

## **EL PACTO AUTOFICCIONAL EN *EL RÍO DEL TIEMPO* DE FERNANDO VALLEJO. APUNTES PARA UNA ESTÉTICA DE LA PROVOCACIÓN NEOQUÍNICA**

**Diana Diaconu\***

*Universidad Nacional de Colombia — Bogotá*

*ndiaconu@unal.edu.co*

El auge sin precedente de la autoficción dentro de la amplia y aún vagamente definida categoría de la “literatura del yo” es un fenómeno notorio en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. En el presente trabajo se toma partido por una definición precisa de este subgénero polémico y, enfocando como ejemplos concretos los volúmenes del ciclo *El río del tiempo* de Fernando Vallejo, se propone una nueva perspectiva que permita relacionar la autoficción con el resurgimiento del pensamiento cínico antiguo en la posmodernidad como neoquinismo (Peter Sloterdijk).

*Palabras clave:* autoficción; *El río del tiempo*; estética de la provocación; Fernando Vallejo; neoquinismo; pacto narrativo.

### **AUTOFICTIONAL PACT IN FERNANDO VALLEJO'S *EL RÍO DEL TIEMPO*. NOTES FOR AN AESTHETICS OF NEOKYNICAL PROVOCATION**

The unprecedented boom of autofiction within the broad and still vaguely defined category of “literature of the self” is a celebrated phenomenon in Latin American literature of recent decades. The present analysis takes sides for a precise definition of this controversial subgenre and, focusing on the series of volumes compiled under the title *El río del tiempo* by Fernando Vallejo as specific examples, it aims at providing a new perspective that may enable the relation between autofiction and the resurgence of ancient Cynicism in postmodernity as Neokynicism (Peter Sloterdijk).

*Keywords:* aesthetics of provocation; autofiction; *El río del tiempo*; Fernando Vallejo; narrative pact; Neokynicism.

---

\* Agradezco a mi maestra Hélène Pouliquen, cuyos cursos, además de ser un gran modelo para mí, me despertaron el interés por el tema del neoquinismo.

**M**ARCADO POR UN PROFUNDO RELATIVISMO, el antiguo pensamiento cínico, o quinismo, se muestra escurridizo ante muchas problemáticas y comparte posiciones con algunas escuelas de la época —con los estoicos y con los cirenaicos, con los epicúreos y con los escépticos—, de manera que a menudo resulta difícil deslindar la posición quínica “pura”<sup>1</sup>. Sin embargo, hay una característica definitoria del pensamiento quínico cuya exclusividad nadie se ha atrevido a disputarles a los filósofos-perros: la dimensión estética. El quinismo es la única filosofía de la Antigüedad clásica que mantiene una relación íntima con la literatura y con el uso literario de la palabra; por ende, con la retórica<sup>2</sup>. Igual que la literatura en sus comienzos, la filosofía quínica se transmite durante siglos de manera oral, convertida en moral popular, y ejerce, sobre numerosos géneros literarios, una influencia sin igual que se puede apreciar hasta el presente en géneros tan significativos como la novela y en subgéneros de tanta actualidad como la autoficción<sup>3</sup>.

Un estudio sobre la retórica quínica como el que propone R. Bracht Branham puede desorientar a quien identifique a los cínicos antiguos precisamente con lo antirretórico, con el rechazo de la teoría a favor de la práctica y con el desprecio de la letra escrita, considerada muerta, abandonada por el espíritu. La paradoja —muchas veces aparente, como en este caso— acompaña a los cínicos antiguos en todas sus acciones. Los cínicos antiguos son antirretóricos, pues desmontan todas las retóricas ajenas y muestran los “trapos sucios”. Sin embargo, son excelentes conocedores de la retórica. Inventan la suya propia, que abarca también varios códigos no lingüísticos; una

1 Es la conclusión de Goulet-Cazé al comentar la problemática del ateísmo o de la indiferencia religiosa de los cínicos antiguos (véase Branham y Goulet-Cazé 2000).

2 Para un tratamiento detallado del tema, véase el artículo de Branham (en Branham y Goulet-Cazé 2000).

3 Uno de los cínicos antiguos, Menipo de Gadara (s. III a. C.), es al mismo tiempo el creador de la sátira menipea, la cual, junto al diálogo socrático —más antiguo—, es el origen de los géneros “serio-cómicos”. Su influencia esencial en la novela polifónica moderna fue analizada por Bajtin (1986) en “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”.

retórica única, sin ninguna deuda con las demás, a la que dominan hasta tal punto que superan el nivel de la imitación y alcanzan así el nivel de la creación, del arte.

Ahora bien, se sabe que la mera demostración de virtuosismo formal queda excluida en el caso de los cínicos antiguos. Cabría entonces preguntarse qué sentido tenía desmontar las antiguas retóricas con el fin de proponer otra retórica propia. Para una filosofía cuyo valor central es la libertad —en especial, la libertad de expresión (*parresia*)—, la singularidad del individuo, siempre amenazada en la sociedad, es una causa y una inquietud constantes. Y la palabra en todo su espesor, tal como se encuentra en la literatura, es el instrumento idóneo para expresar la unicidad y la particularidad del sujeto. La palabra usada según la retórica específica que inventan los cínicos antiguos actúa como un filtro a través del cual, a la vez que el pensamiento, penetra en la escritura la conciencia individual, la subjetividad vista *desde dentro*, teñida de matices y sutilezas no exploradas aún: rasgo de sorprendente modernidad.

A la retórica inventada se le debe el acceso a un territorio negado a las demás escuelas u orientaciones filosóficas de la misma época, que optan por otro tipo de expresión, por otra retórica. Que el descubrimiento de la palabra empleada con arte y originalidad no sea sino la otra cara del proceso de construcción del yo se deduce de muchas célebres autobiografías de escritores, donde, en última instancia, se puede leer la historia de cómo surge el yo auténtico a través de la escritura, de la experiencia de escribir, durante el proceso de apropiación y recreación de la palabra; de cómo ese yo va abriéndose paso, al romper falsas retóricas ajenas, y filtrándose, al principio con timidez, por los intersticios del texto<sup>4</sup>. Desde este

---

4 Véanse, en este sentido, el texto clásico de la autobiografía de Jean-Paul Sartre titulada, precisamente, *Las palabras* ([1964] 1966), y, en la literatura española contemporánea, la autobiografía de Juan Goytisolo, que impactó por su calidad y su sinceridad: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986). Estos títulos no son menos significativos: el segundo alude a la pulverización de la totalidad amparada en retóricas ajenas, fenómeno que permite el surgimiento de la subjetividad, de la conciencia particular del yo.

punto de vista, la importancia del legado cínico es inconmensurable, lo cual explica plenamente tanto su vigencia a lo largo de los siglos como su resurgimiento hoy, en la posmodernidad.

Enlacemos en este punto los breves apuntes que llevamos esbozados sobre la dimensión estética del pensamiento cínico antiguo con la trayectoria literaria de Fernando Vallejo, que empieza, precisamente, con una detenida reflexión sobre la palabra y sus posibilidades expresivas en la literatura (en *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, de 1983). Desde sus comienzos, el escritor siente que el género “manido” y “muerto” (1998, 666) de la novela no permite la plasmación de una verdad individual, de una voz propia, lo cual explica sus tanteos con el género biográfico en busca de una alternativa al género novelístico (en *Barba-Jacob. El mensajero*, de 1984, biografía del poeta antioqueño, y en *Almas en pena, chapolas negras*, de 1995, biografía de José Asunción Silva). Pero pronto el género de la biografía lo desengañará igualmente porque, si bien permite la reflexión directa y sincera en el proceso de recreación del yo evocado, las posibilidades expresivas que ofrece son sumamente limitadas. Le falta la dimensión estética, por lo cual, irremediablemente, no pasa de ser un género menor que condena al autor a un ingrato papel secundario. En la biografía, constata Fernando Vallejo, “el escritor es como un portero que deja o no deja entrar gente, que abre y cierra comillas” (2008, entrevista)<sup>5</sup>. Y entonces vuelve a la novela, a la que reconoce como el gran género, pero la reinventa de acuerdo con su propio mensaje, con su propia evaluación del mundo, con el yo único que se propone plasmar. El resultado es un subgénero híbrido que hace solamente unas décadas recibió el nombre de autoficción.

Por autoficción entenderemos aquí aquella literatura que, sin dejar de serlo —es decir, sin anular el pacto ficcional que implica todo texto artístico—, simultáneamente le propone al lector un pacto autobiográfico, un “contrato de lectura” (Lejeune 1991) basado en la

5 Entrevista que tuvo la amabilidad de concederme el 18 de enero de 2008, con motivo del Carnaval de las Artes de Barranquilla. Véase el texto publicado en la revista rumana de literatura *România literară*, n.º 11, marzo de 2008.

autenticidad y la sinceridad, que sólo pueden darse a condición de una identidad absoluta entre el protagonista, el narrador y el autor. De los dos pactos, el que aparece en primer plano, enfatizado, es, obviamente, el de autenticidad y sinceridad, lo cual explica los extravíos del lector poco avisado o con insuficientes conocimientos de teoría literaria; si un lector de este tipo lee en las obras de Fernando Vallejo sólo lo “subrayado”, ignorando lo implícito, acaba por recibirlas como si se tratara de textos no literarios. No menor es el error contrario, responsable del despiste de buena parte de la crítica deconstruccionista, que se convierte en un formalismo más cuando sólo reconoce en una autoficción el pacto ficcional, argumentando que toda experiencia humana, una vez puesta sobre el papel, se transforma en ficción. Semejante visión es cierta, en parte; pero, sin duda, su éxito en la época posmoderna se debe frecuentemente al hecho de que, llevada al extremo, resulta cómoda en exceso, si no reduccionista. Incluso se muestra poco operativa, sobre todo cuando se trata, como en este trabajo, de textos que problematizan e indagan la relación de la literatura con la verdad.

Además, en el caso particular de las autoficciones de Fernando Vallejo, tales enfoques dejarían de lado precisamente la particularidad de la *apuesta* del autor en el *campo*<sup>6</sup> de la novela colombiana contemporánea, que reside precisamente en el “contrato de lectura”: las obras se le proponen al lector como ficciones, en el sentido más amplio de la palabra, pero como un tipo de ficciones diametralmente opuesto al realismo mágico de Gabriel García Márquez y, en general, a toda la gran narrativa de los sesenta. Mientras que en los relatos de la narrativa del *boom* el vínculo que la ficción guarda con la verdad rara vez es un criterio pertinente, en las autoficciones de Fernando Vallejo este vínculo se problematiza, lo que permite que se juegue constantemente con los límites de la ficción. La auténtica autoficción, que nos interesa aquí, no se limita a cumplir con los requisitos formales de los dos pactos antitéticos y simultáneos que

---

6 Ambos términos se emplean aquí en el sentido que les da Pierre Bourdieu (1997).

se han mencionado, sino que nace en el espacio de tensión que se crea entre ambos pactos constantemente enfrentados: un espacio que fuerza los límites de la ficción y donde se problematiza su relación con la verdad. Por esta razón, el problema de cómo leer adquiere una importancia particular, lo cual requiere, a la hora de la interpretación, un enfoque de la autoficción que tenga en cuenta la relevancia del aspecto pragmático. Según la propuesta de José María Pozuelo Yvancos (1993), que se muestra muy crítico con los teóricos deconstruccionistas y más bien partidario de una revaloración del texto clásico de Philippe Lejeune —*Le pacte autobiographique*—, toda construcción de un yo mediante la escritura se hace de cara a y en función de la otredad, del público; en nuestro caso, de los lectores. Por lo tanto, cualquier escrito autobiográfico, aunque implique también un proceso de reordenación, de invención de la propia identidad, es, sobre todo, una autodefinición frente al otro y para el otro; es decir, un acto de comunicación. Lo puso de manifiesto tiempo atrás Bajtin al acuñar el concepto de *cronotopo externo real*<sup>7</sup> de una obra. En el caso de las autobiografías antiguas analizadas por Bajtin, éste vendría a ser el “ágora”, la plaza pública, sin duda el antecedente del interlocutor, del lector, cuya presencia es también imprescindible en el texto de las autoficciones que se consideran aquí. Mediante dicho concepto, Bajtin, que siempre ha destacado la idoneidad de un enfoque cultural para el análisis de todo texto literario, demuestra que esta perspectiva es indispensable con más razón aún en el caso de los escritos autobiográficos, situados en el *umbral*, a caballo entre dos pactos narrativos.

Nos proponemos ahora poner en relación un subgénero inconcebible sin la otredad —como vimos que lo es la autoficción por la que opta Fernando Vallejo— con una estética para la cual el otro es igualmente

7 A diferencia del *cronotopo interno* —“el tiempo-espacio de la vida representada”—, el *cronotopo externo* se define como el tiempo-espacio “en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación y de autojustificación públicas”. Véase “Biografía y autobiografía antiguas”, en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (Bajtin 1991, 282-298).

esencial: la estética quínica. Es evidente que no puede haber destrucción de tópicos ni inversión de valores ni desenmascaramiento de retóricas sin otredad, pues los lugares comunes pertenecen siempre al otro y son una referencia ineludible para que se produzca el efecto de sentido. La provocación —que desempeña un papel principal tanto en la estética quínica como en las autoficciones de Fernando Vallejo— es totalmente inconcebible y sería del todo incomprensible dentro de los límites de un texto que no contuviera al interlocutor y su código de valores, ya que, obviamente, al autor no tiene por qué escandalizarlo su propio pensamiento. El lector —se entiende, activo— es el que aporta el contexto relevante, implícito pero “suprimido”, no actualizado, en el texto. Sin la colaboración del lector, que completa el sentido, no pueden surtir efecto ni la provocación ni el humor auténticos. De ahí el carácter entimemático<sup>8</sup> de las anécdotas de Diógenes, quien siempre se cuidó de invadir el espacio ajeno y de monopolizarlo para la construcción de su yo. Un instinto seguro guiaba a Diógenes allá donde muchos defensores del sujeto erraron el camino: no puede respetarse la particularidad del individuo sino tomando en cuenta al otro, que implica un contexto. La singularidad de una construcción del yo toma relieve y se puede apreciar sólo por contraste con el otro, aunque el respeto por éste no se declare, sino que, más bien, esté hondamente inscrito en la forma del texto. La dimensión estética del texto es solidaria con la presencia implícita del otro. Recordemos el penúltimo capítulo —“Bertolt Brecht y Flaubert o la paradoja”— del ensayo sobre Flaubert donde Mario Vargas Llosa (1975) muestra, contraponiendo la obra de Flaubert a la de Brecht, cómo la forma puede contradecir la ideología manifiesta del autor, de manera que un elitista como Flaubert escribe una literatura reverente con el lector, una literatura para la que el otro cuenta realmente, mientras que un declarado defensor del pueblo

---

8 El *entimema*, o *silogismo retórico*, es el silogismo del que se ha suprimido, o bien una premisa, o bien la conclusión. Es el interlocutor quien tiene que aportar lo omitido con base en el marco social que comparten el creador y el receptor, y donde suele estar la clave de la tácita supresión de la norma violada. Véase Branham (2000).

como Brecht alecciona al lector como si éste no hubiera alcanzado la mayoría de edad. El artista al que el otro le importa realmente en su individualidad elabora una estética sutil, a menudo “incómoda” y molesta, siempre a contrapelo de toda falsa ideología. Es también el caso de Fernando Vallejo, a pesar de o, mejor dicho, precisamente gracias a las provocaciones que suele infligir al lector. Insultar al lector<sup>9</sup> es tener mucho más en cuenta su individualidad —y estimular su desarrollo— que tratar, mediante el discurso, de persuadirlo, de ilusionarlo, es decir, en última instancia, de manipularlo, de aniquilar la singularidad y particularidad del otro en provecho de la propia. En la posmodernidad, después del fracaso de todas las ideologías libertarias, parece que la única liberación posible de la humanidad podría venir de un retorno a las fuerzas creadoras y regeneradoras del yo, de la individualidad<sup>10</sup>. Sería una explicación tentativa del auge que han conocido los distintos tipos de “autoescritura” en la literatura contemporánea.

A estas alturas, convendría considerar con más detenimiento el nivel textual de las obras seleccionadas, con el propósito de analizar las coincidencias entre la provocación neoquínica<sup>11</sup> y la provocación

9 Por ejemplo: “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” (Vallejo 1998, 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, morbos; 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).

10 Es, por ejemplo, el punto de vista que conforma la etapa más reciente de la obra de Julia Kristeva, constituida por las obras publicadas en las últimas dos décadas, donde, sin abandonar la perspectiva cultural, la autora presta especial atención a las fuerzas del individuo. Véase al respecto el capítulo dedicado a Julia Kristeva en el libro de Hélène Pouliquen *Dos genios femeninos. Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. Literatura y libertad* (2009).

11 El término *neoquinismo* se usa en el sentido que le da Peter Sloterdijk: resurgimiento del antiguo pensamiento cínico en épocas posteriores a la Antigüedad helenística. Michel Onfray (2004) distingue igualmente entre *cinismo filosófico* y *cinismo vulgar*; sin embargo no propone un término para el resurgimiento del primero en la actualidad.

implícita en el pacto autoficcional. Lo haremos mediante unas cuantas calas en el ciclo *El río del tiempo* porque, dentro de toda la obra de Fernando Vallejo, quizás sea allí donde mejor —y, además, en la mejor tradición de la retórica quínica— se ponen de manifiesto las etapas de la construcción del yo según las leyes internas de la autoficción que se están explorando en este trabajo. Frente a las obras maestras que les han seguido —*La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001)—, las obras de *El río del tiempo* corresponden todavía a una etapa de búsqueda estética, perceptible en el carácter muy abierto del texto. Demasiado abierto, según el propio Fernando Vallejo, que hoy no considera muy logrado *El río del tiempo* como conjunto: “son novelas con una apertura total [...], no tienen una historia clara ni un final claro, tienen muchas historias pero no una historia” (2008, entrevista). Como origen de su descontento con dicho ciclo, el autor señala el distanciamiento como elemento clave: “Empecé muy bien con *Los días azules* y *El fuego secreto*, pero a medida que me acercaba al presente se acortaba la distancia a la que me encontraba del momento de la narración” (2008, entrevista). Notemos, pues, que el distanciamiento es precisamente el criterio que marca la diferencia de género entre la autoficción y la autobiografía. Desde este punto de vista, la autoficción podría definirse como una autobiografía en la cual, a pesar de o paralelamente a la identidad entre el autor y el narrador-protagonista, se da también la *extraposición* del *autor-creador* respecto del universo creado, fenómeno imprescindible para que un texto alcance el nivel estético, tenga una *forma*, en el sentido de Bajtin<sup>12</sup>. Dentro del ciclo, el volumen que más descontenta a Fernando Vallejo —hasta tal punto que lo determina a publicar *El don de la vida* (2010), con el que rompe su pacto de silencio definitivo y se propone escribir lo que tal volumen no pudo ser: un gran libro sobre la vejez— es el último, *Entre fantasmas*, en el cual el distanciamiento es mínimo. Poco después, ya en *La Virgen de los sicarios*, la extrema apertura cede terreno a una forma mejor definida. El enfoque se precisa, se restringe el campo y la apuesta

12 Véase el capítulo “Autor y personaje en la actividad estética” (Bajtin 1999).

gana nitidez: el subgénero de la autoficción queda perfectamente deslindado. El rechazo de la novela como género ya no se sitúa a nivel del contenido, como en el último volumen de *El río del tiempo*; esta vez, el triunfo de la autoficción queda hondamente registrado en la forma que se ha venido forjando.

La construcción del yo del protagonista, quien al final del ciclo todavía está buscando su camino, se acompaña de las vicisitudes de la escritura en busca de la forma más idónea para expresar al autor-narrador-protagonista en todas sus dimensiones. Ambos procesos se analizarán en lugares clave del texto donde han quedado más visibles las etapas, los cambios en el proceso de construcción de una toma de posición ético-estética ante el mundo, es decir, el proceso de invención de un yo que es, al mismo tiempo, una mirada y un modo de vivir. En esos lugares privilegiados para la creación de sentido que son el comienzo y el final de la obra, se plantea —y, correlativamente, se cierra— el pacto narrativo. Esto se nota con más evidencia aún en obras como las elegidas para el presente análisis, donde la provocación desempeña un papel esencial, y, por lo tanto, también la manera como el texto rompe el silencio. Nos fijaremos, por consiguiente, sobre todo en los comienzos y los correlacionaremos con los finales de cada volumen, para destacar cómo, precisamente allí donde la literatura canónica suele concentrar tópicos y convenciones literarias heredadas, Fernando Vallejo desmonta lugares comunes de toda índole e inventa una retórica.

Sin detenernos en el análisis de *Los días azules* (1985), que abre el ciclo, apuntaremos, aunque sea de manera somera, el gesto de ruptura, de rebelión del niño en nombre de su singularidad con el cual comienza el libro: “¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! —irrumpe el texto—. La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia” (1998, 25). Aquí hay, desde luego, una protesta, pero todavía no se ha llegado a la provocación, que implica una presencia mejor definida del otro y su interpelación. En este primer volumen, dedicado a la niñez, la otredad está desenfocada, no pasa de ser un mero

y vago telón de fondo: “la vasta tierra”. Habrá que “matar al niño” para que la protesta se vuelva provocación, para que el yo triunfe y el otro se estrelle de cabeza contra lo que le parece incomprensible e inaceptable —si no en el mundo de la vida, por lo menos en el mundo autónomo de la obra—. Esto ocurrirá en el siguiente volumen, *El fuego secreto*, que corresponde a la etapa de la adolescencia, cuando el protagonista descubre su homosexualidad. El descubrimiento, más que un significado biológico, tiene un significado cultural, ya que el narrador-protagonista de este volumen se deshace de la identidad heredada, imitada de los mayores, y a la vez de todo lo ingenuo y convencional, para forjarse una identidad propia, libremente elegida.

Pero antes de dejar atrás el primer volumen, apuntemos también que su pronunciado carácter autobiográfico —es el más autobiográfico de todo el ciclo— puede impedir su recepción adecuada por el lector que, no tomando en consideración la dimensión simbólica del lenguaje, confunda el pacto narrativo que se le propone con un pacto realista. Así, el cierre del libro es sin duda una metáfora de “lo que el viento (o el río) se llevó”: toda la familia reunida y feliz, sujetando las puntas del gigantesco globo navideño que el niño Fernando, por fin y como por arte de magia, ha logrado capturar, y que todos están a punto de alzar nuevamente. El lector que haya captado el tono nostálgico que impregna todo el volumen no tendrá dificultad en leer, en esta escena final, una imagen simbólica imposible de confundir con el típico *happy end*.

### **1. La provocación que implica hacer de la propia vida una obra de arte. Modelo para desarmar modelos**

“Tomar como modelo la vida de los dioses” (Onfray 74), recomendaba Diógenes en palabras aparentemente piadosas pero que encerraban, en su ambigüedad, una potente carga subversiva. En realidad, el filósofo quería decir que cada uno debería vivir como si fuera un dios: libre, autónomo, convencido de que no hay ningún valor superior ajeno a la propia existencia. No dejarse esclavizar, hacer de la vida un fin en sí y sustraerla de todo compromiso con

los distintos deberes o imperativos categóricos religiosos y civiles es, indudablemente, un acto de subversión. Y lo es más cuando se le suma el voluntarismo estético, puesto que, convertida en obra de arte, sacada de la esfera de lo material, de lo útil y de lo caduco, la vida se libera, se vuelve autónoma, sagrada. Única meta para llegar a la cual vale la pena el esfuerzo humano. La estrategia subversiva de los cínicos antiguos es sutil y compleja: consiste no sólo en bajar de su pedestal a la trascendencia, sino también en interiorizarla, en romper sus ataduras seculares con el poder y la ciudad para conectarla con las fuerzas secretas del individuo. Al contrario, una trascendencia que se concibe por encima y por fuera del individuo es peligrosa y dañina, en cuanto sacrifica al ser humano en aras de una idea, un principio moral o una convención, transformando en instrumento lo que debería ser meta. Por eso, para Diógenes, lo terrible de la historia de Edipo no es el incesto sino la mutilación del ser humano “por semejante bagatela”<sup>13</sup>. Por esta misma razón, los cínicos antiguos consideran que Prometeo es un antihéroe, mientras que el modelo de hombre es Hércules, emblema de la voluntad y de la autonomía de quien construye su individualidad como una obra de arte y no como una imitación servil.

Conectemos ahora estas reflexiones de los antiguos con el personaje neoquínico que irrumpe en escena al comienzo de ese libro incendiario<sup>14</sup> que es *El fuego secreto* (1986), el segundo volumen de *El río del tiempo*:

“¡Mierda!”, dijo la Marquesa, poniendo las tetas sobre la mesa. “Con quién peleo, si sólo maricas veo...”. Echó una mirada en torno, por el cafetín abyecto, y sus ojos se detuvieron en mí. Yo solté la gran carcajada: era el personaje más extraordinario que había visto en mi vida. (1998, 173)

13 Véase “Breve teoría del escándalo”, en Onfray (130 y ss.).

14 La palabra “fuego” contenida en el título remite a varias connotaciones que se actualizan a lo largo de la obra, pero de las cuales no nos podemos ocupar aquí.

En este comienzo explosivo, el incendio es simbólico y lo que lo provoca es la palabra proferida para “escandalizar”, en el sentido del famoso *épater le bourgeois*, para burlarse de todas las opiniones “biempensantes” y de todos los lugares comunes, incluidos —por supuesto— los literarios, mediante la creación del extravagante personaje de la Marquesa de Yolombó. Hernando Aguilar, un homosexual cincuentón o sesentón, libertino e iconoclasta, alias la nueva “Marquesa”, encarna la burla radical de todos los ideales humanos representados, de manera algo esquemática, por la Marquesa de Yolombó que protagonizaba la novela homónima de Tomás Carrasquilla ([1926] 1984).

La heroína de Carrasquilla reunía las cualidades de dos modelos diferentes de mujer que se proponían como ejemplares: la mujer religiosa y monárquica —el ideal conservador—, y la mujer libre, bondadosa, generosa, intachable desde el punto de vista moral y, además, sin prejuicios —el ideal humanista—. Es ésta la que trata de librarse de las convenciones y restricciones de una sociedad retrasada, patriarcal, machista como lo era la antioqueña del siglo XVIII; pero lo hace sin provocar en ningún momento, esforzándose siempre por guardar las formas del comportamiento cristiano, humilde, casto. Con cierta ingenuidad, si se la mira con los ojos de nuestro tiempo (véase Mejía 1984). El pensamiento de Carrasquilla respecto al papel de la mujer en la sociedad de su época es sólo aparentemente progresista; en realidad, se podría calificar más bien de pseudoliberador. Su modelo de personaje femenino —al que imagina libre de asumir también trabajos tradicionalmente exclusivos del hombre con tal de que siga cumpliendo con los “deberes” de la mujer— se inscribiría en la línea del ideal de mujer moderno, ilustrado, pero todavía con algunos rezagos del ideal cristiano. Se trata de la mujer liberada de las imposiciones cristianas —hasta cierto punto—, pero sujeta a los deberes laicos de buena hija, buena esposa, buena madre, etc., con lo cual, en nombre de otros principios, vuelve a estar al servicio de la sociedad, de la familia, de los demás: su liberación real no se produce.

Como variante paródica, el personaje de Fernando Vallejo, esta segunda Marquesa, con pene, que se sitúa en el polo opuesto de la primera, la recuerda mediante una serie de coincidencias que hace que las dos compartan ciertas actitudes y ciertos rasgos de carácter, aunque éstos se deban a causas totalmente dispares. No menos fuerte personalidad tiene la nueva Marquesa, que ya en su primera e impetuosa aparición se lanza a criticar la misma Antioquia retrógrada, conservadora, chismosa e intolerante contra la cual se había rebelado dos siglos antes la heroína de Carrasquilla. Por supuesto, lo hace de manera muy diferente: la Marquesa de Fernando Vallejo no tiene pelos en la lengua, y no sólo no se empeña en guardar las formas, sino que, al contrario, le encanta provocar burlándose y pasando por encima de todos los preceptos cristianos o humanistas por igual. ¿Se trata de generosidad, espíritu democrático, altruismo, tolerancia en el sentido de rechazar el clasismo y el racismo? Sí, pero a su manera: igual que Fernando, Chucho Lopera, Santa Isabel y las demás figuras memorables de homosexuales de la novela, la Marquesa piensa que las “bellezas”, independientemente de su procedencia social, son de todos y de cada uno cuando se las necesita, porque el amor —el único realmente posible— es libre, sin compromiso, pasional, carnal y fugaz, igual que la felicidad. A la ingenuidad y a la castidad encarnadas por la Marquesa de Carrasquilla, la Marquesa vallejana les opone la sensualidad del amor carnal, desnudo del ropaje idealizante. Fernando lo cuenta, rompiendo los tópicos de la literatura regionalista, por ejemplo, al describir a Lucas, el amante de la Marquesa, como un muchacho “de una insolente belleza que realizaba la más absoluta *estupidez*” (Vallejo 1998, 173; énfasis mío). Un término negativo sustituye de improviso el término positivo siempre presente en la estructura consagrada, tradicional. La variación marca el cambio de la jerarquía valorativa en el universo de ambas marquesas. En el mundo de la segunda Marquesa de Yolombó, el amor-pasión —ocasional, carnal, infiel, no sujeto a ningún deber, libre y sensual— está positivamente connotado, por lo cual “la más absoluta *estupidez*”

del amante deja de ser un inconveniente, como lo era en épocas pasadas, y se transforma en valiosa ventaja, ya que favorece el tipo de amor valorado según la axiología del libro. ¿Se trata de ser útil a la sociedad, ser responsable, cumplir con el deber? Aquí las dos marquesas divergen totalmente. Como única respuesta a todas estas preguntas, la Marquesa de nuestros días, feliz con su amante en las idílicas playas de San Andrés, se corta las venas y se adentra en el mar. Y, como explicación de su suicidio, el narrador apenas apunta un escueto comentario: “abrumado por la belleza del amor y la fealdad de los números” (174)<sup>15</sup>.

## **2. La vía corta de los cínicos antiguos y el poder subversivo de las formas breves**

Decía Fernando Vallejo en la entrevista ya citada que en los volúmenes de *El río del tiempo* hay “muchas historias, pero no una historia”. Volvamos a esta afirmación para analizarla desde otro punto de vista, poniendo en relación las numerosas historias que se cuentan en las autoficciones de *El río del tiempo* con la tradición de las anécdotas de los cínicos antiguos. La anécdota (*chreia*) fue la forma en que los sucesores transmitieron la sabiduría del maestro Diógenes. Además, el propio Diógenes recurría muy a menudo, para enseñar, a la anécdota, que solía poner en escena. La preferencia por la forma breve era una consecuencia de su opción por la “vía corta” a la hora de filosofar, ya que —pensaban los cínicos antiguos— en los largos caminos se yerra el blanco, se esfuma lo esencial y proliferan las formas sin contenido, las retóricas vacías. Pero, aparte de concisa y eficaz, la forma breve es subversiva. La extrema concentración, como si cada palabra estuviera preñada de silencio, del enmudecer definitivo, lleva el poder expresivo de la palabra a una intensidad máxima, casi poética, hasta provocar un

---

15 Sabemos por el narrador que, de día, la Marquesa era contador público; pero, desde luego, el personaje que conocemos directamente no es un individuo que le presta servicio alguno a la sociedad, sino uno que se rebela mediante la burla.

cortocircuito en el lenguaje. El uso de la palabra es simbólico y el de la anécdota también, puesto que el argumento, igual que la palabra en la novela, pertenece a la forma concebida como “forma arquitectónica”: no es contenido ni material en estado bruto<sup>16</sup>. Debido a su carácter simbólico y a los procedimientos usados para romper con la lógica banal, determinista, la forma de la anécdota a la que nos referimos exige un lector activo. De hecho lo está provocando constantemente, o bien por su contenido mismo, o bien por la *anácrisis* —procedimiento fundamental del diálogo socrático mediante el cual se incitaba al lector a tomar actitud y a hablar, provocando la palabra por la palabra (véase Bajtin 1986, 156)—. Saber leer es crucial cuando la forma, a pesar de su apariencia espontánea e improvisada, tiene detrás, como en este caso, una larga y profunda reflexión sobre cómo contar.

En el tercer volumen de *El río del tiempo*, titulado *Los caminos a Roma* (1988), se plantea precisamente, mediante la rivalidad cine-literatura, el problema de cómo contar. Por supuesto, a pesar de que el libro trata de la experiencia de Fernando con el cine, la victoria simbólica pertenece al arte de la palabra. Las numerosas historias de este libro y, sobre todo, la manera de contarlas hacen pensar en un posible acercamiento entre la autoficción y las formas breves, en particular el cuento moderno, lo cual podría encontrar explicación en su descendencia común de las *chreiai* cónicas. Como este tema exigiría un estudio aparte, nos limitaremos aquí a señalar que el cuento moderno parece ser el género que más eficazmente ha combatido el determinismo y la lógica causal, tan vinculados a la novela decimonónica —psicológica, biográfica, etc.—. No podemos dejar de mencionar un texto imprescindible que, en concepto de Eduardo Becerra<sup>17</sup>, aporta quizás las reflexiones más novedosas y

16 Véase el capítulo “El problema del contenido, el material verbal y la forma en la creación literaria”, en Bajtin (1991, 13-75).

17 “Tras Poe, me atrevería a afirmar que ha sido sobre todo el argentino Ricardo Piglia —sin olvidar a Ernest Hemingway—, ya en las últimas décadas del siglo xx, quien ha venido a aportar novedades significativas a esta discusión” (Becerra 12-13). Véase este prólogo a *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre*

originales sobre este género: las “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia. Remitimos tan sólo a las primeras líneas:

En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registra esta anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de este relato futuro y no escrito. Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. (Piglia 105)

Mientras que la lógica determinista aún producía grandes novelas, los maestros del cuento comenzaron a sentirla como perteneciente al pasado y totalmente incompatible con la brevedad del género que cultivaban y con todo lo que esta brevedad implicaba.

Para concretar algunas de las observaciones anteriores, centrémonos ahora en dos historias de *Los caminos a Roma* que cuentan sendos asesinatos cometidos por el narrador-protagonista: cuando envenena a Madame Bernardette, la conserje del hostel parisino donde le ha tocado alojarse, y cuando arroja desde un puente al “gringuito”. El mismo contenido de las anécdotas pone de manifiesto la distancia que toman las autoficciones de Fernando Vallejo respecto de la estética realista. Efectivamente, aquí no es pertinente ningún planteamiento en términos de causa y efecto; tampoco lo son las sutiles deducciones de la novela psicológica moderna, ya que, antes que nada, el manejo que se le da al lenguaje se resistiría a tal modo de abordar el texto. Como ya se vio, el lenguaje de Fernando no es fundamentalmente referencial, comunicativo, sino que cumple, según la ocasión, varias otras funciones más importantes, verbigracia, la de provocar. A partir de estas premisas se entiende el empeño que pone Fernando en desmentir a Dostoievski cada vez que se le ofrece la ocasión. Por ejemplo, después de matar al “gringuito”, mientras

---

*el cuento*, donde se valora la novedad de la propuesta de Ricardo Piglia para la teoría del cuento.

el tren lo aleja del lugar de los hechos: “Dostoievsky [sic] inventa, miente. No hay fiebre. Si acaso sed. Una sed muy grande que bien podrían apagar los naranjales de Valencia si me bajara del tren” (Vallejo 1998, 377). Nada tienen que ver los asesinatos que comete Fernando con el crimen de un Raskolnikov. El asesinato del “gringuito” recuerda más bien el crimen que comete el protagonista de *El extranjero* de Albert Camus y su justificación, al invocar ante el juez, como causa principal de su acto, las inclemencias del sol y el calor extremo de aquel día en la playa. Algo de esto hay en el arrebato de Fernando ante el comportamiento del “gringuito”, marica vergonzante, incapaz de asumir su condición y de entender la irritación que provoca. Con la ingenuidad típica de sus compatriotas, malentiende el enfado de Fernando, lo cual acabará costándole la vida. Pero, básicamente, ambos 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 al estilo de Dostoievski. En el envenenamiento de la conserje parisina —quintaesencia de todos los vicios de la Francia burguesa, calculadora, avariciosa, mezquina—, la premeditación es obvia. El narrador, lejos de querer ocultarla, la exhibe, se regocija contando detalladamente el plan del crimen y su cumplimiento. Es más: a Fernando ni siquiera le basta con esto sino que, cómodamente instalado en el tren que deja atrás el lugar del crimen y se dirige hacia España, lanza provocaciones burlonas a todos los famosos detectives de la literatura europea. De paso, parodia a Unamuno, citándolo irreverentemente:

Pero ¿quién viene conmigo en el tren? Nadie, una señora. Ah, pensé que era un señor, un tal Maigret. Una sonrisa se me dibuja en la cara evocando lo que dejo atrás: al inspector Maigret buscando a Therèse Desqueyroux en las landas. Therèse Desqueyroux, pendejo, ahora está en Irún de la frontera y deja el tren francés y toma el talgo

¡que corre como una bala! ¡Uuuuuh! ¡Uuuuuh! ¡Uuuuuh! ¡Ancha es Castilla!

[...] A ver Sherlock Holmes, a ver Poirot, a ver padre Brown, ¡vénganse detrás de mí en jauría, sabuesos! Prendan pipas, charlatanes, saquen catálogos de motivaciones humanas a ver si encuentran mi porqué. (367)<sup>18</sup>

De manera hábil y casi imperceptible, el conflicto y la provocación se deslizan desde el mundo de la vida, donde se han originado, hacia el de la literatura, igual a como ocurre en el conocido cuento de Borges “La muerte y la brújula”. Fernando, nuevo Red Sharlach —que en el texto de Borges logra atrapar al detective Lönnrot en las redes del laberinto de un cuento que trama mezclando ingeniosamente recetas de novela policiaca—, cambia también las reglas de lectura, juega con los tópicos y lleva al lector a donde quiere, como todo narrador maestro. La conserje parisina y el “gringuito”, que malentienden a Fernando y malinterpretan su comportamiento, pagan su equivocación con la vida. Fernando lo cuenta imparable, subrayando la diferencia que existe entre sus textos y todos los que se inscribirían, de una manera u otra, en la gran línea de la estética realista moderna, desde la novela psicológica de Dostoievski hasta la novela policiaca.

En la actitud del narrador, en su desafío a todos los detectives europeos que supuestamente, igual que Lönnrot, no acertarían con su interpretación de la realidad y por esto no darían en el blanco, no descubrirían al “criminal”, subyace otra provocación, implícita, lanzada esta vez al lector de la obra de Fernando Vallejo. Indirectamente, al burlarse de Sherlock Holmes, de Maigret y de otros detectives célebres, Fernando está llamando, como narrador, la atención de su lector, no sea que caiga en el error de Lönnrot. Aplicar a las autoficciones de *El río del tiempo* esquemas de lectura

---

18 Recordemos que las exaltaciones unamunianas —como las de toda la Generación del 98— son, por razones parecidas, blanco permanente de ataques e ironías en la obra de Juan Goytisolo.

previos y ajenos al texto conduciría a resultados no menos catastróficos que los de la “lectura” errónea del detective borgesiano. El lector de Fernando Vallejo deberá acercarse al texto sin prejuicios, sin tabúes éticos, para ir descubriendo lo peculiar de la moral que guía el comportamiento y los actos de Fernando. Una vez que haya asimilado el sistema de valores propio del protagonista —para quien, recordemos, por ejemplo, dar vida es el crimen máximo mientras que matar puede ser, según el caso, un acto de “higiene” de la humanidad o una obra de caridad; de todos modos, algo que se considera una buena acción—, el lector entenderá lo que no sospecharon la conserje parisina ni el “gringuito”: que el crimen puede ser compatible con la cara serena y la sonrisa amable, y no acompañarse necesariamente de las tradicionales huellas sombrías en la frente o en la mirada. Está implícita la amenaza al lector de que el juego de la lectura va en serio, porque la literatura es fuego y quien lee se juega la cabeza, juega con fuego. El compromiso tanto del lector como del autor es del ciento por ciento. Los crímenes, en cambio, son simbólicos. Esto nos parece muy obvio aunque no lo sea para muchos lectores: para los que, leyendo al pie de la letra, acusan a Fernando Vallejo de fascismo, racismo y otros extremismos absurdos. De igual manera, las afirmaciones de Diógenes sobre el incesto y el celibato, como también su “testamento”, no deberían leerse según el clásico pacto de autenticidad y sinceridad que propone la autobiografía, sino, más bien, según lo que hoy podríamos llamar “pacto autoficcional”. El lector que no percibe la dimensión simbólica y provocadora de las anécdotas, y es capaz de pensar que el autor desea “eliminar” físicamente a sus enemigos cae en el ridículo de manera análoga al que muestra preocupación por el futuro de la humanidad ante las diatribas de Diógenes a favor del celibato y del incesto, o ante su testamento, en el que pedía que dejaran su cadáver insepulto. Preocupación absurda, pues tanto Diógenes, hace siglos, como Fernando Vallejo, hoy, tienen plena conciencia del carácter minoritario de su pensamiento, cuyo potencial de crítica, lucidez y provocación estriba precisamente en que jamás este

pensamiento aspira a convertirse en una profesión de fe colectiva, en una ideología revolucionaria de masas.

### 3. Juegos diabólicos en los “años de indulgencia”. Lo lúdico en la ética y en la estética quínicas

El cuarto volumen del ciclo *El río del tiempo* corresponde a la edad de la madurez en la vida del narrador-protagonista; por lo menos eso es lo que espera el lector al leer el título *Años de indulgencia* (1989) y al recordar la aparente reconciliación con Colombia que parecía sugerir el final del tomo anterior. Pero el contraste entre la expectativa creada y el comienzo del libro es brutal: en vez de la visión tolerante, típica de la madurez plenaria, irruye desde la primera página un discurso enérgico, desbordante de vida y frescura, cuyo afán de provocar y escandalizar no se ve en absoluto mitigado por el tiempo transcurrido desde el momento incendiario de la adolescencia, recreado en *El fuego secreto*. El título juega con el lector y juega también con su propio significado, porque, a lo largo de la obra, cuando la reflexión sobre la muerte propia empieza a perfilarse como uno de los temas centrales, se revela otro sentido de “años de indulgencia”, que, a esta nueva luz, vendrían a ser los años en que todavía la muerte lo perdona a uno<sup>19</sup>.

El comienzo de la autoficción da voz al “demonio” que habita en el narrador-protagonista:

Levanten sus culos al aire, viejas del aquelarre: yo soy el Diablo. Soy y soy y soy y siempre he sido.

---

19 Contemplando unos árboles viejos, gruesos, Fernando comenta: “La edad [de los árboles] la sé porque los vi nacer, crecer, porque soy más viejo que todos ellos: setenta veces siete en *años de indulgencia*. Sobreviviente de hecatombes, prófugo del psiquiatra, escapado de la trampa de los fantasmas, respiro esta dulce mañana, por este parque, a pulmón pleno, el smog” (Vallejo 1998, 465; énfasis mío).

Sí, sí, sí, sí, soy el Diablo. Nadie puede conmigo. En mi lugar ilímite, mi vasto imperio sin medidas ni confines hago lo que se me da la gana. Mi sortilegio, mi potencia mágica, mi poder de azufre los detento. Alcaldes, gobernadores, ministros, presidentes ante mí todos se inclinan y me besan el trasero. A cambio de su sumisión reverente, de arriba abajo los cobijo con mi manto: a toda la clientela roñosa, subiendo, bajando la escalera burocrática. ¡A un lado escobas! ¡Brujas del aquelarre, arre, arre! (Vallejo 1998, 449)

¿Fernando, indulgente? Como siempre, el narrador-protagonista no perdona nada ni a nadie, y menos en este momento de su trayectoria vital, cuando el choque con la sociedad alcanza un impacto máximo. Fernando se encuentra justo en la edad en que uno suele ubicarse dentro de la jerarquía social y tiende a ocupar, de manera más bien estable, determinada posición, definiéndose respecto de sus semejantes. No es lo que le ocurre al narrador-protagonista, porque sus intentos de valorizar la experiencia adquirida durante sus años de formación en Europa fracasan uno tras otro. Colombia trata a Fernando como una madrastra; en el exilio tampoco encuentra una nueva patria, de manera que, cada vez más, se va afianzando su condición de viajero perpetuo, apátrida, embarcado en un viaje sin destino y sin retorno. Si bien este incómodo estatuto le confiere lucidez y superioridad, como resultado de un desprendimiento y de una imparcialidad que también Diógenes anhelaba al considerarse “ciudadano del universo”, estas virtudes no logran ahorrarle al Fernando de este cuarto tomo la amargura inherente a la condición del desarraigado. Él mantiene esta condición no sólo en el sentido literal de la palabra, referido al espacio, sino también en el ámbito espiritual. El síndrome del “desterrado” —para usar un término que desde Horacio Quiroga tiene una trascendencia peculiar<sup>20</sup>— se manifiesta, en el caso del narrador-protagonista Fernando, de una

20 Véanse los comentarios de Leonor Fleming, en su estudio introductorio a los *Cuentos* de Horacio Quiroga (1997), sobre conceptos como “fronterizo”, “intemperie” y “desterrado”, aplicados a todos los niveles de la obra, desde los escenarios y los personajes hasta el estilo y la estructura narrativa.

forma exacerbada debido a su antidogmatismo definitorio, a su particular recelo de absolutizar lo que sea, a su preocupación constante por destruir toda coherencia antes de que el pensamiento se enfríe y la idea acabe de cuajar. Los “duros hipersensibles” que son los “destruidos” de Quiroga, escépticos que cargan con todo el peso de la lucidez desengañada, negándose al consuelo fácil, son de la misma gran familia espiritual de nuestro narrador-protagonista —este “odiador amable”, en palabras de Héctor Abad Faciolince<sup>21</sup>—. El equilibrio inestable y la posición expuesta, incómoda, que marcan el destino de Fernando Vallejo como hombre, a la vez que nutren su pensamiento y su escritura —atrevidos, “errantes”, irreverentes con los modelos y los cánones—, explican también la temprana fascinación del autor por la personalidad original y por el destino de viajero perpetuo del poeta antioqueño Porfirio Barba-Jacob. En sus comienzos literarios, el autor se reconoce parcialmente a sí mismo en el retrato del poeta y le dedica un extenso y sentido estudio biográfico (Vallejo 1997).

Se comprende ahora mejor por qué este narrador-protagonista —que nada defiende y todo lo critica— se burla de la mentalidad premoderna, todavía predominante en Colombia a pesar de su obvio anacronismo, pero al mismo tiempo ridiculiza aquellas otras maneras de vivir en un presente casi animal, ignorante del pasado del que procede. Por ejemplo, la que se da mayormente en una ciudad como la Nueva York posmoderna<sup>22</sup> y que, con demasiada ligereza y falta

---

21 Véase la reseña que, con este mismo título, firma Héctor Abad Faciolince en la revista *El Malpensante* (2001), al publicarse, ese año, la novela o autoficción de Fernando Vallejo *El desbarrancadero*. Según la idea central aludida en el título, la agresión ficticia, la violencia ejercida por Fernando Vallejo con la palabra, la rabia calumniadora, no son sino el reverso de un ser, en realidad, muy ético, hipersensible, incapaz no sólo de hacer daño, sino también de ver sufrir, “enfermo de sinceridad”, pues “la franqueza excesiva es parienta del insulto”.

22 Véase el episodio que narra como unos negros de Nueva York arman un rompecabezas que representa una magnífica escena medieval de la cual ellos, careciendo de los conocimientos más elementales de historia universal, no entienden absolutamente nada: “En su analfabetismo visual, en su miseria de Nueva York, en su presente roñoso, ajenos a la inmensidad del pasado, sordos al relato del trovador, ciegos a sus metáforas multicolores, los negros nada oyeron, nada vieron, nada entendieron. ¡Qué iban a oír! ¡Qué iban a ver!

de criterio, se ha importado a su país. Aunque, en comparación con las mentalidades anteriores, no los somete a una crítica tan dura, Fernando está convencido de que los principios de la modernidad ilustrada caducaron indefectiblemente y ya no gobiernan el mundo actual. De ahí el “destierro” espiritual del protagonista, cuya personalidad, apuntalada en la experiencia del autor, le impide anclarse en cualquier suelo firme.

Este perfil de Fernando recuerda nuevamente a los antiguos filósofos cínicos, que fueron, en su época, los únicos en proponer una concepción lúdica de la ética. Lo hicieron a través de la dimensión estética, garante de la libertad como punto de partida *sine qua non* de lo lúdico auténtico. Dentro de un sistema dado no se puede “jugar” realmente: el juego sería previsible. Por eso, “Diógenes es lo contrario de un positivista: Kierkegaard diría que era un filósofo ético, Nietzsche lo llamaría un filósofo-artista” (Onfray 81; véase “Principios para una ética lúdica”). Los cínicos antiguos proponen una ética experimental, abierta —de aquí su vínculo inextricable con la estética—, donde la acción humana desborda toda teoría apriorística y el filósofo es un actor que tiene bien asimilado su papel, pero que improvisa su discurso como si saliera al escenario sin haber ensayado, para proponer una actuación espontánea e irrepetible. En este sentido, el filósofo cínico representa un modelo para la investigación auténtica, libre, creadora, cuyo punto de llegada el pensador no conoce de antemano. Este tipo de investigación es imposible cuando se permanece dentro de un sistema. Por esta razón, “el juego está ausente de los sistemas filosóficos” (Onfray 81).

Puesta de relieve la disposición a “jugar” del narrador-protagonista de este cuarto volumen, consideremos más atentamente su juego: asumir un papel u otro, una posición u otra, una voz u otra, pero nunca “en serio”, ni “de tiempo completo”, sino de manera distanciada, irónica. En el comienzo de *Años de indulgencia*,

---

¡Qué iban a entender! Insensibles se quedaron, como si nada, sin comprender, como si le enseñaran una custodia barroca a un perro” (486-487).

igual que en el final<sup>23</sup>, Fernando interpreta un papel: juega a ser el demonio. Notemos que en ambos límites textuales se hace patente la intención lúdica. Además, a lo largo de este cuarto tomo de *El río del tiempo*, la estrategia dominante empleada para polemizar, básicamente desenmascarando la mentira de los distintos discursos ideológicos, podría llamarse “jugar al demonio”. A veces el demonio es una máscara del mismo narrador-protagonista con su espíritu contradictorio —como ocurre al comienzo y al final de la obra—, y otras veces es Dios, o el presidente, o el papa de turno, o cualquiera de los blancos habituales de la crítica de Fernando. El libro está lleno de “juegos diabólicos” mediante los cuales Fernando propone otro orden, basado en el procedimiento que desde Diógenes se llama “invalidar la moneda en curso”. En todos estos casos, la actitud lúdica es imprescindible para desordenar y reordenar los valores según criterios propios, en el espíritu de la visión carnavalesca, definitoria de todos los géneros “serio-cómicos”, según Bajtin (1986, 144-252).

Nos limitaremos aquí al juego que abre la autoficción y lo analizaremos más detalladamente en el nivel textual. En el fragmento anteriormente citado, llama la atención el tono, terrible en un principio, pero jocoso al final. De esta manera, entre el narrador-protagonista, por una parte, y la voz del diablo, al que está imitando, por otra, se crea una distancia mediante unos recursos que nos importaría detallar a continuación. Lejos de querer identificarse con el papel que representa, el narrador tiene más bien una intención irónica y polémica cuyo blanco es la concepción premoderna, medieval, del mundo,

---

23 Como prueba de que, en *Años de indulgencia*, este “juego al demonio” es clave, se vuelve a él en el final de la autoficción para cerrarla de manera circular. La correspondencia que desde el comienzo se establecía tácitamente con el segundo volumen, *El fuego secreto*, que acababa con el incendio de Medellín, queda confirmada por este final: desnudo en la azotea del edificio del Admiral Jet —en llamas porque él mismo lo acaba de incendiar—, un Fernando magnificado por la altura, por la mirada hacia arriba de los mortales, un Fernando inmortal es el fotograma en que el paso del tiempo se detiene, igual a como ocurría en aquel momento casi perfecto del final de *El fuego secreto*.

que, a pesar de su anacronismo, sigue siendo aprovechada todavía en la actualidad por numerosos dirigentes religiosos y políticos.

El efecto irónico y distanciador que añade al texto la representación del narrador-protagonista actuando, interpretando un papel o jugando a ser otro se puede captar mejor por contraste con una escena de otra novela que trata un tema parecido aunque le da un enfoque totalmente diferente. Recordemos el episodio del exorcismo de Gonzalito, el primo de Fernando, que también juega a ser el demonio y se burla de un cura antioqueño aguerrido en la lucha contra el maligno<sup>24</sup>, y cotejémoslo con las escenas de exorcismo de la novela de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios* (1994). En ésta, el autor critica la misma concepción medieval, retrógrada, cuyo recrudescimiento en la actualidad indigna a Fernando Vallejo, pero lo hace desde una posición muy distinta —situándose a la misma altura de sus personajes—, mientras que el escritor antioqueño lo enfoca todo desde arriba, a través de la ironía<sup>25</sup>. Como no creyente, Fernando se distancia implícitamente de las fuerzas del mal. Juega a ser el diablo, como más adelante jugará a ser Dios y, luego, presidente de Colombia, poniendo de manifiesto que, en realidad, detrás de los tabúes de todo tipo no hay absolutamente nada. Quien invoca la fe y la exige, quien trata de convencer a los demás mediante una retórica u otra, se ha puesto una máscara para

24 El episodio aludido aparece pocas páginas después del comienzo citado al principio de este subcapítulo (Vallejo 1998, 456-462).

25 Es la perspectiva cervantina en *El Quijote*, que permite el distanciamiento crítico y la ironía del autor respecto de sus personajes. Nótese el interés y la admiración que esta novela despertó en Fernando Vallejo, según resulta de su artículo “El gran diálogo del Quijote” (2006). El comentario de Fernando Vallejo destaca la opción de Cervantes por un narrador dotado de espíritu crítico, que asume el discurso incluso cuando usa la tercera persona gramatical: “¿Y el *Quijote* qué? ¿No es pues también una novela de tercera persona de narrador omnisciente? ¡Pero por Dios! ¡Cómo va a ser una novela de tercera persona una que empieza con ‘no quiero’! Lo que es es una maravilla. En el *Quijote* nada es lo que parece: una venta es un castillo, un rebaño es un ejército, unas odres de vino son unas cabezas de gigante, unas mozas de partido o ramerías (que con perdón así se llaman) son unas princesas, y una novela de tercera persona es de primera” (252).

interpretar un papel, igual que lo hace Fernando al hablar con la voz del diablo. Según nos lo enseña claramente Emil Cioran (2003) —y 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 de la afirmación, sino, más bien, su complemento. La afirmación se ve realmente superada e invalidada sólo por la duda, y el creyente tiene como antípoda real no al renegado sino al escéptico. Es lo que le ocurre a Fernando cuando juega a ser el diablo: como narrador se sitúa, de hecho, encima de la pareja compuesta por el demonio y el “Otro” (Dios), siendo en realidad un escéptico con todas las características analizadas por Emil Cioran. El narrador de estos episodios nos hace pensar en Diógenes creando sus propios “silogismos” —que, desde luego, ya no son silogismos: “Una parodia de un silogismo ya no es un silogismo, como una parodia de la tragedia no es una tragedia” (Branham y Goulet-Cazé 127)—. El juego de Diógenes despistó a más de un investigador empeñado a porfía en buscar en el contenido el significado profundo de las palabras del filósofo, sin sospechar que éste podría estar en la propia forma distanciada. Diógenes desvirtuaba, parodiaba un tipo de pensamiento —el racional, practicado por Platón y sus discípulos—, y, por lo tanto, su mensaje no estaba en lo referencial, sino en la forma. Destaquemos que la elección del silogismo como blanco de su ironía no es nada azarosa. El silogismo parece ser una forma científica y rigurosa de pensamiento, pero en realidad no pasa de figura retórica vacía. No sirve para pensar: quien lo construye no hace más que buscar argumentos para sacar una conclusión que, en realidad, había aceptado de antemano. Si el silogismo es un simulacro de pensamiento, Diógenes, al hacer un simulacro del simulacro, desenmascara su falsedad. No es muy distinta la motivación que invocan los cínicos antiguos en su negativa rotunda a ser “carne de canon” y en la consiguiente invención de nuevos géneros literarios. Pero éstos ya son juegos mayores, por lo que merecen capítulo aparte.

#### 4. El gran desafío de la autoficción y de la retórica (neo) quínica: inventar un (sub)género

En el último tomo del ciclo, *Entre fantasmas* (1993), la empresa de invalidar sistemáticamente la moneda en curso se centra en el campo de la literatura y lo transforma en campo de batalla. En este caso, el valor oficial caduco que Fernando se propone enterrar es la novela como género masivo, que triunfó en el siglo xx y, por consiguiente, es una moda literaria: en concreto, la llamada novela “realista”, desde luego, con todo su recetario tradicional de convenciones literarias. Según lo demuestra Fernando, la novela “realista” es un género más bien divorciado de la realidad, idealista, abstracto, que correspondería, culturalmente hablando, a la primera etapa de la modernidad: la modernidad temprana<sup>26</sup>.

El idealismo que da al traste con la autenticidad de la novela da pie a una respuesta quínica<sup>27</sup> cuya impronta marca todos los niveles de la obra de Fernando Vallejo, para culminar con la máxima provocación: recrear el género y romper así con todos los hábitos de lectura previos al contacto con el texto. En su estudio sobre la poética de Dostoievski, Bajtin pone en relación, de manera magistral, los distintos niveles de creación de sentido del texto con la problemática del género. Tanto en la obra de Dostoievski como en la tradición con la cual la conecta Bajtin —los géneros “serio-cómicos” de la Antigüedad— se hace patente toda la cadena de renovaciones

26 Gilles Lipovetsky (2002) 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 unos civiles —no por eso menos imperativos ni menos categóricos—. En el fondo se mantiene por mucho tiempo 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”.

27 En el subcapítulo titulado “Mear contra el viento idealista”, Peter Sloterdijk (150-154) presenta el cinismo antiguo como la primera reacción contra el idealismo. Su réplica se da tanto en el contenido como en la forma de la expresión, ya que el cinismo antiguo no habla, sino que vive contra el idealismo.

genéricas que implica la construcción de un yo auténtico. La propuesta de un nuevo tipo de protagonista —es decir, de un hombre nuevo— supone la reelaboración del argumento y el replanteamiento de su relación con aquél<sup>28</sup>, la recreación de la estructura de la obra, de la escritura y finalmente del propio género, ya que la idea no es partir de una matriz sino ir descubriéndola, creándola. Resulta que todo gran creador reinventa implícitamente las “leyes” del género que cultiva, con lo cual crea un híbrido donde las invariantes, recombinadas, resultan apenas reconocibles. En otras palabras, el artista auténtico aprovecha de manera óptima la capacidad de renovación definitoria del género, en virtud de la cual “el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo” (Bajtín 1986, 150).

Semejante planteamiento sería muy recomendable también en nuestro caso, pero su desarrollo requeriría cientos de páginas. Por esta razón, nos limitaremos a esbozar rápidamente cómo rompe con el género de la novela ortodoxa y con sus convenciones esta última autoficción del ciclo *El río del tiempo*. Lo haremos en el nivel del contenido, de la estructura de la obra y de la escritura, dedicando más espacio a poner de manifiesto las conexiones menos visibles: las de la escritura con el género novelesco.

En lo temático, el idealismo y la falsedad resultantes del carácter abstracto de este género “manido” y “muerto” que, en opinión de Fernando Vallejo, es la novela con narrador omnisciente y omnipresente son combatidos eficazmente, a la manera de los filósofos cínicos antiguos, mediante numerosas referencias a lo material, al cuerpo y a lo escatológico. Como máximo ejemplo en este sentido, valga la escena de la solemne ceremonia del entierro de Octavio Paz en la que el presidente de México, 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!

---

28 Véase la nota 3 de este estudio.

¡Pam! ¡Pas! ¡Pan! ¡Pan! ¡Pan! ¡Plas!”. El narrador no pierde la ocasión de comentar: “Fue la única vez que dijo la verdad y así lo registra la Historia alborozada” (Vallejo 1998, 601). Recurrir al lenguaje del cuerpo, en este caso concreto al pedo, al que el filósofo Peter Sloterdijk le dedica un subcapítulo del libro ya citado<sup>29</sup>, es una réplica tajante a la palabra y al discurso, a los que, mediante la opción por otro tipo de comunicación, Fernando se niega rotundamente.

A propósito de la estructura de la obra, notemos que, en este “libro de los finales” (573), según las palabras del propio narrador, ninguno de los límites textuales es único y definitivo. 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 demolió el bar de Medellín llamado “El Gusano de Luz”, según se cuenta en *El fuego secreto*. Pero, transcurridas unas cuantas páginas, el narrador se decide por otro comienzo, le ordena a la secretaria a la que le dicta el libro que lo borre todo y vuelve a empezar, esta vez evocando una de las visitas de la Muerte, que lo ronda a lo largo de todo el volumen. En el mismo espíritu, el final circular de *Entre fantasmas*, al enviar 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. Con el argumento de que no se pueden dejar “cabos sueltos” en un relato, el narrador “resuelve” esta vez en registro paródico el final de *Años de indulgencia* haciendo burla de las reglas de la novela tradicional, y, de paso, demuestra que ningún final es definitivo, que todos se pueden retocar. Se pone en evidencia aquí el parentesco de la autoficción con los antiguos géneros “serio-cómicos”, géneros inacabados por excelencia:

---

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

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. (Vallejo 1998, 561)

La grandiosa imagen final del cuarto volumen, Fernando convertido en Satanás en lo alto del edificio neoyorquino, invulnerable a las llamas del impresionante incendio que ha provocado, queda ridícula ante el nuevo fin que le depara el narrador a su historia en este último tomo: “el incendio que yo provoqué y que iba a ser el acabose 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*, término además de todo el ciclo *El río del tiempo*, encierra también otro escarnio, todavía mayor, del final clásico, en el que se atan todos los cabos sueltos. Fernando Vallejo también los ata, 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*. Así, el texto invita a un continuo recomenzar y sugiere que todo final, como toda verdad, es susceptible de transformarse en su contrario; en este caso, en un nuevo comienzo. Excelente ejemplo de renovación del género, que recuerda nuevamente a los cínicos antiguos: sus mezclas de géneros, la conversión de géneros “inferiores” o extraliterarios en literatura con plenos derechos, y la transformación de éstos mediante un tratamiento original de las formas consagradas y codificadas —por ejemplo, dirigiendo una epístola a un dios (véase Branham 116)—. La vida, que se le 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.

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 ser provocada por un empleo (lingüísticamente) irresponsable de la metáfora. En

este caso, el carácter abstracto y ambiguo de la metáfora favorecería una proliferación descontrolada de sentidos figurados, sin arraigo, sin cobertura en la realidad, que llevaría al desgaste y finalmente a la crisis de la palabra. Se produce —por usar los términos informales del narrador— un “deshinchamiento” semántico, que deja a la palabra vacía de contenido. Además, el uso impropio de vocablos que acarrea 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 con 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!” (Vallejo 1998, 668).

En otras palabras, la metáfora es mentirosa, deshonesto, está imbuida de la misma falsedad idealista a la que hemos aludido al tratar de la novela. Los cargos en su contra se aplican, a grandes rasgos, también a la metáfora. Con su carácter abstracto, ambas irritan a Fernando, básicamente, por estar de espaldas a la realidad y por instrumentalizar 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 leeme 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 haciendo 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 visibiliza 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 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 van 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 la metáfora comparte. La textura de la novela, que en gran parte se debe a la manera como se enfoca el tiempo, sometiéndolo a todos los cánones del orden lógico, sería entonces equiparable a un inmenso charco donde las aguas se mezclan indistintamente y pierden su individualidad. En contraste, los escritos de Fernando Vallejo tienen otra consistencia, muy diferente; una consistencia inefable, la suya propia como ser humano, la de la vida, la del tiempo: “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 en su conjunto —dictada en gran parte por la concepción del tiempo—, las leyes internas del subgénero elegido por Fernando y cuidadosamente distinguido de la novela —al que hemos identificado con la autoficción—, y la escritura por la que opta el narrador: directa, sin rodeos, no estetizante, preocupada por nombrar las cosas por su nombre y no por embellecer a la realidad “maquillándola” con metáforas y eufemismos. Siempre que detecta, bajo la apariencia idílica de la belleza, una visión superficial, simplista, falsa, Fernando se da el gran gusto de hacerla explotar. Así ocurre con un documental ingenuamente titulado *Colombia linda*, cuyo propósito de promover las bellezas del país quedaba traicionado por el enfoque acrítico, de un pintoresquismo convencional y anacrónico. Fernando cuenta como esta “belleza” resultó ser asesina: los rollos de acetato —material inflamable— explotaron y destruyeron la casa donde estaban almacenados; catástrofe en la que va implícita la advertencia del autor sobre los peligros que encierra la belleza falsa y engañosa, sólo aparentemente inofensiva.

Ahora bien: la opción por un estilo escueto, conciso, por la frase corta, incisiva, no se debe tomar, desde luego, al pie de la letra, porque no se aplica automática e indistintamente. La crítica de cierto lenguaje metafórico no implica en absoluto que el narrador renuncie al uso simbólico de la palabra ni excluya de su obra los tropos, sino que marca su preferencia por procedimientos literarios distintos a aquéllos de los que suele echar mano el género criticado, la novela. Según hemos venido observando, toda la retórica puesta en movimiento por Fernando Vallejo se encamina no a persuadir ni a hacer soñar, sino a provocar al lector. De ahí la presencia que hacen en sus escritos la paradoja y la exageración o el exceso. La escritura de Fernando Vallejo comparte este rasgo esencial con toda la literatura carnavalizada: la conciencia aguda de que todo lo que se lleva al extremo es susceptible de convertirse en su contrario, al ponerse en movimiento. Observemos estos procedimientos en un pasaje

metaficcional, 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, exsufaciones, 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 estilística que se consigue mediante el empleo de la paradoja se reencuentra, hablando de géneros literarios, en el subgénero que hemos identificado como autoficción y que Fernando, aunque no emplee esta 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). Género libre de toda convención y norma, que permite y, además, se nutre de atentados contra la verosimilitud realista como los que encontramos frecuentemente en Fernando Vallejo, la autoficción se define al final de este último tomo del ciclo mediante una parábola. El narrador-protagonista cuenta que tiene en su casa un “boquete” por el cual puede ver lo que ocurre 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 asomo a un espejo *sui generis* —por ejemplo, el brillante fondo de una sartén del infierno— de un imposible Narciso. Un Narciso al revés, dotado de un especial sentido del humor y que se mira a sí mismo con autoironía. También se podría ver en el subgénero de la autoficción una autobiografía paradójica, escrita según la retórica quínica y donde, por lo tanto, cabe lo que jamás encontró espacio en el clásico género de la autobiografía: la provocación.

## Obras citadas

- Bajtín, M. M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. 1991. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

- Bajtín, M. M. 1999. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Becerra, Eduardo. 2006. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Branham, R. B., y M.-O. Goulet-Cazé. (eds.). 2000. *Los cínicos*. Barcelona: Seix Barral.
- Carrasquilla, Tomás. (1926) 1984. *La marquesa de Yolombó*. Bilbao: Ayacucho.
- Cioran, Emil. 2003. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets (1.ª ed., 1964).
- Faciolince, Héctor Abad. 2001. "El odiador amable". *El Malpensante* 30, marzo-junio: 87.
- García Márquez, Gabriel. 1994. *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Mondadori.
- Goytisolo, Juan. 1985. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, Juan. 1986. *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral.
- Lejeune, Philippe. 1991. "El pacto autobiográfico". Traducción de Ángel G. Loureiro del primer capítulo del libro *Le pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975). *Suplementos Anthropos* 29, diciembre: 47-61.
- Lipovetsky, Gilles. 2002. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.
- Mejía Duque, Jaime. 1984. Prólogo a *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla. Bilbao: Ayacucho.
- Onfray, Michel. 2004. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Pouliquen, Hélène. 2009. *Dos genios femeninos. Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. Literatura y libertad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1993. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Quiroga, Horacio. 1997. *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- Sartre, Jean-Paul. (1964) 1966. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada.
- Sloterdijk, Peter. 1989. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Taurus.
- Vallejo, Fernando. 1994. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 1997. *Barba-Jacob. El mensajero*. Bogotá: Planeta.

- Vallejo, Fernando. 1998. *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2001. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2006. "El gran diálogo del Quijote". *Soho* 67: 251-260.
- Vallejo, Fernando. 2008. Entrevista realizada por la autora, Barranquilla, 18 de enero (publicación en rumano: "Interviu cu Fernando Vallejo". *România literară* 11, marzo del 2008: 16-17).
- Vallejo, Fernando. 2010. *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario. 1975. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Taurus.

## **Bibliografía**

- Foucault, Michel. 2004. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- García Gual, Carlos. 2007. *La secta del perro. Vidas de los filósofos cínicos*. Madrid: Alianza.
- Goytisoló, Juan. 1959. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- Paquet, Léonce (ed.). 1992. *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*. París: Le Livre de Poche.