

## “Volverse uno fantasma de sí mismo”

### Tiempo, espacio y experiencia en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo

Julia Musitano

Facultad de Humanidades y Artes, UNR-CONICET

#### Resumen

En el presente trabajo me propongo hacer un recorrido por las autoficciones que componen *El río del tiempo* de Fernando Vallejo, prestando especial atención al tono con que el autor invoca, de manera diferente en cada una de las autoficciones, al pasado y se construye en el presente. Un tono irónico, burlón y profanador que caracteriza su escritura. Intento aproximarme a la narrativa del autor colombiano a partir de la coexistencia de los dos impulsos heterogéneos y en tensión que Alberto Giordano identifica en las ficciones autobiográficas: las retóricas de la memoria y la escritura de los recuerdos. Los recuerdos descomponen, desorientan porque participan de una experiencia que no domina la memoria y no construyen justamente una retórica. Vallejo logra apropiarse de su vida cuando la relata, pero deja de apropiarse de ella cuando recuerda porque la escritura de los recuerdos provoca el *desbarrencadero* de la propia vida y es allí donde emerge lo verdaderamente literario.

Fernando Vallejo guarda una libreta de los muertos para ayudar a una memoria de viejo. Allí anota todas las personas queridas o conocidas que se han ido muriendo a lo largo de su vida. La libreta y el número de muertos evidentemente con el paso del tiempo aumentan y a su vez, le anticipan la propia muerte. En ella, están anotados, abuelos, primos, tíos, hermanos, padre y madre aunque paradójicamente algunos todavía no han muerto, y cínicamente, otros han fallecido varias veces, de diversas maneras. Porque Vallejo en *El río del tiempo* cuenta su vida en clave ficticia, habla en primera persona con nombre propio conjugando en la escritura, literatura y vida, ficción y realidad. Se inscribe en la autoficción, género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la autobiografía y el de la novela, y que no nos permite como lectores discernir entre verdad o mentira. Vallejo lo cuenta todo, todo lo acaecido y más aún, desde su infancia y su hogar, su juventud y su exilio voluntario a Europa, más tarde a Nueva York y finalmente a México; hasta su vejez. Cuenta desde la vejez ya cerca de la muerte, sentado en un escritorio negro con la perra Bruja que lo acompaña, como si solo fuera posible el relato de una vida una vez esta concluida. Cuando alguien pretende contar su vida, indefectiblemente cuenta su muerte, sus muertes, realiza la contabilidad de sus cadáveres. Porque lo que hay de vivo en la vida es el modo de no estar, es la ajenidad de la propia vida, sentir que la vida se escapa, se pierde (Pardo, 2004: 148-152).

El tono con el que Vallejo habla de sí mismo en cada una de las cinco autoficciones que constituyen *El río del tiempo* no es el mismo porque Vallejo no es el mismo, desde *Los días azules* hasta *Entre fantasmas* el mundo continuó poblándose, él fue creciendo, envejeciendo, y la muerte pisándole los talones, de tal manera que su infancia y su Antioquia quedaron en el recuerdo. Narra en la vejez, la felicidad de la infancia inocente de *Los días azules*, la crueldad de Colombia, la muerte de los amigos y el goce de la sexualidad 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 los fantasmas de la muerte en *Entre fantasmas*.

*Los días azules* comienza con el mismo párrafo que termina *Entre fantasmas*.

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio... Lo que perdura, en cambio, vivido en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo,

fugaz fantasma que cruza de mi niñez a mi juventud, camino de la muerte y de la dura frialdad del patio. (Vallejo, 2004: 7)

La oscilación gramatical que va de la tercera persona a la primera instauro el primer desdoblamiento lógico del recuerdo que hace del sujeto de la enunciación el propio objeto, y que permite que el viejo mire al niño que fue (o mejor, que no fue) como a otro. Vallejo recuerda su infancia en Medellín desde una temporalidad que intenta ser cronológica organizada por los espacios. Si bien, la construcción del tiempo en general es cíclica, arremolinada y compleja porque el tiempo íntimo acomoda temporalidades inconmensurables con presentes distintos e incompatibles; en la primera autoficción del ciclo, la sucesión de casas donde vivió el narrador permite un seguimiento temporal bastante ordenado en relación a las siguientes. Primero, la casa de la calle Ricaurte que tenía una ventana con rejas desde la cual Vallejo niño miraba los transeúntes pasar y que a partir de *Los caminos a Roma* será recordada por las batallas navales en el lavadero con sus hermanos. Luego la de la calle Perú cuyas ventanas eran más altas y la calle era en pendiente, y más tarde la finca de Santa Anita en las afueras de Medellín que compraron sus padres junto a sus abuelos. El recuerdo de la casa, como dice Gastón Bachelard, constituye el valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida. Es decir, el tiempo es irrepresentable, pero podemos experimentarlo fijándonos en espacios que devienen duraderos (Bachelard, 2000: 27-32). Los espacios se configuran en imágenes que van aparecer una y otra vez a lo largo del relato. Espacios que se miran a la distancia, distancia que hace de nosotros seres espaciales, diría José Luis Pardo. La división del yo en dos mitades es la raíz del espacio mismo y representa el primer momento del desdoblamiento que Pardo llama *mismidad*, un ser que ocupa al mismo tiempo dos lugares en el espacio (Pardo, 2004: 160-164). Y el espacio, para Vallejo, es el hogar de la infancia. Pero no cualquier hogar, no cualquiera de las casas mencionadas, sino la finca de Santa Anita, a la que va a volver sin cesar de una u otra manera en todas las autoficciones. Sin embargo, ni siquiera es el recuerdo de la finca entera, ya que una sola vez la describe para presentarla y otra cuando padres y abuelos se pelean y dividen la finca en dos, sino la localización del recuerdo es en un lugar muy específico: en el corredor delantero de Santa Anita.

Cuando el viento sople, la brisa corra, la lluvia lo moje o la nieve lo enfríe, vuelve al corredor a recordar. Todo sucede allí, no en otro lugar, allí, en ese corredor de las azaleas donde generalmente está sentada la abuela Raquel en una mecedora escuchando radionovelas, leyendo a Heidegger, recibiendo visitas o charlando con la tía Elenita. En esas repeticiones, en la presencia excesiva del corredor algo del orden de lo incierto se manifiesta; pareciera que Vallejo no es el que vuelve sino que esa imagen es la que retorna sin intención, una y otra vez, una imagen que tiene la capacidad de abrigar y de protegerlo del avance del tiempo. El íncipit del ciclo (repetido luego en el relato de diversas formas) representa la distancia que cada yo debe recorrer para llegar a sí mismo, distancia que constituye el principio de la intimidad.

El corredor delantero, la frontera de la casa, el borde externo que separa el adentro del afuera, sostiene la infancia inmóvil, fuera del tiempo. ¿Por qué todo sucede allí? ¿Por qué a lo largo de todas las autoficciones, los momentos felices de la infancia que el recuerdo escribe pasan por allí? O, como en los recuerdos de las otras casas, las imágenes que se constituyen provienen siempre del afuera, pero que no llegan a serlo del todo. En la de la calle Ricaurte, la “poceta” o el lavadero que está detrás de la casa es un recuerdo recurrente, mirar por las ventanas lo que sucede en el vecindario sin terminar de salir afuera, en las inundaciones o en las mudanzas los muebles son arrojados hacia afuera para deshacerse de ellos, la piscina que construyeron se llenaba de los vecinos que provenían evidentemente del exterior de la casa, y así muchos ejemplos más sobre una estrategia de autofiguración que podría estar relacionada con una resistencia a la interiorización, a meterse dentro de sí, a ocuparse de uno y no de lo otro. El corredor, que

se constituye como signo del tiempo, está dentro de él como aquello de sí mismo con lo que no puede tener contacto, como aquello que lo saca fuera de sí y lo deja en el umbral, en la frontera entre el adentro y el afuera de su propio fuero íntimo. Pareciera que el espacio como el tiempo en la experiencia del recuerdo están para siempre agujereados construyendo no límites sino umbrales. Estos espacios que se constituyen como imágenes recurrentes ponen en evidencia que en Vallejo hay una resonancia interna de lo que sucede en el afuera que quiere, pero no puede ser dicha. Y que se desliza inmaterialmente en la escritura de los momentos más intensos donde el lenguaje para decir no alcanza, lo que, paradójicamente, en la literatura de Fernando Vallejo, sucede muy poco. En general, la escritura de sí mismo, de Colombia y de todos sus enemigos es excesiva, exagerada, proliferante, agresiva y cínica. Hay solo unos pocos pasajes, que se repiten, donde aparece esta voz serena e intensa, una voz a la que le faltan las palabras para decir lo que quiere decir, una voz que recuerda la felicidad: son los pasajes que irrumpen desde la infancia y que se localizan en la finca.

La reminiscencia de la infancia funciona como columna vertebral, reorienta el discurso en todo momento: cuando está en Italia recordando Antioquia, cuando nieva en Nueva York y cuando la muerte es inminente. Porque el tiempo, en el ciclo autobiográfico, es enemigo del hombre, destructor, es la fuerza ciega que mueve los pasos del narrador. Por el tiempo, olvidamos y el olvido, para Vallejo es la muerte. El sujeto autoficcional recuerda porque quiere remontar el río, volver en el tiempo a ser ese niño lleno de felicidad que viajaba por la carretera de tumbo en tumbo, de curva en curva a la finca de los limoneros y los naranjos. La carretera que viaja de Medellín a Sabaneta y llega a la finca de los abuelos se constituye en figura metafórica del itinerario de la vida. Por esa carretera, Vallejo desemboca en Santa Anita, y retorna de ella en una volqueta con el tío Ovidio al volante y los hermanos atrás en un rapto de velocidad, viaja en el Studebaker cargado de bellezas con el hermano Darío, o en moto con algún muchacho esquivando baches, se va de Colombia, y por ella, regresa después de muchos años- En esa carretera mueren sus seres más queridos; y finalmente regresa de viejo a buscarla y llegar a la finca de sus recuerdos, pero Santa Anita ya no está, ya no existe más. Este camino le posibilita viajar en el tiempo, del presente al futuro y del futuro al pasado que no deja de convivir con el presente, pero no le permite elaborar el duelo de todo aquello que pierde en esa *carretera del tiempo* y que hoy ya no está. La escritura de recuerdos, entonces, logra que el tiempo se divida en instantes y que esos instantes míticos de un pasado perdido devengan eternos.

Vienen ahora a mi lado mis primos, mis tíos y mis hermanos, y es la última caminata de diciembre hacia Sabaneta. Poco a poco voy quedándome solo. Ya no vienen mis tíos. Ya no vienen mis primos. Ya no vienen mis hermanos. Y un desconocido terror me invade porque la noche se vuelve silencio, y he dejado en Santa Anita a la abuela esperándome. (...) En el momento privilegiado, irrepetible, único, comprendo de súbito que no camino hacia Sabaneta: avanzo solo hacia el fondo de la noche, y me adentro en el infierno. Me detengo, si doy un paso más sé que nunca podré regresar a Santa Anita. Adelante está la casa campesina de amplio corredor con barandal y la ilumina un foco. Doy el paso y voy hacia ella. Estoy parado ahora ante su ventana, y mis manos agarran los barrotes, y mis ojos van hacia el interior, hacia el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo, acompañado por una perra negra, que escribe en un escritorio negro. (Vallejo, 2004a: 120)

Duelo imposible que mueve al retorno incesante de recuerdos felices –que entiende como felices después de haber vivido toda una vida y de haber experimentado el carácter destructor del tiempo, *condición sine que non* para descubrir la felicidad– sobre todo cuando se enfrenta a la soledad y la miseria del exilio y a la muerte de los que más quiere.

¡Y haber tenido que vivir una vida entera para saberlo! Haber tenido que llegar hasta aquí, hasta ahora, hasta esta calle de esta noche de smog para descubrir con dolor que todo ese pasado mío revuelto algo que entonces no podía ver: la felicidad. ¡Como verla si la estaba viviendo! Conque esto es la vida, volverse uno fantasma de sí mismo. (Vallejo, 2005: 183)

Un fantasma ronda la finca, el fantasma de un niño curioso que se proyecta como el doble especular del viejo sin dejar de ser el rastro de su ausencia. El niño y el viejo se encuentran porque el último, recordando al primero, está escribiendo para ese otro (el niño que nunca fue) que lo habita sin ser él. Se abre, entonces, la temporalidad con el fantasma que precisamente preexiste a la temporalidad del tiempo porque el fantasma acontece una vez que el tiempo se enfrenta con el tiempo mismo (González Santos, 2006: 62-63). Fantasma que representa otro umbral, no ya espacial, pero sí un umbral entre la vejez y la infancia del narrador, entre la fuerza de lo real y la potencia de lo imaginario, entre el presente y el pasado, entre la presencia y la ausencia, entre la vida y la muerte. El fantasma es el tiempo sin tiempo.

En *Los días azules*, la brisa o el viento introducen el recuerdo de la infancia, “enloquecen el tiempo”, es decir, desarmen la linealidad temporal para que el pasado se presentifique. En el recuerdo de la infancia, como explica Nicolás Rosa, la temporalidad retroactiva enigmatisa la relación entre “aquello que deseamos ser (ahora), aquello que desearíamos ser (en el futuro) y aquello que deseamos haber sido (en el pasado)” (Rosa, 2004: 55). Por esto, insisto en lo que dije más arriba acerca del viejo que ve al niño que nunca fue, que nunca fue porque hay en el recuerdo un poder alucinatorio del deseo que cuestiona una realidad. Los hechos son recordados tal como nunca ocurrieron y allí es donde aparece lo incierto, el carácter imaginario que preserva lo infantil.

La infancia es una experiencia muda, me precede cuando yo llego a mí mismo, como algo por tanto que yo no he hecho y solo se manifiesta cada vez que lo humano está absorbido por una experiencia. En este caso, es el afecto inarticulable que siente por su abuela Raquel y la sensación del paso del tiempo que desemboca en la muerte. Esa emoción desborda lo representado y hace de esos pasajes los más estéticos de las autoficciones. En *Los caminos a Roma*, Vallejo recibe la noticia de la muerte de su abuelo y en ese momento, en la soledad del cuarto de hotel, el olvido irrumpe y lo sorprende. Sorpresa que aparecerá más de una vez porque, como dice Giorgio Agambem, con lo nuevo no se puede hacer experiencia porque yace en el fondo de lo desconocido (Agambem, 2007: 55). Siempre que irrumpe en el relato el recuerdo de la abuela o del abuelo parece escapar de la conciencia, que la conciencia es desbordada por la vida y que esta se libera, se contempla y deviene intimidad. Cuando la intimidad se ofrece como un presente, el narrador-personaje queda engrampado en una tensión de felicidad irremediadamente dolorosa que detiene el curso del tiempo.

De súbito una imagen prodigiosa fue ascendiendo del olvido, una lejana impresión que negaba al mundo, que desafiaba al tiempo: mi abuelo en el comedor de Santa Anita en su silla, en la cabecera de la mesa bajo el reloj de caballito. (...) Es la felicidad y yo sé de donde viene: de la alta montaña en pico que preside el valle sopla inmensa, desmesurada; sopla (...) sobre Itagüí, sobre Caldas, sobre San Antonio, sobre Envigado, sobre pueblos que serán ciudades. No, no serán, el reloj se ha detenido. Once campanadas sonaron y se le detuvo el péndulo. Ya no soplará más la brisa, se nos ha parado el corazón. (Vallejo, 2004c: 143)

Es como si el círculo de la vida, para Vallejo se formulara en dos grandes esferas, la del pasado: recuperar al niño, y la del futuro: ir al encuentro con la muerte. La infancia que, por un lado, no termina de ocurrir y nunca llega a ocurrir realmente porque no estamos presentes en el momento en que ocurre, y, la muerte, por el otro lado, que nunca ocurrió ni va a ocurrir porque no estaremos presentes en el momento de nuestra muerte. Es decir, ambas esferas pertenecen al

orden de la experiencia porque no hay vivencias del origen ni del fin de la vida. Porque, como dice Agambem, hay experiencias que no nos pertenecen, que no son nuestras, no le pertenecen al sujeto, sino al *Ello*, a la tercera persona, a un *Es* (Agambem, 2007: 54). Por esto, los pasajes donde Vallejo se presenta/se ausenta al recordarse de niño o al acercarse a la muerte ya sea la propia o la de los seres queridos son los más intensos porque la vida deviene impersonal. ¿Quién soy yo cuando no soy yo, cuando no me reconozco? Se trata de tener presente lo que uno no es, lo que no ha sido ni ha vivido. La vida es lo que nunca le ha pasado a uno y lo que nunca le pasará a uno (Pardo, 2004: 171). Vallejo es consciente del distanciamiento que se produce entre aquel que recuerda y aquel del recuerdo, distanciamiento que José Luis Pardo llama *alteridad* como el segundo de los momentos del desdoblamiento, dos seres que están en el mismo lugar, pero que no están al mismo tiempo.

Y por un instante, experimenté la sensación de que me había desdoblado, que me miraba a mí mismo cruzando por mi séptimo piso tras mi ventana. Yo era el otro. Entonces, me despeñé en el pasado: volví a la finca Santa Anita y a ser el niño que fui en el corredor de las azaleas. (Vallejo, 2005: 182)

Vallejo cuenta para apropiarse justamente del ser parecido que fue él durante la infancia, para apropiarse del momento en que era otro. Y lo hace más de una vez en tercera persona como en el incipit del ciclo. Porque el tiempo le impide ser únicamente presente: en todo momento además de ser lo que soy, soy lo que fui y lo que seré. El momento de la alteridad da tiempo al hacer que el yo se multiplique en otro y esa alteridad es el tiempo mismo (Pardo, 2004: 164-170). Esos pasajes, donde se pone en evidencia la tensión entre propiedad e impropiiedad, son los que nos permiten señalar incluso la singularidad y la potencia de su voz. 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. A medida que Vallejo crece y envejece, el tono con el que recuerda la infancia difiere del inocente y simpático de *Los días azules* para convertirse en un tono más duro, irónico y nostálgico en el resto del ciclo.

En *El fuego secreto*, segunda autoficción de *El río del tiempo*, Fernando Vallejo narra su juventud en Medellín. Explora la vida nocturna en el bar Miami, descubre el amor con Jesús Lopera y se aventura en el studebaker con el hermano Darío en búsqueda de muchachos. Colombia se convierte en asesina, ladrona y mentirosa porque Medellín se torna el matadero de todos sus amigos, y Fernando comienza a caer en el abismo del estrepitoso fracaso como músico, de la deserción de la Facultad de Filosofía y Letras y del paso por la clínica psiquiátrica. Aquí comienzan a manifestarse los rencores acumulados contra un país que no le ofrece nada y una ciudad que le ha quitado todo. Del duelo imposible a la furia de no poder ser el que hubiese querido ser. La experiencia del tiempo en la juventud se agudiza y logra percibirlo con mayor nitidez. Pasajes de su obra dolorosamente nostálgicos ensalzan un jardín perdido que es la infancia, pero en *El fuego secreto* y luego en *Años de indulgencia* un presente se levanta desde la permanente destrucción (Montoya, 2007). Es imposible conciliar las imágenes idealizadas del pasado y la impiadosa realidad del presente. Ya no vive para vivir, vive para recordar. Se aferra a los recuerdos para no morir. Se escribe para no ser olvidado.

Entonces, Fernando Vallejo decide en *Los caminos a Roma* irse a Italia con una beca de investigación a estudiar cine, pero Colombia, Medellín, Antioquia y Santa Anita no se quedan atrás, se van con él. El exilio, en la obra vallejana, no constituye una estética del despojo, ni de la imposibilidad del arraigo porque no importa donde Vallejo esté, Colombia va siempre con él en su maleta y en su recuerdo. Vallejo desea y padece simultáneamente la extranjería, pero es extranjero en todas partes, en Roma, en Andalucía, en Nueva York y en Antioquia, a la que buscará en todos los rincones del planeta.

Y, por último, en *Entre fantasmas*, con la inminente muerte, la carga de las que lleva con él y aún más aferrado a la vida, el tiempo se arremolina sin interrupción. Los desdoblamientos son recurrentes y la necesidad de volver a Colombia, al pasado y a su Antioquia es imperiosa y, a la vez, imposible.

Dicen que Santa Anita ya no está, ya no existe, que a la pobre vieja finca de mi abuelo se la llevó el ensanche, se la tragó el Tiempo. Dicen, dicen, tanto dicen... ¿Si no está, dónde estoy? ¿No estoy pues con la abuela en sus corredores meciéndonos en sus mecedoras? (Vallejo, 2005: 185)

El corredor delantero de la finca, que no cesa de aparecer tampoco en la última autoficción del ciclo, introduce el tiempo y el espacio íntimos: Vallejo se divide en dos mitades y siente allí la compañía lejana de su otra mitad. Se ve como a otro y reconoce allí la asunción de la finitud, que implica el nacimiento y la muerte. El tono con el que el pasado del Fernando Vallejo (autor-narrador-personaje) irrumpen en el presente se va modificando no solo en cada una de las autoficciones que conforman el ciclo, sino en los diferentes pasajes, algunos en los que Vallejo recuerda para volver a un pasado perdido y otros que retornan sorpresivamente sin buscarse. La vida es un círculo y el tiempo una serpiente que se muerde la cola. Y *El río del tiempo* termina como comienza. Lo que fue, vuelve por un instante, el instante en que recuerda, instante en que el presente deviene eterno y en el que experimentamos el afuera del tiempo.

El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada. (Vallejo, 2005: 145)

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2007. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bachelard, Gastón. 1957. *La poética del espacio*. Buenos Aires, FCE.
- Blanchot, Maurice. 1976. "Soñar, escribir", en *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París, Editions du Seuil.
- Link, Daniel. 2009. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Giordano, Alberto. 2006. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- González Santos, Fernando. 2006. *Pensar la muerte. Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- Pardo, José Luis. 2004. *La intimidad*. Valencia, Pre-textos.
- Rosa, Nicolás. 2004. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Scarano, Laura. 2007. *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos.
- Vallejo, Fernando. 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.
- , 2005. *Entre fantasmas*. Buenos Aires, Alfaguara.

**CV**

MUSITANO, JULIA ES PROFESORA EN LETRAS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO. BECARIA DE CONICET, ESTUDIANTE DE DOCTORADO EN LA UNR. ÁREAS DE TRABAJO: LITERATURA IBEROAMERICANA CONTEMPORÁNEA, ESCRITURAS DEL YO.