

Del lector y la coherencia de *El río del tiempo* de Fernando Vallejo*

Mario Alonso Arango Morales

Duksung Women's University

Arango Morales, Mario A. (2013), Del lector y la coherencia de *El río del tiempo* de Fernando Vallejo.

Resumen Al indagar en la obra del escritor Fernando Vallejo (1942, Medellín, Colombia), desde un orden "genotextual", notamos cómo el carácter híbrido de la forma "autoficcional" que subyace a la relativización de fronteras en *El río del tiempo* obedece a un mecanismo consciente y deliberado. Un factor del que se sirve el autor, pero que parece no haber sido atendido por el lector incauto, y ha contribuido a asociar su nombre y el de su personaje "Fernando" a figura maldita. A la comprensión de estos y otros factores asociados tales como la coherencia, apunta el presente trabajo donde vemos que la escritura en tanto producción del sujeto y reflejo de vida se imbrican en un juego compositivo articulado por los mecanismos de la memoria y la ambigüedad que se convierten en definitorios de su autoficción, pero también en un recurso que explota para hacer de la escritura un espacio de reflexión ("decir" y "hacer") y un medio de liberación frente a todo tipo de poderes o determinismos (míticos, sociopolíticos, religiosos y géneros discursivos).

Palabras claves escritura, lector, autoficción, memoria, coherencia, Fernando Vallejo

* Este proyecto ha sido posible gracias al apoyo de Duksung Women's University para el año académico 2012-2013.

Desde mi alta torre, mi atalaya [...] domino el tiempo, domino el mundo [...]. Sepan tan solo que si se me antoja y quiero rompo la reja y salgo por la ventana y dejo este encierro y bajo por un lazo que me hago con hilos de recuerdos.

Fernando Vallejo, *El fuego secreto*

I. Introducción

El escritor, biólogo y cineasta Fernando Vallejo (1942, Medellín, Colombia) es indudablemente uno de los más connotados y polémicos intelectuales de las letras latinoamericanas de las últimas décadas, tanto por el carácter contestatario de su personalidad como por la representación que ha hecho del mundo y de sí mismo en su obra narrativa y ensayística. Alejado de triunfalismos o historias *happy end*, Vallejo se impone ante el lector secular y la crítica especializada con una prosa que refleja el desasosiego, la ironía y la no redención humanas con una “identidad narrativa” que termina por relativizar la fijación de las fronteras de la obra (el narrador-creador ficcional) y su propia vida (el Vallejo público). En ella no es posible establecer con absoluta certeza dónde termina el discurso del autor y dónde comienza el juego paródico de los personajes.

No obstante, en este trabajo nos proponemos analizar los mecanismos de la “metaficción”, espacio de la transgresión por excelencia y donde él, a través del juego simbólico con los géneros, estructura su propuesta en la fusión de lo autobiográfico con lo novelesco para relativizar los dos mundos y construir en ese mismo devenir su propio territorio ficcional, un lugar de las transgresiones totales: de la categoría del creador y del yo que se resiste a ser pulverizado por la imposibilidad de reconstruirse en la totalidad del recuerdo. *El río del tiempo* se nos propone como un ejercicio de reconciliación con la identidad del intelectual, el cuestionamiento de los límites de la novela y la propuesta creativa de un nuevo territorio escritural que toca los bordes de la

autobiografía y las memorias. En ella, la coherencia se levanta como hilo conductor del relato, a pesar de esa figura alegórica de un río que se levanta amenazante con la muerte de todo, identidad, espacio, recuerdo selectivo y olvido; de estos vestigios es que el narrador va recomponiendo los pedazos para formar el espacio y la trama, en una suerte de ejercicio donde se nos muestra que la única posibilidad real es la existencia misma de la escritura porque es ella la que salvaguarda, paradójicamente y en última instancia, la identidad no permanente de las cosas.

II. Del lector vencido

*El río del tiempo*¹⁾ se nos impone con un narrador muy especial que invita a reflexionar sobre las posibilidades y límites que tiene el recuerdo individual. Posibilidades y límites que de alguna manera nos muestran la fuerza del discurso literario en su capacidad de articular, escenificar o representar la especificidad de la experiencia individual con detalles, impresiones sensoriales y emociones a través de una narración que a veces es difícil de reconstruir como “presencia” de un pasado (percepciones fragmentadas, vivencias traumáticas, etc.) en otro tipo de discursos. En *El río del tiempo*, los lectores nos acercamos a una escritura que articula las vivencias de un “sujeto” para configurar una “historia de vida”.

Una “historia de vida” que debe cogerse con cortapisas ya que la asunción del proceso escritural como autoficción²⁾ hace problemática la frontera

1) Es una pentalogía que comprende *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). A partir de ahora la citación de cada una de estas obras y las correspondientes a los ensayos del autor se hará con la abreviatura del título, por ejemplo, “LDA” para *Los días azules*, y así sucesivamente.

2) Las autoficciones “[...]” son relatos que se presentan inequívocamente como ‘novelas’, es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica,

realidad-ficción del mundo narrado. Este híbrido que constituye *El río del tiempo*, exige un lector que en su apuesta sea capaz de sumergirse en un relato donde se desplazan los límites de los géneros narrativos convencionales, es decir, “[...] los límites estables que separan la autobiografía de la novela o la ficción de la historia para tender puentes y crear fusiones entre estos territorios” (Alberca 2007, 252). Factor que ha devenido en la clara indeterminación del mundo representado dada la ruptura del pacto autobiográfico (la “verdad” consigo mismo e intención de una atribución de “veracidad” por parte del lector frente al mundo de las representaciones) y por lo tanto a la indefinición o relativización en cuanto a la atribución o imputación moral del “decir-hacer” en relación con el autor real (Fernando Vallejo). Así que sumergirse en *El río del tiempo* es encontrarnos con un proceso escritural que esconde una actitud perversa y un juego consciente donde el autor asume la hibridez como forma y mecanismo de indefinición, y por qué no, un principio de creación o innovación. De ahí que la crítica literaria más reciente se esté acercando a la obra de Vallejo para resaltar de ella cómo a nivel compositivo es un buen ejemplo del ejercicio de la autoficción: espacio de transgresión formal de la pureza de las normas y géneros literarios. Es decir, un relato donde las fronteras entre lo vivido (factual o autobiográfico) y lo inventado (ficticio-novelesco) se mezclan para mostrar una identidad de géneros y de sujeto inestables. Los ejemplos de esta indeterminación son múltiples, y a ello contribuye el autor con sus comentarios acerca del ejercicio de la escritura y que podrían servir al lector para llevar a cabo un tipo de lectura o valorar la materialidad del orden narrado en relación con uno u otro género. Factor que se refleja, por ejemplo, en sus intervenciones a la hora de valorar la novela e inscribirse en otros géneros

ratificada por la identidad de autor, narrador, personaje [...]. Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (Alberca 2007, 158).

diferenciados como las memorias y la autobiografía: “Si el cine no tiene razón de ser, ni el teatro, ni la novela ¿qué queda entonces? Hombre, queda la muerte, y en su defecto los recuerdos: el libro de las memorias, que es el género máximo (EF, 211), “Lo único que lamento [...] es tener que irme de este negocio dejando mi obra inconclusa [...], sin terminar, sin acabar de probar mi postulado de que la autobiografía es el género máximo” (EF, 215).³⁾

Situación que también vemos con los hechos de la materia narrada, pues muchas veces se relativiza en un juego ficcional de la realidad que rompe con las expectativas del lector. Es el caso, por ejemplo, de la muerte de su hermana Gloria, que narra con un estilo de tinte neobarroco, pero que anuncia con aire de irrealidad: “Dueño yo de este libro ya que no de mi destino, mi hermana Gloria en realidad no ha muerto, aquí sigue viva en su muerte fantástica” (EF, 131). Esto para enfrentarnos a una condición inherente a la literatura: los mundos posibles. De ahí, en parte, la “perversión” de Vallejo:

3) Para efectos del presente trabajo hay que tener en cuenta que tanto la “autobiografía” como las “memorias” le dan un importante valor tanto al uso de la primera persona como al carácter retrospectivo o reconstrucción del recuerdo desde una distancia temporal. Elemento que, al mismo tiempo, las diferencia del “diario íntimo”, al cual lo motiva la inmediatez del registro o el énfasis en la impresión del momento vivido. Por su parte, en la autobiografía vemos un fuerte impulso a mostrar la evolución de la vida interior: un “yo” que se cuestiona y evalúa en la medida en que trata de descubrirse o asignarse cierta significación. En ella, la “mismidad” se hace protagonista, sujeto de la acción, argumento de la obra. De hecho en los deslindes conceptuales de las “escrituras del yo” se ha propuesto la categoría de “autorretrato” para hacer énfasis en aquellos relatos en los que el texto cobra el carácter de espejo vacío a la espera de recibir la imagen. Para resumir, muchos críticos al buscar ahondar en las fronteras de la autobiografía han encontrado que “[...] entre las pautas de la mismidad y del autorretrato oscila la tendencia a la indagación personal: el personaje en estas novelas procede a su descubrimiento, muestra su mismidad, se autorretrata. La operación se realiza preferentemente a través de la evocación del pasado, del ejercicio de la memoria” (Castro 1992,154). Las memorias, por su parte, muestran un “yo” atado a la vida pública, a la exterioridad del mundo y sus contingencias. Un “yo” que en la medida en que expone sus puntos de vista sobre lo acontecido, bien como protagonista o testigo, es impulsado por el deseo de convertirse en sujeto de la Historia o de inscribirse en ella. De ahí el énfasis del memorialista en focalizar en el momento o los momentos que le ha tocado vivir y no tanto en la narración de su propia vida en tanto mismidad.

advertirnos que en su obra todo se puede. En el episodio que se sucede a esta advertencia, el narrador se deja llevar por una pulsión barroca de acumulación de significantes asociados a la palabra “plata” (dinero) para explicar la expresión antioqueña “morir tapado en la plata”. En el episodio las repeticiones se suceden, se acumulan haciendo estallar el sentido de “exageración” o “pulsión de gasto”. Con sorna y sarcasmo el pasaje nos recuerda las descripciones de *El concierto Barroco* (1974) de Alejo Carpentier y *Colibrí* (1983) de Severo Sarduy, y esa especie de divertimento y ensañamiento con el significante que oculta una clara crítica al mundo suntuario y la sociedad de cambio, pero también extensiva a la propia familia del narrador: “Solo que Glorita, extravagante como su mamá, entendió la expresión en sentido estricto, no figurado, y se encerró a morir en su mansión de plata” (EF, 131). Divertimiento y pulsión de gasto (significante o escritural), tras el cual no se aclara la ambigüedad en cuanto a la verdadera intencionalidad: ¿Es simple deseo? ¿Es el verdadero carácter de los miembros de la familia del narrador / escritor?

Y en cuanto al sentido, se coincide en lo polémico del mundo narrado: personajes que en su devenir rompen con los principios morales y atentan con los lazos de sociabilidad. Es el caso del personaje “Fernando” quien, entre otras cosas, confiesa haber arrojado a un “gringo” por una hondonada de un pueblo español, solo por el hecho de no haber cedido a sus deseos sexuales, o haber asesinado con chocolate envenenado (“enchocolatinar”) a la conserje de un hotel de París, a causa de su mezquindad y antipatía con los huéspedes.⁴⁾

4) A propósito de estos eventos, véase el revelador trabajo de Diana Diaconu, quien hace un análisis del pacto autoficcional en *El río del tiempo* partiendo del cinismo o neoquímica como un mecanismo de provocación esencial a la obra de Fernando Vallejo. De este episodio comenta: “[A]mbos crímenes son representaciones narrativas - por tanto ficcionales- de provocaciones o desafíos a la moral humanista y al espíritu racionalista. Por eso son incompatibles con el arrepentimiento cristiano, con la detectivesca deducción lógica y con el examen de conciencia de Dostoievski [...]” (Diaconu 2010, 238).

Un personaje que en sus andanzas de juventud arrasa con los símbolos de la identidad que guardan la memoria política y religiosa, y arremete contra tabúes socio-culturales en una serie de digresiones que buscan minar los fundamentos de la conciencia:

¿Y si enlazáramos a este Libertador como enlazamos otrora, en el cementerio de Envigado, al ángel, con fuerte lazo atado al bumper del Studebaker? (EFS, 240), “Lo último que vi fue el parque, y en el parque, en llamas El Libertador, la estatua. Ardía el mármol, ardía el bronce, ardía el caballo, ardía el héroe. ¡Adiós gran hijueputa! (EFS, 253)

Eliminado por la revolución proletaria el amor burgués y sus miserias, su maniática procreación, el incesto devastador se convierte entonces en un fantasma deflecado, en un perro desdentado, y Edipo puede acostarse con su madre, con su abuela, con su tía, con su hermana, con su mujer, con sus hijas. (EFS, 242)

Ahora bien, entre la crítica, también encontramos los que han visto en estas historias delirantes, desestabilizantes, la originalidad estética de una narrativa contemporánea a caballo con los fenómenos de la globalización en las comunicaciones y en los mercados. Relatos que marchan a un ritmo que corta el aliento y no da tregua al lector, que parecieran empujarlo a los bordes de un abismo donde solo yace el horror, el apocalipsis y el “no futuro” con una sustancia narrable que busca recuperar la memoria y la identidad colombianas, con su endémica y ciega violencia. Así por ejemplo, se observa con más crudeza en *La virgen de los sicarios* (1994), donde nos enfrenta “[A] desentierro de la cruda realidad por la que se pasea el narrador, testimoniando a los temibles sicarios y sus comunas, [y] expon[iendo] al lector-espectador a un ejercicio doloroso (escandalizante) de catarsis social por el re-encuentro con una historia difícil de aceptar” (Ortegón 2013, 298).

A lo anterior, se suma que en la escritura de una memoria y de una historia personal y social colombiana y latinoamericana, el autor se sirve de una

primera persona, tanto en sus novelas como en la serie de biografías sobre aquellos personajes de la intelectualidad colombiana que ha considerado dignos de rescatar para fundar el listado de una especie de “canon” o tradición de las letras del país. Esta primera persona, sin ataduras o reticencias, fluye como el mismo tiempo del recuerdo⁵⁾, con “ires y venires”, y a merced de la necesidad escritural del narrador: unas veces fundiendo su “yo” con el objeto, como lo ha revelado la crítica a propósito de sus biografías sobre el poeta Barba Jacob, para encontrarse en una afinidad de circunstancias: la hipocresía y mezquindad de la sociedad colombiana que con todo tipo de trabas se opuso, en su caso, a la realización de sus proyectos como director de cine, pero sobre todo la condición de sujeto errante, “exiliado”, definitiva de su “identidad”, como lo fue la vida de Miguel Ángel Osorio (Barba Jacob). En *El río del tiempo*, el narrador (“el viejo”), al borde de la muerte, a pesar de las traiciones de la memoria, encuentra en el recuerdo el camino para capturar el “yo” o el “sí mismo”, que funda la “identidad”. Sí, en la pentalogía como en la escritura de las biografías la muerte se convierte en una fuerza viva que impulsa, y también en una tensión o suerte de paradoja, que termina por dislocar el discurso:

[E]l narrador-detective, en su carrera contra la muerte de sus testigos, crea en el silencio de la palabra. Tan vívida es su palabra que podemos escuchar la voz del muerto. El olvido y la memoria son dos temas que atraviesan el libro. Persiguen al biografiado, persiguen al narrador. Y es entonces cuando se hace evidente un nuevo aspecto que apenas se había vislumbrado [...]: Vallejo y sus paralelismos con la vida y la figura del poeta. (Mackensie 2013, 351)

También, otras veces, el fluir del río del tiempo le sirve para crear

5) A pesar de las múltiples disciplinas hay un acuerdo general frente a que el “recordar” se debe concebir como un proceso, los “recuerdos” como su resultado y la “memoria” como una habilidad o estructura cambiante (Erl 2012, 10).

asociaciones que le permiten caricaturizar a personajes de la historia (héroes nacionales, presidentes, escritores, líderes religiosos, artistas, etc.), o hacer una crítica a rajatabla, descarnada, sin recatos, ni temores y con un lenguaje que “[...] dispara contra todos los principios de la corrección bienpensante [...]” (Alberca 2007, 276).

¿Y cómo suspender el juicio? ¿Qué de la imputación moral? ¿Qué del narrador o intelectual que dice no aceptar más tesis del compromiso, que el compromiso consigo mismo? He ahí la disyuntiva del lector: ver la obra como una totalidad composicional con objetivos, y no meramente en su forma arquitectónica, ya que el trabajo del artista en la composición valorativa de la realidad, no culmina en el material. Vallejo es un fabulador, que inventa vidas que se sirve de la propia experiencia y de las demás para indagar en la condición humana, en sus miserias y sueños.

Con respecto a la moralidad y compromiso, habría que preguntar como lo hiciera Edward Said a propósito de *Las representaciones del intelectual*: “¿qué verdad y que principios tendría uno que defender, sostener, representar?” (Said 2007, 109) Y responderlas, pero teniendo en cuenta que hoy como ayer el lugar que rodea al intelectual es un traicionero campo minado: “[P]ara el intelectual la búsqueda pendenciera de debate es el núcleo de su actividad, el verdadero escenario y marco de lo que [...] hacen realmente [...]. [Pero también considerar que] la libertad de expresión no puede explorarse arbitrariamente en un territorio y obviarse en otro [...]” (Said 2007, 109). En cuanto a esto último Vallejo se nos presenta no solo con la calidad del auténtico intelectual capaz de darse a la tarea de universalizar explícitamente la crisis, de darle un alcance humano más amplio a los sufrimientos a partir de la propia vivencia y de la sociedad colombiana para asociarlas con los sufrimientos de otros, sino que también ha logrado legitimar su crítica. Es lo que resaltó María Mercedes Jaramillo en una de las primeras críticas serias que se hicieron en Colombia de su obra:

Con feroz sarcasmo se burla de la clase dirigente, de la Iglesia, de los militares, de las instituciones, de la derecha, de la izquierda, del pueblo y hasta de su propia familia y, por supuesto, de sí mismo; este mecanismo de autodenigración le da la autoridad indispensable para convertirse en severo juez del increíble desafuero nacional, y sobre todo, logra legitimar su crítica. (Jaramillo 2013, 65)

Es lo que vemos en *El río del tiempo* y el resto de la obra de Vallejo: una crítica y burla de todo que envuelve también a su propia familia, e incluso a sí mismo, como cuando dice: “Yo iba a decirle a Sartre que no compartía su tesis de compromiso, que el único compromiso que yo aceptaba era el hombre consigo mismo, que la única verdad era la mía, la de un egoísmo feroz [...] (LCR,22), “[...] he venido escribiendo este mamotreto sobre la vida mía, con la misma facilidad irresponsable con que la he vivido” (EF, 82), “En el cielo hay de todo. Hay Leones y Arqueros, águilas y Serpientes, Saetas y Lobos, pero la más cruel, la más dura, la más infame de las constelaciones soy yo: el Escorpión” (EFS, 100), “Engañados todos por mi pureza corporal [...] me apodaron en el Instituto Colombiano de Educación ‘el niño Jesús’. Era un niño Jesús, sí, pero rabioso, con el corazón dañado, con el alma enferma” (LDA, 121).

Así que Vallejo se pone varias pieles que representa en sus personajes, sin que en la pentalogía que constituye *El río del tiempo*, podamos afirmar con plena certeza sobre su carácter de verdad. Esto a pesar de que el personaje narrador, Fernando (LDA, 63; EFS, 142) aparezca como el homónimo del autor, y nos cuente su ascenso o su descenso moral (asunto de perspectiva), pero con base en una serie de acontecimientos que en la realidad se corresponden con un orden vital que puede cotejarse con la biografía del escritor real.⁶⁾

6) El orden estructural de las cinco novelas corresponde a un orden vital que puede constatarse en las diferentes entrevistas que ha dado el escritor. *Los días azules*, el primero, habla de la niñez, la familia, la escuela y los eventos asociados a las tradiciones de la

Este orden vital que conforma *El río del tiempo*, se construye como el periplo del relato (“decir”) de un sujeto, “el viejo” (EF, 172), quien en la medida en que cuenta su historia (narrarse o reconocerse en un “hacer” selectivo de acciones sujetas a la variabilidad condicionante de la memoria) termina por proyectarse ante el lector como una “identidad narrativa”. Es decir, un sujeto que asume la responsabilidad por las acciones no solo pasadas sino del presente de la escritura, y a quien en consecuencia puede atribuírsele una moral, dada la capacidad expresa de designarse a sí mismo como el sujeto capaz de tal o cual acción.⁷⁾

De esta atribución de responsabilidad en relación con el proceso escritural está llena la pentalogía, así:

Unas veces, se presenta con la conciencia de estar hecho de palabras o papel, de ser vida en cuanto personaje de narración, y por tanto ser el principio y el

infancia en su tierra natal (Medellín, Envidado y Sabaneta). El fuego secreto, el segundo, narra las fugas del radio de la familia y la inmersión en el lado oscuro de las ciudades (Medellín y Bogotá): búsqueda incesante de compañía sexual y drogas. Espacio de un sujeto delirante y de visiones apocalípticas. *Los caminos a Roma*, el tercero, corresponde a la salida del personaje fuera de Colombia para irse a estudiar cine en Italia. Desde ahí se desplaza por diferentes ciudades de Europa y revela una relación ambigua (amor-odio) con el país, matizada por una fuerte nostalgia. *Años de indulgencia y Entre fantasmas*, coinciden en los comentarios del narrador acerca de la burocracia colombiana como impedimento para desarrollar su proyecto de hacer cine, razón por la cual viaja a Nueva York y a México, país donde termina instalándose para producir sus películas y escribir sus novelas y ensayos.

- 7) Para ahondar en el poder del discurso autobiográfico basado en el juego de identidades, véase el artículo de María Dolores Vivero, “Enunciación y discurso autobiográfico: El ejemplo de Gide”, en *Escritura autobiográfica*, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Teatral, UNED, Madrid, 1992, pp. 413-419. Ahora bien, dado que en *El río del tiempo* los dos seres del discurso o instancias textuales, el narrador (locutor, Ducrot) y el yo-narrado (sujeto del enunciado), aparecen con el mismo nombre (“Fernando”) dentro de una narración en la que el primero no solo recuerda su pasado, sino que lo inventa y construye, las fronteras entre autobiografía y novela tienden a desaparecer. A esto habría que agregar la ilusión de presencia de ese “otro” referente extra-textual, ser del mundo que ha vivido su propia historia real (el escritor Fernando Vallejo), ser que aparece en los medios de comunicación pronunciándose a favor de la novela del yo, renegando del narrador en tercer persona, comentando sobre las causas de su “exilio” y de otros eventos que son objeto de narración o materia narrada en sus novelas.

fin de la fábula: “La vida cuando se empieza a poner sobre el papel se hace novela” (EFS, 8), “El dueño soy yo de mi verdad” (EFS, 219), “la firma o la letra es uno” (LCR, 146), “Yo solo me represento a mí mismo. Soy como el Papa: único. Y así entro [...] a[l] mundo de los signos, de los símbolos, en la ropa más convencional, la más insulsa, la más anodina [...]. Como debe ser: soy el autor, el narrador, el novelista, el impune (ADI, 154).

Otras, signado por fuerzas oscuras, especie de ángel exterminador, adalid de una antimoral y confeso impenitente: “Me he creado solo y de aquí de mis entrañas he sacado la materia. Soy el sol de medianoche, soy la forja de Vulcano. Seductor del mundo entero me llama el Apocalipsis” (ADI, 23), “la luz la hago yo, Lucifer” (EF, 82), “Porque el alacrán es mi signo, signo de fuego [...] la más infame de las constelaciones soy yo: el Escorpión” (EFS, 100).

Pero también, un personaje que en su contradictoria contingencia de vida, es capaz de valorarse a sí mismo y hasta reconocerse en el fracaso: “[...]la única verdad era la mía, la de un egoísmo atroz” (LCR, 22), “Tal la historia de mi soberbia, de mi fracaso. Lo que sigue son variaciones sobre el mismo tema, sueños vueltos humo y humo recuerdos” (EFS, 170).

Con respecto a la identidad narrativa, “el viejo”, y su relación con los usos que el autor ha hecho de su propio periplo vital, surgen muchas preguntas, sobre todo porque tanto en uno como en otro vemos la conciencia de que la identidad es deliberadamente incompleta, un proceso inacabado, y es lo que parece explotar el relato. Las marcas de esta “no completitud” aparecen en los juicios que hace sobre la esencia del ser (El hombre: voluble, acomodable, LCR, 41), la vida o el ritmo de la existencia (comedia impuesta, volver por el ahí y el entonces, ir por el aquí y el ahora ADI, 67; río turbulento, EF, 166) y los atributos del “yo” o de sí mismo (mi nombre y apellido: aleatorias contingencias, EFS, 35; confuso, difuso, ADI, 148; espejismo, EF, 166).

Con ello vemos que se hace un cuestionamiento de los principios estables del “yo novelesco” y el “yo autobiográfico”, distanciándolos e identificándolos

al mismo tiempo. La ambigüedad, es clara, como cuando nos dice: “Pero su historia es otra historia. Algún día la contaré, cuando me decida a escribir novelas [...] ¡Qué trabajo me cuesta a mí ese género manido, con las reglas hechas! ¡A mí que inventé un nuevo género literario, la autohagiografía!”. (ADI, 144)

¿Qué es entonces la autohagiografía? ¿El yo “delirante”, disociador, liberado de todo tipo de cadenas: formales, morales, sociales, familiares, etc.? ¿Engendro de una era de mutaciones y advenimiento de la locura como una única salida? ¿El mal y la muerte encarnados en la figura de un ángel exterminador?

La autarquía y la fuerza cuestionante de este “yo” nos recuerda la impostura misma con la que el poeta Antonin Artaud (Marsella, Francia; 4 de sept. de 1896) indagó en su propio ser a través de la escritura y con ella un modo de reinterpretar a voluntad propia su historia personal y social. Allí donde “[e]l nacimiento contingente y [...] Dios [...] se desbaratan así de un solo golpe, por una recuperación total de sí mismo” (Durozoi 1975,109). Entre uno y otro abruman las coincidencias para anular lo que consideran amarras alienantes: Dios, la ley y hasta la familia.

Yo, Antonin Artaud, yo soy mi hijo, / mi padre, mi madre / y yo; / nivelador del imbécil periplo en que se encierra / engendramiento, / periplo papá-mamá / y niño. (Durozoi 1975, 108)

Adiós moral antigua, adiós padre, adiós madre, adiós patria, adiós casa, hechos añicos todos. Polvo, pulverizados. ¡Yo soy yo y al diablo mis circunstancias!” (EFS, 123), “¿Y el temor a Dios? ¿Y a la ley? ¡Cuál Dios, cuál ley! Dios es una entelequia tretebunda y la Ley una puta y además no se puede basar una moral noble en temores. (EF, 47)

Los fantasmas, espejismos y máscaras que oculta la ambigüedad “*este (no) soy yo*”, afectan, por lo tanto, no solo el contenido sino también el modo de lectura. De ahí que críticos tan serios como Juan Cruz, amigo del escritor y

reseñista de sus libros indaguen en este factor consustancial a su obra: “Cuando se le lee, también se le ve en primera persona, pero él dice que no está en sus libros; pero es inevitable leerle y verle” (Cruz 2006). Y ante las dudas, este mismo crítico, al igual que muchos otros, vuelve e indaga para de nuevo caer vencido con las declaraciones del escritor. Es lo que sucede en una de sus tantas entrevistas a Vallejo: “-Si usted estuviera en un libro, ¿cómo sería? / - Yo no sería capaz de ponerme en un libro [...] Esa [...] lista antigua, [...] si mal no recuerdo describe a alguien en mi libro [...], pero no soy yo”. (Cruz 2011). Sin embargo, ¿cómo olvidar la declaración que le hiciera al director de cine Luis Ospina?: “*El río del tiempo* son cinco libros, cinco novelas autobiográficas” (Ospina 2001-2002, 31:06). De nuevo la ambigüedad se instala y persiste imponiéndosele al lector el mundo narrado como memoria ficticia y novela autobiográfica, es decir, autoficción. Todo ello arrastrado por las diferentes pieles que le dan identidad al narrador.

¿Qué mueve a Vallejo a este juego de máscaras? Con ello el autor / narrador pareciera estar interpelando al lector a una participación activa con respecto a los fundamentos de la escritura y los géneros. Una interpelación que no solo lleva al lector a tomar partido por uno u otro estatuto (novela / autobiografía, biografía novelada o autobiografía novelesca), sino también, en la medida en que indaga por la identidad del personaje (“Fernando”) y su sinceramiento de experiencias individuales y sociales, conduce a activar el cuestionamiento del discurso de la propia memoria social y personal del lector. De ahí las múltiples reacciones que ha provocado en los lectores el encuentro con la serie de hechos perturbadores y desacralizantes que narra “Fernando” en su periplo vital de *El río del tiempo*. Es por esto que la pentalogía goza de las mismas características que se atribuyen a las novelas de autoficción, un espacio donde:

[...] la problemática personalidad del personaje se convierte en el espejo en el que el lector se mira también [...]. En la lectura, el receptor se siente preocupado como verdadero destinatario de la confidencia y, como observador privilegiado,

asiste a la construcción de la ‘identidad narrativa’ del narrador-protagonista, que en su relato reconstruye el yo vivido y explora el yo virtual, mezclando experiencia y proyecto. (Alberca 2007, 172-173)

Un lugar donde “todo se puede” y donde se reivindica el poder de la literatura de narrar mundos posibles para, quizás, con estas autofiguras o “derrames del yo”, como los llama la crítica Catalina Arango Correa, terminar por corroborar no solo aquella premisa bajtiniana de que la novela es un género que siempre se está inventando a sí mismo, adaptativo y diacrónico (mutable), “[...] que cada vez crea su propia forma [...]. [U]n género proteico, cuyo poder consiste en su habilidad para envolver y engullir todos los otros géneros” (Arango 2011, 110), sino también un mecanismo a través del cual encuentra la forma de llamar la atención del lector, interpelarlo. Esto para un lector de quien el narrador de *El río del tiempo*, reiteradamente manifiesta no merecerle el menor respeto (EF, 197). Los llamados se dan de diferentes maneras, pero muchas de ellas apuntan a reconvenirlo por su carácter acomodaticio y su ignorancia sobre la memoria histórica. Es lo que sucede en aquellas páginas en las que el narrador se extiende a recordar la crueldad de mediados del siglo XX que generó la lucha entre los partidos políticos colombianos, así como los nombres de los líderes que sembraron los campos y llenaron los ríos de cadáveres. Relatos en los que vemos a un narrador capaz de ser testigo, personaje sufriente y memorialista:

Vi los decapitados. Decena de miles, centenas de cuerpos sin cabeza, descalzos, camisas de manga corta y pantalones de dril. Y las cabezas acomodadas a la buena de Dios, como un piadoso ejercicio, como un monstruoso acertijo [...]. Y la casa mía ardiendo y ardiendo mi vereda y el fuego siguiéndome por los cafetales y con el fuego el machete, en alto, fulgurante en la noche [...]. Vi en los ojos del niño el terror y en los del bandolero el odio: Alma Negra, Sangre Negra, Tiro Fijo, Capitán Centella, Capitán Veneno, nombres para usted tal vez vacíos, de una fantasmagoría grotesca, y sin embargo verdaderos. (LCR, 114)

Violencia loca y ciega que pareciera haber sido un evento “episódico” de importancia solo para el narrador, pero que al sumarse a otras más recientes de la historia colombiana (el narcotráfico, la guerrilla, de Estado, etc.), conforman una cadena en la que los sujetos sufrientes aparecen pasivos, presos del olvido. De ahí aquella insistencia (;“cantaleta”?) del narrador “Fernando” y el Vallejo real: “No conozco país con más mala memoria ni más hipócrita que éste. Si recuerda el muertecito de ayer no recuerda al de antier. Colombia, país desmemoriado” (EF, 44). Sobre estas violencias continuará interpelando al lector en novelas posteriores, *La virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001). Así que en Vallejo, pues, el irrespeto al lector, parece derivar del deseo consciente de luchar contra el síndrome o la peste de olvido y activar la memoria del lector. Sin ello no podríamos comprender sus reiteradas afirmaciones de que el libro de las memorias es el género máximo (EF, 211), o de que, a pesar de su edad, no sufre o se resiste a sufrir de este mal, propio y bastante diferencial de la sociedad colombiana y latinoamericana: “Ya lo ves, vejez [...], de tus males uno no me roza al menos: el olvido” (EF, 186). Así que su prosa girando entre los márgenes le ha permitido visualizar lo inadvertido, silenciado o acallado por el olvido.

Que asumir una forma ambigua trae sus “riesgos”, por supuesto, y es que con el caso Vallejo se alarga la lista de la corriente de intelectuales disidentes. Un hombre capaz de denigrar de sí mismo, de la propia familia, del país de origen y hasta de aquel que le ha dado acogida (México) como lo muestra su desparramado yo en *El río del tiempo* y los comentarios en sus biografías sobre Barba Jacob. Pero también capaz de irse contra cualquier saber o disciplina como principio último, definitivo, “fanático”: “¡Al diablo con la gramática generativa y el estructuralismo y el formalismo y fanatismo! Y la lingüística y la estilística y la semántica y la fonética y la semiótica y la fonología, las nuevas ciencias de Perogrullo” (ADI, 148). Estas son palabras “irreverentes” para el grupo de los intelectuales que “[...]pertenecen plenamente a la sociedad tal

como es, que desarrollan sus potencialidades sin un abrumador sentido de disonancia o disenso, que pueden ser etiquetados como ‘los que dicen sí’” (Said 2007, 72), pero que a la luz de la variada producción del escritor obliga a pensar en otros alcances. En la obra de Vallejo vemos una especie de pulsión abarcadora, un intento de totalizar, cubrir, transitar y entrecruzar disciplinas. Pulsión de cuestionarlo todo que lo ha llevado a una revisión y reescritura con la que pareciera estar reinventándose, haciéndose a sí mismo y tras sus publicaciones ir construyendo un lector al que interpelar. Si no cómo explicarnos la escritura de *Logoi, un gramática del lenguaje literario* (1983), donde, con una mirada muy personal, el autor muestra las relaciones entre la literatura, la cultura y la memoria. Una investigación que se convierte en un ejercicio de autoformación escritural tras la indagación por una retórica en la que subyace una tradición de lugares comunes, o bien, ciertos esquemas fijos de pensamiento y expresión derivados de la retórica antigua. Asimismo, la escritura de obras como *La puta de Babilonia* (2007) o *La tautología darwinista y otros ensayos de biología* (1988) en las que vuelca la mirada a puntos polémicos sobre las teorías de Darwin y la historia de la Iglesia. A ello se suman *Chapolas negras* (1995) y *El cuervo blanco* (2012) donde, en calidad de “Cazafantasmas” (ECB, 161), incursiona en el género biográfico para rescatar del “mar del olvido” a dos grandes figuras de la intelectualidad colombiana. Además, cada vez que publica un texto pareciera ser el último, pero sabemos que sus declaraciones esconden la picardía del intelectual que ha encontrado en la escritura un modo de ser, una “tabla de salvación” sin la cual caería preso de la peste del olvido.

Vallejo entonces se nos presenta como esa conciencia incapaz de estar en reposo intelectual y en sitio alguno. De ahí que haya terminado por encarnar esa figura del desarraigo (exiliado), un ser incapaz de sentirse plenamente “en casa” (Colombia o México), pero con una existencia que deambula en torno al conocimiento y la libertad. Libertad que le ha implicado marginalidad,

rechazo, soledad, pero también una cierta suspensión (“*off*”) que ha devenido en incompreensión. De ahí el matiz de queja que “derrama” este “yo” ambiguo y que pareciera esperar que algún día en algún lugar alguien lea lo que escribió tal y como lo escribió: “[...] llevo cientos de páginas diciendo ‘yo’ y hasta ahora nadie me ha visto” (ADI, 74-75). A pesar de esto, su pluma no se acalla reivindicando sus fueros: la libertad del artista y la de la ficción. Su conciencia no responde pues “[...] a la lógica convencional, sino a la audacia asociada al riesgo” (Said 2007, 81). Por fortuna, esa literatura suya que “[...] abomina de la idea común y del cliché aceptado, [y que] es una forma de militancia, deliberada y convencida de opinar a la contra, contra lo establecido” (Alberca 2007, 276-277) hoy empieza a valorarse en su justa medida. Lo mismo aquellos episodios que motivaron su exilio en México y su renuncia a la nacionalidad colombiana, y que explican su desarraigo físico, real.⁸⁾ Hechos que irónicamente nos sirven ahora para corroborar cómo la audacia asociada al riesgo y el ejercicio de la libertad pueden pagarse con mezquindad.⁹⁾ De ahí

8) De este desarraigo físico da cuenta el narrador de manera reiterada. Así por ejemplo: “A usted [...] lo echaron con todos los jesuitas de España. A mí de Colombia no. O sea, bueno sí, es un decir, paso a paso me empujaron a irme” (LCAR, 127). Un desarraigo que le ha implicado al narrador / autor replegarse, relegarse, separarse, es decir, un cierto “encierro”. Las huellas de ello aparecen bajo dos formas:

Por un lado, a través de los deícticos “aquí” y “allá” que marcan las coordenadas geográficas que circunscriben los “ires y venires” de la evocación del mundo referencial: el “aquí” o cuarto de escritorio negro desde donde se lleva a cabo el ejercicio de la escritura (México); y el “allá”, Colombia y los demás lugares de desplazamiento del “viejo”.

De otro, el papel que juega la creación de interlocutores, a veces imaginarios, como vía de ruptura del aislamiento y mecanismo válido no solo para evitar caer en la propia regresión, la desaparición o la nada, sino también como apertura expresiva de valoración de su propio mundo y el mundo social de la realidad colombiana y latinoamericana. Entre ellos, sobresalen: Bruja, la perra; el doctor o psiquiatra; Adela, la secretaria a quien le dicta los libros; el padre Vanegas y Peñaranda, otros escribientes.

9) De estos episodios en la vida del Vallejo real y el escándalo que produce su estética, véase el artículo de Oswaldo Ortégón Cufiño, “Cuando escandalizar es también secularizar”, en *Fernando Vallejo: Hablar en nombre propio*. Editores Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca. Bogotá: Editorial Universidad Pontificia Javeriana y Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 294-297.

tal vez la ironía de este intelectual que nos interpela con su grito: “¿subversivo? Subversiva es la realidad (ADI, 155).

Para concluir, en la toma de partido por uno u otro estatuto de la identidad narrativa, el lector de Vallejo ha terminado por inclinar la balanza a una identificación del narrador con el autor. La misma crítica es consciente del hecho: “¿Es Fernando, éste en sus libros? Es una alucinación, una suposición, un lugar común, hacerlo aparecer donde no está; los puritanos que leen literatura con la otra mano no quieren entender la música de sus apariciones y sus desapariciones, no quieren verle como un escritor sino como un protagonista, para dispararle mejor” (Cruz 2011). Preocupación que también ha alcanzado a algunos miembros de su familia, como lo declara su hermano Aníbal Vallejo: “él ha tocado valores que la comunidad acepta como un dogma. Cuando dice en una obra literaria cualquier cosa, lo consideran una crónica de la realidad. No separan los dos mundos” (Guerrero 2007).

Todo lo anterior, por supuesto, ha contribuido a elevar a Vallejo a “figura maldita”, y a ello ha ayudado su autoafirmación del “Yo”, su defensa de la primera persona como principio y fin de todo; la lúcida conciencia que conlleva el poder de nombrar y nombrarse. Vallejo sabe del papel perturbador y heterodoxo que entraña el acto de “autobautizarse”, y del poder que puede inaugurar la escritura para reivindicar el papel del intelectual como figura desestabilizante e iluminadora. Ahora bien, que el personaje llevado por el narrador / autor se reconozca en las cofradías de la Noche (EFS, 29), que nos abra su subjetividad para dejarnos ver los radicalismos del mal con todas sus transgresiones, bien puede leerse como aquella “[...] voluntad del ser humano de exceder los tabúes impuestos por la sociedad para acceder a lo sagrado [y] experimentar el horror que significa penetrar en el exceso” (Candia 2006, 129). Un hecho que solo tiene sentido desde esta función apelativa de la que hemos venido hablando. Porque entonces, ¿cómo entender que tras los simulacros textuales de apariciones y desapariciones de esta identidad narrativa

que conforma *El río del tiempo*, el Vallejo real confiese haberse dado cuenta de que ha escrito por el placer de molestar (Cruz 2008) y que su personaje no es él, es un loco? (Piña 2010, 2).

Comentan algunos críticos que la victoria del artista es una fuente de gozo para el lector vencido, que la intensidad mayor en la experiencia artística se logra en aquellos momentos en los que el texto y la estructura cultural del lector entran en conflicto, y se destruye su visión anterior del mundo para crear una nueva (Pineda 1987, 23). Es decir, que en el diálogo con el texto son estas “aperturas en abismo” (clímax) las que nos desacomodan llevándonos a un viaje de enfrentamiento con lo que somos o hemos sido. En esta línea están también los que consideran al artista como aquel que en la bondad de lo estético recibe lo ético y lo cognoscitivo y los humaniza; que “[...] el que escribe dialoga con los objetos que construye y consigo mismo, lo que deviene en una valoración, que involucra una postura ética y estética” (Rodríguez 2008, 20). He ahí el dilema al que los lectores nos enfrentamos con el mundo narrado de *El río del tiempo*, toda una serie de momentos de un personaje que con sus juicios y proceder trasgrede lo éticamente admisible. Sin embargo, ¿constituye ello un motivo para descartar al autor y su papel en el juego de poder que subyace a la cultura literaria, al control social o liberador que ella implica como tradición dentro del campo de las letras y la vida social? Que Vallejo haya asumido la hibridez de la autoficción para construir narrativamente su vida o la historia de la historia de sus vidas posibles, no le resta valor a la pentalogía en su carácter de “historias ejemplares”. Estas, al igual que otras de la tradición literaria que “[...] han inspirado concepciones inéditas sobre el ser humano y sobre el valor de algunas modalidades posibles de ser humano [...] son historias en relación a las cuales nos vemos compelidos a pensar la nuestra. Y no necesariamente para imitarlas” (Larrosa 2003, 619). Ellas también nos conciernen o nos iluminan sobre el significado de vivir, así los mecanismos del autor sean una provocación y su mundo narrado nos

arrastre a un “abismo” para experimentar el “horror”.

III. La estructuración del recuerdo

Así que en *El río del tiempo, grosso modo*, los lectores nos enfrentamos a un discurso en el cual desde la praxis del recuerdo experimentamos las vivencias de un sujeto (“el viejo”) bajo dos grandes espacios o mundos del recuerdo:

Por un lado, aquellos acontecimientos de la historia intrafamiliar e intersubjetiva del deambular por el mundo del narrador-personaje. Por otro, los acontecimientos de un cierto pasado relativo que se corresponden más con la memoria histórica y cultural colombiana: hechos del orden social (los partidos políticos y sus luchas, “El Bogotazo”, el derrumbe de un mundo en la encrucijada del narcotráfico, la guerrilla y la delincuencia, etc.) y del orden mítico-simbólico (la herencia española, los héroes fundadores de la nación, la Iglesia, la literatura y sus cultivadores, etc.) que alimentan la tradición en tanto memoria de un pasado histórico y a la que el narrador nos aproxima desde una interacción crítica.

El carácter selectivo de dichos recuerdos aparece bajo una “dimensión identificadora de cercanía” en relación con el proceso de escritura, y por tanto de crucial implicación semántica, ya que nos ayuda a entender tanto el valor que tienen los recuerdos para el “sujeto” como a comprender su carácter y visión del mundo (*Ethos*). Sin embargo, al pensar en esta “dimensión” es necesario tener en cuenta lo que ya se ha dicho para las obras que se pretenden autobiográficas: la conciencia del presente de la escritura frente a los embates y caprichos de la memoria y su papel para ordenar y delimitar la realidad consumada (el pasado), sobre todo porque dicha realidad ha perdido su consistencia más íntima. Esto por cuanto es desde esta conciencia que la realidad consumada puede ser “descubierta y reunida más allá del tiempo” (Tortosa 1992, 400). De dicha conciencia organizadora nos enteramos al leer

la última página de *Entre Fantasma*s, el libro que cierra la pentalogía. Ahí claramente lo dice el narrador:

¡Qué iba a saber yo de niño que era feliz! Más aún: qué iba a saber que lo era de viejo, cuando empecé esa tarde “Los días azules” contigo a mi lado, Brujita, que ya no estás... Lo que siempre sí está claro es la desdicha. Ahora que tu muerte, niña, me ha vuelto a los recuerdos, recuerdo la tarde feliz en que empecé el libro. *Lo empecé a la aventura*, como he vivido, *sin saber cómo ni hacia dónde* ni por qué carajos. *O mejor dicho sí, sabiendo que debía terminar aquí como empezó, por mi más lejano recuerdo*, con un niño tocado de irrealidad dándose de cabezazos rabiosos contra el piso porque el mundo no hacía su voluntad, la mía, con esta necedad obstinada que fue la única herencia que me dejó mi abuelo: “¡Bum! ¡Bum! Bum! [...]”. (EF, 230) (El subrayado es mío)

Un “¡Bum! ¡Bum! ¡Bum!” con el que se da comienzo al primero de los libros, Los días azules. Con ello, a pesar de los impases de la memoria, el narrador traza una especie de círculo que nos sirve para entender cómo la coherencia estructural termina por ajustarse a los dictámenes de una conciencia escritural. Ella opera como una “inteligibilidad preconcebida” muy propia del ejercicio autobiográfico, ya que en la narración de la memoria “[...] cuando se recuerda y se narra, no solo se conoce el final de la historia, sino que la enunciación está producida desde allí” (Arango 2011,111). De esta manera la fuerza organizadora (selectiva) que impulsa el carácter retrospectivo y la revelación de la autopercepción y la “autofiguración”¹⁰ del personaje narrador en un espacio y momento determinados (“mi más lejano recuerdo”) viene a constituirse en uno de los signos de la intención autobiográfica en Vallejo.¹¹

10) De estas apariciones del sujeto “Fernando” mencionábamos arriba el hecho de la correspondencia del orden estructural con el orden vital de la vida del escritor.

11) Pero la coherencia estructural comprende otras significaciones. El proceso de sistematización u ordenamiento del mundo narrado (máximo de coherencia) a partir de la propia vida, sabemos que obedece en Vallejo a una toma de conciencia que lo ha llevado a irse contra cualquier determinismo. Un “ethos” bastante consecuente con su propia percepción del mundo de la vida. En otras palabras, su práctica escritural es el

Conciencia en la que el narrador comenta sus propios procedimientos de composición, juega con las expectativas del lector y viene a conformar una memoria interna o “memoria intratextual” que se manifiesta de múltiples maneras en *El río del tiempo*:

De un lado, con referencias a hechos ya contados (repeticiones) y a títulos de obras que se mencionan en otras, con lo cual se termina por activar o evocar escenarios y acontecimientos conformándose una “intertextualidad” a lo largo de las cinco novelas, e incluso, a veces, se mencionan otras obras ya escritas, como la biografía sobre el poeta Porfirio Barba Jacob, *Barba Jacob, el mensajero* (1984 / 1991), o que escribirá: *El desbarrancadero* (2001) y *El don de la vida* (2010). De esta manera el narrador deja ver su esfuerzo por hacer de la configuración de los recuerdos un todo coherente o una totalidad con cierta secuencia. Todo un proceso de creación de un marco que remite a una identidad en su proceso de autoconfiguración o identidad narrativa: “¿Y Roma? A Roma la relegué al más recóndito rincón del desmantelado edificio del olvido, de donde la tuve que ir a sacar, añísimos después, para escribir un libro recordándola” (ADI, 151), “Pues a mí de lo que me has contado lo único que me gusta son *Los Días Azules* [...]” (EF, 41), “Nos habían construido sobre pilotes hundidos en el desbarrancadero” (EFS, 88), “Como a Madame Arthur, [...], la conserje, la putarraca que tumbé con arsénico. Pero esto ya lo conté en

reflejo de toda una serie de rupturas y empatías que lo han llevado a tomar una posición frente al habitus (conciencia colectiva o concreción particular de la Historia en el sujeto) para apostar con la escritura en una “forma” en “el campo literario” (Pouliquen 2011, 16). En este sentido podríamos decir que Vallejo “reinventa” una posición, sobre todo en la cultura colombiana, siguiéndoles las huellas a aquellos otros intelectuales de la tradición colombiana a quienes ha dedicado gran parte de su obra ensayística. Así, inspirado en la figura de Barba Jacob “recupera” la tradición contestataria, la marginalidad o disidencia, la contravención de ciertos principios morales y hasta el mismo exilio; del poeta José Asunción Silva, no solo el lirismo de una prosa que funde la musicalidad y la imagen de la lengua poética, sino también el carácter sombrío, trágico y maldito; y de Rufino José Cuervo, el amor y el respeto por la lengua.

otro libro [...]” (EF, 14), “Yo, que no hice carrera militar, llevo dos: una vieja en París y un chavo en Andalucía (véanse ‘Los caminos a Roma’)” (EF, 98), “[...] perseguí al fantasma de Barba Jacob, y cuando lo apresé, lo exprimí en una secadora de rodillos de ropa hasta la última gota [...]” (EF, 22), “Cómo la vencí yo [...], ya lo conté en otro libro que hay que leer y comprar” (EF, 149), “Devoto recuento de los fallecimientos acaecidos [...]. ‘El festín de los gusanos’ título de plan de obra con la libreta de muertos, ¿acaso el Don de la vida?” (EF, 114).

De otro, como referencias a un cierto reordenamiento de los pensamientos y del recuerdo. Lo cual observamos en todos aquellos llamados a la recuperación y orden del discurso, así como a la propia conciencia del narrador de estar cayendo en la digresión: “Y aquí hay un ligero bache en el relato (también los relatos tienen baches)” (LDA, 39), “Ahorro los pormenores [...]” (EFS, 90), “Pero no divaguemos. No naveguemos” (EFS, 178), “Lo que cuenta es que llenen las palabras los espacios vacíos [...]. Si la letra se le olvidó improvise, invente que así todo sale mejor” (EFS, 200), “[...] permítaseme dar marcha atrás un momento que algo se me quedó pendiente [...]” (LCAR, 29), “Mas sin caer en arrebatos ¿dónde estábamos? ¿Allá entonces en Roma, o aquí ante el escritorio negro? (LCAR, 127), “Pero después de tanta interrupción, ¿dónde íbamos? (LCAR, 138), “A estas alturas del relato permítaseme [...]” (LCAR, 163), “¿Qué decía? ¿Dónde estaba? (LCAR, 166), “¿Decíamos [...]?” (LCAR, 174), “¿A ver si te alcanzo a acabar esta [...] historia? ¿En dónde iba? (ADI, 57), “Mas no nos dispersemos en veinte frentes y concentrémonos” (ADI, 65-66), “Abriendo un insoslayable paréntesis [...]” (ADI, 69), “Retomando el hilo perdido del relato [...]” (EF, 166) “Recapitulando pues [...]” (ADI, 154), “¿Dónde iba? ¿Qué decía? ¿Dónde estoy? ¿Qué pasa hoy? (ADI, 92), “Pero no nos desviemos, no mezclemos [...]” (ADI, 112), “¿Pero por qué estoy contando esto?” (EF, 12), “Si la memoria no me engaña [...] ya conté páginas atrás, libros atrás, la historia de

[...]” (EF, 30).

En cuanto a esta proliferación de verbos, tales como “contar”, “decir”, “retomar”, “divagar”, “ir”, “volver”, “interrumpir”, “acabar”, “inventar”, “concentrarse”, “retroceder”, “dispersar”, etc., que describen la imbricación entre la acción de narrar del “yo” (narrador-locutor) y su consumación o cumplimiento, es interesante anotar que dichos llamados se dan en un proceso que resulta visiblemente ascendente: con una menor prevalencia en los dos primeros libros de la serie, pero que se aceleran en su multiplicación y presencia en los tres últimos. Lo cual pone en evidencia el drama del sujeto narrador frente a las traiciones de la memoria y sus esfuerzos por aprehenderse a sí mismo o encontrar una cierta unidad de sujeto en medio de la fugacidad del tiempo. Esto para un sujeto narrador que se reconoce así mismo como “un viejo cuarteado” (EF, 172), un “yo fantasmagórico” (ADI, 67) y prisionero o atado a la trama que tejen los hilos del recuerdo: “Se le acabó la cuerda al carrete [...]. De mí no queda nada. Si acaso estos míseros libros sin argumento hechos como mi vida de la trama más deleznable de todas, de efímero tiempo. El carrete loco del Tiempo gira y gira y pasa y pasa y se me deshace en las manos como hilo podrido” (EF, 184), “Mas no hay tiempo, ya mi tiempo se acabó. Qué hace que era un niño lleno de futuro, y ahora soy un viejo cargado de pasado” (EF, 82).

Sí, un “viejo” para quien la acción de recordar o narrar pareciera reivindicarlo en la unidad de sujeto, pues es lo que motiva la escritura: “¿Escribirán mis hermanos un libro tierno para recordarme? Ahora sé que no. El libro lo escribo yo o me tiran al bote del olvido” (EFS, 139).

Aquí el ejercicio de “escribir” se nos presenta como fijador de “vida” y “autocreación”, ya que a través de las imágenes o acontecimientos pasados el sujeto narrador va produciendo o revelando una verdad contenida en ellos que lo definen. Y no importa qué tan caóticos, inverosímiles o referenciales sean dichos acontecimientos e imágenes a los ojos del lector; lo que resulta

claro es que detrás del retrotraer un cierto pasado (mundo referencial) al presente (acto de la escritura), los lectores vamos viendo en el “viejo” tanto al hombre pasado como al autor presente, es decir, al narrador Fernando Vallejo “descubriéndose” en su reacción frente a lo escrito. En este sentido el orden paradigmático (carácter selectivo del recuerdo) y el orden sintagmático o metonímico (su narración) terminan por suspender esa “habilidad o estructura cambiante que define a la memoria” (Ertl 2012, 10) para hacerse no solo “reflexión” sino también “re-visión” a los ojos del sujeto narrador. De ahí el carácter de auto-descubrimiento o esa especie de “simultaneidad de lo no simultáneo” que subyace a *El río del tiempo* en tanto ejercicio escritural de tinte autobiográfico. En este sentido cabe anotar como lo han hecho los teóricos que se han acercado a las escrituras del “yo”, ese cierto intento del sujeto por “fijarse” no solo como sujeto real sino textual ya que en la escritura “hay una permanencia de temas, imágenes, motivos, sentimientos, deseos [...]. Una permanencia de la vida ideológica-afectiva del autor, y por tanto una relativa permanencia del hombre y por fin [...], una esencia del enigmático ‘yo’” (Lefere 1992, 272-273). Esto, a pesar del carácter transformativo y de construcción que parece implicar el proceso escritural.

Lo anterior nos ayuda a explicar el carácter obsesivamente humano del autor y su escritura: dar vueltas y vueltas en torno a unas mismas ideas y preocupaciones que son una constante entre los grandes de la literatura. En Vallejo hay un abanico de temas bastante definido (la ruina del idioma español, la superpoblación, la sexualidad sin límites, el amor-odio por la Colombia y el Medellín de su nostalgia, la familia, la religión católica, la mujer, etc.) y un sentimiento de desesperanza y “desazón suprema” con todo (las religiones, la institución literaria, la especie humana, la política, etc.), que son otro signo de la coherencia textual y de su estilo. Coherencia que cobra sentido si tenemos en cuenta los estudios sobre el papel de la memoria en su carácter individual, social y cultural. Para los estudiosos tanto el recordar como el

olvidar son las dos caras del fenómeno de la memoria. El olvidar es condición para que haya recuerdo, ya que el recuerdo ininterrumpido de todo hecho pasado sería como el olvido total para el individuo o la sociedad. Esto por cuanto “el olvido es necesario para la economía de la memoria, para su habilidad de formar esquemas [...]. [S]in la capacidad de olvidar, un sistema hipotético carecería de la habilidad de hacer abstracciones o generalizaciones (las cuales solamente se llevan a cabo cuando se puede prescindir del detalle e incluso se lo puede olvidar)” (Erl 2012, 10-11). De esto es consciente el narrador, y nos lo presenta reiteradamente bajo enunciados que parecieran ser antitéticos, pero que en definitiva acentúan en el carácter selectivo del acto de recordar, como cuando nos dice: “Yo no sé, yo no soy nada: ni presente, ni pasado, ni porvenir. Bueno, pasado sí, así naufrague en un charco borroso. Voy pensando, divagando, de olvido en olvido recordando” (LCAR, 167). “Yo soy un memorialista desmemoriado. ¿Y cómo sacar [...] un libro de memorias de semejante pozo de olvido? Muy simple, es que cuando olvido recuerdo” (EFS, 174).

Por eso pedirle a Vallejo no escribir de sus obsesiones, sería deshumanizarlo. Pero no han faltado ciertos críticos que dejándose influenciar por la misma prosa desesperanzadora del autor no van más allá, e incluso, en un intento por demeritar su obra, se la tacha de simple “cantaleta” y a la obra se la enmarca en la diatriba de la tradición antioqueña como otra cara del mal gusto y el exceso de la cultura parroquial, rezagos críticos de la tensión centro y periferia que aún persisten en la fragmentada identidad colombiana.

Respecto de todo esto sabemos que ahondar en la memoria y en su conocimiento es un proceso hermenéutico que se origina en el deseo de otorgarle significación a unos hechos. Que la memoria no es solo sentimiento sino conocimiento, ya que a través de ella damos importancia a “eso” que siempre ha estado ahí y nadie le ha hecho caso en sus proporciones o dimensiones. Desde ahí podemos entender esa otra cara de *El río del tiempo*

como una lucha del autor contra el olvido y no meramente como simple exaltación del “yo” que se regocija en un círculo onanista de autocomplacencia. Bien lo dicen los estudiosos de la memoria histórica cuando afirman que ella es “[...] una categoría moral [...], pero también política y epistémica. [Pues,] la memoria es peligrosa [...], pero para los poderes establecidos, por lo que tiene de reivindicación del lado oscuro de la realidad sobre lo que se construye la historia” (Pérez 2010, 134). A propósito, la cierta condena y los intentos de demeritar estas obsesiones y mundo narrado de Vallejo tienen que ver también con la tensión paradójica que ha generado el tema de la violencia como elemento recurrente en la novela colombiana. Así lo han resaltado algunos estudiosos:

Los escritores vuelven sobre el asunto una y otra vez, desde múltiples perspectivas y con diversos intereses y logros. Sin embargo, en el ambiente literario persiste una mirada despectiva sobre las obras y los autores que cuentan el fenómeno. Ese distanciamiento surge en los años cincuenta, produciendo una sanción sobre la literatura de la Violencia como una literatura deleznable, y fue promovido por las clases dirigentes colombianas interesadas en condenar al olvido la violencia política, para acallar la memoria sobre su responsabilidad criminal. En gran medida, dicha sanción obedecía a un aristocratismo cultural. (Osorio 2008, 63)

Pero Vallejo no es de medias tintas, se niega a hacer de su escritura el espacio amable de maravillas y prodigios garciamarquianos y sin ningún tipo de concesiones se ha venido a inscribir entre aquellos escritores que la crítica llama el nuevo realismo antioqueño, un grupo de escritores que desde la región se caracterizan por una vocación crítica y una reevaluación de las formas novelescas: “En este caso, la reevaluación (toma de posición), a la vez ética y estética, consiste en la no-tolerancia radical del disfuncionamiento social encubierto por el discurso en la vida, por la ideología social dominante, no-tolerancia que se expresa explícitamente en el contenido mismo de la novela”

(Pouliquen 2011, 89).

Tampoco resulta ocioso decir que dentro de esta obsesión temática, Vallejo se inscribe en esa larga tradición que ha hecho de la “vejez el gran tema de la literatura” (Ortiz 2010, 1) creando un narrador, “el viejo” (Fernando), quien nos cuenta su propia “historia de vida” desde las fronteras de la muerte, como en la pentalogía que conforma *El río del tiempo*; pero también, otras veces, desde la muerte misma, como en su última novela, *El don de la vida* (2010), que compone a partir de una “libreta de apuntes” de la que ya nos hablaba en 1993 en esta pentalogía: “Ese librúnculo arranca cuando mi libreta de la Muerte iba en quinientos [muertos]: ya va por mil” (EFS, 154).

La vejez como gran tema literario está ligada, por supuesto, a la proximidad de la desaparición o extinción biológica del sujeto. En *El río del tiempo* es una presencia constante a la que el narrador se refiere con múltiples calificativos o epítetos, entre ellos, por ejemplo: morada del Hades (LCAR, 178), despeñadero (EFS, 33), igualadora (EFS, 98), importuna (EFS, 28), la última puerta (EFS, 28), vasto mar (EFS, 146), todo lo resuelve (LCAR, 96), Thánatos (EF, 145), laguna de las eternas (EFS, 57), el umbral de la eternidad (EFS, 57), el abismo (LCAR, 127), “El festín de los gusanos” (EF, 114) y otros más.

Dejando a un lado los debates en torno al cierto carácter catártico que puede subyacer a la obra de Vallejo, hay que aclarar, en consonancia con lo dicho arriba sobre el valor “constructivo” de la escritura, que en la pentalogía se nota un esfuerzo del sujeto narrador por “ponerse en orden a sí mismo”, y cómo en esta búsqueda u operación de “orden” se escurren las huellas o rastros de las instancias textuales de la enunciación. En este caso, las instancias del “viejo” como narrador-personaje-autor frente al autor real y de “ilusión paratextual”. Una operación en la que vemos los esfuerzos del sujeto por construirse, definirse o identificarse trasladándose de sujeto (re-visa) a la de objeto (selecciona: valora y fija) frente al tema de la muerte. “Como yo voy a morir,

quiero decir, porque yo, por convención literaria, aún no muero” (EF, 33), “Yo no 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 turbulento” (EF, 166).

Por el momento baste decir que dentro del carácter “reflexivo” del quehacer escritural, la narración cobra varios valores a los ojos del “viejo”:

Primero, rompe con los formalismos y pareciera ser innominada, inclasificable: “Quería escribir un libro [...] con unidad de espacio, tiempo y acción, con triple fuerza. Pero una cosa es lo que uno quiere y otra lo que puede. La vida es así. O por lo menos así es la mía (ADI, 122), “[...] el destino, mal novelista, tira por la borda las unidades clásicas y nos dispersa, por aquí por allá” (EFS, 120), “¿Yo? Yo no entro en el juego de nadie. Ni en la jauría, ni en el rebaño. Yo solo me represento a mí mismo. Soy como el Papa: único. Y así entro [...] a[l] mundo de los signos, de los símbolos, en la ropa más [...] insulsa, la más anodina. Tan, tan, tanto que si paso ante el espejo no me reflejo. Como debe ser: soy el autor, el narrador, el novelista, el impune” (ADI, 154).

De este carácter innominado, en *El río del tiempo*, el “viejo” se reconoce en su calidad de fantasma, y nos aproxima a la escritura también como “muerte”, el sello o clausura de la vida. Una concepción “perversa”, pues sabemos que en el proceso de bautizar los textos, las cosas y las personas, las creamos: “La cosa, cuando adquiere nombre, empieza a vivir. Con el nombre fluye en el lenguaje y en el tiempo” (Pineda 1987, 60). Con ello el narrador pareciera estar neutralizando el juicio sobre su propio trabajo, ya que nos conduce a una encrucijada en la que “[...] cualquier afirmación categórica que se pueda realizar sobre la obra [...] puede caer en una inexorable contradicción” (Villena, “Entre Sabaneta y Envigado”). Un hecho que se aviene con la imagen de desencanto de todo, incluso de la literatura (Moreno 2012, 1) que no oculta el Vallejo real. Este Vallejo, instancia real e indisociable presencia textual, valiéndose de la ambigüedad de la escritura “autoficcional” se crea un “yo”

semejante (“el viejo”) atrapado en los recuerdos. De ahí que diga: “Adonde estuvo el espectro ha de retornar. Humilde rastreador de hechos vividos, desvanecidos, me aferro a jirones de recuerdos” (EFS, 186). Con el “viejo”, pues, pareciera estar denunciando y desafiando el vacío existencial en una doble operación que nos lleva a una aparente inutilidad de la escritura, a su muerte y vacío o, incluso, a una concepción perversa en un intento por llevarla más allá de sí misma (“inscripción” cultural, transcultural, atemporal y diacrónica) para romper los límites de los géneros. A todo esto apunta el narrador con sus reflexiones sobre su propio trabajo (el ejercicio escritural) y a su definición como sujeto ligado a la memoria (entidades indisolubles), e incluso a su desaparición: “El río del tiempo [...] desemboca 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, 31), “Ensueños, espejismos, ilusiones los voy tirando a la laguna negra en el recuento del viaje para que siga ligera mi barquita su tránsito a la morada del Hades” (EF, 178).

Reflexiones que son bastante consecuentes con el espíritu del Vallejo real y sus alocuciones públicas, pues ellas nos permiten acercarnos a sus preocupaciones sobre temas teóricos (y hasta filosóficos): la relación de los géneros con la vida, o el problema de *El alma y las formas*. Es lo que manifiesta en una de sus tantas entrevistas a propósito del género novelesco: “La novela como género no alcanza a dar cuenta de la complejidad de la realidad, a mostrar lo dolorosa y terrible que es la vida [...]. Yo quiero escribir un libro que no cabe en ningún género, porque en eso que llaman novela no cabe” (Moreno 2012, 1).

Dentro de esta misma línea de lo inclasificable al que apunta el narrador, quizás podamos entender la ambigüedad a la que nos vemos abocados los lectores cuando el mismo “viejo” se refiere a sus obras con diferentes fórmulas que encierran una contradicción: “memorias” (EFS, 174) “librúnculo” (EF, 154), mamotreto (EF, 82), “autohagiografía” (ADI, 144), y también

perversamente “proyecto disparatado” (ADI, 122). Sobre este hecho, la crítica reciente empieza a hacer juicios bastante atinados:

A su estilo vehemente y a su postura desafiante, el traje de los géneros se le queda chico. Las fórmulas alegadas por el autor encierran una flagrante contradicción en los términos y en la trasgresión de la pureza de las normas literarias [...]. [D]enominaciones [que] redundan en el carácter híbrido característico de las autoficciones. (Alberca 2007, 274)

En cuanto a la ambigüedad de estas fórmulas, encontramos pasajes que remiten a las contingencias del yo y lo enmarcan en el momento en que le tocó nacer o vivir, muy característico de las memorias y del género autobiográfico: así, por ejemplo, se habla del año 1948 como el de la compra de la finca Santa Anita (Envigado), el remanso de las nostalgias del autor; el mismo año en que es asesinado el líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán y que se ha convertido en un hecho legendario que ha pasado a conocerse como “El Bogotazo”, pues cambió la vida política de Colombia contribuyendo a recrudecer la violencia que terminó en un golpe de Estado y ayudó al surgimiento de los movimientos guerrilleros. Todo esto afectará la vida de la familia del escritor, pues la carrera política del padre de Vallejo terminará por verse truncada como lo narra en la pentalogía: “[...] compramos a Santa Anita, ¿recuerdas? ¿Recuerdas cuando murió Gaitán? (LDA, 56), “Estábamos en el corredor delantero de Santa Anita una mañana cuando empezó a incendiarse Colombia: habían matado a Gaitán. Dicen que lo mataron los conservadores. Dicen que lo mataron los comunistas. No se supo entonces ni nunca se sabrá” (LDA, 56), “Mi abuelo paterno [...] antes de morir le anunció a mi padre los inminentes sucesos que se avecinaban para pedirle que renunciara a su puesto, y él renunció: era Secretario de Gobierno de Antioquia” (LDA, 57).

A esto hay que sumar la mención de figuras legendarias de la historia de Colombia (jefes guerrilleros como el cura Pérez, EF, 200), la región (el

secuestro de Diego Echavarría, LDA, 113) y otros aspectos que contribuyen a la problemática del país (el narcotráfico), pues permiten crear el marco de un orden social que a los ojos del narrador determina su evolución y estado de vida interior: “En mi recuerdo inundado [...] veo irse en sus turbias aguas a Medellín, mi Medellín que me vio nacer, que me ve morir, de coca y muerte y marihuana. Medellín con sus ladronzuelos gallineros vueltos capos...” (EF, 201), “Yo crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder” (LDA, 130).

Segundo, es la encarnación de un estilo de vida (carácter) y la suma de un recorrido de vida, tal y como nos lo dice el narrador: “[...] este libro [...] es remedo de la vida como fluye el río” (EFS, 191). Aquí estos aspectos se funden para mostrarnos un sujeto des-centrado, un ser para quien la escritura se perfila como la búsqueda de un espacio o centro organizador de sentido a partir de la materia del recuerdo: “soy el que avanza desandando pasos” (EFS, 181). Búsqueda que al adentrarse en los vaivenes de la memoria crea, a veces, una prosa de estilo delirante y errabundo. Esto para un sujeto que como el beodo se siente prisionero de los “ires y venires” de la materia del recuerdo. De ahí la atmósfera de en-sueño o pesadilla que termina por atenuar las fronteras de la realidad-ficción en el mundo narrado de *El río del tiempo*: “Aberrare, ir errante como voy yo” (ADI, 144), “[...] soy yo, el niño, el hombre, el viejo, de curva en curva dando tumbos por los baches del camino de su ilusoria continuidad” (EFS, 231), “hoy un viejo [...] navegando sin aguja de marear, al garete en el mar del Tiempo” (ADI, 46), “Me he pasado la vida entera dándole bofetones a la realidad. Con ese pensar alicorado” (EFS, 161), “De súbito comprendo que la finca es un remanso: del torbellino del tiempo, en que he caído yo. Y el río impetuoso me arrastra hacia el futuro, justamente adonde no quiero llegar” (LDA, 157).

De la misma manera que las sociedades, los grupos o los individuos

encuentran en el modo de relacionarse con el pasado una forma de construcción de la identidad, en *El río del tiempo* se presenta una serie de imágenes que configuran una visión del pasado: unas veces, como “un alud” (EFS, 67), “un torbellino” (EFS, 193) “impetuoso [que arrastra]” (LDA, 157), “sin razón ni brújula” (LCAR, 96), y por tanto pesado, incontrolable; otras, como un “[camino o río] tortuoso” (LCAR, 159), “sinuoso” (ADI, 81), un “pantano de la repetición” (EFS, 155), “burlón y dispersador” (LDA, 103), en fin, traicionero. Pero también hay en ellas una clara evaluación del pasado o tiempo vivido (acaso soñado) desde la visión del ahogado (“La derrota”) y al destino (futuro), una sin-salida: “Al vislumbrar ahora los restos dispersos del naufragio, una tabla de salvación viene hacia mí jugueteando en el oleaje. Adelanto la mano para agarrarla pero un embate del mar burlón me la sustrae. Mar dispersador de naufragios (LDA, 103), “Pero yo ya no era yo, ya no era un niño, era un hombre camino a la derrota” (ADI, 46), “El destino avanza recto, como saeta” (EFS, 118).

Sí, una sin-salida: allí donde incluso el pasado feliz se diluye, porque “[l]o que llaman felicidad, ahora lo sé, no existe: es un espejismo del recuerdo” (EF, 19-20); allí donde el tiempo de la memoria que fundamenta la vida consciente y se convierte en definidor de la identidad y de la permanencia es concebido como “una encrucijada” (EFS, 79). Hecho que el narrador afirma con cierta amarga ironía: “Somos tantos los derrotados de este mundo, y los hambrientos... [...] [a]sí que [...] cómete el pastel antes de que te lo ganen, no sea que algún día tengas que llamar a algún libro tuyo ‘El río del tiempo’ siendo que es ‘La derrota’ (EF, 69).

Pero una cosa es lo que piensa de la escritura o la palabra esta figura especular de Vallejo (“el viejo”), ese “ ‘yo’ disperso que muestra una continua autorreflexión individualista y autárquica como prueba de su existencia” (Villena, “Ventarrón del campo”), y otra el lector al restituir la referencialidad y significación de la práctica escritural, los comentarios del narrador sobre sí

mismo (historia personal) y el mundo (elementos socio-históricos pasados o recientes de la historia de Colombia y el mundo); referencialidad y significación derivadas de las funciones sintagmática y paradigmática que encarnan las huellas de los recuerdos. En *El río del tiempo* es obvio que no hay silencio (página en blanco) del sujeto narrador, ni en cuanto al carácter metaficcional o de reflexión de sujeto estético (Fernando Vallejo) sobre el quehacer de su propio trabajo, ni tampoco en relación con la realidad, personal o social.

Por todo lo anterior, y a pesar del mismo narrador, hay que decir que en esta pentalogía la palabra se vuelve potencia, luz y claridad. El acto de narrar termina por reactivar la función de la palabra en cuanto intercambio simbólico para fundar “una memoria” personal y hasta social de Colombia desde una interacción crítica capaz de generar los más opuestos calificativos en los lectores: “[...] uno de los más controversiales de Colombia” (Escárraga 2000), “prosa fascinante por lo suelta [...], un maestro del insulto” (Abad Faciolince 2004), “[...] perturbador, revolucionario, deslenguado, insólito” (Cruz 2011), “[...] suscita controversia y rompe con el realismo mágico y lo idílico, y apunta al escándalo [...], pone el dedo en la llaga, hundiéndolo en lo más hondo de la historia” (Giraldo 2007), “[...] una persona que abraza y quema; incapaz de simular” (Cruz 2006), “[...] una de las voces más personales, controversiales y exuberantes de la literatura actual en español (Bautista 2011), “lírico, desfachatado, imprevisible, trágico, hilarante. Literatura de la bella, desesperada y tonificante (Mercier 1997), “es energía y furia [...] pero a estos escritores así, de la rabia y de la idea, de la pataleta y el desgarrón, de la soflama y de la iconoclastia, en tiempos como los que vivimos, tan sometidos, tan serviles, tan horros ? más cada día- de libertad individual, los necesitamos como el maná el pueblo errante”. (De Villena 2007)

Así pues, es la escritura la que le ha permitido a Vallejo romper el silencio de sujeto individual y de intelectual que hereda una tradición maldita y

contestataria colombiana. El autor es una voz que se resiste a ser acallada, voz que en cierta forma lo reconcilia con la figura de Porfirio Barba Jacob. Ya lo decía el mismo autor mientras escribía la biografía del poeta:

En los múltiples giros de la vida, en un país extranjero, prisionero en la celada de sus versos empecé a vislumbrar que otro antes que yo había vivido mis momentos y recorrido mis caminos, y desandando mis pasos lo empecé a buscar, me empecé a buscar, tras su huella, volviendo sobre la mía. (LDA 2003, 123)

IV. Conclusión

A estas alturas, cabe preguntarse, ¿la desazón de Vallejo llega a tal límite que, con ella, anula la función de la palabra y el valor de la escritura? ¿Es una prosa intrascendente? ¿Su escritura es la de un moralista en un fatigoso empeño de preferir el grito al silencio? (Collazos 2007). De ninguna manera. Con la escritura Vallejo ha encontrado una forma de reivindicarse a sí mismo frente a los otros (el país, la familia y las demás instituciones). Vallejo ha roto con el silencio ante lo que considera una amenaza para los fueros de la sobrevivencia individual. Desde el hacer (práctica) y el pensar (teoría) ha convertido su prosa en un arte inconfundible en el ámbito actual de las letras hispanoamericanas. Con ella, a pesar de los deseos del narrador de diluirse en la nada, ha terminado por fundar su memoria y explicar una historia de vida, acaso ficcionalizando parte de la suya en la figura especular que encarna “el viejo”. Y no importa el carácter “trágico e hilarante” (Mercier 1997), “suelto” (Abad 2004), “herético” (Hoyos 2004), “iconoclasta” (Montoya 2007), “perturbador” (Cruz 2011) y “sulfúrico” (Guerrero 2012) de su prosa, ni que sus osados juicios lleguen, a veces, a sobrepasar lo “humanamente aceptable” (Alberca 2007, 275). Con esta prosa apocalíptica y la voz autárquica de un narrador-gramático que juzga sin conmiseración e ironiza con los errores lingüísticos (¿espejismo del gramático Rufino José Cuervo?) ha venido a convertirse en la otra conciencia

del país y del continente. Así que, quierase o no, ella nos invita a reflexionar sobre asuntos de constante debate y crucial trascendencia:

Con la “libreta de muertos” el narrador se arma un círculo dantesco en cuyo centro danzan la arrogancia y la muerte igualadora. En él hace entrar a todo tipo de personalidades (poetas, pintores, héroes, etc.) que vivieron en función de alcanzar un lugar en la historia. Con burlas e ironías arremete contra los políticos y su desmedido poder en una suerte de invitación a pensar en la corrupción y el oportunismo que mantienen a grandes masas en estado de constante contingencia.

De igual manera se ensaña con la Iglesia y en el papel que ha cumplido en las políticas legislativas de control de salud pública, para mostrárnosla como un obstáculo que ha impedido el avance en la gestación de derechos más conformes con un estado moderno (y no confesional) en América Latina. De ahí su constante crítica a la institución eclesiástica y sus representantes, al papel que han jugado en la falta de control poblacional, e incluso, su denuncia de aquel sector que con un discurso intolerante y cerril ha contribuido al recrudescimiento de múltiples violencias. Factores estos que conjugados parecieran amenazar la felicidad individual y el bienestar social. Contra este discurso ha escrito, entre otros, *La puta de Babilonia* (2007), sin embargo, el narrador de *El río del tiempo* ha creado otro discurso paralelo donde vemos cómo se “satanizan” las entidades teológicas (Dios, los papas, obispos, santos y demás figuras del estamento religioso), y cómo desde el “yo” narrador se empieza a perfilar ese corazón de las tinieblas o “ángel exterminador” que levantará vuelo un año después de publicado el último de los libros (*Entre fantasmas*, 1993) que conforman la pentalogía, es decir, en 1994, cuando publique *La virgen de los sicarios*. En ella este “yo” se desata amenazante con la destrucción de los seres humanos y gozando con el pensamiento de la muerte. Que Vallejo es un iconoclasta que odia toda noción de humanismo y es ajeno a cualquier ideal liberador para los hombres de Colombia y de

América Latina, no lo creemos. Tal vez su abnegado amor por los animales sea la prueba de esa tragedia en la cual al mirar las cosas desde la “otra orilla” vislumbramos otras lógicas, aquéllas que desde un exacerbado racionalismo nos impiden reconocernos en la fragilidad del juego de los determinismos biológicos, culturales, sociopolíticos y hasta de clase.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor (2004), “Chat con Fernando Vallejo, desde el reino de la muerte”, *Revista Soho*, Mayo. <http://www.soho.com.co/chat/articulo/chat-con-fernando-vallejo-desde-el-reino-de-la-muerte/7586>
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Anónimo (2010), “Fernando Vallejo: ‘No soy yo, es un loco...’”, *Revista Qué leer*, Mayo. <http://www.que-leer.com/8305/fernando-vallejo-%E2%80%9Cno-soy-yo-es-un-loco-%E2%80%9D.html>
- Arango Correa, Catalina (2011), “*El río del tiempo* de Fernando Vallejo: La voz y el derrame del yo”, *Hipertexto* 13, Universidad Iberoamericana. http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper13Arango.pdf
- Bautista, Virginia (2011), “Premio FIL: reconocen excursión humana de Vallejo”, *Excelsior*, Noviembre. http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=&cat=60&cid_nota=764706
- Candia, Alexis (2006), “2666: La magia y el mal”, *Revista Taller de Letras*, No. 38. Universidad Católica de Chile.
- Castro, Isabel (1992), “Novela actual y ficción autobiográfica”, *Escritura autobiográfica (Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral)*, Madrid: Editorial Visor.
- Collazos, Óscar (2007), “La traición de Vallejo”, *El tiempo*, Mayo. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2490314>
- Cruz, Juan (2006), “Un heterodoxo extraordinario”, *El país*, Junio. <http://elpais.com/>

- diario/2006/06/18/eps/1150612010_850215.htm
- ____ (2008), “Delirio y desbarrancadero”, *El país*, Marzo. http://elpais.com/diario/2008/03/02/domingo/1204433555_850215.html
- ____ (2011), “Los adjetivos de Fernando Vallejo”, *El país*, Noviembre. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/27/actualidad/1322348402_850215.html
- Cufiño, Oswaldo (2013), “Cuando escandalizar es también secularizar...”, *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio*. Bogotá: Editorial Pontificia Bolivariana: Universidad Nacional de Colombia.
- De Villena, Luis Antonio (2007), “La rabia y el desastre”, *El país*, Julio. http://elpais.com/diario/2007/07/14/babelia/1184370622_850215.html
- Diaconu, Diana (2010), “El pacto autoficcional en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo. Apuntes para una estética de la provocación neoquímica”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, N.12, Universidad Nacional de Colombia.
- Durozoi, Gérard (1975), *Artaud: La enajenación y la locura*. Madrid: Punto Omega, Guadarrama.
- Erlil, Astrid (2012), *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Escárraga, Tatiana (2000), “*La virgen de los sicarios* narra una historia de amor en el país del odio”, *El país*, Noviembre. http://elpais.com/diario/2000/10/11/cultura/971215206_850215.html
- Giraldo, Luz Mary et al (2007), “Por qué Fernando Vallejo es así”, *El tiempo*, Mayo. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2490314>
- Guerrero, Aníbal (2007), “Tres miradas para tratar de entender a Fernando Vallejo, uno de los escritores más controversiales”, *El tiempo*, Mayo. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3554615>
- Guerrero, Arturo (2012), “Vallejo, sulfúrico y magnético”, *El colombiano*, Mayo. http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/V/vallejo_sulfurico_y_magnetico/vallejo_sulfurico_y_magnetico.asp
- Hoyos, Héctor (2010), “La racionalidad herética de Fernando Vallejo”, *Revista de Estudios Sociales*, No. 35.
- Jaramillo, María Mercedes (2013), “Las memorias insólitas de Fernando Vallejo”, *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio*. Bogotá: Editorial Pontificia Bolivariana: Universidad Nacional de Colombia.

- Larrosa, Jorge (2003), *La experiencia literaria de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lefere, Robin (1992), "Naturaleza y sentidos de la escritura autobiográfica: la escritura de Claude Simon", *Escritura autobiográfica (Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral)*, Madrid: Editorial Visor.
- Mackensie, César (2013), "Ceremonias del exhumador", *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio*, Bogotá: Editorial Pontificia Bolivariana: Universidad Nacional de Colombia.
- Mercier, Christophe (1997), "La Vierge des tueurs, de Fernando Vallejo", *Le point. Fr* (Reseña). <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-26/majuscules/1038/0/96793>
- Mondolfi Gudat, Edgardo (2009), "Entre el documento y la memoria (Reflexiones sobre la Autobiografía de José Antonio Páez)", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, vol. 92.
- Montoya Campuzano, Pablo (2007), "Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario", *Número*, 54. http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=39&catid=13
- Moreno, Miguel Ángel (2012), "Fernando Vallejo reconoce que ya 'no quiere leer nada' porque no le interesa", *Siglo21*, 4 de septiembre. <http://www.s21.com.gt/vida/2012/09/13/fernando-vallejo-reconoce-que-ya-no-quiere-leer-nada-porque-no-le-interesa>
- Ortiz, Pablo (2010), "La vejez es el gran tema de la literatura", *El país*, Abril 10. http://elpais.com/diario/2010/04/10/babelia/1270858340_850215.html
- Osorio, Óscar (2008), "El sicario en la novela colombiana", *Poligramas*, No. 29, Junio, Universidad del Valle.
- Ospina, Luis (2001-2002), *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*, Ministerio de Cultura de Colombia y del Consejo Nacional de Cultura y de las Artes de México-CONACULTA.
- Pérez G., Juan Sisinio et al (2010), *Memoria histórica*, Madrid: Editorial Catarata.
- Pineda Botero, Álvaro (1987), *Teoría de la novela*, Bogotá: Plaza y Janes.
- Piña, Begoña (2010), "Fernando Vallejo: 'No soy yo, es un loco...'", *Revista Qué leer*, Mayo. <http://www.que-leer.com/8305/fernando-vallejo-%E2%80%9Cno-soy-yo-es-un-loco-%E2%80%9D.html>

- Pouliquen Q., Helene (2011), *El campo de la novela en Colombia: una introducción*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rodríguez Bello, Luisa y Villegas César (2008), “Una mirada estética a la lectura y la escritura, desde Bajtin”, *Investigación y postgrado*, vol. 23(2). <http://www.scielo.org.ve/pdf/ip/v23n2/art05.pdf>
- Said, Edward (2007), *Las representaciones del intelectual*, Bogotá: editorial Debate.
- Segura, Camila (2007), “Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea”, *América Latina Hoy*, vol. 47, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Tortosa, Virgilio (1992), “Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. Luis Álvarez Petreña, de Max Aub”, *Escritura autobiográfica (Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral)*. Madrid: Editorial Visor.
- Vallejo, Fernando (1983), *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003), *Los días azules*, Bogotá: Alfaguara.
- _____ (2004), *El fuego secreto*, Bogotá: Alfaguara.
- _____ (2005), *Entre fantasmas*, Bogotá: Alfaguara.
- _____ (2008), *Los caminos a Roma*, Bogotá: Alfaguara.
- _____ (2009), *Años de indulgencia*, Bogotá: Alfaguara.
- _____ (2013), *Barba Jacob el mensajero*, Bogotá: Alfaguara.
- Villena Garrido, Francisco (sin fecha), “Entre Sabaneta y Envigado”, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo2.htm>
- _____ (sin fecha), “Ventarrón del campo”, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo1.htm>

Mario Alonso Arango Morales

Duksung Women's University
 mario_alonso@hotmail.com

Fecha de llegada: 31 de octubre de 2013
 Fecha de revisión: 17 de diciembre de 2013
 Fecha de aprobación: 17 de diciembre de 2013

About reader and coherence of *River of time* of Fernando Vallejo

Mario Alonso Arango Morales

Duksung Women's University

Arango Morales, Mario A. (2013), About reader and coherence of *River of time* of Fernando Vallejo.

Abstract Through a “genotextual” investigation of the works of Fernando Vallejo (1942, Medellín, Colombia), we discover the conscious and deliberate mechanism that the hybrid, boundary-relativizing nature of *El río del tiempo* [River of Time] auto-fictional form obeys. There appear factors that seem to have been neglected by the unwary reader in a lapsed moment, but at the same time that exploit the supposedly author, and have contributed to the association of Vallejo's name and that of his character “Fernando” as cursed. The present work is dedicated to understanding these and other related factors such as the coherence. Within its pages, we can see how the writing, as the development or production of the subject, and as a reflection on life, overlaps itself in a compositional game played via mechanisms of memory and ambiguity which transform into something that defines his auto-fiction, but that at the same time remains an exploitable resource, turning the writing into a space for reflection (“decir” and “hacer”) and into a means of liberation from all sorts of potentialities and determinisms (mythical, sociopolitical, religious, and other discursive genres).

Key words writing, reader, auto-fiction, memory, coherence, Fernando Vallejo