

Primera versión recibida: enero 20 de 2008
 Versión final aceptada: marzo 15 de 2008

Diana Nicoleta-Diaconu*

Entre fantasmas de Fernando Vallejo: la autoficción en el "libro de los finales"

Entre fantasmas by Fernando Vallejo: The Autofiction in the "Book of Finals"

Resumen

De todos los libros reunidos bajo el título *El río del tiempo*, es en el último volumen, *Entre fantasmas*, donde Fernando Vallejo lleva la trasgresión de normas y convenciones —constante en el ciclo— al campo de la literatura, oponiendo a la novela tradicional y a la estética realista la alternativa de la autoficción y una estética propia. Partiendo siempre desde el nivel textual, el presente trabajo indaga desde un enfoque sociocrítico en la axiología que fundamenta esta propuesta, relacionándola con el pensamiento de Emil Cioran y con la filosofía cínica antigua. El análisis contempla varios niveles (narrador-protagonista que remite al autor con la libertad propia de la autoficción, estructura interna, estilo) y se orienta preferentemente hacia los límites textuales, centros neurálgicos que concentran o bien las convenciones literarias, cuando se trata de una literatura canónica, o bien su desafío y la invención de una estética propia, como es el caso de la obra de Fernando Vallejo.

* Magíster en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Profesora titular de literatura española e hispanoamericana (Universidad de Iasi, Rumania), doctorada en la Universidad Autónoma de Madrid. El presente artículo proviene de la investigación "La autoficción en el ciclo *El río del tiempo* de Fernando Vallejo", TEA (Trabajo de estudios avanzados, correspondiente al segundo curso de doctorado y cuya admisión otorga la suficiencia investigadora). La presente investigación se continuará en la tesis doctoral "El pacto autoficcional en Fernando Vallejo y Juan Goytisolo", matriculada en la Universidad Autónoma de Madrid. Correo electrónico: dianadiac@yahoo.es

Se destaca así la inversión de valores, al estilo de los cínicos antiguos, que opera el autor colombiano respecto de la literatura de corte más tradicional o de la gran narrativa de los sesenta. Desde esta perspectiva, el trabajo propone una nueva lectura de *Entre fantasmas* de Fernando Vallejo, donde encuentra una respuesta original a preguntas clave para la narrativa hispanoamericana contemporánea relacionadas con el futuro de los géneros, la escritura en primera persona, los límites textuales, el autor, el lector.

Palabras clave autor: Autoficción/novela, género, estructura, estilo, escepticismo "herético", trasgresión, provocación, límites textuales, pacto narrativo.

Palabras clave descriptor: Novela colombiana, Literatura colombiana.

Abstract

Of all the books collected under the title *El río del tiempo*, it is in his latest volume, *Entre fantasmas*, where Fernando Vallejo brings the transgression of norms and conventions — a constant in this cycle — into the field of literature, opposing to the traditional novel and the realist aesthetics an alternative: the autofiction and his own aesthetics. Stemming always from the textual level, the present work investigates the axiology which this proposal is based on from a sociocritical perspective, relating it to the thinking of Emil Cioran and the ancient cynic philosophy. The analysis contemplates various levels (narrator-protagonist, which refers to the author with the freedom specific to the autofiction, internal structure, style), and it is particularly oriented towards the textual limits, key centers which concentrate either a great density of literary conventions, when canonical literature is concerned, or the challenge of this one and the invention of a personal aesthetics, as in the case of Fernando Vallejo's work. Consequently, the inversion of values is being emphasized, in the style of the ancient cynics, operated by the author in respect to the traditional literature or the great narrative of the 60s. From this perspective, the present work proposes a new reading of Fernando Vallejo's *Entre fantasmas*, where it encounters an original answer to questions which are fundamental to the contemporary Spanish-American narrative, and which are related to the future of genres, the first person narrative, the textual limits, the author, the reader.

Key words author: Autofiction/novel, genre, structure, style, "heretical" skepticism, transgression, provocation, textual limits, narrative pact.

Key word plus: Colombian fiction, Colombian literature.

El quinto y último volumen del ciclo *El río del tiempo*, titulado *Entre fantasmas* (1993), está escrito, según anuncia el título, por un narrador llegado ya a la vejez y rodeado de sombras —los que fueron un día su familia, sus amigos, sus enemigos—. Por supuesto, con todo lo que los volúmenes de este ciclo nos han venido enseñando sobre

el género de la autoficción, no se tarda mucho en entender que, ni la vejez de Fernando¹, ni las sombras de los muertos que transitan las páginas de este libro se deben leer en clave realista. Es obvio que la vejez del narrador-protagonista no es autobiográfica, ya que, al publicarse este tomo final, el autor sólo tenía poco más de cincuenta años, ni tampoco muchos de los "muertos" que aparecen como personajes de este libro murieron en realidad, sino que fue el narrador quien los "mató", a algunos de ellos incluso repetidas veces, expresamente para cumplir con las exigencias de su autoficción.

La supuesta "vejez" desde la que está escribiendo el narrador-protagonista se debería entender entonces como la completa asimilación de la condición de "fantasma" que Fernando ya había ensayado varias veces en los tomos anteriores, pero sin asumirla "a tiempo completo", sin hacerla suya definitivamente. Se trata de la condición de "muerto en vida" en el sentido del escepticismo contemporáneo analizado por Emil Cioran en *La caída en el tiempo* (1998). Contrariamente al pensamiento que se deja guiar por el sentido común, el "Gran Contradictor" no es lo que se opone a la divinidad, así como la negación no representa lo contrario sino más bien el complemento de la afirmación. Ésta se ve realmente superada e invalidada sólo por la duda, y el creyente tiene como antónimo real no al renegado sino al escéptico. En otro ensayo del mismo libro, Cioran esboza un tipo humano emparentado con el escéptico clásico pero que, a diferencia de éste, es vigente en la contemporaneidad, época éticamente más ecléctica, menos pura que la Antigüedad clásica. Al lado del escéptico ortodoxo, del clásico "muerto en vida", Cioran crea otra categoría, la del escéptico "herético, caprichoso" (65), que se sitúa fuera de la vida, pero que es nostálgico de ella, de la "herencia bárbara" (67), vital y, en última instancia, humana: un escéptico inconsecuente, con abdicaciones.

Tal es el caso de los propios autores Fernando Vallejo y Emil Cioran. Ambos comparten características esenciales con el antiguo escepticismo, sin que se puedan definir como escépticos *à la lettre* a causa de su tono, paradójicamente, muy apasionado. Se trata de una pasión irrefrenable precisamente por la duda, por la lucidez, por la desmitificación, por el rechazo de lo establecido. Sus denuncias apasionadas también comparten el carácter literario, la maestría en el manejo del idioma. Aunque la intención de ambos es desacreditar la ficción mentirosa, falsa, manipuladora, y denunciarla como un idealismo más, de manera paradójica la llevan a cabo precisamente mediante recursos literarios y un tono apasionado, en absoluto libre de los afectos. En cambio, el escepticismo puro, ortodoxo, tal como lo define Cioran, sería incompatible con la literatura, si es que pudiera siquiera existir, porque parece ser más bien una mera abstracción, concebible sólo con el pensamiento, pero que nunca cobró ni cobrará vida. Y si existiera, ¿a quién pudiera interesarle?, dado

¹ El nombre no aparece textualmente en los cinco tomos de *El río del tiempo*, pero en este trabajo, por similitud con otras obras más recientes de Fernando Vallejo, llamaremos Fernando al narrador-protagonista que remite al autor, sin el rigor propio de la autobiografía, con la libertad que caracteriza el género de la autoficción (*La virgen de los sicarios*, 1994: 73).

que, en cuanto se piensa la historia a nivel de masas, se advierte que la humanidad nunca se sale realmente de la esfera de la mentira-ficción.

Según el planteamiento que hace Cioran del escepticismo, en términos de afirmación-negación-duda², la humanidad como conjunto al que inevitablemente pertenecen incluso los más lúcidos de los seres humanos, es apenas capaz de elevarse, en el mejor de los casos, al nivel de la negación, pero jamás accederá al escalón superior de la duda. Es más, debe su vida, sigue subsistiendo como especie, precisamente gracias a esta imposibilidad suya de alcanzar la clarividencia total.

Siendo él mismo un "fantasma", en el sentido que acabamos de comentar, el narrador del último tomo de las memorias se encuentra rodeado de fantasmas, de personajes a los que se ha entretenido en despachar al otro mundo de las más diversas maneras, cuidando siempre que su final, igual que el de las obras literarias, sea significativo. Fernando está todavía en este mundo, donde supuestamente lo único que lo mantiene es una convención literaria que él, fingiendo respetar, de hecho desenmascara en toda su simpleza y todo su absurdo. Se trata de la convención literaria quizás más elemental, a saber, que el autor de un libro, tanto más si trata un tema autobiográfico, no puede morir antes del final de la obra, so pena de cometer un grave atentado en contra de la veracidad realista.

Este quinto volumen, además de ser, como todas las obras de Fernando Vallejo, un libro que desbarata convenciones, normas y tabúes de todo tipo, se escribe ante todo para echar abajo el recetario tradicional de las convenciones literarias. Éstas se suelen concentrar precisamente en los límites textuales, en el comienzo y en el final de una obra donde se plantea y se cierra el pacto narrativo con el lector. De aquí, la opción del narrador por escribir, según sus propias palabras, un "libro de los finales" (Vallejo 1998: 573), donde no haya final que no trasgreda una o varias convenciones literarias.

Este libro *sui generis* reviste a menudo la forma de una "libreta de los muertos" mediante la que, para llevarle la contraria a Colombia, "país desmemoriado" (581), el narrador-protagonista se resiste al olvido de los que ya no son. No por esto se debería pensar que su tono sea el de un homenaje. Al contrario, la "libreta" es más bien donjuanesca por irreverente con la Muerte y todos sus tabúes, a nivel temático, y a nivel formal, con la literatura convencional y en especial con el género de la novela. Es más, se podría pensar que la "libreta" es una metáfora para todo este libro y, por extensión, para el tipo de literatura que escribe Fernando Vallejo y que el narrador pone tanto empeño en distinguir del género "manido" (666) de la novela.

Antes que nada, en la libreta de Fernando queda abolido definitivamente el orden cronológico, considerado una sistematización racionalista, reductora del tiempo, tema complejo al que se dedica todo este ciclo de autoficciones. La estructura de la "libreta" corresponde perfectamente a la manera como se concibe el tiempo en toda la obra de Fernando Vallejo. Caótica y azarosa como la vida misma, la "libreta" pone a convivir en una misma página personajes muy disímiles, que jamás se han

² Véase el ensayo titulado "¿Es escéptico el demonio?" en el libro ya citado.

conocido en vida porque pertenecen a etapas diferentes de la existencia de Fernando y, por consiguiente, están evocados en tomos distintos de *El río del tiempo*. Y sin embargo, leyes secretas gobiernan la “libreta”, como por ejemplo las ironías del destino que proporciona coincidencias, similitudes, encuentros y desencuentros inesperados, cerrando círculos abiertos por el azar. Así, por ejemplo, Alcides Gómez, uno de los protagonistas de *El fuego secreto*, marica legendario del Medellín de la adolescencia de Fernando, llega a parar *post mortem*, en la “libreta”, en compañía del cardiólogo Girand, personaje de *Entre fantasmas* y amigo de Fernando en una época muy posterior, estando él ya en México. Pero ya que el azar los juntó, el narrador los relaciona entre sí en este nuevo espacio textual. Sobre Alcides comenta: “Su homosexualismo se lo detectaba hasta un cardiólogo” y acto seguido establece el enlace con el siguiente de la “libreta”: “El doctor Girand, sin ir más lejos, aunque Alcides no lo conoció, si bien está a su lado en mi libreta. La libreta insensata de los muertos” (605).

La vida, que se escapa a toda ley, burlando convenciones y normas, es el gran modelo no sólo de este último volumen del ciclo, sino de la escritura de Fernando Vallejo en general. Así lo confiesa el narrador en las páginas de *Entre fantasmas*: “sin darme cuenta, me he venido escribiendo este mamotreto sobre la vida mía, con la misma facilidad irresponsable con que la he vivido” (607). Por esta razón, la “libreta” misma y muchos otros apuntes de este volumen son burlas despiadadas de la lógica determinista del relato, consagrada por la estética realista. El narrador le opone su estilo desconcertante, contradictorio, que le permite afirmar negando o a la inversa, una de sus maneras de denunciar la mentira de la verdad unívoca. Buena muestra de este estilo ofrecen las líneas que reproducimos a continuación:

Les he acabado de contar así, en este libro de los finales, el final de Procinal³ por dos razones: uno, porque no me gusta dejar historias ni libros inconclusos, como coitus interruptus; dos, porque sí. Y adelante señor don José María de Pereda de Peñas Arriba y La Buchera con el recuento de esta pobre, ilusa vida mía, una tormenta de fuego en una bañera (573).

Desafiando el final tradicional que lo aclara y lo soluciona todo, Fernando Vallejo se divierte lanzando numerosas propuestas de finales abiertos. Gran parte de sus relatos se podrían considerar versiones de la parábola sobre sus viajes a Querétaro, adonde él nunca llega porque, en cuanto se está divisando la ciudad, se da la vuelta y regresa. Saboreando la frustración recién infligida al lector que esperaba un desenlace ortodoxo de la historia, el narrador comenta: “mis viajes a Querétaro se agotan en sí mismos, como este libro. Yo viajo por viajar, no por llegar; el día que llegue este negocio se acabó. Llegar es morir, dijo la maricuela” (648). A pesar del tono informal que le quita gravedad al asunto,

³ Según explica el narrador en el volumen anterior, Procinal, de Productora de Cine Nacional, fue una de las empresas de cine pioneras en Colombia, pero igual de desafortunada que los demás intentos de fundar un cine nacional, en la época a la que se refiere Fernando.

se transparenta aquí nuevamente la vida misma como el gran modelo de los viajes a Querétaro, los cuales, igual que la escritura de Fernando Vallejo, desde la perspectiva tradicional se ven como excéntricos e ininteligibles. El final justiciero que reestablece el orden y trae remedio para todo es un cuento de hadas que bien podría tomárselo en serio el hombre de la época premoderna, vista como una infancia de la humanidad. En cuanto al narrador-protagonista, éste está convencido de que la vida no tiene remedio, o que el único remedio que tiene es la muerte, lo cual viene a ser lo mismo, porque en *El río del tiempo* y sobre todo en este quinto volumen, donde la muerte está más presente que en todo el resto del ciclo, se la desmitifica completamente, se la despoja de todo misterio. A pesar de que aparece personificada y con mayúscula, Fernando la trata con familiaridad e ironía, sin la menor sombra de temblor metafísico: “Ya a la Muerte le perdí el respeto y le doy palmaditas en el trasero” (575). Al contrario, hasta la compadece y se solidariza con ella, fiel a su propia jerarquía de valores que ha venido instaurando en los volúmenes de este ciclo “invalidando la moneda en curso”, como los cínicos. La ve agobiada por su tarea, “solita, justiciera, compitiendo contra todo un enjambre de madres paridoras: millones y millones y millones...” (575). Casi una empleada del servicio público. Es la muerte vista desde la perspectiva de la vida, por un Fernando convencido de que es ésta la única perspectiva desde la cual el hombre puede valorar de manera justa y honesta su existencia. La visión premoderna o los nuevos misticismos contemporáneos no son sino fuentes de elucubraciones que suscitan, cuando menos, la actitud escéptica de Fernando.

Frente a la creencia ciega y retrógrada, el narrador y protagonista adopta la posición del individualismo que se había entrevisto como posibilidad ya en la Antigüedad, con algunas éticas civiles, por ejemplo, el estoicismo o el epicureísmo, que, según Agnes Heller⁴, parten del postulado de que “mientras se vive no existe la muerte”. La vida significativa, que sólo tiene sentido en sí y para sí, no puede juzgarse desde el punto de vista de la muerte (como invita a hacerlo la concepción premoderna): su significado está en sí misma, no por encima ni por fuera de ella.

Ahora bien, el típico final de libro en el realismo tradicional, el final justiciero que todo lo aclara, resuelve y coloca en su sitio, queda denunciado por Fernando Vallejo como falso y anacrónico precisamente porque pertenece a la visión del mundo premoderna o a alguno de sus resurgimientos en la posmodernidad, bajo la forma de los así llamados “nuevos misticismos”. Este tipo de final en el que irrumpe una conciencia omnisciente y ubicua, procedente de un más allá místico que obviamente rebasa los límites de la vida, es el correspondiente literario de la visión medieval 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 no es un punto determinado de llegada, que no se puede asimilar al final del viaje, ni a la “muerte” del texto, esto es, a su petrificación, a su callar definitivo, al punto final.

⁴ Véase Agnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980.

Es un final escrito desde la perspectiva de quien considera que "mientras se vive no existe la muerte", un final que tiene como único modelo la vida plurifacética, en toda su complejidad. Por esto para el narrador del "libro de los finales" no hay restricción que le merezca respeto, ni convención que valga. Los protagonistas, una larga retahíla de muertos —reales o ficticios—, figuran sin fecha alguna en la "libreta" porque Fernando piensa que la cronología da igual ya que el mismo final nos espera a todos.

Pasado, presente y futuro se mezclan con total libertad, igual que los distintos niveles de ficción. No sólo el orden cronológico del tiempo se ve seriamente alterado por las convicciones íntimas del narrador, sino también la frecuencia narrativa. Sin la menor preocupación por la verosimilitud realista, el narrador vuelve sobre un final ya escrito y le hace cambiar de rumbo, como por ejemplo en el caso del relato de la muerte de su madre. Nos cuenta inicialmente el narrador que "a Liíta (...) la mató el doctor Montoya con una sobredosis de confianza" (622), luego que "con tanto que despotricó de la marihuana (...) Liíta vino a morir de drogadicción, atiborrada de drogas", más precisamente la mató el "Quinidín Durules", del que "cualquier malpensado diría que era su amante", pero que era un remedio para el corazón (637-638). Páginas después, con la misma serenidad, Fernando le depara a su madre otro final distinto: "Mi padre, mi madre y mi hermano Carlos (...) se fueron en un jeep nuevo por un desbarrancadero y hasta el sol de hoy" (657-658). El narrador no le ahorra al lector tradicional ningún tropezón con su texto: aparte de que la muerte de su madre no es autobiográfica⁵, la única explicación que ofrece Fernando al lector desconcertado, al que imagina preguntarse "Entonces ¿Liíta murió tres veces?", obedece a las reglas internas de su ficción, tan diferentes del pacto realista, y contiene una buena dosis de provocación: "Ajá, mi madre era una mujer muy original, yo no sé la tuya" (658).

En *Entre fantasmas* se sigue con la desmitificación de los valores reconocidos y la violación de todos los tabúes, de todo lo intocable, de acuerdo con el nuevo sistema de valores que propone Fernando. Esta nueva jerarquía que nace a menudo por inversión de la jerarquía oficial, según el modelo cínico, le resulta, a estas alturas, en el quinto tomo, ya familiar al lector del ciclo *El río del tiempo*. Recordemos que matar es para Fernando, al contrario de engendrar, sinónimo de una buena acción. De acuerdo con esta visión, el narrador cuenta serenamente episodios y ostenta actitudes que, desde la óptica humanista parecerían ser abominables. Verbigracia su tercer asesinato —después de los dos narrados en *Los caminos a Roma*—, esta vez, el de un cura; o el crimen cometido por su hermana "Glorita", la "autoviuda" (644), que tiró por la ventana a su marido borrachín, librándose así impunemente de un inútil, ya que la culpa se atribuyó al exceso de alcohol. En contra de la moral común que protege al joven, Fernando hace la apología del anciano, mientras alimenta a su perra Bruja

con niños. Convencido de que "las religiones separan", mientras que "el sexo junta" (670), el narrador-protagonista se imagina a sí mismo en el lecho de muerte y finge arrepentirse. Pide que le traigan un cura, "pero que pase despojado, en su prístina verdad, en pelota, con su pispirís encogido, su barriga cebada, colgándole las tetas, y en los ojos una mirada verde, infinita, esperanzada de humildad" (678). Igual que a todo tabú relacionado con la muerte o con lo sagrado, desbarata los valores oficiales vueltos intangibles, trátase de personalidades o de modas culturales.

De las personalidades, el poeta Octavio Paz, el pintor José Luis Cuevas y la actriz Félix, entre otras encarnaciones del prototipo del vanidoso ávido de gloria, son los blancos predilectos de la ironía de Fernando en este volumen. En cuanto a las modas culturales destaca el episodio que narra la sesión psicoanalítica con su lenguaje inútilmente alambicado, parodiada por el narrador-protagonista mientras ejerce de incógnito la profesión, como sustituto de un psiquiatra famoso de Ciudad de México. En general, toda idea que, gozando de una aceptación casi unánime en la sociedad por su carga de humanismo y optimismo, se convierte en tópico, provoca en Fernando una reacción subversiva. Si en el tomo anterior, *Años de indulgencia*, a contracorriente del discurso antirracista, despotricaba de los negros indolentes e inútiles, aquí arremete, por ejemplo, en contra del mestizaje unánimemente valorado, por lo menos desde el realismo maravilloso, como una gran riqueza espiritual:

La que sí está irremediamente perdida es Colombia con indios y negros: se cruzan estas especies hominoides, asesinas, y producen: zambos, fulas, mulatos, mandingas y salta p'atrás. Saltapatras. Contadas veces sirven estas cosas para algo... (563).

Hasta aquí, a pesar de su indudable interés, el planteamiento no es novedoso respecto a los tomos anteriores del mismo ciclo. La novedad estaría en la importancia, nunca alcanzada en ninguno de los volúmenes anteriores, que cobra aquí la empresa de "invalidar la moneda en curso" sistemáticamente, aplicada esta vez a la literatura. En este caso, el valor oficial que ha caducado y que Fernando se propone enterrar es la novela como género masivo que ha triunfado en el siglo xx y, por consiguiente, es una moda literaria; en concreto, la así llamada novela realista. Ésta, a pesar del nombre que lleva, según demuestra Fernando, es un género más bien divorciado de la realidad, un género idealista, abstracto, que culturalmente correspondería a la primera etapa de la modernidad, la modernidad temprana. A ésta Gilles Lipovetsky la define como una época en la que la liberación del hombre prometida por la modernidad no se cumple realmente, porque se sigue con el mismo principio de autoridad de antes, reemplazándose apenas los antiguos imperativos categóricos religiosos por otros civiles (no por eso menos imperativos ni menos categóricos). En el fondo, se mantiene, todavía por mucho tiempo en adelante, la misma mentalidad premoderna, propensa a crear ídolos, falsos absolutos. La liberación real del hombre se hará esperar hasta la posmodernidad, con el "crepúsculo del deber" y las nuevas "éticas indoloras" (Lipovetsky, 2002).

⁵ Cuando se publica *Entre fantasmas*, en 1993, la madre de Fernando Vallejo estaba en vida. Murió mucho después de esta fecha, el 1 de junio del 2007.

El idealismo que resta autenticidad al tipo de novela que critica Fernando, suscita en él una respuesta cínica⁶, cuya impronta marca todos los niveles de la obra. A nivel temático, el idealismo y la falsedad resultada del carácter abstracto de este género “manido” y “muerto” (666) que es la novela con narrador omnisciente y omnipresente, están combatidos eficazmente a la manera de los filósofos cínicos, mediante numerosas referencias a lo material, al cuerpo y a lo escatológico. Así, Fernando cuenta como un amigo suyo embajador, por desahogarse de la rigidez de los discursos diplomáticos, acostumbraba bajarse los pantalones como prueba máxima de amistad y confianza; otro, procedente de las mejores familias de Buenos Aires, tenía una verdadera pasión por observar de cerca, mediante un telescopio preparado a propósito, los culos de los diferentes paseantes.

La “única gloria científica de que se puede ufanar ese país” [Colombia] pertenece, según Fernando, a un tal Carlos Coriolano Montoya, de especialidad “flatólogo: a la chisporroteante ciencia de la flatología le consagró todas sus luces” (659). Y para coronar, describe como el presidente de México, en la solemne ceremonia del entierro de Octavio Paz, apenas empezado su discurso, “explota en fuegos artificiales, en una verdadera fiesta de crepitus ventris per anum, en una salva, producto de la combustión interna de los alimentos ingeridos y los desarreglos de su conciencia. ¡Pum! ¡Pam! ¡Pas! ¡Pan! ¡Pan! ¡Pan! ¡Plas!”; no pierde la ocasión el narrador de comentar: “Fue la única vez que dijo la verdad y así lo registra la Historia alborozada” (601). Recurrir al lenguaje del cuerpo, en este caso concreto, al pedo, al que el filósofo Peter Sloterdijk le dedica un subcapítulo en el libro ya citado⁷, es una réplica tajante a la palabra y al discurso, a los que, mediante la opción por otro tipo de comunicación, se les niega rotundamente.

Tanto a nivel temático, como a nivel formal (en el tono y en la estructura), las convenciones literarias están sometidas en este quinto volumen de *El río del tiempo* a un atropello sistemático que, al mismo tiempo, es un reto continuo lanzado al lector. La novela a la que se refiere Fernando, más que respetuosa con el lector en virtud del pacto clásico de lectura, es halagadora y dispuesta a hacerle concesiones, tanto por haberse vuelto, en nuestros días, un género comercial por excelencia, como por una moda de la literatura y de la crítica literaria que sobrevalora el papel del lector en el proceso de producción de sentido en el texto. Respecto de este tema, Fernando, fiel a su propia jerarquía valorativa, asume como siempre la posición más impopular e incómoda. Así al reto intrínseco contenido en su escritura —rebelde, insumisa a norma alguna ajena al propio texto— le añade la provocación directa, la interpelación al lector sin remilgos o atenuantes algunos:

⁶ En el subcapítulo titulado “Mear contra el viento idealista”, Peter Sloterdijk presenta el cinismo antiguo como la primera reacción en contra del idealismo. Su réplica se da tanto a nivel del contenido, como a nivel de la forma de expresión, ya que el cinismo no habla contra el idealismo, sino que vive contra él. Véase Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* I, 1989: 150-154.

⁷ Sloterdijk: “la semántica del pedo es incluso un problema bastante complicado, demasiado descuidado por la lingüística y la teoría de la comunicación” (1989, 205).

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? Nunca un autor debe rebajarse al nivel de sus lectores: debe subirlos, como del culo, a su altura, levantándolos del cieno de la ignorancia (684).

Y, en tono todavía más duro:

...el lector es voluble, caprichoso, olvidadizo, y hay que estarle recordando constantemente las cosas. No registra, y lo poco que registra se le olvida al instante. Más de tres o cuatro personajes se le enredan y apuesto a que no sabe latín. El lector es simplista, incompetente, morboso; quiere que le cuenten cómo entra detalladamente el pene en la vagina. Y traicionero además, cambia de autor. No me merece el menor respeto (688).

A nivel del lenguaje, lo convencional —el blanco de las críticas— se identifica con cierto uso metafórico de la palabra. Fernando denuncia la “inflación” semántica del idioma que puede provocar un empleo (lingüísticamente) irresponsable de la metáfora. Debido a su carácter abstracto, ambiguo, la metáfora a la que se refiere Fernando lleva a una proliferación descontrolada de los sentidos figurados, sin arraigo, sin cobertura en la realidad, contribuyendo de esta manera al desgaste y finalmente a la crisis de la palabra. Se trata, por usar los términos informales del narrador, del “deshinchamiento” semántico, que deja a la palabra vacía de contenido. Además, el uso impropio de vocablos que resulta de la aplicación del principio de la metáfora —nombrar una cosa por otra—, raras veces es inocente. De este lenguaje ambiguo, insinuante, se suelen apoderar y valer instituciones como la iglesia, porque casa bien con la concepción premoderna y el objetivo de manipular a las masas. Fernando advierte sobre este peligro, asimilando la metáfora al vocabulario religioso: “¿Infiernitos a mí? ¿Metaforitas? ¡Al diablo con el diablo y la metáfora! A aligerar la literatura de metáforas, que nada aclaran, que nada agregan, que nada explican ¡y que se hunda el barco!” (668).

En otras palabras, la metáfora es mentirosa, deshonesto, imbuida por la misma falsedad idealista a la que hemos aludido anteriormente, al tratar de la novela. Los cargos en contra de ésta se aplican, en grandes líneas, también a la metáfora. Con su carácter abstracto, ambas irritan a Fernando básicamente por estar de espaldas a la realidad y por operar una totalización que descuida lo concreto y se olvida precisamente de la verdad de la vida, que es lo único de lo que el hombre puede hablar honestamente. Cotejemos dos fragmentos que se refieren, el primero a la metáfora, y el segundo a la novela, para observar el paralelismo que se establece entre ambas críticas de Fernando:

Decimos “la casa de Pedro” y está bien, ahí ese “de” está bien, quiere decir que Pedro tiene una casa. ¿Pero el viento “de” la fortuna? ¿O el fantasma “del” hambre? ¿Es que acaso la fortuna tiene un viento, y el hambre un fantasma? Lo más que te acepto, Peña, es que el fantasma tenga hambre, pero no al revés. Detesto al cura, al

pobre, al burócrata, al médico, al policía, la metáfora y la novela. ¿Metaforitas a mí? El viento del engaño sopla sobre la literatura y barre el polvo del olvido. ¿Lo barrió? ¡Contratado! (681-682).

Igual de insolvente que la metáfora es la novela o la imaginación novelesca frente a la realidad:

“Abuela, dejá de leer novelas que ése es un género manido, muerto”. ¿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. “Abuela, dejá esas novelas pendejas y mejor léeme a Heidegger”. O el directorio telefónico aunque sea o el Diccionario de la Real Academia, que es clerical, realista, retrógrado, acientífico, que me encanta por lo anticuado y ridículo (666).

Desde los volúmenes anteriores, el narrador-protagonista viene poniendo mucho énfasis en la diferencia cualitativa que existe entre sus escritos y el género de la novela. En este tomo propone dos imágenes muy plásticas cuyo contraste visualiza y define mejor que nunca esta diferencia. En cierto momento Fernando afirma que la materia de la que están hechos sus libros es la misma materia de la vida: el tiempo. En otro sitio había apuntado la siguiente reflexión sobre el tiempo: “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora” (641). Precisamente una metáfora —la conocida metáfora medieval de la muerte vista como el mar al que vienen a dar todos los ríos— se asocia aquí al género del que Fernando toma distancia, más precisamente a la vocación totalizadora de la novela, vocación que le es propia también a la metáfora. La textura de la novela, que en gran parte se debe a la manera como enfoca el tiempo, sometiéndolo a todos los cánones del orden lógico, sería entonces equiparable a un inmenso charco donde las aguas se mezclan indistintamente, perdiendo su individualidad. Al contrario, los escritos de Fernando Vallejo tienen otra consistencia, muy diferente, una consistencia inefable, que es la suya propia como ser humano, la de la vida, la del tiempo: “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” (678).

Queda patente ahora que una misma savia nutre la estructura de la obra —dictada en gran parte por la concepción del tiempo—, las leyes internas del género elegido por Fernando y cuidadosamente distinguido de la novela —género al que hemos identificado con la autoficción—, y el estilo por el que opta el narrador. Un estilo directo, sin rodeos, no estetizante, preocupado por nombrar las cosas por su nombre y no por embellecer a la realidad, “maquillándola” con metáforas y eufemismos. En cuanto detecta bajo la apariencia pintoresca, idílica de la belleza una visión superficial, simplista, falsa, Fernando se da el gran gusto de hacerla explosionar. Así ocurre con el documental ingenuamente titulado “Colombia linda” —uno de los vanos intentos de

hacer cine nacional en la época pionera de los comienzos— el cual, estando hecho en rollos de acetato, materia inflamable, una noche explota y se tira al suelo una casa. Encima de que en su breve vida de película dicho documental no había tenido todavía ninguna utilidad, su “belleza” es criminal, puesto que acaba produciendo una catástrofe.

Ahora bien, la opción por un estilo escueto, conciso, por la frase corta, incisiva, según el modelo de la “libreta” (“elíptica, críptica, y sin pretensión de lenguaje como cuadernito de tendero o carnicero: hoy me pagó fulanita de tal, zutanito me queda debiendo tanto”, 576), por supuesto que no se debe tomar al pie de la letra, porque no se aplica automática e indistintamente. La crítica de cierto lenguaje metafórico no implica la renuncia por parte del narrador al uso simbólico de la palabra, ni excluye de su obra los tropos, sino que marca su preferencia por otros procedimientos literarios distintos de los que suele echar mano el género criticado, la novela. Según hemos venido observando, toda la retórica puesta en movimiento por Fernando Vallejo está encaminada no a persuadir, sino a provocar al lector. De aquí, la presencia que hace en sus escritos la paradoja. Observémosla obrar sobre el lector en un pasaje referente al estilo, donde se afirma la preferencia por la brevedad precisamente mediante una larga enumeración acumulativa:

Muerto Chateaubriand y enterrado el clausulón, no nos queda a los autores más remedio que la frase corta. Se acabaron, ay, para siempre los largos períodos retumbantes, sonoros, de la gran oratoria, con sus paréntesis, relativas, incisos, repeticiones, prolongaciones, exsufilaciones, arrastramientos, recargamientos, amontonamientos, apuntalamientos, descarrilamientos, comas, puntos y comas, rayas, mojonos, apéndices, colas, ahogos, jadeos, llamadas de atención, avanzando la frase como un carrito Studebaker viejo por esas carreteritas entrañables de Colombia, de curva en curva, de bache en bache, esquivando los bandoleros y los voladeros, sin seguro de vida y sin asfaltar, de vereda en vereda, de varada en varada, de parada en parada, tomándonos un aguardientico aquí, otro aguardientico allá, uno en la cantinita de arriba, otro en la cantinita de abajo para ir acostumbrando el oído a los desniveles y repetidos cambios de clima, del frío al caliente, del caliente al frío, ese pasar de tierra fría conservadora a tierra caliente liberal porque así es, así es allá y así lo han hecho ver los sociólogos, que no se puede vencer al ancestro, pero acelerando, eso sí, acelerando en la recta, acelerando, acelerando hasta que ¡pum! se tronó el cigüeñal y el Studebaker se despanzurró y el paseo se acabó y la frase se quedó en puntos suspensivos como un coitus interruptus... (682).

Cultivar la paradoja es, al mismo tiempo, una manera muy eficaz de negarse a toda norma y a toda convención, de quitarles a las afirmaciones toda pretensión de inmutabilidad y toda solemnidad, situándolas bajo el signo de la duda. La libertad que se consigue a nivel estilístico mediante el empleo de la paradoja, se reencuentra a nivel de género literario en lo que hemos identificado como la autoficción y que Fernando, aunque no emplee esta misma palabra, define en el mismo sentido. “El libro de Memorias”, afirma, “es el género máximo”; y especifica: “Ahora bien, ¿Memorias recordando

al tendero, al carnicero, a los marihuaneritos de Medellín? ¿Y por las que pase un solo personaje famoso, Sartre, pero de lejos? ¿Se puede? Todo se puede en este mundo...” (697). La autoficción como género libre de toda convención y norma, que permite y, además, se nutre de atentados contra la verosimilitud realista como los que se encuentran frecuentemente en Fernando Vallejo, queda definida, a finales de este último tomo del ciclo, mediante una parábola. El narrador-protagonista cuenta que tiene en su casa un “boquete” por el cual puede mirar lo que está ocurriendo en el Infierno:

Mirando la otra noche por el boquete me llevé un gran susto: me vi: allá abajo, muy abajo, entre la humareda policroma de las profundidades humosas ¿yo, el santo? ¡Qué va! Era mi reflejo en el cobre de una paila recién bruñida. Me sustraje del fuego eterno con sólo alejarme del borde y la impenitencia final. Confieso, padre, lo que quiera y mucho más, mea culpa. Borges tiene un aleph por donde ve el Universo; yo tengo un boquete mucho más entretenido, mas como me pone tan nervioso lo voy a mandar cerrar (689).

La autoficción vendría a ser, entonces, el asomarse a un espejo *sui generis* (por ejemplo, el fondo brillante de una sartén del Infierno) de un imposible Narciso, un Narciso al revés dotado con un especial sentido del humor y que se mira a sí mismo con autoironía.

Añadiremos para concluir solamente unas cuantas reflexiones sobre el comienzo y el final, relativas a la libertad frente a toda norma y convención que supone esta autoficción. El principio y el final de la obra literaria, precisamente por ser lugares clave del texto, donde se define el pacto narrativo, son más susceptibles que cualquier otra zona del texto de albergar convenciones y tópicos literarios. En el caso de *Entre fantasmas* ocurre todo lo contrario: es precisamente en el comienzo y en el final donde se hace más patente la trasgresión de la norma. Ni el principio ni el final son únicos y definitivos. El texto empieza y vuelve a empezar y, cuando debería acabar, remite nuevamente al comienzo.

La autoficción se abre con la descripción del terremoto “que tumbó medio México” y que a Fernando le hace revivir en sueños el de otra época y otro lugar, el que había tumbado al bar de Medellín llamado “El Guano de Luz”, según se cuenta en *El fuego secreto*. Se intensifica aquí, en este último volumen del ciclo y “libro de los finales” un manejo del tiempo que ya se había dado a lo largo de este ciclo: el presente narrativo que remite constantemente al pasado ya contado en los volúmenes anteriores. Pero, aparte de esto, transcurridas unas cuantas páginas, el narrador se decide por otro comienzo: le ordena a la secretaria a la que le está dictando el libro que lo borre todo y vuelve a empezar, esta vez, evocando una de las visitas de la Muerte que le está rondando a lo largo de todo el volumen.

En el mismo espíritu, el final circular de *Entre fantasmas*, que envía a un perpetuo recomenzar del texto, igual que el final abierto del tomo anterior, difiere cualitativamente del final que todo lo resuelve, ordena y coloca en su sitio, típico del relato

causal, realista. Aduciendo como argumento que no se pueden dejar “cabos sueltos” en un relato, el narrador “resuelve” aquí en burla el final del tomo anterior, *Años de indulgencia*, según las reglas de la novela tradicional y, de paso, demuestra que ningún final es definitivo, todos se pueden retocar:

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? Se quedó al final de un libro, en lo alto de un edificio, y bajo sus pies un incendio y tratándolo de apagar los bomberos (561).

La grandiosa imagen final de *Años de indulgencia*: Fernando vuelto un Satanás, en lo alto de un edificio newyorkino, invulnerable a las llamas del impresionante incendio que había provocado, queda en ridículo en *Entre fantasmas* con el nuevo fin que le depara el narrador a su historia: “el incendio que yo provoqué y que iba a ser el acabóse y a quemar media tierra lo apagó una nevada. Se soltó la nieve de sopetón y ¡pum! lo apagó” (563). El final de *Entre fantasmas*, final además de todo el ciclo *El río del tiempo*, encierra un todavía mayor escarnio del final clásico, en el que se van atando todos los cabos sueltos. Fernando Vallejo ata los cabos también, pero desde luego no a la manera tradicional, sino que enlaza el cabo de la historia llegada a su final con el comienzo del primer volumen del ciclo, *Los días azules*. La nostalgia que el narrador del primer volumen sentía por los momentos felices de la infancia, la vuelve a sentir el narrador de *Entre fantasmas* al llegar al final de su empresa. Nostalgia, esta vez, de los días felices cuando empezó a escribir este ciclo en compañía de su narratario más fiel, su perra Bruja que ya no está...

Obras citadas

- Branham, R. Bracht y Goulet-Cazé, Marie-Odile (eds.). *Los cínicos*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Cioran, Emil. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Laia/Monte Ávila, 1988.
- Heller, Agnes, *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península, 1980.
- Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Paquet, Léonce (ed.). *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*. Paris: Le Livre de Poche, 1992.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Taurus, 1989.
- Vallejo, Fernando. *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.