

***La vida es un raudo vuelo a ninguna parte:
el yo y sus rostros en *Llegaron* de Fernando Vallejo****
*Life Is A Swift Flight to Nowhere: The Self and Its Faces in
Llegaron (They've Arrived) by Fernando Vallejo*

María Luisa Martínez M.
Universidad de Concepción
marmartinez@udec.cl

Edson Faúndez V.
Universidad de Concepción
efaundez@udec.cl

Llegaron (2015), la más reciente novela de Fernando Vallejo, se inscribe dentro de la categoría de novelas autoficcionales del autor y prosigue el diálogo que el yo textual establece con la alteridad que distingue su escritura. La relación con la otredad se plantea en Vallejo como el acceso a zonas de indiscernibilidad con lo heterogéneo minoritario: la infancia, los animales y los muertos. La lengua deviene una oposición a la doxa imperante en los planos estético, político y ético, y permite el surgimiento de rostros nuevos, extraños y demoníacos, a través de una escritura que se plantea como un espacio hospitalario y de acogida de lo otro.

Palabras clave: Literatura latinoamericana, autoficción, lengua, animales, muertos.

Llegaron (2015), Fernando Vallejo's latest novel, is categorised as one of his autofictional novels. It resumes the dialogue that the textual self establishes with the otherness that characterises his writing. The relationship with the otherness is presented in his work as the access to indiscernibility areas along with the heterogeneous minority: childhood, the animals, and the dead. Language becomes an opposition to the prevailing doxa in the aesthetic, political, and ethical planes, and it enables the rise of new faces, strange and demonic, through a writing that is presented as a hospitable and welcoming space for otherness.

Keywords: Latin American literature, self-fiction, language, animals, the dead.

Recibido: 04/11/2017
Aceptado: 09/01/2019

* Artículo escrito dentro del marco del Proyecto Fondecyt Regular N° 1171250, "El problema de los animales en las escrituras del yo latinoamericanas de las últimas décadas" (Inv. responsable: María Luisa Martínez M., Coinvestigador: Edson Faúndez V.).

Las novelas latinoamericanas de las últimas décadas, y especialmente la producción narrativa de Fernando Vallejo, evidencian que la vida es irreductible a un yo; *Llegaron* puede comprenderse como la narración del cruce con las alteridades que pueblan la historia personal y escritural del autor al dialogar con la pentalogía autobiográfica que compone *El río del tiempo* y con las autoficciones¹ que la suceden.

Manuel Alberca señala en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* que esta última surge durante la modernidad como una forma narrativa portadora de un evidente carácter contestatario frente a los conflictos percibidos por el sujeto textual; sin embargo, la revitalización postmoderna de las autoficciones supone un regreso frágil del sujeto y de la verdad a la literatura. La compleja relación que Alberca observa actualmente entre lo real y su representación en la literatura en español tiende al uso de un tono condescendiente que difiere del espíritu crítico moderno; sin embargo, el autor señala que Vallejo constituye una excepción a la norma: "Sus relatos, escritos todos desde el yo, con una voz inconfundible, se distinguen por remar contracorriente de las ideas establecidas, a través de una puesta en escena de sí mismo realmente imponente en la que deconstruye su propia imagen en sintonía con un discurso construido contra todos los mitos y convenciones de curso legal" (2007: 270). Sus autoficciones despliegan encuentros con figuras minoritarias y, en esa particularidad, como señalan Gilles Deleuze y Claire Parnet, radica la condición política de la literatura: "Al escribir se proporciona escritura a los que no la tienen, y estos a su vez proporcionan a la escritura un devenir sin el cual no existiría, sin el cual sería pura redundancia al servicio de poderes establecidos" (1997: 53). Esas minorías que no escriben pueblan la zoósfera soñada por Vallejo, donde establecen alianza con la naturaleza mortuoria del yo ficcionalizado en sus obras.

El propósito de este artículo consiste en analizar el carácter que asume el encuentro con la alteridad en *Llegaron* a partir de su condición de novela autoficcional, del diálogo que establece con las novelas que la preceden² y de la oposición que plantea a la doxa imperante a partir de tres aspectos que destacamos: en primer lugar, el devenir de la lengua mediante el ingreso del yo textual en territorios asignados al espacio de la infancia y los múltiples rostros que esta conjuga; en segundo lugar, la importancia que el

¹ Manuel Alberca distingue dos clases de relatos en la obra de Fernando Vallejo: la primera se refiere al ciclo autobiográfico compuesto por cinco narraciones –*Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993)– que se ordenan cronológicamente entre sí; esta pentalogía, aunque con un orden cronológico entre sí y de manera hiperbólica ficcionaliza fuerte e hiperbólicamente la voz narrativa, narra autobiográficamente la visión de mundo y la postura ideológica del autor. La segunda clase de relatos se refiere a las novelas (cuatro hasta la fecha de publicación del texto de Alberca) que comprende su escritura autoficcional y donde el autor "se acoge sin ambages a la ficción que le permite manipular con total libertad tanto lo vivido como lo no vivido" (2007: 272).

² Alberca señala que la distinción entre los relatos autobiográficos y los autofccionales de Vallejo supone un riesgo en una obra "tan unitaria, que se lee y organiza en un continuum de una gran coherencia argumental" (2007: 270).

problema de los animales³ adquiere en los planos estético, político y ético que permea la escritura de Fernando Vallejo, en ocasiones autobiográfica; finalmente la presencia obsesiva de la muerte en sus novelas, el eje conector de una narración digresiva que, como la vida, se plantea como *un raudo vuelo a ninguna parte*.

“La vida es para llenarla. Si no, es un balón vacío”⁴

El yo en Vallejo es un yo fragmentado, múltiple, diverso; estos múltiples *yos* se suceden, traslapan e incluso contrastan entre sí. Fernando, el narrador y protagonista de *Llegaron*⁵, le revela al siquiatra Arnaldo Flores Tapia⁶ el contenido de un secreto que ilumina los signos distintivos de su propia subjetividad: “Mi problema, doctor, no es con hocicos ni con colas. Es con el verbo ser. Lo detesto, no lo resisto” (127), “ni me acuerdo del que fui ni me acuerdo del que soy. Perdí la memoria. La lejana y la inmediata. No sé quién soy ni qué iba a traer” (144). El debilitamiento del poder del verbo *ser* trae como correlato la emergencia del verbo *estar*, cuestionando la autoridad y el carácter imponente con que se disfraza el yo narrativo. Esta situación incide en la fractura de la molaridad del yo, es decir, de la identidad asignada al yo en su relación con los poderes hegemónicos. El sujeto, refractario a la identidad estable, se define así por las posiciones, desplazamientos y múltiples estados que asume en el entramado textual. Su territorio es el de la indiscernibilidad, la indeterminación y la mutación: zona donde los contrarios se reúnen y son posibles fructíferas alianzas con lo heterogéneo minoritario. La escritura de Fernando Vallejo se erige así en los bordes de dimensiones discordantes. El lenguaje y el sujeto fluyen por ello entre lo uno y lo otro, entre la niñez y la adultez, entre el pasado y el presente, entre la memoria y el olvido, entre lo humano y la animalidad, entre lo vivo y lo muerto. Las voces discursivas se cruzan, conectan, conjuran nuevos fragmentos y producen una red rizomática abierta siempre a nuevas conexiones⁷ sin necesidad

³ La problemática animal ha sido abordada por los *animal studies*, que poseen un carácter interdisciplinario y transdisciplinario y surgen, según Paola Cavalieri, debido a la confluencia de tres ámbitos de pensamiento: “Las temáticas de la igualdad, las problemáticas bioéticas del aborto y de la eutanasia, y las ciencias cognitivas” (en Cragnolini, 2016: 18). Mónica Cragnolini destaca los planteamientos de Cavalieri y señala además otra razón para explicar la relevancia de la problemática animal en la época actual, la que se vincula con su “visibilización [] En estos últimos años Internet ha promovido una casi completa visibilización de lo que acontece con los animales” (2016: 21). Estos estudios, agrega Cragnolini, “deberían brindar la posibilidad, no de humanizar al animal, ni tampoco de animalizar al humano, sino de considerar la posibilidad de percibir al viviente animal como ‘alteridad’ que debe ser respetada como tal” (2016: 25).

⁴ (Vallejo, 2015: 95). Las citas de *Llegaron* llevarán en adelante solo número de página. Ver referencias bibliográficas.

⁵ La coincidencia del nombre del autor con el del narrador y protagonista de la novela contribuye a la permeabilidad entre lo real y lo inventado propia de las autoficciones.

⁶ Arnaldo Flores Tapia es un personaje recurrente y especular en los textos de Vallejo y, por lo tanto, uno de los pocos interlocutores válidos para el discurso demoledor del protagonista. El diálogo entre ambos en *Llegaron* es un juego de fuerzas discursivas, *haciendo carreras* por la supremacía de la razón: “Usted va siempre delante de mí, como el cóndor precediendo este avión, abriendo trocha” (Vallejo, 2015: 160).

⁷ Vallejo no ha producido un tipo de libro-raíz, “bella interioridad orgánica, significante y subjetiva [regida por] la lógica binaria” (Deleuze y Guattari, 1997: 11), sino más bien un libro rizomático que encuentra en los principios de conexión y de heterogeneidad dos claves

de que entre ellas medie una lógica unitiva: "Ya me perdí, una cosa me lleva a otra cosa y otra cosa me lleva a otra cosa" (41).

Resulta relevante examinar los trayectos del sujeto que se despliegan en la ficción novelesca de *Llegaron*, ya que lo que realmente "importa del viaje es viajar, no llegar: que las ruedas del tren le saquen chispas a la carrilera" (134). Entre las *carrileras*, entre los dualismos, estallan las *chispas* literarias que perturban los órdenes establecidos y entre ellas deambula y se desplaza el yo:

Viajo para llegar, llego para partir, y empacando y desempacando mis cuatro chiros voy enredando la pita. ¿Quién soy? ¿Cómo me llamo?, me pregunto, mientras me afeito, en el espejo. Tú eres tú y te llamas yo, me contesta el káiser. Si soy tú, entonces no me puedo llamar yo. Y le suelto un escupitajo. Ya le partí de un puñetazo en dos la cara y me quedó el espejo cuarteado en zigzag. Por poco no me desangro (93).

El rostro se refleja en imágenes irreconocibles que resquebrajan la supremacía del yo narrativo, un *káiser* demoníaco y tirano. Gilles Deleuze y Félix Guattari comprenden la idea de rostro como organización de poder que comienza con el rostro de Cristo y señalan que el destino del hombre, si realmente existe alguno, consistiría en deshacer el propio rostro hacia formas transgresoras. El tono combativo y contestario del tú, que es una de las tantas especularidades del yo, permite el surgimiento de un rostro anómalo, desmesurado e iracundo⁸, que discute el poder que el sujeto textual supone en la escritura de Vallejo y traza líneas de fuga a través de la experiencia del viaje. Este establece la síntesis entre literatura y vida, porque la novela, como la vida, es finalmente "un raudo vuelo que va a ninguna parte. Vivos o muertos, seguimos en el planeta girando con él en su translaticia errancia" (13). La escritura novelesca de Vallejo encuentra en la huella de los trayectos su carácter particular; el avión, en ese sentido, expresa de modo ejemplar la posición intermedia que ocupa el lenguaje y el sujeto, y permite la irrupción de los procesos de desterritorialización que singularizan la escritura narrativa de Vallejo. Fernando va en un viaje hacia Colombia, pero se equivoca de vuelo y se dirige, en un primer momento, a Brasil para, en un segundo momento, retomar el rumbo deseado. Los continuos viajes llevan al yo a señalar que "viajo para llegar, llego para regresar, y por eso voy y vengo" (133) y "vivo en un avión" (130)⁹. El tránsito constante y permanente hace

de su funcionamiento: "Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo" (1997: 13). Los otros principios del rizoma son: multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía.

⁸ Remo Bodei señala respecto de la ira que esta indica un *grado de vulnerabilidad del propio yo* que determina la aparición de un yo hipertrofiado, caracterizado por una soberbia desmedida y por la desproporción entre la causa y el efecto de esta pasión: "Efectivamente, no se comprende que un exceso así pueda tener su propia lógica, una lógica que, aunque anómala, yo llamaría acumulativa" (2013: 17).

⁹ El avión, que funciona como metáfora de la literatura, transfigura en una especie de consultorio y de confesonario donde Fernando puede desplegar sus secretos, idea que se intensifica a partir del encuentro del narrador con el siquiatra-sacerdote Flores Tapia:

posible el encuentro con personajes que se convierten en oyentes y primeros comentadores de las historias del narrador. El doctor Flores Tapia le pregunta a Fernando en *Llegaron* lo siguiente: "¿Por qué viaja en jet público teniendo el suyo privado?" (134). La pregunta remite al problema de la visibilización de lo privado o la revelación de los secretos que se produce en el espacio textual, verdadera clínica y confesonario del escritor delirante. La respuesta que desliza el protagonista es muy sugestiva: "Por los encuentros fortuitos, doctor. A ver si me topo en estos armatostes en que viaja la chusma uno que me ilumine, porque vivo en la oscuridad" (134). Los encuentros fortuitos se convierten en la forma de contenido, en la materia misma de los trayectos que estallan en los viajes del escritor. El deseo del sujeto pareciera ser la sed irresistible e insaciable de ir al encuentro de aquello que está por venir y, por consiguiente, la apertura de una posibilidad a partir del acontecimiento de lo otro que reconfigura la subjetividad del sujeto. La velocidad del paso del tiempo, "una saeta, y la vida un raudo vuelo" (10), deviene un movimiento incesante e imperceptible en la metáfora del viaje que la vida y la novela plantean:

Hoy subo escaleras, paseo perras, me monto en buses, me encaramo en bancos... Bueno, subía, paseaba, me montaba, me encaramaba. Ahora vivo instalado cómodamente en un avión, conversando con mis vecinos de asiento. El otro día me tocó un mafioso colombiano, y ahora voy charlando de lo más sabroso con un psiquiatra austríaco-mexicano. Quiácara va, quiácara viene y en el mismo punto se mantiene (130).

La ambigüedad del yo que proponen los relatos autoficcionales no solo reside en la confusión que plantean entre autor y personaje, y en la referencia de hechos más o menos cotejables o rastreables en la realidad histórica del autor; otro de sus elementos constitutivos consiste en narrar no solo "lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya" (Alberca, 2007: 33). Fernando Vallejo construye, en efecto, personajes signados por el acontecimiento de lo otro, cuya aparición no puede ser nunca anticipada, calculada o programada. La identidad de los narradores solo puede crearse a partir del arribo de un otro, lo que deshace las ideas modernas sobre la identidad individual y la libertad en la autonomía: "Fracasado en la mía propia, me dedico a vivir vidas ajenas" (97). La apertura hacia la posibilidad del otro por venir presente en las autoficciones de Vallejo expresa la complejidad de un yo que se disfraza discursivamente de un yo hiperindividualizado, pero que se debe comprender más bien como "un yo nómada siempre a la busca de otro yo nuevo" (Alberca, 2007: 41). Esta porosidad creadora despliega un sueño textual en el que el otro que se espera y se anhela, el interlocutor válido, es un ser profundamente ajeno a las convenciones que impone el discurso de lo molar.

"Cambiar el diván del psicoanalista por un confesonario, y luego el confesonario por el avión-consultorio, ¿no se les hace genial? Felicitaciones, Arnaldo Flores Tapia, del Círculo de Viena, pionero de la psiquiatría aérea, el que cura en vuelo" (99).

Juan Álvarez advierte que el problema individual se expresa en Vallejo en un espacio reducido y vulnerable, y que no se conecta con otros poderes individuales para establecer un trasfondo social: "En el caso de Vallejo, tal posición no estaría determinada únicamente respecto de la lengua española, sino sobre todo por el hecho de ser latinoamericano en un mercado sustancialmente *insularizado*" (2013: 311). La lengua literaria de Fernando Vallejo se distancia de los usos lingüísticos estética y políticamente dominantes, lo que evidencian las críticas explícitas a las instituciones de saber y poder. El caso del asedio al poder normalizador de la Real Academia Española de la Lengua evidencia lo anterior:

Se les decía *gorronas* en mi vieja Antioquía a las religiosas que se dedicaban a la educación de las niñas por el cornete que llevaban a modo de toca de loca en la cabeza. ¿Qué es un cornete? La Real Academia de la Lengua dirá. Que lo incluyan en la primera edición de su Diccionario porque falta. Y no tiene que ver con huesos ni fosas nasales, ¿eh, señorías? Se informan primero y entonces sí pasen a lexicografiar las cosas (111).

Pero no son solo las críticas a las instituciones de poder lo que permite apreciar la actitud disolvente y liberadora de la lengua literaria de Vallejo. El carácter poético de la escritura se evidencia por medio de las digresiones, de los saltos temporales y de las reiteraciones presentes en Vallejo: "La experiencia del poeta puede asociarse a la escritura de Vallejo tanto en su condición errante y reiterativa, como en la confluencia de modos de vida y reflexión que transmiten la fuerza de una tempestad interior que acumula con la misma intensidad situaciones trascendentales, banales o contestatarias" (Giraldo, 2013: 93). La redundancia en los motivos, la repetición de temas y obsesiones, forma parte de una escritura signada por la *inteligencia del mal*¹⁰, que comprendemos, entre otros aspectos, a partir del distanciamiento del orden que condena al silencio la parte maldita y permite la irrupción de una lengua articuladora de relaciones reversibles entre los hemisferios del bien y del mal; el carácter higienizante del discurso hegemónico del bien es desbaratado por el autor, quien observa el mundo desde una perspectiva marcada por la violencia y la muerte, pero también por la acogida hospitalaria de los muertos amados y de los animales maltratados por los humanos. Vallejo exorciza sus demonios en una escritura imprecatoria, delirante, de connotación política¹¹. Los denuestos de Vallejo trascienden el ámbito pura-

¹⁰ Jean Baudrillard señala que la inteligencia del mal consiste en una forma inmoral que se orienta a decir el mal, no a hacerlo, y que generalmente se confunde con la violencia: "[El mal] es una forma simbólica y, como tal, estaría mucho más cerca de la seducción y el desafío que de la violencia. Más cerca de la metamorfosis y el devenir que de la fuerza y la violencia" (2008: 157).

¹¹ Un sector de la crítica ha desconocido el elemento ficcional en las novelas de Vallejo y ha relacionado sus diatribas con una carencia de tipo familiar; Óscar Collazos, por ejemplo, señala que "su desprecio hacia las mujeres parecería [] un complejo de Edipo mal resuelto, como se adivina en sus novelas. Mata simbólicamente lo que más ama" (2006: s/Nº). Germán Santamaría plantea a su vez que *La virgen de los sicarios* es la obra "de un hombre que si es sincero en lo que dice, entonces se trata de un sicópata. Un delirante que le quiere cobrar a toda una nación el no haber podido ser felizmente homosexual en Medellín" (2000: s/Nº). La gradación ascendente de la violencia excede una comprensión psicoanalítica del

mente familiar y operan como flujos de intensidad que ponen en movimiento etnias, culturas, países, continentes, reinos, poderes, revoluciones.

La rabia deja de ser espectáculo cuando se mezcla con la realidad imbricada en las autoficciones y el carácter satírico de la apostasía no disminuye el tono elegíaco de los textos. La infancia sigue siendo el tiempo que se actualiza a partir de devenires niño¹², ámbito que muchas veces está cargado de tintes oscuramente cómicos. Vallejo magnifica la precariedad de la niñez, una infancia en la que él y sus hermanos juegan con piedritas en vez de soldaditos de plomo; exagera el número de pulgas que los asedian mañana, tarde y noche en una casa de piso de madera y llena de perros; y amplifica el hambre que se va apoderando de la familia a medida que nacen nuevos hermanos¹³. Incluso los golpes que a veces reciben se recuerdan con nostalgia desde la perspectiva que otorga el paso del tiempo; ocasionalmente el padre, *el faquir*, se emborracha y les lleva comida comprada en la cantina a los niños hambrientos para luego descargar su ira sobre ellos en una particular alquimia de los sentidos: "Acabada la comilona el achispado se quitaba la pretina con que se amarraba el pantalón y repartía fute. ¡Y después me vienen los irlandeses con sus novelas de infancias desgraciadas! Desgraciados nosotros. –Pensé que eran muy felices. –Mucho. Tanto que no nos dábamos cuenta de nuestra desdicha" (32).

El yo textual atraviesa diversos devenires en la escritura de Vallejo: un devenir mujer, un devenir niño, un devenir imperceptible y un devenir animal que se conjuga con los otros y que, por lo tanto, es indisociable de ellos. Pablo Montoya sugiere que la narrativa de Vallejo expresa una fascinación por el mal que la torna peligrosa para cualquier proyecto socializador y que uno de sus rasgos característicos es la contradicción: "Odia a la mujer preñada, porque no hay ser más deplorable en el mundo, pero ama a su abuela que fue tan prolífica como esas *putas perras paridoras* que pululan en la actual Medellín con sus impúdicas barrigas crecidas" (2009: 166). Sin embargo, la misoginia escritural de Vallejo no se contradice, por un lado,

delirio narrativo, ya que este "nunca es la reproducción (ni siquiera imaginaria) de una historia familiar a propósito de una carencia. Es, bien al contrario, un excedente de historia" (Deleuze, 2007: 47).

¹² Utilizamos la noción de devenir propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*: "El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza [...] Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir y no nos conduce a *parecer*, ni *ser*, ni *equivaler*, ni *producir*" (1997: 245).

¹³ Las novelas de Vallejo dan cuenta de una suerte de fagomanía, una obsesión por la comida, por la que se ingiere y la que no, la prescrita y la proscrita, la que se tiene y la que se desea. *El desbarrancadero*, por ejemplo, narra la dieta de hambre a la que la madre somete a su familia, la inapetencia de Darío a raíz de la marihuana que consume y la del padre debido a la enfermedad que padece, la delgadez de Marta debido a la ansiedad, o la falta de café (en un país cafetalero) para convidarle a Víctor, el amigo que visita al padre. En *Casablanca la bella* tampoco hay nada que comer y las ratas que pueblan la casa están muertas de hambre, pero el protagonista se niega a alimentarlas y declara que entrará en el *endura* como los albigenses. La inanición contribuye a la construcción de un mundo habitado por figuras que se acercan más a la muerte que a la vida.

con la posibilidad que entrega la escritura rizomática, pues “en el rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba” (Deleuze y Guattari, 1997: 13) y, por otro lado, con la posibilidad de acceder al reino hacia el que la mujer arrastra. El devenir deleuzeano consiste en establecer un bloque asimétrico con otro reino en una captura que ocurre marginalmente a los dos bandos involucrados, que la desborda. El devenir mujer no consiste, por lo tanto, en una imitación de la mujer ni tampoco en escribir para una supuesta minoría. El carácter minoritario de la escritura de Vallejo radica en un estilo que privilegia las posiciones de borde respecto de la gran tradición literaria.

El contagio con el discurso y el imaginario de los niños, por ejemplo los cuentos de brujas de su abuela Raquel, activa portales demónicos. El hechizo que Vallejo experimenta por las brujas mezcla el amor por su abuela y por las presencias que pueblan su fantasía en la infancia. Resulta interesante examinar, en este sentido, el significado del nombre Bruja, la perra siempre presente en las autobiografías y autoficciones de Vallejo; el yo textual le otorga ese nombre en recuerdo de los cuentos que su abuela Raquel, ya muerta, le contaba en la infancia: “Por ella, en su recuerdo, en recuerdo de sus cuentos de brujas que tan feliz me hicieron, puse a mi perra Bruja. Y Bruja y ella son a quienes más he querido” (2013: 244). El nombre permite señalar la supervivencia del espectro, la longevidad del nombre que sobrevive al portador del mismo. El nombre de la perra se relaciona con la mancha blanca que tiene en el pecho, el *sigillum diaboli*, que remite a los rasgos demónicos que los animales adquieren en las autoficciones de Vallejo. Otro elemento interesante en la elección del nombre Bruja consiste en las connotaciones de ese nombre en relación con los devenires animales, segmentos en ciertos devenires que se inician con el devenir mujer, el que “posee un poder introductivo particular en los demás, y no se trata tanto de que la mujer sea bruja como de la brujería, que pasa por ese devenir mujer” (Deleuze y Guattari, 2000: 253). La existencia de las brujas es real para los niños en *Llegaron*, porque *de que las hay las hay, pero no hay que creer en ellas*, como señala la abuela. El acceso al reino tenebroso de las brujas que *montadas en escobas se encumbraban a la región* produce tal fascinación en el yo y en sus hermanos que la finca Santa Anita parece el espacio que ellas habitan. Los misterios que rodean las costumbres de la abuela Raquel y de la tía Elenita las convierten en personajes sacados de un cuento infantil: “¡Ah, cómo sufrimos con la sospecha de que la abuela era bruja! Y si la abuela era bruja, Elenita también. *Claro, de eso no nos quepa la menor duda*. Y la sombra de esa duda más las pulgas no nos dejaba dormir” (56). Las culebras de Santa Anita también generan el acceso del narrador a un devenir niño –que trae como correlato la querrela contra la violencia a los animales– en el que pierde los lazos con el mundo desde el que habla, el de los afectos reconocidos:

Serpientes de visos metálicos que le devolvían como espejos sus rayos al sol. Abuela, Raquel Pizano, Raquelita, que fuiste inocente y pura: ¿por qué matabas con un palo a las culebras, si vos querías tanto a los animales? A los perros, a las gallinas, a los marranos, a las vacas... ¿Y cómo le hiciste para tener hijos sin mancillar tu pureza? Te quito por diez minutos mi amor, vieja maticulebras (53).

La retórica de Vallejo consiste en la inclusión de procedimientos lingüísticos que tensan la lengua y posibilitan su devenir sobre la base de la ampulosidad; sus novelas abundan en excesos, en grandilocuencias, en fórmulas asertivas, en rasgos apostroáficos, en anáforas y exageraciones mayúsculas que contribuyen a la oralidad del texto, a la sonoridad del discurso de un sujeto que se entrega a la deriva que impone su deseo: “-Cambiaría el abundante racimo de muchachos que me dio Dios por un solo instante de felicidad de Elenita. ¿No me cree? -¡Claro que le creo! Es más: solo le creo a los hiperbólicos. El pensamiento ante la realidad se nos queda corto” (95).

Llegaron plantea una idea sobre la vida que puede servir para comprender uno de los sentidos de los usos lingüísticos minoritarios que rigen la escritura hiperbólica de Vallejo: “La vida es para llenarla. Si no, es un balón vacío” (14). La página en blanco, así como la vida, existe también para ser llenada. Literatura y vida se erigen pues como dimensiones dialogantes, territorios que requieren ser desbrozados para ser llenados, hasta el hartazgo incluso, con signos lingüísticos que posibiliten la emergencia de potencias, intensidades y afectos capaces de vencer momentáneamente el imperio del horroroso vacío y suscitar el despliegue del deseo de un sujeto expuesto al encuentro con la imprevisible alteridad.

“Todos los animales me inspiran compasión, y en ella incluyo el amor”¹⁴

Gabriel Giorgi plantea que las escrituras del yo reformulan lo íntimo desde los años setenta hasta el presente y postula que el cuerpo se abre hacia otras formas orgánicas que emergen desde el espacio personal. Las autoficciones de Vallejo permiten reflexionar acerca de la indiscernible relación que el *bios* establece con el *zoé*. La narrativa de Vallejo explora en el animal que habita los cuerpos, en su recorrido por la literatura y la vida, y da cuenta del “rumor de lo viviente en las alternativas de la sexualidad, del desamparo, de la enfermedad” (Giorgi, 2014: 39). Su escritura debe comprenderse, en ese sentido, como zoopolítica y tanatológica. El pensamiento filosófico, en términos generales, ha desconocido la limitrofia del ser humano con todos aquellos seres a quienes no reconoce como prójimos y, por lo tanto, establece un abismo que separa nuestra historia compartida con la alteridad; sin embargo, nuestra historia común exige la necesidad de abrirse a la experiencia referencial de los animales. Emil Cioran plantea en *La caída en el tiempo* que el ser humano, después de la caída, se distancia definitivamente de los animales, los que pasan a constituir una antinomia absoluta. La soberbia del hombre, propia de un degenerado, acentúa su anomalía, la que reside en la incapacidad para discernir entre lo absoluto y lo inmediato, propiedad que lo convierte en un extraviado, un episodio, una digresión¹⁵. La separación de Dios y la

¹⁴ (136).

¹⁵ El pensamiento de Cioran remite al de Nietzsche, para quien el ser humano es “*das noch nicht festgestellte Tier*, el animal sin tipo determinado, fijado” (Cioran, 2003: 22), el único que se esfuerza por construirse una imagen distinta a la original y que es incapaz de asimilarse a sí mismo y al resto del mundo. El hombre, al no poseer los medios necesarios para asegurar su adaptación y sobrevivencia, expresa una violencia que señala su debilidad. El fatalismo

conquista de nuestra individualidad determinan nuestro desasosiego y el ingreso a la mortalidad: "Esos tiempos serían también los que separan en principio, y si eso fuera posible, la autobiografía de la confesión. La autobiografía se transforma en confesión cuando el discurso sobre sí no disocia la verdad de la confesión, por lo tanto, de la falta, del mal y de los males. Y, antes que nada, de una verdad debida, de una deuda, en realidad, que habría que satisfacer" (Cioran, 2003: 37)¹⁶.

Los animales, esos seres vivos que nos conciernen y que son nuestro primer espejo, nos invitan a la contemplación especular. Compartimos con ellos la sensibilidad, la espontaneidad para afectarnos con las marcas que trazamos sobre nosotros mismos y el poder que se les niega a los animales para transformar esas huellas en un lenguaje verbal no marca una diferencia sustantiva:

Somos como los perros, los gatos, las vacas, las ratas. Lo que nos separa de ellos y de los restantes mamíferos frente a las coincidencias es insignificante. Hasta tenemos sus mismas enfermedades. Las ratas nos contagian la peste, pero del mismo modo nosotros se la contagiamos a ellas. Y a los perros les da diabetes, como a nosotros, y sobre todo si les sacamos el páncreas para ver si sí les da. Y les da cáncer, como a nosotros. Y envejecen, como nosotros. Y se mueren, como nosotros. ¿A qué entonces la pretensión bíblica de que el hombre es el rey de la creación? Acaso porque solo el hombre ha desarrollado el lenguaje hablado, el de las palabras, en el que radica su portentosa capacidad de mentir (Vallejo, 2013: 252).

El yo en Vallejo está atravesado por la anomalidad de vivir la digresión y la transgresión en términos discursivos y existenciales¹⁷. El protagonista de *Llegaron* vive en una continua extranjería a la que contribuye la metáfora del viaje. El flujo discursivo, político y poético entre Vallejo y los animales presentes en su obra contagia a estos últimos del carácter contestatario

rige su vida condenada y vive en la seducción por lo tremendo: "Si en todo exagera, si la hipérbole es en él necesidad vital, es porque, estando descentrado y desembridado al comienzo, no pudo fijarse a lo que es ni comprobar o sufrir lo real sin querer transformarlo y extremarlo" (2003: 16).

¹⁶ Nos parece particularmente sugestivo el sentido que la confesión adquiere en las autoficciones de Vallejo, ya que no solo remite al reconocimiento del mal que habita en el yo textual, sino que además relaciona esa falta con la verdad que la literatura ficcionaliza: "–Eso le digo yo a usted ahora, doctor: he mentido, he mentido, he mentido. A mí mismo y a los demás. A usted, a mis papás, a mis hermanos, a mis amigos, a Cristo. Soy la mentira encarnada en ser humano que camina en dos patas. Nunca he dicho la verdad. –Todo depende de donde se vea la cosa. Si dice que ha mentido siempre, entonces por lo menos ahora está diciendo la verdad. –Tiene razón, padre. –No me diga padre, que no soy cura: soy psiquiatra. Con consultorio en la calle de Diógenes Laercio así vayamos ahora en un avión" (117-118).

¹⁷ El autor se refiere en *Peroratas* a la indiferencia de la Iglesia y de Juan Pablo II frente al sufrimiento de los animales y señala que, pasados ya varios años de la muerte de Karol Wojtyła, quizás a nadie le interese su figura, "o sí, a alguien, a mí. A mí que soy un extravagante" (2013: 209).

y trasgresor del autor. La zoósfera de Vallejo posee una naturaleza muy distinta a la de las fábulas, en las que los animales reproducen el discurso del hombre y son un vehículo para adoctrinar al lector¹⁸. La importancia política de la escritura de Vallejo consiste en examinar los encuentros con las figuras respecto de las que escribe y las distintas posibilidades hacia las que cada uno arrastra al otro. Jacques Derrida propone la comprensión de los animales en cercanía con el *pharmakon* socrático; es decir, la imaginación de un bestiario filosófico en donde "lo demoníaco, lo maligno, incluso el genio maligno no carece de afinidad con el animal: un animal maligno, por lo tanto, perverso, a la vez inocente, astuto y maléfico" (2008: 56). Santa Anita, en el recuerdo, está llena de perros y pulgas, una verdadera plaga que no deja dormir y que contagia de su carácter demoníaco al yo:

Como los pisos de los cuartos eran de madera y en Santa Anita nunca faltaron perros, estaban llenos de pulgas. De día las veía uno saltar como maromeros en un circo. De noche no se veían, pero picaban, desangraban. Pican aquí, pican allá, en un pie, en una pierna, en una nalga. ¿Fue una sola, o eran varias? ¿Y quién las agarra tanteando en la oscuridad? Uno aprendía a agarrarlas y a matarlas a oscuras. Las dejábamos que picaran, y con el índice y el pulgar mojados de saliva para que no se nos fueran a escapar las apresábamos y nos las llevábamos a los dientes y itas!, las triturábamos y explotaban como bolas de sangre del tamaño de unas canicas. Se nos chorreaba nuestra propia sangre por las comisuras de los labios (52).

Derrida expresa con claridad el carácter del acontecimiento de lo otro que, desde nuestra lectura, puede iluminar las nupcias del sujeto vallejiano con la alteridad encarnada en los animales y los muertos:

El acontecimiento, la venida de (lo) que viene pero todavía carece de figura reconocible, y que por lo tanto no es necesariamente otro hombre, mi semejante, mi hermano, mi prójimo (fíjese todos los discursos que serían cuestionados entonces por *lo* que así viene). Puede ser tanto una *vida* o incluso un *espectro* de forma animal o divina sin ser *el animal* o *Dios*, y no solamente un hombre o una mujer, ni una figura sexualmente definible según las seguridades binarias de la homo o la heterosexualidad [...] El otro que se precipita sobre mí no se presenta necesariamente ante mí en horizontal, puede

¹⁸ Los animales que pueblan la obra de Vallejo son manifestación de una voluntad política en la medida en que las manadas privilegiadas por el autor nos alejan de una visión almirada del problema animal. Elizabeth Costello señala en el texto homónimo de Coetzee que los ecologistas son sospechosos en la medida en que nos presentan una imagen amable, publicitaria y domesticada de "los gorilas pensativos, los jaguares sensuales y los pandas sedosos, porque los verdaderos objetos de su preocupación, los pollos y los cerdos, por no hablar de los ratones blancos o las gambas, no llegan a los titulares" (Coetzee, 2005: 108).

caerme encima, verticalmente (ino del altísimo, sino de tan alto!) o sorprenderme cayéndome de espaldas, por detrás o por debajo, del subsuelo de mi pasado, y de tal manera que no lo vea venir, incluso que jamás lo vea, debiendo contentarme a veces con sentirlo u oírlo. Apenas (Derrida y Roudinesco, 2002: 62).

El carácter político de los textos de Vallejo da cuenta de la posición que el autor adopta respecto del problema de los animales y cómo estos señalan una espectralidad que atraviesa su escritura. El carácter mortuorio de las novelas de Vallejo impregna la naturaleza autoficcional de sus novelas¹⁹ y les otorga un sentido político que señala la imbricación entre literatura y vida. Jacques Rancière plantea respecto de la relación entre literariedad e historicidad que los enunciados políticos tienen un efecto sobre lo real:

Ellos definen modelos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir [...] El hombre es un animal político, porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino natural por el poder de las palabras (2009: 50).

El bestiario de Vallejo está conformado por extraños animales. No solo sus perras queridas están presentes en sus libros, sino que también aparecen en ellos alacranes, zopilotes, culebras, ratas, pulgas, etc. Los animales establecen manada en la obra de Vallejo, incluso cuando entre ellos haya uno predilecto. Deleuze y Guattari señalan que hay tres tipos de animales: en primer lugar, los animales individualizados, personales, los que invitan a una contemplación narcisista, *mi gato* o *mi perro*; en segundo lugar, los animales a los que se les asignan atributos, los animales míticos de los que se pueden extraer ciertos arquetipos; y, finalmente, los animales que proliferan en grupo y que arrastran hacia un devenir:

Por último, habría animales más demoníacos, de manadas y afectos, y que crean multiplicidad, devenir, población, cuento [...] Siempre habrá la posibilidad de que cualquier animal, piojo, gatopardo o elefante, sea tratado como un animal familiar, mi animalito. Y, en el otro extremo, todo animal puede ser tratado bajo el modo de la manada y el pululamiento [...] Bancos, bandas, rebaños, poblaciones no son formas sociales inferiores, son afectos y potencias,

¹⁹ El intercambio simbólico que Vallejo establece con los muertos adquiere múltiples figuraciones y rostros en sus autoficciones: "El narrador en primera persona de sus textos siempre posee un carácter contradictorio: la prosa tremendista y apocalíptica convive con el discurso vitalista: el protagonista de los textos de Vallejo habla desde la muerte, tanto así que en los últimos libros es uno más de los muertos que pueblan su obra, pero también arremete desde y contra ella con acidez, esperanza, amor, dolor y violencia" (Martínez y García, 2016: 56).

involuciones, que arrastran a todo animal a un devenir no menos potente que el del hombre con el animal (2000: 247).

Llegaron es la narración del viaje del yo textual con sus perras, presencias a veces vivas y otras veces muertas que recorren la obra del autor desde los primeros textos autobiográficos hasta la etapa autoficcional de su escritura: "Los pecados capitales son humildad, generosidad, caridad, castidad, paciencia, diligencia y templanza, siete. Las perras de mi vida, seis: Argia, Bruja, Kim, Quina y Brusca, más Catusa, la perra de Santa Anita" (125). El discurso amoroso hacia los animales se cruza con la transgresión y la blasfemia en Vallejo, y es entonces cuando se produce la alianza demoníaca que provocan los animales en manada; las especies se multiplican y dejan de tener el rostro amable y reconocible que tienen los animales considerados domésticos:

Carne no como, soy vegetariano. Mis perras sí, mis perras no. Tienen instalada en las neuronas la inconsciencia perversa del carnívoro Cristo. Me imagino a este ictiófago a la orilla del mar de Galilea comiéndose los pececitos que hizo su papá el Padre Eterno, royéndoles las espinas dorsales hasta dejarlas como peines para tumbarse después los piojos (125).

Jean Christophe Bailly señala respecto del encuentro con los animales, de la dirección que ellos trazan, que este siempre es un comienzo, una animación, una puesta en marcha: "Toda política que no tome en cuenta esto (es decir, la casi totalidad de las políticas) es una política criminal" (2014: 96). Los pájaros definen paradigmáticamente para Bailly "una deslumbrada travesía, ante la cual lo mejor que puede hacer el hombre es contemplar" (2014: 37). Los loros, los cóndores, los gallinazos abundan en los textos de Vallejo. Señalamos algunos ejemplos de la presencia de bandadas de pájaros en la narrativa de Vallejo y del carácter político de la alianza que el yo textual establece con ellas: el narrador de *Mi hermano el alcalde* es uno más de los loros de Támesis y junto con ellos sobrevuela el pueblo para establecer su consigna en apoyo a Carlos, el hermano alcalde: "Y ahí vamos en bandada los loros partiendo de la Pintada rumbo a Támesis de curva en curva curviando, siguiendo la carretera" (2004: 56-57). El narrador de *Los caminos a Roma* señala que el avión en que vuelve a Colombia va precedido por las águilas y que ambos, avión y águila, van apostando carreras: "¿Y eso que viene volando abajo qué es? ¿Es un águila? Es un águila. Volando bajo el avión viene un águila, rezagándose, esforzándose, perdiendo la carrera, pero si uno tiene buen ojo, ojo de águila, alcanza a distinguir allá abajo, camuflados en la espesura, una cuadrilla de bandoleros con machetes filudos, y algún tigre que queda" (2005: 197). Colombia, a pesar de la devastación, sigue siendo el lugar en el que es posible el reencuentro con las figuras resistentes encarnadas en los pájaros. El protagonista de *El don de la vida* dice que Medellín, en la que pulula una *raza zafia*, se salva por los loros, inencontrables en Nueva York o París:

Hace cincuenta años, cuando me fui, no quedaba uno. Hace unos meses, cuando volví, me dio la bienvenida una bandada gritándome lo que gritaban en mi infancia: *Viva el gran partido liberal, abajo godos hijueputas*. Podemos

afirmar entonces, sin temor a equivocarnos (y habla un godo), que si hoy en Medellín hijueputean loros es porque la especie de los loros recomenzó en esta ciudad *ex novo* (2010: 129-130).

El narrador de *Llegaron* continúa la contemplación del trayecto que los pájaros señalan. Estos son los compañeros de una travesía vital común, testigos de eventos banales y significativos de la existencia: “El viento mecía los penachos de las altas palmas y alzaban su vuelo, como siempre, las palomas. Había muerto mi abuela, a quien más quería, y todo seguía igual, como si nada hubiera cambiado en el mundo” (152). El yo, la novela y el avión apuestan carreras con los cóndores y con los buitres, los zopilotes mexicanos, y el deseo libertario que ellos encarnan deviene captura entre ambos reinos:

Negros, relucientes, hermosos. No me canso de ponderarlos. Si pudiera planear como ellos, me iría a planear sobre las miserias humanas. De arriba vería lo de abajo tan chiquito... Chiquiticos el presidente y sus ministros, chiquitico el Papa. ¡Y tan pasajeros ellos! ¡Tan poquita cosa de uno en uno y todos juntos! Soy un gallinazo, un zopilote, un buitre, y paso sobre el palacio presidencial de Nariño en nuestra capital Bogotá en vuelo rasante. ¡Zuaaaas! ¿Qué dejo al irme? Tan, tan, tan... Como mano que va diciendo así y así, o sea ni bueno ni malo, va cayendo sobre el tal palacio, en caída tornasolada, dando visos, una de mis plumas negras espléndidas (14).

La escritura novelística de Fernando Vallejo opera sobre la base de un diseño rizomático, por lo que no solo se conectan en ella “eslabones semióticos [sino también] organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (1997: 13). Nuestra lectura sugiere que una de las luchas sociales presentes en la escritura de Vallejo se relaciona con la problemática de los animales; el acercamiento a esta problemática y el desafío que le es inmanente, en el caso específico de la narrativa de Vallejo, desborda los territorios del bien intencionado discurso ecologista en la medida en que lo vincula a una ética y una estética esenciales para el advenimiento del sueño de la hospitalidad entre los humanos y los animales. Félix Guattari, quien sostiene que en la confluencia entre la ecología medioambiental, la ecología social y la ecología mental pueden encontrarse algunas respuestas a las demandas de un pensamiento ecológico desterritorializado de los ámbitos puramente político-partidistas, científicos o de un fenómeno marginal de sensibilidad²⁰, desarrollada en *¿Qué es la ecosofía?* una proposición fundamental: “El reto ecológico, antes de ser científico, asociativo, político, industrial, es en primer lugar ético y estético. Es ético porque compromete una relación con la alteridad

²⁰ Félix Guattari escribe: “La ecología se ha presentado ante todo o bien como una disciplina científica especializada en el estudio de los ecosistemas naturales, o bien como un fenómeno marginal de sensibilidad centrado sobre la naturaleza, la defensa del medio ambiente y de las especies vivientes amenazadas de desaparición” (2015: 413).

y la finitud según el conjunto de sus modalidades: humanas, vegetales, cósmicas, maquínicas” (Guattari, 2015: 396).

“Vida mía vacía que lleno peleándome con los muertos”²¹

La reflexión respecto de la problemática animal en la escritura de Fernando Vallejo se vincula a una reflexión acerca de la muerte. La *Señora muerte*, la *Parca*, la *Bondadosa muerte*, la *Descabezadora* encuentra en la escritura novelesca de Vallejo un lugar acogedor. La alteridad por excelencia de Occidente no es escamoteada en *Llegaron*: “Vida mía vacía que lleno peléandome con los muertos” (99). Su presencia expresa una más de las posibilidades de comprensión del acontecimiento de lo otro en la escritura de Vallejo. Los espectros de los muertos poseen a los narradores de sus relatos, quienes sueñan con la posibilidad de un diálogo simbólico entre vivos y muertos, clausurado en nuestras sociedades ultratecnologizadas según lo propone Jean Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte* (1992). La obsesiva presencia de la muerte expresa también otra de las maneras en que el escritor colombiano revela los problemas que dominan en la dimensión extratextual y marca su disidencia respecto de los poderes hegemónicos del entramado social, porque, como sugiere Derrida, “la esencia de la literatura, su origen o posibilidad, sería también ese derecho a la muerte, de donde proviene el movimiento propiamente revolucionario de la literatura” (Derrida y Roudinesco, 2002: 97). La literatura reclama el derecho a la muerte, a conjurar la muerte, en un contexto donde los muertos son los olvidados por excelencia: “Ah con los vivos abusadores de los muertos” (2015: 148).

Las escrituras del yo no se reducen a una reapropiación de la vida por parte del sujeto, sino que más bien revelan “un pliegue desde el cual esa interioridad se abre a intensidades y afectos impersonales, comunes, o en todo caso no asignables a un yo” (Giorgi, 2014: 37). Fernando viaja en *Llegaron* desde México a Colombia para despedirse de su tío Ovidio, quien está muriendo en Barrancabermeja; el viaje desencadena desplazamientos constantes entre tiempos que dialogan, el presente y el pasado, y entre espacios que se acercan en el deseo que despliega la escritura. Se llega para irse, en un eterno retorno que intenta colmar el vacío en el que “están contenidos el presente, el pasado y el futuro” (126), y que no es otro que el de la *realidad doliente* del ser: “La realidad es un uroboro que gira y gira hasta que se agarra la cola con el hocico. Agarrada la cola la suelta y vuelve y empieza” (127). El viaje es también el tránsito por la vida y la escritura, ambas atravesadas por la muerte y los extraños animales que la habitan y que parecen anticiparla:

En la cama él, demacrado, espectral, a unos instantes de morir y cubierto con una sábana blanca y fresca; abajo de la cama su perrita, desolada. Ovidio –le dije– vine a conocer Barranca y a que me llevés al muelle y me mostrés dónde estaba el almacén del abuelo. Viniendo del

²¹ (99).

aeropuerto vi iguanas en los pantanos. ¡Qué hermosas son! Ya sabes cuánto quiero a los animales. Y seguí hablando de cosas que no venían a cuento. Ya nada viene a cuento cuando nos vamos a morir. ¿Puedo pasar?, me interrumpió al cabo de un rato, con delicadeza, la Muerte. Pase pues. Y la muerte misericordiosa me dio un muerto más para mi libreta (140).

El nombre es para hombres y animales el “centro de imantación semántica de todos sus atributos” (Pimentel, 2005: 63). La obra narrativa de Vallejo indaga en la importancia del nombre: el narrador, que se presenta como un sobreviviente y un testigo, lleva en sus textos una libreta con los nombres de los muertos que han atravesado su vida, la que debe cerrarse con su propio nombre y que es escritura contra el olvido: “Cuando mi señora Muerte venga por mí con su cauda de gusanos, me la cierra con mi nombre” (Vallejo, 2010: 16). La posibilidad de conjura y textualización de la muerte surge mediante el registro mortuario, expuesto siempre a ampliificaciones o reducciones. La inevitable cercanía que el sujeto establece con el acontecimiento de la muerte de los otros se convierte en una posibilidad de fabulación de la muerte propia, que, según Vladimir Jankélévitch, “está siempre y en todo momento ante mí, por venir y en curso, y esto hasta el último momento de la última hora” (2002: 41): “De muerto en muerto se me ha ido acercando la Muerte de a poquito. Hoy solo faltó yo” (128). La interrogación sobre la muerte propia, la interpelación a la muerte y la exorcización del terror que produce el *instante supremo* pareciera ser posible a partir de la proximidad que el sujeto establece con la muerte del otro, al que Vallejo reconoce e invita a habitar en el espacio hospitalario de su escritura. Un fragmento de *Llegaron* muestra de modo patente esa conexión que se produce entre la muerte del otro y la inminencia de la muerte propia: “Cuando murió Raquelita la mala, el mayor de sus hijos, Alberto, le puso un telegrama a la familia ausente: ‘Despidiose, dos de la madrugada’. ¿Y a qué hora me voy a despedir yo? [...] Dime, señora Muerte, a qué horas vas a venir a llamarme para estar pendiente. El interfón de mi edificio no sirve, vive descompuesto. ¡Qué importa! Si no te contesto, ya sabes. Me marcas el celular y bajo a la calle a abrirte” (96). El encuentro con la alteridad de la muerte implica, además, la aceptación de la finitud del sujeto, quien se aprecia frágil y vulnerable ante el acontecimiento de la muerte de quienes le precedieron, y de la responsabilidad que es inherente a su condición de heredero de los nombres atesorados en el cofre-libreta de la memoria, que escriben, en realidad, la historia de su muerte personal: “Únicamente un ser finito hereda, y su finitud lo obliga. Lo obliga a recibir lo que es más grande y más viejo y más poderoso y más duradero que él [...] El concepto de responsabilidad no tiene el menor sentido fuera de una experiencia de la herencia” (Derrida, 2002: 13). El descubrimiento de la finitud del sujeto²² resulta, por consiguiente, clave para comprender la idea de responsabilidad ante “los indefensos animales” (150), pero también ante

²² Concordamos con los planteamientos de Cragnaloni, quien, siguiendo a Derrida, señala: “Por ello, es la muerte la que deconstruye la supuesta soberanía de la subjetividad, y es la muerte la que nos acomuna con el resto de los vivientes, entre ellos, los animales” (2016: 23).

los humanos que ha dejado en su libreta-escritura, en la que reside la ética íntima de Vallejo²³. El tono alegórico ante el deterioro de la vida es una constante en los textos de Vallejo y el carácter nemotécnico de su obra es una forma de resistencia contra la muerte, pero se trata de una ilusión. El pasado se presenta en Vallejo poblado de contradicciones; es el espacio privilegiado, especialmente porque solo ahí es posible el reencuentro con las presencias amadas, pero la frustración ante la imposibilidad de revivir y habitar ese pasado termina en el horror del desengaño: "¡Al diablo con los muertos queridos, no dejan vivir! Me llaman sin parar desde la tumba" (Vallejo, 2011: 94). La muerte acecha como un gran vacío, como la nada que es promesa de olvido: "Por eso Vallejo es el único que escribe muerto, pues la vida en el relato es un acto del recuerdo" (Castellanos, 2013: 142); o más bien Vallejo escribe desde la línea de frontera donde la muerte de los otros posibilita un acercamiento a la propia muerte verdadera. La paradoja, fundamental en Vallejo, radica en el flujo incesante entre vida y muerte, y en el carácter transgresor de ese tránsito que adquiere connotaciones no solo estéticas, sino también políticas y éticas. Maurice Blanchot señala que "solo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir" (1992: 82-83). La soberanía ante la muerte señalada por Blanchot es evidente en la obra de Vallejo y es quizás la razón por la que el autor insiste en la escritura, aun cuando ha señalado reiteradamente en entrevistas y escritos que ya no seguirá escribiendo y publicando, porque ha muerto varios libros atrás. Las obras de Vallejo expresan una muerte y un duelo continuos; el mundo en el que creía ya no existe y las presencias amadas, que se las ha llevado Cronos, devorador de hombres y de animales, perviven solo en el espesor del lenguaje. La visión del presente degradado induce a la creación de un espacio y tiempo alternativos donde la esperanza de felicidad tenga cabida, y en esa resistencia radica en gran medida el carácter político de su obra. Aunque apocalíptico, el tono de Vallejo es fundamentalmente vitalista en ese sentido y contradice una lectura tremendista o, al menos, introduce la posibilidad de un espacio de hospitalidad para combatir el mal que el tiempo y la muerte imponen.

Conclusiones

El estilo literario de Vallejo, la dimensión estética que conjura su lengua delirante, posibilita el advenimiento de una ética singularizada por una relación particular con la alteridad y la finitud. Las bodas con la alteridad, susceptibles de advertir en los devenires que iluminan los trayectos del sujeto y en los sentidos asociados a la presencia de los espectros del ayer, remiten no solo a la transfiguración del sujeto en un acontecimiento de lo otro (y lo que esto implica en el plano de la comprensión de las ideas de individuo, identidad y libertad), sino también a la posibilidad de la emergencia de una ética de la responsabilidad, capaz de articular un territorio hospitalario para las figuras

²³ El narrador de *El desbarrancadero* señala: "En este instante se te está dificultando caminar, por cargar en el alma tanto muerto. Y no solo cargás con humanos muertos sino con perros y gatos muertos. Y ratas y pericos y pájaros y palomas" (Vallejo, 2002: 19).

de borde con las que Vallejo entra en alianza: los niños, los animales, los muertos. El deseo contagia transgresivamente el lenguaje, que también fluye hacia zonas de alianza con el mundo que habita el sueño del autor, poblado de animales y muertos. La trascendencia política de una obra que narra una vida cruzada por figuras que el pensamiento filosófico generalmente ha negado y que el hombre ha excluido y maltratado es innegable. La escritura de Vallejo evidencia la necesidad de reflexionar éticamente respecto de nuestros otros prójimos y acerca del horizonte hacia el que nos dirige la literatura, una obsesión que rige la obra del autor y que se enlaza con la utopía derridiana “de convertir todo lo que se piensa o se escribe en zoósfera, el sueño de una hospitalidad absoluta o de una apropiación infinita” (2008: 53).

El sujeto se vuelve responsable de las alteridades que lo habitan y lo exponen al nomadismo y la mutación continuos. Resulta, en este sentido, fundamental la relación que se establece con la finitud, que estalla con más intensidad en el intercambio simbólico que establece Vallejo con los muertos. Las autoficciones de Fernando Vallejo realizan el desafío de pensar una nueva forma de relación entre grupos heterogéneos mediante una escritura que libera la energía de la parte maldita y anula las fronteras que separan a los hombres de los animales y a los vivos de los muertos; el sueño del yo textual remite a una nueva configuración ontológica, fundada en la transfiguración del sujeto en acontecimiento de lo otro, y en una ética de la responsabilidad donde la piedad, la compasión y la acogida hospitalaria de los animales y de los muertos es clave.

Obras citadas

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Álvarez, Juan. 2013. “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo”. En *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (editores Luz Mary Giraldo Bermúdez y Néstor Salamanca León). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Bailly, Jean-Christophe. 2014. *El animal como pensamiento*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Baudrillard, Jean. 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Bodei, Remo. 2013. *La ira. Pasión por la furia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Castellanos, Luis Alfonso. 2013. “La escritura somática de Fernando Vallejo”. En *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (editores Luz Mary Giraldo Bermúdez y Néstor Salamanca León). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cioran, E.M. 2003. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Coetzee, J.M. 2005. *Elizabeth Costello*. Buenos Aires: Mondadori.
- Collazos, Óscar. 2006. “El espectáculo de Vallejo”. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2257832>
- Cragolin, Mónica. 2016. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Deleuze, Gilles. 2007. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos.

- Deleuze, G. y Guattari, F. 2000. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques. 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Derrida, J. y Roudinesco, E. 2002. *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giraldo, Luz Mary. 2013. "Piensa mal y acertarás. Las memorias del yo y su máximo artificio". En *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (editores Luz Mary Giraldo Bermúdez y Néstor Salamanca León). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Guattari, Félix. 2015. *¿Qué es la ecosofía?* Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Jankélévitch, Vladimir. 2002. *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Montoya, Pablo. 2009. *Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario*. Colombia: Dirección Cultural UIS.
- Pimentel, Luz Aurora. 2005. *El relato en perspectiva*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Santamaría, Germán. 2000. "Prohibir al sicario". Disponible en <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>
- Vallejo, Fernando. 2002. *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara.
- _____. 2004. *Mi hermano el alcalde*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. 2005. *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- _____. 2010. *El don de la vida*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- _____. 2011. *El desbarrancadero*. México: Santillana Ediciones Generales.
- _____. 2013. *Peroratas*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- _____. 2015. *Llegaron*. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial.