹⁰⁴, *El desbarrancadero* reubica el objeto central de la autoficción para, en primera persona y echando mano de los parámetros del pacto ambiguo de Alberca, abarcar una experiencia de vida que al narrador le resulta cercana pero irremediabilmente ajena, una otredad anómala en los términos del pacto ambiguo de Alberca.

Más que exponer una simple paradoja en la técnica narrativa, Murillo apunta hacia las razones por las cuales Vallejo habría decidido problematizar la otredad –en concreto, la construcción del recuerdo a partir de la muerte ajena– mediante un personaje que, en *Años de indulgencia*, apenas juega un papel secundario y, en *Entre fantasmas*, uno incidental. Su propuesta es que el yo narrativo que le conocemos al autor, solipsista, individual a ultranza y ensimismado, permite la exploración de la conciencia y la intimidad

¹⁰³ Javier H. Murillo, “El paso del insomne”, en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013, p. 208.

¹⁰⁴ Vincent Colonna, *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS), 1989, p. 40.

de su hermano en tanto lo considera una extensión de sí mismo, un bucle enraizado en su propia conciencia:

Ante la evidencia de que al usar esta tercera persona está apelando, según sus propias palabras, “al manido recurso de la novela tradicional a través del cual el narrador se introduce sin permiso y sin conocimiento de causa en la cabeza de sus personajes”, explica, mediante la forma dialogal que usa regularmente en todos sus textos:

–Bueno, ¿y cómo llegó a saber todo lo que cuenta que pensaba aquel?

– ¡Qué va, hombre, es más simple que eso! Es que yo compartía infinidad de cosas con él, como por ejemplo el cariño a este idioma deshecho, el amor a esta patria deshecha, una que otra manía explicable y tolerable, y un viciecito que da varios años de cárcel y del que después le cuento.¹⁰⁵

Lo que se intuye en lo dicho por Murillo y en la respuesta de Vallejo –tomada de *La rambla paralela*– es nuestra propuesta de que la intimidad y empatía del narrador autoficcional hacia otros personajes le daría licencia para explorar o adivinar su psique sin abandonar el terreno acotado de la primera persona: “Claro que se acordaba. Darío compartía conmigo todo: los muchachos, los recuerdos. Nadie tuvo en la cabeza tantos recuerdos compartidos conmigo como él.” (23)

¹⁰⁵ Javier H. Murillo, *op. cit.*, p. 208.

En su estudio “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo”¹⁰⁶, Juan Álvarez ha señalado también la sutil construcción de esta “memoria amorosa colectiva, compartida con su hermano.” Por supuesto, nuestro acceso como lectores solo alcanza a la propia consciencia del narrador, en tanto esta filtra hacia nosotros la imagen literaria que tenemos de Darío; Álvarez y Murillo obvian el aspecto autoficcional en la construcción de esta poética; al pasarlo por alto, escapan a la evidencia de que tanto el Darío de las memorias es un artificio emanado del propio narrador, pues todo, presente y pasado, lo vemos a través de su mirada como filtro, y la aparente minimización de la primera persona en este texto no implica, de ningún modo, que el relato sea más objetivo.

El propio Vallejo es consciente de esta naturaleza ambivalente del relato que construye, así como de sus artificios, límites o recursos. Insiste en retar las expectativas del lector al escenificar esta condición siamesa de los hermanos: “¡Claro que [Darío] 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. La manía contra las embarazadas era mía, pero como si fuera suya porque si yo veía una y le decía: Acelerá, Darío, a ver si la agarras, él aceleraba a ver si la agarraba. [...] Y la verdad le decía: hasta el fondo de un barranco yo lo había seguido, en el Studebaker, una noche en que se le cansó la mano al dar una curva. Pero hasta el infierno aún no, y él ahí está y yo

¹⁰⁶ Juan Álvarez, “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo” en: Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comps.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) - Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

aquí en el curso de esta línea, salvando a la desesperada una mísera trama de recuerdos.”

(33)

Álvarez propone que la “mísera trama de recuerdos” no es más que el texto mismo que leemos y que, en tanto autoficción, constituyen no tanto recuerdos individuales como los recuerdos de formación de una pareja fraterna en la que Darío constituye una contraparte “liberadora”, “simpatizante de la vitalidad” y “contramano de la injuria.”; “Si la acidez se encuentra matizada por esta especie de fuerza amorosa o vital encarnada en la figura de Darío (...) pareciera legítimo hablar entonces de una novela pendular, llena también del regocijo y la necesidad inapelable del recuerdo(...)”¹⁰⁷; en efecto, *El desbarrancadero* problematiza el péndulo entre dos personalidades simbióticas pero contrapuestas, el Yo del narrador autoficcional y el *Otro*, una otredad que más que ajena o distante, resulta espejo y siamés para los miedos y angustias del que narra.

Este efecto de fatalidad creciente, reforzado con la ominosa y reiterada mención del fin de milenio, el cambio de siglo, se acentúa en tanto somos conscientes desde aquel primer párrafo en donde Darío cae en cama y en coma, iniciando así su tránsito final hacia la muerte. Aquí volvemos a Benjamin, nuestro punto de partida, para quien “[el lector] debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte [del personaje de un relato]. En el peor de los casos, a la muerte figurada: el fin de la novela. Aunque es preferible la verdadera. ¿Cómo le dan a entender que la muerte ya los acecha, una muerte

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 315.

perfectamente determinada y en un punto determinado?"; aunque, como se ha señalado en ocasiones desde la crítica, la autoficción implica un acto de auto-contemplación, también es posible leer *El desbarrancadero* como una llamada de auxilio hacia el lector para perpetuar, junto al propio narrador que ya se ve al borde de la muerte, la memoria de Darío: una memoria que se diluye a paso veloz en la oscuridad de los pasados anónimos.

Así, el acto de escritura, pero ante todo el de lectura, implica una transmisión de esa memoria heredada de la que hablamos al inicio. Al narrar la muerte del otro –del otro - espejo, no del otro - ajeno– se testimonia también la desaparición propia. Dice Benjamin: "(...) la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la Dama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtenemos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee."¹⁰⁸ Este pasaje gana nueva luz si donde dice "novela" ponemos "autoficción"; de esta manera, podemos leer *El desbarrancadero* como el testimonio doble de una memoria en agonía, los retazos de la "miserable trama" son puestos en resguardo por el narrador a través de la escritura, pero el lector, a través de la lectura, rescata a su vez el testimonio de mortalidad del narrador.

El desbarrancadero echa mano de esta estrategia: conocemos a Darío como una otredad desesperada que corre, cae en coma y no despierta más. Sabemos de antemano que va a

¹⁰⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 59.

morir, que lo que viene no es más que el recuento de ese adelgazamiento final. Sabemos también que el acto de la escritura como simulacro del recuerdo, como espejismo contra el olvido irremediable, es el problema central al que se enfrentan el autor, el narrador y el propio relato. El texto problematiza, igual que *Entre fantasmas*, la función de la escritura como simulacro del recuerdo.

Para escenificar y construir imágenes sobre este tema omnipresente, el antioqueño continúa la problematización, ya presente en *Entre fantasmas*, del transcurrir del texto como símil equivalente al transcurrir del propio tiempo, encaminados ambos tanto a la desaparición –pues no hay texto ni vida sin final– como a la futilidad, en tanto ninguno de ellos, ni texto, ni tiempo, ni vida, alcanzan a apresar ni transmitir aquello que es inasible, cambiante y vaporoso: la identidad (“yo no soy yo”), el pasado (“la mísera trama de recuerdos”) o el propio lenguaje, a quien el narrador condena a la desaparición tardía o temprana: “Hoy soy unas míseras palabras sobre un papel. Ya se encargará el Tiempo todopoderoso de deshacer el papel y de embrollar esas palabras hasta que no signifiquen nada. Todo se tiene que morir. Y este idioma también. ¡O qué! ¿Se cree eterna esta lengua pendeja? Lengua necia de un pueblo cerril de curas y tinterillos, aquí consigno tu muerte próxima. Requiescat in pace Hispanica lingua.” (112)

Si pareciera apresurado categorizar, de entrada, a *El desbarrancadero* como autoficción, habría que recordar la definición consensual de Colonna, Alberca y Dubrovski, de acuerdo a la cual un texto debería partir de una identidad narrativa referencial al autor para, a

partir de ésta, ficcionalizar eventos que o bien no pertenezcan a la biografía de quien narra o bien, estén en un nivel diegético distinto al realismo (por ejemplo, fantásticos, carnavalescos, hiperbólicos, paródicos). La problematización de la identidad autoral en *El desbarrancadero* abarca las dos condiciones, pues recrea de forma libre episodios cuya referencialidad biográfica resulta imposible de comprobar (como la muerte asistida del padre) y otros de evidente invención, como la muerte y cremación en primera persona del propio narrador, un paréntesis que, como las tres muertes de la madre en *Entre fantasmas*, exhibe la frágil naturaleza de todos los pactos de lectura, sean éstos biográficos o ficcionales.

Una aproximación desprejuiciada al texto tendría que comenzar por poner a prueba teórica ambas posibilidades, la de la autobiografía y la de lo autoficcional, para evaluar en qué lado se inclina la balanza de su poética particular. Paul de Man ha dicho que si “el yo es producto de la escritura y no su desencadenante, el pacto autobiográfico quedaría (...) abolido de raíz.”¹⁰⁹ Como hemos visto hasta ahora, la autoficción se juega su valía como discurso estético en una tensa inversión de esta sentencia: el yo que la sustenta es, a la vez, producto y desencadenante de lo escrito, y *El desbarrancadero* no es excepción en este sentido, pues escenifica los procesos de la memoria –a partir de recuerdos fácilmente atribuibles a su autor– para ficcionalizar la inminencia de la muerte y la proximidad del

¹⁰⁹ Paul de Man, “Visión y ceguera. Sobre la retórica de la crítica contemporánea”, en *Escritos críticos (1953-1978)*, Madrid, Visor, 1996, p. 201.

vacío; en este caso, la de Darío que, como vimos, ya ha muerto al inicio de la escritura y así se nos hace saber.

A partir de ese momento, *El desbarrancadero* se estructura como una serie de círculos expansivos que se originan en el centro –el presente narrativo, posterior a la muerte de Darío, en los primeros meses del siglo XXI– y se extienden, unos hacia el recuerdo inmediato –el de la agonía del co-protagonista, que coincide con el fin de siglo– y otros hacia otras zonas del pasado, siempre episodios de la memoria compartida por los hermanos, aunque no tengamos otra focalización narrativa que la de Fernando y tengamos que atenernos a la supuesta fiabilidad respecto a la imagen que nos entrega del segundo, amparada solo en la fraternidad y la cercanía.

Darío ya habría sufrido una muerte literaria en *Entre fantasmas*, en un accidente de auto junto a la madre, Liíta “la Loca”, otro personaje reincidente que reaparece en primer plano, en la forma de una madre anónima o sin nombre propio. Anónima, referida solo como la Loca, la madre parece encarnar, para el narrador, la propia locura colombiana, la “patria asesina” como una madre arbitraria y desnaturalizada. El relato, sea en el presente desde el cual se narra, o bien en el pasado narrado, escenifica el agrio binomio entre la dantesca figura materna –dislocada, histérica, enemiga del orden o la sensatez– y el padre (“papi”) idealizado por el narrador como una suerte de discreto héroe cívico derrumbado

por la mediocridad de su entorno y, finalmente, entregado a una muerte secreta, asistida por su propio hijo.¹¹⁰

Volviendo a Colonna y recuperando su triple tipología de autoficciones¹¹¹, proponemos leer *El desbarrancadero* como una autoficción referencial, en la cual los elementos imaginativos, además de ser reducidos al máximo e integrados en el mismo plano de realidad que los elementos biográficos, mantienen un elevado nivel de referencialidad respecto al yo autoral. Es, pues, el procedimiento autoficcional que más cerca está del pacto autobiográfico; por lo tanto, es aquel en el que la ambigüedad señalada por Manuel Alberca es más problemática en tanto resulta más tenue. Para el propio Alberca, esta categoría implica “una voluntad de expresar la verdad” sin renunciar a las libertades formales inherentes al género. Estas libertades implican que, más allá de la fiabilidad referencial de lo narrado o de su correspondencia exacta con sucesos biográficos, el autor se ampara en el pacto autoficcional, como en el caso referido de la muerte asistida.

¹¹⁰ En tanto autoficción, el pasaje de la muerte asistida al padre plantea uno de los dilemas más interesantes entre verdad biográfica y libertad creativa al interior de *El desbarrancadero*, pues lo que describe escapa a todo marco de permisividad dentro de la legislación colombiana. El primer caso de muerte asistida por solicitud, o eutanasia, se registró muy recientemente, el 20 de abril de 2015, en Pereira, después de vencer un anquilosado tabú para el discurso público del país.

¹¹¹ Vincent Colonna, *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, París, Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS), 1989, p. 30.

4.2 La fotografía como testimonio y el problema del tono narrativo.

Sobre los niveles de la diégesis en *El desbarrancadero*

El juego de ambigüedad / referencialidad no termina en el texto; está ampliado hacia el paratexto y alcanza a la fotografía que ilustra la cubierta, y que en la página legal de la primera edición indica: “En la cubierta Fernando Vallejo (a la derecha) con su hermano Darío de niños, foto tomada por su tío Argemiro.” (6); al mencionado tío, un personaje secundario recurrente en la pentalogía, se le imputa, de forma paratextual, extraliteraria, la autoría de la misma imagen descrita al interior del texto: “Darío fue el segundo, mi primer hermano. Queda una foto de él conmigo, de niños, que mi tío Argemiro tomó. Él de bucles rubios y con un abrigo; yo de pelo lacio caído sobre la frente y con una camisa a rayas, abrazándolo. A Argemiro por esas fechas le había dado por ser fotógrafo.” (178) Como testimonio, la fotografía parecería legitimar el orden autobiográfico de las fuentes de donde emana el relato; sin embargo, es el pacto autoficcional el que termina reforzado, pues el testimonio fotográfico problematiza la ambigüedad en la identidad autoral.

Se trata de una écfrasis literaria, similar a las que Helmut C. Jacobs ha señalado como comunes a la literatura hispánica posterior a los años ochenta¹¹²: la descripción literaria

¹¹² Jacobs repasa fragmentos de novelas de Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez-Reverte y Juan Manuel de Prada como ejemplos de una aludida necesidad de cierta literatura española por anclar en representaciones visuales para, por vía de la écfrasis, soportar su discurso o, en algún caso, validarlo. En Helmut C. Jacobs, “Aspectos de la relación entre imagen y texto en las novelas españolas de los años 80 y 90” en *Iberoamericana*, vol. 23, nums. 3 – 4, 1999, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, pp. 122 – 154.

de imágenes pre-existentes, utilizada como recurso intermedial para expandir la visualidad del lenguaje hacia un medio externo, generalmente gráfico: una pintura, un cartel, una fotografía. Lo llamativo en este pasaje de Vallejo es que la imagen descrita es, a la vez, la fotografía que ilustra la portada, el territorio de entrada al paratexto, y proclama la verificabilidad de lo narrado, la existencia física de Darío, la presencia de la vida y la carne al interior del artificio literario.

Para Jacinto Fombona, quien también se ha detenido en este diálogo implícito entre el discurso narrativo –como construcción de lenguaje– y el fotográfico –en tanto testimonio–, “la foto de la portada permanece como una fantasmagoría de la relación entre los hermanos y reaparece como referencia, como parte de la trama cuando los personajes se sientan a ver un álbum de fotos y Fernando destaca una entre las “Marchitas fotos, descoloridas fotos de lo que un día fuimos en el amanecer del mundo” (173). De nuevo, al comentario de la foto le sigue un comentario sobre el río y los “veinte hijos” que parió la madre para hacer de la casa, más que un manicomio, un infierno: “Una Colombia en chiquito” (175).”¹¹³

La imagen, en tanto testimonio legitimado en un orden distinto al textual (el documento visual), también funciona como amparo contra la ambigüedad del pacto propuesto por Alberca. Lo que se cuenta, parecen decir los niños, pasó, pero no todo pasó como se

¹¹³ Fombona, Jacinto, “Palabras y desconyuntamientos en la obra de Fernando Vallejo” en *Ciberletras* 15, 2006, Página Web, Fecha de la consulta: Julio de 2016, URL: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/fombona.html>>

cuenta, aunque sea porque nada pasó como se recuerda: la maleabilidad de la memoria, el flujo dúctil, los remolinos del río del tiempo que el narrador describía varios años antes, aparecen en *El desbarrancadero* como una casa caótica, la “Colombia en chiquito” que refleja, literariamente, la Ítaca enloquecida del regreso y simulacro pálido de esa otra casa, la finca, desaparecida y perdida para siempre, que resume y explica la Colombia de la niñez del narrador.

En *El desbarrancadero*, el infierno de la casa se vuelca sobre el gesto de los dos niños en la portada. La narrativa de Vallejo va encapsulando universos, cada uno un infierno que repite o refleja el anterior, todos y cada uno “Una Colombia en chiquito”. Para Fombona, “el gesto en la fotografía se convierte en la fijación de un instante que recaba una vida pasada y regresa a un infierno presente.”¹¹⁴ y, en efecto, la imagen está “lejos de la evocación idílica o nostálgica: está impregnada con la fatalidad de ser, después de todo, una imagen pos-mortem en donde la vitalidad de los niños se deshace frente a la evidencia escrita de su destino.”¹¹⁵

La foto, de acuerdo a Giorgio Agamben, “exige un nombre, exige nombrar sus sujetos fotografiados capturados en un gesto repetido, eternamente apuntando al recuerdo de una existencia y que devuelven una mirada interpelando y requiriendo una humanidad

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

necesariamente entrelazada a la memoria y al mismísimo gesto de nombrarla.”¹¹⁶ La fotografía, como elemento ligado a la permanencia física de la memoria, reaparece hacia el final como parte de la diégesis textual: “Por lo pronto, de mi álbum de fotos, de daguerrotipos, la voy cortando con unas tijeras de donde [la madre, la Loca] aparece: está en los bautizos, en las primeras comuniones, en las bodas, en los entierros, ubicua como Dios Padre o como Balzac. En los bautizos quería ser la bautizada; en las primeras comuniones, la comulgante; en las bodas, la novia; y en los entierros, ¡la muerta! Me ha quedado un álbum de fotos mutiladas, una verdadera masacre de recuerdos tijereteados.” (211-212)

Sin importar si este cuadro pertenece a la invención ficcional o si tiene una contraparte autobiográfica, su función simbólica en el relato rebasa dicha discusión. Lo que el narrador pone en juego es la naturaleza del testimonio fotográfico: puede recortar a la madre de todas las imágenes, pero el espacio vacío permanece con su forma exacta, acentuando aún más, si se quiere, su presencia y ausencia. El mismo vacío está presente en la poética de Vallejo, que se genera a partir de la muerte como motivo, tema y pivote: la figura del hermano muerto, de todos los de *Entre fantasmas* y, en suma, de todos los muertos de Colombia, semejan el mismo espacio arrancado de una fotografía. Un testimonio mutilado en donde los vivos no parecen más que las figuras que rodean y enmarcar el espacio dejado por los muertos.

¹¹⁶ Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Madrid, 1998, pp. 27 – 28.

Más allá de la problematización a partir de la fotografía, hay un tono general del discurso que articula los tres niveles de la diégesis, nuestros círculos concéntricos: el del presente narrativo, posterior a la muerte de Darío y los dos pasados; en uno, el que relata la agonía, muestra un fluido cronológico, la espesura simbólica es menor y la textura asemeja más a un texto memorístico tradicional; el otro, el de los pasados más remotos, es más fragmentario y está más expuesto a la reelaboración memorística y a las trampas del recuerdo.

Los tres territorios aparecen engarzados por un mismo tono (sarcástico y desparpajado, hiperbólico, retórico, sensible a las inflexiones más sutiles de la oralidad) que nunca está exento de cierto rencor de clase y frustración ante lo irrecuperable. Habría que distinguir con atención entre tono e identidad autoral: mientras la segunda es unívoca a la personalidad del narrador, el primero constituye una construcción consciente, resultado de una poética y de la búsqueda de efectos y resultados estéticos concretos.

Para Francisco Villena, este fin último sería: “deconstruir un modelo social residual desde la subjetividad del narrador protagonista”¹¹⁷, atacando sin tregua los tres pilares de los meta-discursos, o grandes relatos, que constituyen la identidad nacional y social colombiana: patria, familia e iglesia, que Fernando Vallejo enfoca desde una posición de triple disidencia: “como exiliado, como crítico de los discursos de maternidad, paternidad,

¹¹⁷ Francisco Villena Garrido. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p. 64.

reproducción o solidaridad filial y, finalmente, como ateo y comentarista crítico de textos religiosos.”¹¹⁸

En tanto migrante o expatriado voluntario, renunciante a la ciudadanía colombiana por decisión propia, el narrador de Vallejo no articula esta disidencia, este *tono* de enunciación, alrededor de la imposibilidad física de volver; recordemos que tanto *Entre fantasmas* como *El desbarrancadero* escenifican la violencia del retorno voluntario a la patria devastada; en la primera, este regreso representa una coda final, mientras que en la segunda, la que nos ocupa, el tema del retorno y la distancia están en el corazón mismo del relato, que transcurre casi íntegramente en Colombia sin que la distancia –geográfica, afectiva– deje de ser palpable. Esta condición del narrador es compartida por el propio Vallejo, quien es visitante cada vez más recurrente de su país natal, independientemente del rechazo público que exhibe su discurso. Su tono viene, entonces, de una imposibilidad acaso más angustiosa: la del retorno a las zonas de la memoria, del pasado, en proceso de desmoronarse. La memoria, como la Colombia del pasado es, en el presente desde el que se escribe, una tierra ya sumergida.

Proponemos que esta articulación a partir del tono, que mimetiza la oralidad de una diatriba, puede abordarse como una réplica directa a lo que Vallejo mismo considera su patria, y que no es Colombia ni México, sino la Antioquia específica de su niñez, a la que dedica su lamento en varios pasajes de tono elegíaco: “A ver, a ver, ¿qué es lo que vemos?

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

Estragos y más estragos y entre los estragos las cabras, la monstruoteca que se apoderó de mi ciudad. Nada dejaron, todo lo tumbaron, las calles, las plazas, las casas y en su lugar construyeron un Metro, un tren elevado que iba y venía de un extremo al otro del Valle, en un ir y venir tan vacío, tan sin objeto, como el destino de los que lo hicieron.” (52)

El tono articulado por el colombiano (a quien, según sugiere Mercedes Ortega González-Rubio¹¹⁹, quizá habría que leer, antes que como autor de autoficciones, como “un miembro más del grupo al que pertenece”; el de la pequeña burguesía rural antioqueña) no arremete contra ideales o instituciones en abstracto, sino contra las bases que sostienen el edificio social de la tradición del valle de Antioquia, a la cual el mismo Salamanca describe como dueña “Más que en otras regiones de Colombia (...)” de una “identidad propia basada en (...) el respeto a la familia, la defensa de la religión y la obediencia a las instituciones del Estado(...)”¹²⁰

Interpelar directamente a esta idiosincrasia regional enraizada en el propio proceso formativo de ambos hermanos, y hacerlo a través de la autoficción, implica a la vez una máscara literaria que marca distancia respecto a lo que se narra y, también, una libertad formal para recrearla que escaparía a los márgenes del pacto autobiográfico. Según Dubrovski, por medio de la autoficción es “más factible [que en la autobiografía] que el autor logre, a través de su escritura, la realización de un fantasma que la realidad siempre

¹¹⁹ Mercedes Ortega González-Rubio, “La literatura como producto cultural en la lucha de los campos y el habitus”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 31, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

¹²⁰ Néstor Salamanca-León, *op. cit.*, p.162.

le ha negado”¹²¹; en Vallejo, este fantasma puede tomar varias formas, cada uno de acuerdo al crítico que pretenda diagnosticarlo, pero uno de ellos es la concreción literaria del recuerdo, siempre elusivo, de esa Antioquia perdida a la que añora, al mismo tiempo que necesita saldar cuentas y reclamos con ella.

En *Las máscaras del muerto*¹²², Francisco Villena ya se ha detenido en la forma en que la escritura de Vallejo va más allá del esencialismo individual, personalista de la autoficción clásica, para llegar a una multiplicación de voces dialogantes y contrapuestas al interior del mismo “yo”. Uno de los insultos recurrentes en *El desbarrancadero* es el “hijueputa”, también común en el habla coloquial antioqueña, en una multitud de variantes sintácticas, desde el verbo “hijueputiar” al sustantivo “hijueputez”, el gerundio “hijueputiando” o la mera expresión sin destinatario: “¡hijueputa!” La expresión, particularmente en Vallejo, apunta a una pretendida hiper-fertilidad de las mujeres antioqueñas que habría resultado en familias numerosas y, a la larga, en la sobre-explotación y ruina demográfica del valle idílico que enmarca la niñez recordada del narrador: “(...) se puede descubrir el gran secreto de las madres de Antioquia: paren al primer hijo, le limpian el culo, y lo entrenan para que le limpie el culo al segundo, al tercero, al cuarto, al quinto, al decimosexto.”

Aunque la coloquial *hijueputez* del habla de la región tenga un marco histórico referencial que rebasa a la propia poética del autor, en el texto, la expresión gana tintes particulares

¹²¹ Serge Doubrovski, “Preface” en *Fils*, Le livre de Poche, Hachette, Paris, 1994.

¹²² Francisco Villena, *op. cit.* p. 67.

cuando pasa a través del personaje de la madre, la Loca, a la vez emblema y síntoma de una Antioquia “enloquecida y paridora.” El narrador dispara hacia la legitimidad del matriarcado antioqueño y, para Salamanca-León, constituye una pista interesante en la comprensión del tono empleado en *El desbarrancadero*, en donde “dicha imprecación es en cierta medida el origen lingüístico del trauma infantil (...) [pues] el narrador se encuentra esta vez en el diván del psicoanalista y descubre el poder letal que pueden tener las palabras:”¹²³ En un pasaje, el diván se vuelve escenario, aunque sea de forma retórica: “[...] hay palabras [...] irremediables porque [...] una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma. ¿Cómo por ejemplo cuál? Como por ejemplo, doctor, ese “hijueputa” que nos regalaba la Loca, tan materno, tan dulce, tan tierno (...)”

4.3 La totalidad fragmentada. Un acercamiento a partir de Lukács

En *El desbarrancadero* asistimos a la reconstrucción acelerada de una memoria mientras ésta, a pasos igual de acelerados, se diluye en el olvido, en el océano de tiempo, en el mar de Manrique, en los trucajes silenciosos que implica todo acto de recordar. Incapaz de articular un relato autobiográfico al uso, que resulte igual de transparente y fiable para autor y para el lector, Vallejo elige la autoficción como forma arquitectónica que reconstruya el caudal de fragmentos en una totalidad más o menos homogénea. El género

¹²³ Néstor Salamanca-León, “Pater Familias Paradisus Expulsus”, en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) - Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013, p.166.

le permite navegar en los ríos de la memoria con la libertad formal suficiente para reconstruirla, desde la invención, sin que esto constituya una traición a los pactos de lectura.

En Bajtín, encontramos que la forma arquitectónica la constituyen “las diversas formas estructurales de organización y unificación de los valores cognoscitivos, éticos y estéticos que constituyen un relato.”¹²⁴ Dichos valores, como vimos, pasan por una multitud de tópicos y diatribas ligadas a la biografía y personalidad del narrador: los de la añoranza imposible, los del resentimiento apátrida, los de clase y los del rompimiento materno-filial y la especificidad cultural antioqueña. La forma composicional que encontramos es la de un relato – flujo, un texto – río que, como *Entre fantasmas*, evita la división en subunidades nucleares de relato (como capítulos, episodios, etc.) para escenificar la corriente continua de una voz que trata de reconstruirse a sí misma a partir de la memoria.

Apenas un espacio en blanco, aquí y allá, como respiro en la composición; la forma, la estructura casi musical de temas y escenas (el colombiano es, de tiempo atrás, pianista aficionado y melómano entendido), invita a la lectura del texto como un flujo sin interrupciones cuyo inicio (“Cuando le abrieron la puerta...”) y el final, en medio de la lluvia, a bordo de un taxi en un trayecto que va de la nada a otra nada, están integrados

¹²⁴ Mijaíl Bajtín, “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)”, en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 245.

en plena simbiosis, como un monólogo o una perorata, como la memoria misma, que funciona y acecha siempre, de la cuna a la tumba, incluso durante el sueño o el coma.

En *Teoría de la novela*¹²⁵, Gyorgy Lukács parte de otro ángulo para referirse a la novela, no como esa forma compositiva que soporta la arquitectura en Bajtín, sino como una “forma atemporalmente paradigmática de configuración del mundo”¹²⁶, una “totalidad extensiva” ligada a la idea del destino y el *Deus Ex Machina* como organizadores y árbitros de dicha totalidad. Para el propio Lukács, el yo individual de la epopeya carece de individualidad estricta, en tanto su actuar está determinado por las fuerzas de la totalidad que lo superan y que señalan su destino de antemano. ¿Qué pasa entonces con la autoficción, en tanto forma derivada de la novela moderna?

El yo narrador en las autoficciones de Vallejo es individualidad, todo él en pugna contra las totalidades, rebelde perpetuo ante los dictados consensuales del género, los grandes discursos, la nacionalidad, etc. Sin embargo, lo que encontramos no es un tono victorioso o auto-afirmativo del yo, sino su angustia ante el vacío próximo de la muerte, ante el desbarrancadero del título. Lukács refiere al sujeto de la novela moderna como un ente escindido entre un mundo exterior a su consciencia (la totalidad extensiva de la vida) y otro interior (la totalidad intensiva de la esencia). Este sujeto es protagonista de un mundo sin dioses, sin totalidades objetivas organizadoras; en consecuencia, este sujeto –

¹²⁵ Gyorgy Lukács, *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 9.

autor aspira a la organización estética, puramente textual, de un sistema que aparente restituir la unidad abarcadora del pasado.

De cara al vacío doble de la muerte y el olvido, el narrador vallejeano se muestra devastado ante la contemplación del mundo exterior; el panorama que muestra es dantesco, poblado solo por sicarios o seropositivos y regido por políticos “leguleyos”, papas “travestidos” y políticos regionales de cuarta. El drama articulador de su relato es que, cuando éste narrador, en tanto sujeto, voltea hacia la “totalidad intensiva de la esencia” de su interior, lo que encuentra no es más reconfortante: es una memoria desmoronada, habitada por fantasmas, que difícilmente podría reconstruirse mediante esa organización estética, abarcadora, que otorgue sentido pleno y satisfactorio a una individualidad o al mundo mismo.

La memoria individual, una de las formas universales de esta “totalidad intensiva”, de esta subjetividad fragmentada y nunca esencialista, constituye un cauce literario fundamental para expresar esta condición, a la que George Steiner se ha referido como “nostalgia del absoluto.” Sin embargo, mientras abundan los posicionamientos en torno al lugar que ocupan la novela o la autobiografía en este esquema, las aproximaciones a la autoficción desde este debate han sido escasas o insuficientes. Si, como referimos en la primera sección de este trabajo, el género admite ser estudiado como una derivación crítica tanto del pacto novelesco como del autobiográfico, esta crítica implicaría una réplica ya no a la modernidad sino a la posición que el sujeto-narrador guarda frente a ella.

En su rechazo sistemático a la novela en tercera persona y su defensa hiperbólica de las literaturas del yo, Fernando Vallejo participa de esta pugna entre la novela como forma de organización de la “totalidad extensiva” de Lukács, y aquella entendida como coto de defensa y resguardo de lo individual. Sobra aclarar en qué bando se ubican Vallejo y su narrador quienes, desde la perspectiva estética del emigrado o del apátrida, problematizan esta suerte de histeria solipsista, abocada a recolectar los fragmentos de un mundo relativamente homogéneo –el pasado, la vida transcurrida, la infancia en la finca Santa Anita, la idílica relación fraternal con Darío– y que, en tanto son fragmentos de memoria biográfica, traslucidos a través de la forma ficcional, dan sentido y razón al andamiaje autoficcional del que se sirve el colombiano para presentar sus relatos.

Paradójicamente, a este sujeto le espera un destino tan inevitable como el dictado por los dioses clásicos: la muerte, el olvido, el desbarrancadero, el final del río que llega a la nada. La conciencia autoficcional de *El desbarrancadero* funciona, al mismo tiempo, como el sujeto escindido y como el ente organizador de Lukács; es el apátrida que ha rechazado las totalidades que lo formaron como sujeto: ese complejo ente colectivo, lo *colombiano*.

Este carácter auto-afirmativo, que podría parecer sinónimo de lo autoficcional o de la primera persona, no exime al antioqueño de politizar su discurso y apelar a discursos colectivos, como referimos en *Entre fantasmas*. “Cuando yo nació, me encontré aquí con una guerra entre conservadores y liberales que arrasó con el campo y mató a millares.

Hoy la guerra sigue aunque cambió de actores. Es de todos contra todos. Ya nadie sabe quién fue el que mató a quien. Ni sabe, ni le importa ni lo piensa averiguar. [Sic] Porque ¿para qué? ¿Para qué si a ningún asesino lo van a castigar en el país de la impunidad?”¹²⁷

Migrante voluntario, nacionalizado mexicano para evitar un proceso judicial por difamación, Vallejo contrapone en este discurso la ambivalencia de las dos Colombias que envuelven su niñez: una, la de la Violencia, el período más cruento de esa guerra, mitad civil y mitad política, que coincide con los años de formación del autor y del narrador.¹²⁸

Por otro lado, la infancia evocada en la finca Santa Anita y la idílica provincia latifundista de Envigado, en Sabaneta, parece negar la primera realidad, la de los muertos y las armas: es una zona idílica de la memoria –una de las imposturas del recuerdo detectadas por Birgit Neumann– que se vuelve real en tanto le sirve al narrador para legitimar su discurso presente, desde el que se narra y se escribe.

Sin embargo, la familia del autor y la del narrador –la que encontramos en los textos, por supuesto– no son ajenas al abrupto proceso de desgarramiento nacional: Aníbal Vallejo Álvarez, el padre, fue un personaje activo en la política regional: Secretario de Gobierno

¹²⁷ Fernando Vallejo, “A los muchachitos de Colombia”, en *Peroratas*, Alfaguara, México, 2013, p. 30; El fragmento forma parte de lo leído por Vallejo durante el Festival Iberoamericano de Escritores “El amor y la palabra” en el Parque Nacional de Bogotá, en agosto de 2000, apenas concluido el proceso de escritura de *El desbarrancadero*, que sería publicado unos meses más tarde.

¹²⁸ De 1948 a 1958, aproximadamente. Algunos autores lo extienden hasta 1966, cuando aún pueden encontrarse secuelas violentas de la firma del Frente Nacional, formado por los dos partidos. La cronología ha sido puesta a debate a partir de la publicación del célebre estudio *La Violencia en Colombia (1962 – 1964)*; datos más recientes, como los de Jefferson Jaramillo Marín, han puesto en duda que la conformación del Frente cierre el periodo. En todo caso, los años comprenden toda la residencia de Fernando Vallejo en Colombia, y constituye el marco general para “El río del tiempo” y para los segmentos de *El desbarrancadero* que transcurren antes de la enfermedad de Darío.

de Antioquia, Parlamentario y Ministro de Estado, además de propietario de un efímero periódico regional, *El Poder*, cuyo único registro físico, que el padre conserva arrumbado en un cajón alto, es quemado en una hoguera por Fernando y sus hermanos. Es significativo que, en el recuerdo, los niños aparezcan ignorantes del acto –su interés se limita a provocar las llamas– pero sea el presente narrativo el que relea esa memoria en un tono de desarraigo político, de rebelión desencantada hacia una doble figura de autoridad: la del padre, la de la política y, nos permitimos sugerir, incluso la de la propia palabra escrita.

Si, a pesar de que la juventud rememorada se nos antoja despolitizada o alejada del rumor de lo social, el recuerdo permanece vívido y detallado en la memoria del narrador adulto gracias a la viveza plástica de la secuencia, en donde llamas y chispas alumbran el patio de la finca vieja, amenazando con alcanzar el techo o los árboles. Solo en la evocación adulta, la quema del periódico, y la significación de esa etapa en la vida del padre, parece alcanzar resonancias sociopolíticas y adquirir un dejo simbólico al que un estudio reciente ha dado significaciones más amplias:

“El recuerdo de la quema de *El Poder* es un episodio significativo en aquel enfrentamiento del narrador con el fracaso de una nación que solo ha progresado del machete a la mini-Uzi. Si bien, como se ha señalado antes, la escritura, la textualidad, parece una de las únicas certezas del narrador de *El desbarrancadero*, el acto de convertirla en cenizas constituye uno de varios

gestos de trasgresión, de negación, y agresión en contra del orden de las palabras. (...)”¹²⁹

Leída desde el presente de la escritura o de la lectura, en esta quema de los periódicos, la agresión se dirige hacia aquella dimensión potencialmente destructora del lenguaje como instrumento de la política y del “poder”. Aristizábal ha propuesto que la pira simbólica de *El poder* también puede ser leída como una agresión al texto fundacional por excelencia: la Constitución política. El narrador “arremete en efecto contra este texto en un fragmento en el que, justo después de declararse muerto por primera vez —pero no por única—, se refiere a las palabras como la única forma de su existencia.”¹³⁰

A favor de este argumento, recordemos el pasaje ya citado en donde el narrador condena a la lengua española a una extinción tan inevitable como el olvido o la putrefacción del papel. Así, mientras se problematiza la escritura y la devastación inevitable del tiempo que corre, el mismo narrador que ya conocemos, con su manía de corregirse sobre la marcha, de evidenciar los artificios textuales y de echar mano de las zonas grises de la memoria, reaparece aquí o allá para recordar que lo que leemos es al mismo tiempo texto y memoria, y que una como el otro son códigos manipulables, estructurales ante los cuales hay que mantener una desconfianza constante. Una de las imágenes centrales de *Entre fantasmas*, la de los ríos enverrecados de Colombia llevando cadáveres al Hades, reaparece con un ligero dislocamiento: en el recuerdo, el narrador ha dejado de

¹²⁹ Juanita C. Aristizábal, “Teología literaria en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo”, en *Literatura: historia, teoría, crítica*, vol. 14, núm. 1, ene – jun de 2012, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

¹³⁰ Juanita C. Aristizábal, *op. cit.*, p. 110.

identificarse en el “nosotros” del partido conservador (“Era un río hermoso, luminoso, y godo como nosotros, o sea del partido conservador”, 111), al que pertenecieron las generaciones anteriores de su familia y con el que comulgaba en la primera etapa de su vida, reconfigura el recuerdo en un “nosotros” formado por “los rebeldes y las putas.”

CONCLUSIONES

El día posterior a la muerte física de Fernando Vallejo, su obra iniciará el camino inevitable hacia el vacío, la sombra, el olvido. Contra el correr del tiempo, ni siquiera El Quijote tiene la eternidad comprada. Así, con la desaparición de su autor, las páginas escritas de su obra seguirán hablándonos directo a la cara, pero ahora enunciadas por un fantasma que, a través del lenguaje, seguirá mimetizándose con la vida, riéndose de ella y también de la muerte misma.

Este trabajo aspira a asir a ese autor fantasmal, esa voz elusiva que despliega, como en una puesta en escena, los mecanismos de su memoria, sus temores, fobias, sus vicios abiertos en canal. A pesar de la brevedad, reiteración y relativa monocromía de su obra narrativa, el temple experimental, vitriólico e iconoclasta de Vallejo vuelven imposible su agotamiento en un solo trabajo con las características del nuestro, incluso si este se enfoca en el análisis de libros concretos.

A modo de conclusión, sugerimos dos líneas potenciales de crítica e investigación que pueden prolongarse a partir de nuestras propuestas teóricas, y que competen al estudio de lo literario a partir de enfoques latinoamericanistas. Esto, en vista de los riesgos que entraña el estudio de autores hispanoamericanos como islas poéticas, desconectadas del magma literario de toda la región y del resto del idioma.

Lo anterior es particularmente cierto en el caso de escritores que pregonan una individualidad y separatismo como lo hace el propio Vallejo. Actitudes como ésta, que en el fondo no son más que propuestas estéticas críticas, tienen que entenderse como síntoma socio-histórico de nuestro tiempo, y no como un pretexto para atomizar el entendimiento de nuestras literaturas.

Así, la primera propuesta es, precisamente, la de expandir el aún insuficiente estudio de las autoficciones latinoamericanas recientes. Los procedimientos estéticos de Vallejo no son ajenos a otros de su propia generación ni de las que le siguieron; es el caso de las chilenas Diamela Eltit o Lina Meruane, el peruano Rafael Gumucio, el cubano Pedro Juan Gutiérrez o, por supuesto, el argentino Ricardo Piglia o el chileno Roberto Bolaño, éstos si presentes en el ámbito académico.

Abordar a la autoficción como síntoma podría dar pistas sobre las formas novedosas en las que las generaciones recientes, en América Latina, se relacionan con los textos literarios escritos en primera persona y con ideas –que hasta hace poco creíamos inmutables- como autoría, narrador, objetividad, diégesis, etc.

Dicho estudio no debería acotarse a la ficción literaria como único campo permeado por las poéticas autoficcionales. Habría que leer, en paralelo, las mutaciones recientes del “yo” en el ensayo, la crónica, el periodismo, etc. ¿Es posible, por ejemplo, hablar de

ensayo autoficcional? ¿La distancia que creíamos conocer bien, que separa al yo narrativo del yo de la crónica, se mantiene o ha modificado sus coordenadas?

La segunda línea potencial atañe al propio Vallejo y a la necesidad de leerlo, entenderlo, desmontarlo y criticarlo desde ángulos innovadores, sobre todo aquellos que sean ajenos a la controversia fácil o a la tentación de polémicas ya repetidas hasta la sociedad. Algunas perspectivas ya han sido abiertas. David González Betancur, dramaturgo y director de escena, ha intentado el abordado desde la teoría queer, insertando a Vallejo en una tradición rupturista, subterránea, amparada en las pugnas de una identidad sexual a contracorriente.

Al Vallejo narrador, autor de autoficciones, habría que leerlo bajo la luz del Vallejo gramático, filólogo e historiador de la lengua, ese peculiar estudioso de un linaje robusto de gramáticos malditos en Colombia. En el segundo capítulo de este trabajo hemos aventurado algunos pasos en esa dirección: no es suficiente.

Nunca es demasiado pronto para dimensionar la medida justa de un escritor en su tradición, sea la nacional o la de toda la lengua. En el caso del autor de *La virgen de los sicarios*, el primer requisito será lavarlos de prejuicios –lo mismo positivos que negativos– y comenzar a interrogarlo desde la teoría. Solo así, con el transcurrir del tiempo y el diálogo, comenzaremos a calibrar el verdadero valor de sus rupturas.

BIBLIOGRAFÍA

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

_____, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, No. 7 – 8, Universidad Nacional de Cuyo, Cuyo, Argentina, 2006.

_____, “Treinta años de historia (y unos orígenes de siglos)”, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Álvarez, Juan, “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo”, en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comps.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

Aristizábal, Juanita C., “Teología literaria en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo”, en *Literatura: historia, teoría, crítica*, vol. 14, num. 1, enero – junio de 2012, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Bajtín, Mijaíl, “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)”, en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.

Balderston, Daniel, “La primera persona en *La puta de Babilonia* de Fernando Vallejo”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. IV, núm. 27, Bogotá, Colombia, enero – junio de 2010.

_____, “La primera persona”, en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas – Sede Bogotá), 2013.

Benjamin, Walter, “El narrador”, en *Obras completas*, libro II, volumen 2, Abada editores, Madrid, 2011.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Emecé, 1976.

Burke, Peter, “Historicizing the Self, 1770–1830”, en A. Baggerman (comp.), *Controlling Time and Shaping the Self: Developments in Autobiographical Writing since the Sixteenth Century*, Leiden, Brill, 2011.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, 2010.

Chemin, Anne, "Fils, père de l'autofiction", en » en *Le Monde Culture et Idées*, 18 de julio de 2013; actualización el 2 de agosto de 2013. URL :http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html#mvMGAmMq5SuPvA5f.99. Fecha de consulta : 26 de julio de 2016

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Editorial Pre-Textos, Madrid, 2010.

Colonna, Vincent, *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS), 1989.

Del Río, Isabel, "Parménides o Heráclito", en *Revista Almiar*, núm. No. 52, abril, Madrid, mayo – junio de 2010.

De Man, Paul, "Autobiography as De-facement", en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.

_____, "Visión y ceguera. Sobre la retórica de la crítica contemporánea", en *Escritos críticos (1953-1978)*, Madrid, Visor, 1996.

Diaconu, Diana, *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo / Facultad de Ciencias Humanas / Universidad Nacional de Colombia, 2013.

_____, "El pacto autoficcional en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo. Apuntes para una estética de la provocación neoquímica", en *Literatura, teoría, historia y crítica*, núm. 12, Universidad Nacional de Colombia – Departamento de Literatura, 2010.

_____, *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Diaconu, Diana Nicoleta, "Entre fantasmas de Fernando Vallejo: la autoficción en el "libro de los finales"" en *Cuadernos de Literatura*, núm. 13, vol. 24, Bogotá, enero-junio de 2008.

Doubrovski, Serge, "Preface", en *Fils*, Paris, Hachette, 1994.

Fombona, Jacinto, "Palabras y desconyuntamientos en la obra de Fernando Vallejo", en *Ciberletras* núm. 15, 2006, URL: Fecha de la consulta: 15 de julio de 2016

Giraldo, Luz Mary, "Fernando Vallejo: piensa mal y acertarás" en *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.

González Santos, Fernando, *Pensar la muerte, una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2006

Gratton, Johnnie, "Autofiction", en Margaretta Jolly (comp.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. Londres – Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.

Halbwachs, Maurice, *La memoire collective*, París, PUF, 1968.

_____, "Memoria colectiva y memoria histórica" (Trad. de Amparo Lasén Díaz), en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm.No. 69, Madrid, enero – marzo de 1995.

Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Instituto Goethe – Fondo de Cultura Económica, 2002.

Jacobs, Helmut C., "Aspectos de la relación entre imagen y texto en las novelas españolas de los años 80 y 90" en *Iberoamericana*, vol. 23, nums. 3 – 4, 1999, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.

Jaramillo, María Mercedes, "Las memorias insólitas de Fernando Vallejo" en *Gaceta*, Num. 42-43, Enero – Diciembre 1998.

_____, "Las memorias insólitas de Fernando Vallejo" (versión ampliada y modificada de la fuente anterior) en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

Jenny, Laurent, *L'autofiction* [en línea], Ginebra, Departamento de Lengua Francesa, Universidad de Ginebra, 2003.

URL:

www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#af022300

Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016.

Jurado Valencia, Fabio, "La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad" en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

_____, "La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo", en Luz Mary Giraldo (comp.), *La novela colombiana ante la crítica, 1975 – 1990*, Calí – Bogotá, Editorial Facultad de Humanidades – CEJA, 1994.

Lejeune, Phillipe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

Lukács, Gyorgy, *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.

Manrique, Jorge, *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1993.

Misch, Georg, *A History of Autobiography in Antiquity (Part One)*, Oxford, Routledge, 1998 [Edición digital: 2007].

Morales Henao, Jairo, *El Barba Jacob de Fernando Vallejo: de la historia a la leyenda*, Sala Antioquia - Biblioteca Pública Piloto, 1992.

Murillo, Javier H., "El paso del insomne", en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

Neumann, Birgit, "The Literary Representation of Memory", en Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008.

Neumann, Birgit y Martin Zierold, "Cultural Memory and Memory Cultures", en *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Ansgar Nünning y Birgit Neumann (comps.) Berlín, Walter de Gruyter, 2012.

Ortega González-Rubio, Mercedes, "La literatura como producto cultural en la lucha de los campos y el habitus", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 31, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Ortegón Cufiño, Oswaldo, "El populismo de Fernando Vallejo" en *Folios: Primera Época*, núm. 43, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, enero – junio de 2016.

Pineda Botero, Álvaro, *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI – UNAM, México, 1998.

Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.

Pulido Herráez, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México, UNAM, México, 2006.

Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1961.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, quinta edición, Siglo XXI Editores, México, 2004.

Rousseau, Jean Jacques, *Les confessions*, París, Gallimard, 2009.

Salamanca-León, Néstor, "Creo que soy capaz de romper el mundo a cabezazos: entrevista con Fernando Vallejo", en *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, octubre de 2010, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

_____, "Pater Familias Paradisus Expulsus", en Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (comp.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Ciencias Sociales) / Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), 2013.

Santa, Eduardo, "Barba Jacob: el mensajero, de Fernando Vallejo", en *El Tiempo*, Bogotá, 17 de noviembre de 1984.

Santamaría, Germán, "Prohibir al sicario" en *Semana*, sección Nación, Bogotá, 6 de junio del 2000.

URL: <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>

Fecha de consulta: 29 de julio de 2016.

Schwalm, Helga, "Autobiography" en Peter Hühn, Jan Christoph Meister (comps.), *Handbook of narratology*, volumen 1, Hamburgo, Universidad de Hamburgo, 2014.

Smith, Sidonie A. y Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

Todorov, Tsvetan, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.

Vallejo, Fernando, "A los muchachitos de Colombia", en *Peroratas*, Alfaguara, México, 2013.

_____, *Barba Jacob: el mensajero*, México, Séptimo Círculo, 1984.

_____, *Chapolas negras*, Bogotá, Alfaguara, 1995.

_____, *El desbarrancadero*, Alfaguara, México, 2001.

_____, *Entre fantasmas*, en "El río del tiempo", Alfaguara, México, 2002.

_____, "La verdad y los géneros narrativos", en Alberto Vital Díaz (coord.), *Conjuntos: teorías y enfoques literarios recientes*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) – Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas (Universidad Veracruzana), 1996.

_____, *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

_____, *Los días azules*, Bogotá, Planeta, 1985.

Villena Garrido, Francisco, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Villoro, Juan, "De lo único que me considero artista es de la supervivencia" [Entrevista a Fernando Vallejo] en *Babelia Digital*, 3 de enero de 2002.

URL: http://elpais.com/diario/2002/01/05/babelia/1010191150_850215.html

Fecha de consulta: abril de 2016

Zúñiga, Dulce María, "Entrevista a Fernando Vallejo", en *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. Fernando Vallejo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011.