



Ironía y autoficción en la narrativa de Fernando Vallejo

Julia Musitano
Facultad de Humanidades y Artes
UNR - CONICET
luchinaj@hotmail.com

Resumen

En este trabajo, me propongo analizar la obra narrativa de Fernando Vallejo, en especial las autoficciones (*El río del tiempo*, *Mi hermano*, *el alcalde* y *El desbarrancadero*), con la voluntad de indagar en el uso de la ironía, el humor y el tono cínico que caracterizan su escritura. La principal hipótesis que me planteo es que la autoficción es la forma literaria que conviene al deseo de representar la propia vida como un proceso paradójico en el que lo factual y lo inventado se afirman simultáneamente. En este proceso, la ironía ocupa un lugar primordial ya que podría pensarse como constitutiva del nuevo género. La estrategia de autofiguración se instala en este terreno, condición *sine qua non* del género autoficticio y de la proyección de sí mismo, para huir de posibles reprobaciones y permitirse abusos, inmoralidades, desmedros, injurias y descalificaciones que son redimidos justamente por el distanciamiento irónico.

Palabras clave: Fernando Vallejo – ironía – autoficción – autofiguración

“En este mundo sobra gente, (...) y ¿para qué queremos tanta gente? si no nos vamos a acostar con ellos, si la mayoría no nos gusta (...). Yo, para empezar, con los feos no me acuesto y, para continuar, con los bonitos solo me alcanzaría la vida para unos dos mil o dos mil quinientos, pongámosle cinco mil en un afán de superación en los baños turcos. Entonces, ¿para qué quiero el resto?, yo no tengo nada de qué hablar, ni conversar, ni platicar con 1200 millones de chinos, ni en chino, ni en mandarín, ni en español ni en nada; por mí como si no existieran. A mí no me gustan los chinos; los cambiaría a todos por un marciano, con ese si quisiera hablar, conversar, platicar, para preguntarle por la opinión que tienen allá del papa, y si también está satanizado el sexo en Marte. A estas alturas del partido todavía seguimos confundiendo el sexo con la reproducción porque a veces se dan juntos como si fuera el misterio de la santísima trinidad. El sexo es bueno, es conveniente, inocente, inocuo, entretenido, divertido, sano y bendito para la salud mental, despeja mucho la cabeza. ¡Bendito seas sexo!, y con lo que sea, con hombre o mujer, perro o quimera, con



tu hermano o con mi hermana. ¿Y con los niños? También, pero por supuesto. ¿Qué es esta histeria hipócrita que les sentó en Europa? (...) Lo que procede es entrenar a los niños para que practiquen la nueva obra de misericordia que aquí propongo: la caridad sexual, darle sexo a quien lo necesite sin armar mucho tango. Nadie tiene el derecho de imponerle a otro la existencia, la carga de la vida. Cuando un hombre y una mujer copulan para engendrar un hijo están cometiendo el crimen máximo. (...) La pobreza es el cuento del nunca acabar. Pobre que se reproduce produce más pobres. El pobre es ignorante, irresponsable, de mal gusto, envidioso, perezoso, odia al rico, vive en tugurios, hacinados, en la promiscuidad, no aprecia a Mozart y exige que hay que darle educación gratis, hospitales gratis, transporte gratis y si le quieren cobrar dos pesos de matrícula en la universidad de colegiatura, se ponen en huelgas y empiezan a armar manifestaciones, a gruñir, a tirar piedras, a amenazar. “¡Ay, los pobres, el pueblo, los explotados! ¡Mentirosos, sinvergüenzas, irresponsables, haraganes! (...)” (Vallejo en Ospina, 2002)

Esta es una voz excepcional por su diferencia con el resto. Es la voz de Fernando Vallejo que habla por la boca, por las manos y por los oídos de todos aquellos a los que interpela, una voz que no cesa y que corroe las estructuras del mundo con su ironía. Lo primero que me pregunto cuando leo una novela que me produce placer es ¿qué lo provoca? ¿Qué sucede en la prosa de Vallejo que su lectura me genera felicidad? Para dar respuesta a estos interrogantes, voy a intentar trazar los rasgos de esa figura de escritor singular, polémica y controversial que Vallejo construye en y fuera del discurso, y que a mí no deja de conmoverme.

La literatura de Vallejo es, para empezar, una literatura ambigua. Se inscribe en la autoficción, género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la realidad y el de la ficción. Cuando escritura y vida se encuentran ocurre algo del orden de lo incierto: la escritura incitando el despliegue de la vida y la vida forzando su inscripción en la escritura. En las autoficciones de Vallejo, la escritura parece intervenir, de alguna u otra manera que trataré de descifrar, en la construcción de la figura de escritor y en el relato de la propia vida. El contenido de su prosa es siempre impreciso, no se detiene en un significado estable, oscila constantemente entre lo cómico y lo trágico, entre lo serio y lo escandaloso, entre Dios y el hombre, entre un sí y un no, entre el *desbarrancadero* de la vida y la muerte.



Fernando Vallejo aparece en la portada de sus libros, es el autor y al mismo tiempo, el protagonista con nombre y apellido de todas sus autoficciones. Cuenta su vida en primera persona gramatical con aquella voz indisputable que se enhebra en la ficción —desde la felicidad de la infancia inocente de *Los días azules*, la crueldad de Colombia en *El fuego secreto*, el periplo europeo en *Los caminos a Roma*, el desamparo y la miseria de vivir en Nueva York en *Años de indulgencia* hasta el exilio en México en *Entre fantasmas*. Fuera de estos relatos que configuran *El río del tiempo*, el autor colombiano también refiere a la agonía del hermano Darío y la muerte del padre en *El desbarrancadero* y a la gestión política en Támesis del hermano Carlos en *Mi hermano, el alcalde*. La autoficción pone en evidencia una identidad inestable que se balancea desde lo autobiográfico hacia la invención; identidad con la que Vallejo juega y se siente a gusto, además de ser la clave de transmisión de su figura. La nueva forma literaria es un género mestizo que nace del encuentro entre autobiografía y novela, entre lo factual y lo inventado, que monta escenas de las cuales es difícil asegurar si son simuladas o reales. Allí, como lectores, no podemos discernir entre verdad y mentira o entre realidad y ficción porque la autoficción es ambas cosas a la vez. Se presenta como novela, aunque la identidad (pienso en la teoría del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune) entre autor, narrador y personaje está intacta, es decir, se trata de un relato que se presenta como ficticio cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. Es, como me gusta llamarlo, un *pacto paradójico* que se sitúa entre los dos grandes géneros: el autobiográfico y el novelesco, que pertenece y no a ambos. Cuestiona “los estatutos nacionales de ambos territorios”, subvierte los principios de los códigos novelísticos y hace tambalear los pilares de los autobiográficos (Alberca, 2007:162). La autoficción y el propio Vallejo descreen del carácter ficticio de la novela y, al mismo tiempo, se burlan del carácter referencial de la autobiografía:

“¿Cómo puede un señor de dos manos y dos pies o cuatro patas, saber lo que piensan cinco o diez o veinte personas, así las llame personajes, y repetir por páginas y páginas lo que dijeron, diálogos que no pudo oír porque no lo invitaron a la fiesta, y menos pasar con grabadora, y contarnos luego lo que hicieron los dos amantes solos en el cuarto, y



sin linterna seguirle los pasos al asesino en la oscuridad? (...) Que yo sepa hasta hoy no hay forma de leer el pensamiento con rayos x, ni entrar al cuarto ajeno atravesando paredes. ¡Al diablo con la novela y con el gobierno!” (Vallejo, 2004b: 181, 182)

La autoficción, entonces, es paradójica porque supone la afirmación de los dos sentidos a la vez—literatura y vida, realidad y ficción— sin exigir distinción, sin deseo de síntesis. “Mi problema con los libros, afirma Vallejo, es que son sucesivos y yo soy simultáneo: todo lo veo y lo siento y lo quiero a la vez.” (2004:26)

Poco importa qué de lo que cuenta el sujeto autoficcional es real. No importa que el narrador haya relatado la muerte de su hermana Gloria en *Entre fantasmas* aunque siga viva hasta hoy; o que haya matado tres veces a su madre en un libro publicado por primera vez en 1993, cuando Lía Rendón murió en el 2007; o si son ciertos los dos asesinatos que cometió en *Los caminos a Roma*, uno a una vieja en París y otro a un chavo en Andalucía. Y menos, sin afán de entrar en polémica con Jacques Joret—quien ha publicado este año un libro crítico sobre la obra de Fernando Vallejo—, menos interesa si estas muertes o asesinatos son manifestaciones de deseos irreprimibles o pulsiones sofocadas del autor (Joret, 2010: 101-125). Porque develar lo que tiene de verdad la autoficción es no sólo no haber comprendido el estatuto ambiguo del género, sino tampoco tolerar la incertidumbre, es decir, no ser un buen lector de literatura. La autoficción es irreductiblemente ambigua; no es posible, por más tentación que genere—sobre todo a Joret que pide a gritos una biografía del autor colombiano que revele los incidentes de la vida real del escritor—, no es posible, insisto, inclinar la balanza hacia uno u otro pacto porque es allí donde reside la fuerza literaria de la autoficción.

La potencia de esa voz, que aparece en *El río del tiempo*, que no se disuelve en *El desbarrancadero* y que se mantiene a lo largo de toda su obra (incluyendo los ensayos sobre religión: *La puta de Babilonia* y sobre física: *Manualito de imposturología física*), reside en la invención de cierto tono para hablar acerca de todo y de sí mismo. Un tono burlón y profanador que se inscribe en una nueva forma literaria y que se concibe en la escritura de la propia vida. Tono en el sentido de acontecimiento de



la individualidad de cada voz¹. Por el tono, la voz se presenta en su singularidad, como siempre diferente. El tono, diría Maurice Blanchot, es la fuerza por la cual quien escribe desaparece porque aquello que excede al lenguaje señala al autor como fantasma, en la singularidad de su ausencia (1992:21). El autor está presente en el texto en un gesto, en una mueca. ¿Qué tiene de singular, entonces, esa ausencia?, se pregunta Giorgio Agamben. Lo que hace a la literatura de Fernando Vallejo singular es la manifestación de ese tono que, no sólo subvierte los cimientos de los dos grandes pactos literarios, sino también los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector. Los desenfrenos, abusos, inmoralidades, desmedros, injurias y descalificaciones son redimidos por el distanciamiento irónico. La ironía le permite mostrar los excesos discursivos y retóricos, y los rituales ampulosos de las instituciones dominantes —la patria, el papa, la iglesia, la familia—:

“Ah, y se me olvidaba, mientras Aníbal y Nora limpian día y noche mierda de quinientos perros y doscientos gatos y cargan solos una inmensa carga de dolor que nadie les ayuda a llevar, Juana Pabla Segunda la travesti duerme bien, come bien, coge bien, y así, con la conciencia tranquila, bien dormido, bien comido, bien cogido, entre una nube de angelitos con dos alas se nos va a ir esta bestia impune al cielo del Todopoderoso. Alí Agcka, hijueputa, ¿por qué no le apuntaste bien?” (Vallejo, 2001:112)

La diatriba, en la literatura, es la extrema expresión de la burla, burla que puede tornarse escandalosa tanto como correr el riesgo de no ser nunca tomada en serio. Esta diatriba contra todos y contra todo acude a las formas tradicionales de la ironía: repetición delirante, hipérbole sin límites, continua contradicción, injurias sagaces y devaneo incoherente. Sin embargo, la riqueza del tono está dada no sólo por esos agravios, sino por su conexión con un discurso eminentemente autobiográfico (Montoya, 2006). De la misma manera que Vallejo maldice al papa mientras cuenta el dolor que les genera al hermano Aníbal y a su mujer el duro trabajo de cuidar animales enfermos y abandonados; intenta relatar el momento en que se entera de que el padre

¹ Pienso en la definición que plantea Alberto Giordano en el análisis de Manuel Puig.



está enfermo y se distrae criticando la Constitución colombiana y la violencia en Medellín. También en *El desbarrancadero*, Vallejo quiere describir los efectos de la diarrea que le causa el sida al hermano Darío y se entretiene haciendo cálculos sobre qué dosis de antibióticos para vaca inyectarle a un hombre de treinta kilos. Vallejo ironiza porque así logra eximirse de la tragedia y desarrollar una prudencia egoísta que lo inmuniza contra todo compromiso y contra toda decepción (Jankélévitch, 1986: 25). Ha de ser todo broma y seriedad, todo dolorosamente franco y todo profundamente disimulado. El ironista tiene una conciencia superficial, sabe coquetear con la frivolidad y liberarse de toda responsabilidad.

La ironía, entonces, funciona en el denegar constante de los intentos de fijar un significado estable. Se extiende a lo largo de todo el discurso y no hay forma de detenerla porque, tal como dice Beda Alleman, el autor irónico es prisionero de sus propias condiciones de juego, una vez que se ha dado a la ironía, ya no sale de ella en toda su obra. Discurre, como un río embravecido hasta recorrer todo su curso sin poder estabilizarse en un significado fijo que se corresponda con su significante irónico (Raga Rosaleny, 2007). Por esto, a Vallejo, en su afán de simultaneidad, parece que se le escapa el lenguaje, pierde el dominio de la escritura y con ello el control de su propia construcción. El texto habla más allá de las intenciones del autor porque cuando la vida se juega en la escritura no alcanza con la representación, el sentido está dado por la falta de intención, por aquello que no se puede decir, que queda fuera, que excede al lenguaje, por ese momento en que el autor nos da la espalda, diría Agamben.

Por esto, me permito decir que la imagen de Vallejo se refleja en la desmesura. No hay un interés dominante por ser o por parecer. La ambigüedad de la apariencia, siempre mediando entre el ser y no ser, como dice Wladimir Jankélévitch en su teoría sobre la ironía, nos inspira una saludable desconfianza porque la apariencia no es la realidad aunque participe de ella, y al mismo tiempo, es otra cosa de lo que verdaderamente declara (1986: 42,43). El trazo de la propia imagen a Vallejo se le va de las manos, no lo controla porque como todo en él, se desbarranca. Todo es un estar escribiéndose, Vallejo no vuelve atrás, continúa como el río continúa con su cauce y no se detiene a mirar qué arrastra con él. Sin embargo, el *desbarrancadero* del tiempo, de



la vida y de la prosa nunca pierde su equilibrio porque su escritura es una escritura oral, siempre en proceso, su vida no tiene fin a pesar de que ya se ha encontrado con la muerte muchas veces: se ha muerto y desde la muerte sigue hablando.

En esta estrategia de autfiguración, Vallejo no se afirma como yo para luego negarse, ni se autohumilla como forma de superación narcisística, sino que se instala en el terreno de la ironía para huir de posibles reprobaciones, condición *sine qua non* del género autoficcional y de la proyección de sí mismo. Porque la ironía, al igual que la autoficción, se encuentra en una situación intermedia, oscilante e indecisa, realiza acrobacias en la línea que separa la seria claridad de lo dicho y la burla o el desenmascaramiento. El género y la figura retórica—aunque en este caso, es más una figura de pensamiento, más una actitud que un tropo— afirman la existencia simultánea de dos puntos de vista opuestos sin la necesidad de comprometerse de manera definitiva con ninguno de ellos. La ironía es lo que no es y no es lo que es, no se decide entre las lágrimas y la risa, así como el yo, en las autoficciones, es simultáneamente una afirmación de múltiples yos, un yo real e irreal, rechazado y deseado, autobiográfico e imaginario, verdadero y mitómano, consciente e inconsciente de su propia invención.

La ironía literaria podría definirse sencillamente como una manera de hablar, en la que se presenta una diferencia entre lo dicho literalmente y lo propiamente dado a entender (Alleman, 1976: 11). Distinta de la mentira que engaña, es transparente y aspira a ser perceptible, pero al mismo tiempo, no se encuentra en frases singulares donde es posible reconstruir el significado estable decidiendo sobre las verdaderas intenciones del autor. Es inefable porque parece ser necesaria una especie de olfato o de sexto sentido para reconocer su presencia en un texto y porque no hay ningún núcleo de verdad para reconstruir. Ninguna verdad, ninguna pasión, ningún compromiso político, ningún juicio moral pueden resistir el examen irónico. El único significado es que no existe ningún significado² (Booth, 1986). Debemos abandonar todo intento de comprensión cuando de un enunciado irónico se trata porque eso significaría anular su

² Esta definición se acerca a la de ironía inestable de Wayne Booth en *Retórica de la ironía* que luego retoma para su análisis Paul De Man.



sentido. Llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar disolviéndolo todo, en una cadena infinita de elementos disolventes.

Me atrevo a afirmar, entonces, que la ironía como tono es inherente al género autoficticio; le da paso a la ambigüedad, permite que la autoficción ridiculice a la novela y se burle de la autobiografía. En el marco de la autoficción, la ironía es la que provoca la incertidumbre que es propia del género ficticio, es decir, cuando Vallejo intenta inscribir su vida en la escritura, la vida deviene ficción porque el poder de la ironía hace que la construcción de la figura *desbarranque* y que el relato se disipe en la región de lo impreciso. Es la insistencia de ese tono el que hace que Vallejo permanezca inexpresado aunque paradójicamente allí afirme su irreductible presencia. El gesto—que es la presencia del autor en el texto en la medida que se instaura un vacío, una ausencia—se manifiesta cuando la vida fuerza su inscripción en la escritura porque, como dije antes, en el momento que Vallejo se escribe, es decir, logra ausentarse, ocurre algo del orden de lo incierto, irrepresentable, imposible de ejemplificar que posibilita la lectura sin exigir justificación (Agamben, 2005).

Leer las autoficciones de Fernando Vallejo me provoca placer porque, a diferencia de ese hombre real encantador y amable al trato, el personaje de papel— que es y no es el autor—, con su verbosidad agresiva y macabra envuelta en un tono excesivamente irónico, me hace reír, sonrisa que a medida que avanzo en el relato deviene en mueca porque logra incomodar, porque, como dice Roland Barthes en *El placer del texto*, tengo que levantar más de una vez la cabeza durante la lectura y acomodarme dos o tres veces en el sillón antes de continuar. El placer de la lectura de Vallejo “proviene indirectamente de ciertas rupturas”, lo que impresiona no es la destrucción, sino la instalación de una pérdida, de una fisura (Barthes, 2008: 15, 16).



Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005), “El autor como gesto”, en *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

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

Alleman, Beda (1976), “La ironía como principio literario”, en *Literatura y reflexión II*, Buenos Aires, Alfa.

Blanchot, Maurice (1992), “La soledad esencial”, en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (2008), *El placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Booth, Wayne (1986), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.

De Man, Paul (1996), “El concepto de ironía”, en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra Teorema.

Giordano, Alberto (2006), *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

(2003), *Manuel Puig. La conversación infinita*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

Jankélévitch, Wladimir (1936), *L'ironie*, París, Nouvelle encyclopédie philosophique.

Joset, Jacques (2010), *La muerte y la gramática. Los derrotados de Fernando Vallejo*, Buenos Aires: Taurus.

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil.

Montoya, Pablo (2007), “Fernando Vallejo, demoliciones de un reaccionario”, en *Revista Número 54*, septiembre.

Ospina, Luis (2002), *La desazón suprema, retrato incesante de Fernando Vallejo*, New York: Latin American video archives.

Rosaleny, Raga (2007), “Alegoría e ironía: Paul De Man y la ironía posmoderna”, en *Thémata. Revista de filosofía. núm. 39*.



Vallejo, Fernando (2001), *El desbarrancadero*, Buenos Aires, Alfaguara.

(2004a), *Los días azules*; Buenos Aires: Alfaguara.

(2004b) *El fuego secreto*, Buenos Aires: Alfaguara.

(2004c) *Los caminos a Roma*; Buenos Aires: Alfaguara.

(2004d) *Años de indulgencia*; Buenos Aires: Alfaguara.

(2004e) *Mi hermano el alcalde*, Buenos Aires, Alfaguara.

(2005) *Entre fantasmas*; Buenos Aires: Alfaguara.