

KATATAY

año X, número 13/14, abril de 2016

| | |
|---|---|
| Dirección | Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, UNR, UBA, Argentina) María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) |
| Consejo Editorial | Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) Graciela Salto (Universidad Nacional de La Pampa-CONICET, Argentina) |
| Consejo de Redacción | Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) |
| Comité de Edición | Florencia Buret (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) Matías Di Benedetto (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Maya González Roux (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) Alejo López (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) Carolina Maranguello (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) Clelia Moure (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Carolina Sánchez (Universidad Nacional de Tucumán-CONICET, Argentina) Julia Tamási (Universidad de Buenos Aires, Argentina) |
| Coordinadora de traducciones | Soledad Pérez (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) |
| Comité Científico | Hugo Achugar (Universidad de la República, Uruguay) Ana María Amar Sanchez (Universidad de Irvine, EEUU) Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Claudia Hammerschmidt (Universität Jena, Alemania) Alejandra Mailhe (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) Angeles Mateo del Pino (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España) Jorge Monteleone (Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina) Pablo Montoya (Universidad de Antioquia, Colombia) Andrea Pagni (Universität Erlangen, Alemania) Julio Ramos (Universidad de Berkeley, EEUU) Dardo Scavino (Universidad de Pau, Francia) Jorge Schwartz (Universidad de Sao Paulo, Brasil) Marian Semilla Durán (Universidad de Lyon, Francia) Rolland Spiller (Universität Frankfurt, Alemania) Saúl Sosnowsky (Universidad de Maryland, EEUU) Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires, Argentina) |
| Colaboran en este número | Victor Arancibia, Ester Bautista Botello, María Pía Bruno, María Florencia Buret, José Agustín Conde De Boeck, Wilfrido H. Corral, María Laura de Arriba, Román de la Campa, Matías Di Benedetto, Juan Antonio Ennis, Enrique Foffani, Bruno Nicolás Giachetti, Sabrina Gil, Pedro Arturo Gómez, Rosana Guardalá, Simón Henao-Jaramillo, Mónica Marinone, Annemarie Meier, Pablo Montoya, Diana Moro, Julia Musitano, Carolina Nieto Ruiz, Roxana Patiño, Pablo Pérez Castillo, Carmen Perilli, Araceli Rodríguez López, Eduardo A. Russo, Olga Santiago, Daniel Santoro, Fabián Soberón, Aldo Eugenio Ternavasio, Susana Zanetti (†). |
| Dirección de Arte y Diseño | Victor Viale |
| Ilustración de Tapa | DANIEL SANTORO <i>Centauro con la mamá de Juanito Laguna en ancas. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. 2010.</i> |
| Editor Responsable | Asociación de Estudios Latinoamericanos Katatay. Calle 5 N°84 (1900) La Plata, Buenos Aires |
| Suscripción, canje e información | www.edicioneskatatay.com.ar contacto@edicioneskatatay.com.ar |
| Periodicidad | Anual |

ÍNDICE

Rotaciones

ESCENAS CONTEMPORÁNEAS DEL NUEVO CINE ARGENTINO - María Laura de Arriba

Introducción, por María Laura de Arriba | **6**

De *Los rubios* a las instalaciones audiovisuales de Albertina Carri: exponer la memoria, por Eduardo A. Russo | **8**

Laberintos de la memoria en el documental argentino: autfiguración y giro subjetivo, por María Laura de Arriba | **14**

El lugar del verdadero descanso. Lo impersonal en la poética de *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán, por Aldo Eugenio Ternavasio | **21**

Dignidad plebeya, actitud de culto y emblematismo postmoderno: Alberto Laiseca y el cine argentino, por Pedro Arturo Gómez y José Agustín Conde De Boeck | **28**

La mirada intersticial: políticas visuales en el cine de Lucrecia Martel, por Víctor Arancibia | **39**

Violencia y dictadura en el cine argentino, por Fabián Soberón | **49**

DOSSIER ZONA: MÉXICO - [UNIVERSIDAD DE QUERÉTARO]

Introducción. Imaginarios de frontera, procesos de identidad y usos estéticos de la violencia, por Matías Di Benedetto | **57**

Los cuerpos indóciles: la mujer barbuda y la increíblemente pequeña, por Ester Bautista Botello | **62**

El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel: procesos identitarios a propósito del debate entre imagología y la conformación de un yo psicológico, por Pablo Pérez Castillo | **69**

Tiempo, espacio e identidad transfronteriza en el cortometraje mexicano, por Annemarie Meier | **76**

El abandono en la imagen de Ciudad Juárez, por Carolina Nieto Ruiz | **83**

Los espejismos fronterizos o de cómo el bueno, el malo y el feo quisieron conquistar México y no pudieron..., por Araceli Rodríguez López | **90**

FERNANDO VALLEJO... EXCESO Y AGON - Mónica Marinone

Presentación, por Mónica Marinone | **97**

Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva, por Susana Zanetti (†) | **103**

Los fantasmas del viajero: Porfirio Barba Jacob y Fernando Vallejo, por Carmen Perilli | **109**

El cuervo blanco de Fernando Vallejo, por Mónica Marinone | **118**

La escritura del umbral. El recordar melancólico de Fernando Vallejo, por Julia Musitano | **131**

Querellas

Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario, por Pablo Montoya | **141**

La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo, por Pablo Montoya | **151**

Argumentos

Nota editorial | **159**

Cómo no leerse a sí mismo, a Palacio, o al "otro", por Wilfrido H. Corral | **160**

Traslaciones

Román de la Campa: la lucidez del cartógrafo, por Roxana Patiño | **167**

ESTADO DEVASTADOR Y HABLAS NACIONALES. UN DILEMA LATINOAMERICANO - Román de la Campa | 169

Reliquias

El capitalismo como religión. Introducción, por Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis | **178**

EL CAPITALISMO COMO RELIGIÓN - Walter Benjamin | 187

Asteriscos

Ana María Zubieta (comp.). *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*, por Bruno Giachetti | **192**

Claudia Hammerschmidt. "Mi genio es un enano llamado Walter Ego". *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, por Matías Di Benedetto | **194**

Roxana Patiño y Nancy Calomarde. *Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate*, por Olga Santiago | **197**

Idelber Avelar. *Transculturación en suspenso: los orígenes de los cánones narrativos colombianos*, por Simón Henao-Jaramillo | **199**

Paula Bruno. *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires*, por María Pía Bruno | **201**

Florencia Garramuño. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, por Sabrina Gil | **202**

Eduarda Mansilla de García. *Escritos periodísticos completos (1860-1892). Edición, introducción y notas de Marina L. Guidotti*, por María Florencia Buret | **205**

Aymar de Llano (estudio y selección). *Calentar la tinta, Moro, Adán, Miranda*, por Diana Moro | **207**

Graciela Franco. *Gradivas de medio siglo. Armonía Sommers y Clara Silva ante la crítica*, por Rosana Guardalá | **210**

LA ESCRITURA DEL UMBRAL
EL RECORDAR MELANCÓLICO DE FERNANDO VALLEJO

Julia Musitano¹

Así procedo yo, construyendo sobre lo ya escrito,
sobre lo ya vivido. El hombre no es más que una
miserable trama de recuerdos, que son los que guían
sus pasos. Y perdón por el abuso de hablar en
nombre de ustedes pues donde dije con suficiencia
“el hombre” he debido decir humildemente “yo”. Mi
futuro está en manos de mi pasado, que lo dicta, y del
azar, que es ciego.
Vallejo, *El desbarrancadero*.

Fernando Vallejo (1942, Medellín, Colombia) se ha consolidado, sin dudas, pública y académicamente, como uno de los escritores más polémicos de América Latina. Aunque su obra literaria no se hizo visible sino a partir de la publicación y posterior adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios* (1994), Vallejo, desde *Logoi, una Gramática del lenguaje literario* (1983), no ha cesado de escribir. Ese fue el texto que le sirvió para trazar de forma inteligente un camino propio hacia la literatura. *Logoi* es un tratado de retórica en el que, en un intento por apresar toda la ambigüedad del lenguaje, se enumeran, se explican y se identifican procedimientos narrativos, figuras retóricas, construcciones lingüísticas, fórmulas literarias, lugares comunes con ejemplos de textos originales en varios idiomas: un libro imprescindible para aprender a ser escritor. La lección dio sus frutos y con el tiempo se aglutinaron ensayos, biografías, autoficciones y guiones cinematográficos en la obra de un solo autor. La crítica académica intenta desde entonces encontrarle un lugar, identificarla con una etiqueta o con un género; pero la obra narrativa de Vallejo sigue generando polémicas. Algunas de esas discusiones son en torno al carácter reaccionario, fascista o conservador de su literatura y de sus declaraciones públicas, pero no parecen quedar dudas del esteticismo y la lucidez de su prosa. Más que buscar aquello que puede identificar la literatura de Vallejo, en el marco de este trabajo, intentaré señalar la singularidad de la literatura vallejana más allá de querer identificar al personaje ficticio con una persona real, más allá de reducir su obra a un momento particular de la historia de su propio país. Esa singularidad la encuentro en el modo de contar –la autoficción–, y en el modo de ser del sujeto de la narración –la melancolía–.

Estos dos modos se conjugan en lo que denomino la *escritura del umbral*. Veremos, en estas páginas, cómo Vallejo constituye umbrales, a lo largo de su narrativa, que lo ponen fuera de sí, que lo colocan en el exterior de sí mismo, que hacen que su vida emerja más acá de la ficción y más allá de sí misma. Algunos de ellos son el corredor delantero de Santa Anita, el espejo de *El desbarrancadero* y el de *La rambra paralela*. Esos umbrales, que no son en absoluto límites ni líneas imaginarias, se funden en *pasajes*, en el sentido que plantea Silvyane Agacinski (2009), o en *estancias*, en el sentido de Giorgio Agamben (2006). “No es lo diverso, no es una falta de similaridad entre dos cosas, sino aquello por lo que lo dado es dado como oposición o como diverso” (Giorgi y Rodríguez 2007: 19).

Atravesar el umbral, para Vallejo, es enfrentarse con la experiencia, es no reconocerse en su propia identidad y jugar a ser otro, es devenir fantasmal para poder decirse a sí mismo y decir de los otros. “Con que esto es la vida, volverse uno fantasma de sí mismo”

¹ Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Becaria del Conicet. Especialista en las siguientes áreas: Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Editora asistente de la *Revista Badebec*.

(Vallejo, 2005d: 183). Según Agamben, la topología de la estancia indica que eso que queremos alcanzar siempre permanece inapropiable, “precisamente que sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo” (15). Agacinski define el *pasaje* como “movimiento de un *paso*, el *paso* urbano y visible de la modernidad, movimiento mismo de lo que ocurre y se presenta en *vías de pasar*. Ese paso no pertenece ni al ahora ni al antaño. Tiene lugar en el intervalo, entre dos calles, entre dos tiempos” (2009: 63). Como vemos, estas nociones implican siempre lo uno y lo otro de manera simultánea, nunca la identidad de un estado, y la identidad de otro estado como opuestas, sino unidas en lo diverso; la ambigüedad, la mezcla. Realidad y ficción, vida y literatura, memoria y recuerdo, lo humano y lo fantasmal, la vida y la muerte, el instante y lo eterno, la repetición y lo nuevo, el cinismo y la melancolía, la vida de sí y la vida de otro son algunos de los tantos umbrales que constituyen la literatura de Vallejo. Una literatura que se construye justamente en lo ambiguo, en su propia inestabilidad.

En la escritura del umbral, el narrador de Vallejo se encuentra en el exterior de sí mismo, con aquello que no le pertenece en tanto que el recuerdo melancólico demuele lo estable, lo apropiable. Veremos en el análisis de los textos literarios los modos en que Vallejo, frente al umbral, “se afirma en su propia exterioridad, en su mismo deshacerse” (Giorgi y Rodríguez, 2007: 27). En el escribirse a sí mismo, todo lo que lo constituye, simultáneamente lo desfigura. El poder imaginario del recuerdo permite la entrada de todo aquello que hará tambalear los cimientos del yo: la memoria y la identidad. El recuerdo deviene imagen para que la ficción se inmiscuya en el relato de una vida y éste se presente como contradictorio, paradójico, ambiguo, indiscernible.

Los restos de la ficción

La autoficción, para decirlo claramente, es un género literario que se encuentra a caballo de la autobiografía y de la novela, y que se presenta como un proceso contradictorio o paradójico en el que lo que se cuenta puede ser tomado como verdad y simultáneamente como ficción. Los teóricos franceses (Lejeune, Doubrovsky, Genette, Colonna) acuerdan en que se trata de un género literario que ha heredado de sus progenitores el pacto de sinceridad que se establece entre autor y lector de las escrituras autobiográficas, y la atestación de ficción propia de la novela. Manuel Alberca, en su renombrado libro *El pacto ambiguo*, parte de una premisa fundamental para pensar la nueva forma: el pacto que el autor de las autoficciones le propone al lector es ambiguo porque quiere ser tomado como realidad y simultáneamente como ficción, el autor-narrador-personaje ofrece un juego paradójico que obliga al lector a estar atento al vaivén de las posiciones cambiantes. Entiendo, además, que en las escrituras autoficcionales no habría que distinguir en el interior del discurso realidad vivida de ficción porque justamente lo que propone el género es básicamente la incertidumbre y la paradoja de expresar los dos sentidos a la vez sin exigir distinción. Inclinar la balanza hacia las exigencias referenciales o hacia el engaño novelesco impide que estas escrituras autobiográficas puedan ser leídas como ficción y como figuraciones de lo ambiguo.

Ahora bien, si pensamos en una literatura del recuerdo como la de Fernando Vallejo pareciera que esta definición del género no es suficiente, y que debería haber un modo de salirse de la noción de pacto para pensar más bien en una escritura íntima que ponga el énfasis menos en mezclar la vida con la ficción que en contar lo propio desde los mecanismos disruptivos del recuerdo. En este caso, sería interesante observar de qué modo se potencia el trabajo del recuerdo por sobre la sistematicidad de la memoria que prima en las escrituras autobiográficas, y cómo incide la personalidad melancólica del personaje en el trabajo del recuerdo.

El río del tiempo, *La rambla paralela* y *El desbarrancadero* se inscriben en el género autoficcional por varias razones: una es que Vallejo habla en primera persona y en nombre propio, otra es que cuenta su vida en clave ficticia estableciendo con el lector un pacto ambiguo, y la más importante es que su literatura es una literatura del recuerdo que potencia sus propios mecanismos en detrimento de la capacidad organizadora de la memoria. En la

literatura de Vallejo, el recuerdo viene a interrumpir, desordenar, descolocar todo aquello que la memoria pretende encauzar, organizar y ordenar en un relato cronológico y sincero sobre la propia vida.

No sé si mi estancia en Bogotá precedió a Chucho Lopera o lo siguió ni me lo propongo averiguar, porque si bien el destino avanza recto, como saeta, el recuerdo, licencioso, se puede permitir sus libertades, e ir y venir y volver y planear, planear como gallinazo con vuelo plácido sobre colinas, ríos y valles, y aterrizar, si se le antoja en plena sabana de Bogotá, en la mera puerta del Arlequín (Vallejo 2005c: 118).

Vallejo mezcla los tiempos porque es prácticamente imposible que en el acto de recordar, la linealidad temporal siga intacta. Cuando recordamos, no recordamos los hechos tal como ocurrieron, sino justamente como no sucedieron, recordamos aquello que, en realidad, no nos ocurrió. Entre la impresión primera que tenemos de un acontecimiento y la imagen que el recuerdo fabrica en nuestra mente, rige primero una diferencia temporal, y segundo, un vínculo de semejanza (Ricoeur, 2000: 38). En el recuerdo, el pasado no es únicamente pretérito, es lo que fuimos, lo que quisiéramos haber sido, lo que somos, y lo que querríamos ser. La *nachträglich* freudiana, recuperada luego por Lacan con la noción de *après coup*, implica siempre esta idea de posterioridad, pero simultáneamente la de efecto retardado, diferido, a destiempo, justamente porque la noción de inconsciente de Freud viene a rechazar una noción del tiempo ordenada en pasado, presente y futuro. En el recuerdo, el pasado es inmediatamente futuro anterior. Es decir, en el recuerdo la conciencia llega tarde, asiste como un espectador sorprendida por esa aparición. Cuando llega a pasar, nos sorprende porque en realidad lo olvidamos mientras ocurría. Cada retorno vuelve a abrir la no presencia de ese momento ante sí mismo. “Hasta entonces” –dice Vallejo– “había vivido para vivir; en adelante creo que he vivido para recordar (41)”.

Derrida, en “Freud y la escena de la escritura”, un texto que retoma otro de Freud, “Notas sobre el block mágico”, lo explica del siguiente modo:

El texto inconsciente está ya tejido con huellas puras, con diferencias en las que se juntan el sentido y la fuerza, texto en ninguna parte presente, constituido por archivos que son ya desde siempre transcripciones. Láminas originarias. [...] Ya desde siempre, es decir, depósitos de un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido con retardo, *nachträglich*, a destiempo, suplementariamente: *nachträglich* quiere decir también suplementario (Derrida 2012: 291).

En este texto, Derrida plantea la relación entre lo psíquico y la escritura a partir del papel de la memoria, que para Freud es la esencia del psiquismo. La memoria está compuesta por las huellas de lo vivido que pueden repetirse o diferirse según las necesidades de la vida psíquica. La presencia amenazadora, el peligro que puede suponer la descarga de un recuerdo (en términos derridianos) es diferida con la ayuda de la repetición. La repetición hace posible el dejar para más tarde. Es decir, aquello que pasó, nunca pasó realmente, o mejor, nunca nos percatamos de que eso pasaba, y por ende, pasó como posibilidades indeterminadas. De allí, el efecto diferido. El pasado siempre está pasando. Dice Giordano en una nota al pie de *La contraseña de los solitarios*, en referencia al diario de Virginia Woolf:

Uno nunca comprende una emoción en su momento, y cuando llega el momento de comprender, si no desaparece, la emoción todavía espera su momento, porque el tiempo en que las emociones sobreviven es un presente de inaparición. La escritura de los recuerdos (el acto de recordar en la escritura) se rige por esta lógica de la no correspondencia entre presente y presencia (119).

Cuando digo que el pasado pasó como posibilidades indeterminadas quiero decir que el futuro anterior de la temporalidad del recuerdo conjuga un futuro y un pasado por venir.

Un pasado que siempre está en trance de advenir porque el sujeto jamás está allí donde debería estar: siempre se encuentra “en retardo” respecto de su acción (Ritvo 1983: 65). Citemos, entonces, a Lacan para terminar de comprender el remolino que genera el tiempo en el acto de recordar: “Lo que se realiza en mi historia no es el pretérito indefinido de lo que fue, puesto que ya no es, ni siquiera el perfecto de lo que ha sido en el que yo soy, sino el futuro anterior de lo que yo habré sido para lo que estoy llegando a ser”.²

Ahora bien, habría que señalar la aclaración de Derrida sobre el trabajo del inconsciente: que la conciencia no haya estado presente en el momento en que se sucede una impresión no quiere decir que hay una verdad inconsciente que haya que volver a encontrar. Es decir, el texto no se puede pensar en la forma originaria de la presencia. Hay una huella que no ha sido percibida jamás ni vivida en su sentido en presente, explica Derrida.

La autoficción pone en evidencia este carácter disruptivo del recuerdo y con ello la imposibilidad inherente a las escrituras autobiográficas: contar la verdad sobre uno mismo. La autoficción viene a demostrar que aquello que sucedió en el pasado, no quedó en el pretérito, sino que sigue sucediendo de múltiples maneras en el futuro. Cuando digo que Vallejo cuenta su vida en clave ficticia, digo precisamente esto, que recuerda todo aquello que le pasó en el pretérito como nunca le ha pasado, y lo cuenta desde el futuro con la sorpresa con la que el recuerdo se sucede.

Una escritura ambigua es la que posibilita al colombiano hacer que la vida devenga ficcional, que el yo se vuelva indiscernible, a lo largo de toda su narrativa. A través de los recuerdos, la lengua del melancólico se permite remover el pasado en busca de los más remotos escombros. El recuerdo melancólico dota de mayor ambigüedad a esa escritura autoficticia, que se coloca en el umbral entre realidad y ficción, porque sostenido en una búsqueda erótica de un objeto perdido e inapropiable hace que la percepción de la realidad quede sumergida en una fantasmagoría. El melancólico no puede dejar de pensar como real un objeto que perdió en el tiempo, pero sabe que es la alucinatoria del deseo la que no le permite renunciar a ese fantasma.

Los umbrales del melancólico

Toda la narrativa de Vallejo está sostenida sobre un recordar melancólico que no puede dejar de volver al pasado pero no para reencontrarse con aquello que alguna vez vislumbró como la felicidad, sino para encontrarse con la propia pérdida y hacer sobrevivir en el presente ese fantasma imposible que nunca le permitirá finalizar el proceso del duelo y asimismo morir tranquilo. Muerte ajena, recuerdo y muerte propia se entretajan en un remolino de temporalidades que hacen que la literatura de Vallejo navegue por hechos reales y concretos, y simultánea y paradójicamente, se adentre en terrenos imaginarios que absorben y exceden los anteriores.

Vallejo construye umbrales que, sostenidos fuera del tiempo, le permiten vislumbrar las ruinas de su vida: el espejo de *La rambla* que hace que pueda verse a sí mismo como un muerto; el otro espejo, el de *El desbarrancadero*, que le permite contar el momento más doloroso de su vida, cuando decide ayudar a su padre a morir; el corredor delantero de Santa Anita, que aparece en toda la narrativa y que le permite ir y venir en el tiempo y reencontrarse con las muertes de sus seres queridos. La irrupción de los umbrales provoca un *Carrefour* de temporalidades, enloquece el tiempo, desarma la linealidad narrativa, detiene el hilo del discurso. Al atravesar el umbral, ayudado siempre por la figura de la abuela, Vallejo inevitablemente se encuentra con la pérdida de un pasado, con la muerte de un ser querido y es justamente en ese instante que queda dislocado temporalmente, por la sorpresa del advenimiento y el impacto del recuerdo, y por la cercanía a la muerte. Estos umbrales, que iré desplegando a lo largo del apartado, me sirven como operadores críticos para dar cuenta de la potencia discursiva que conlleva el recuerdo melancólico y que incide no sólo en la singularidad de la narrativa del colombiano, sino también y sobre todo, en la constitución del propio género autoficticio. Por un lado, el recuerdo descoloca la potencia

² Citado por Ritvo en *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma* (1983: 35).

constructiva de la memoria y propone en el acto de recordar el carácter imaginario que parecía olvidado en la escritura autobiográfica; y por otro lado, ahora veremos la potencia discursiva que posee el acto de recordar propio de la personalidad de un melancólico. Es, para mí, enriquecedor pensar la literatura de Vallejo desde la concepción de un universo estético —el de la melancolía— para poder dar cuenta del carácter ético —como posibilidad de vida— de su propuesta narrativa.

Tal como el *après coup* lacaniano, la memoria del melancólico trae las cosas a la mente a destiempo, con retardo. La pérdida o la muerte de un ser querido no es asumida a tiempo, y reaparece con insistencia en el pensamiento del melancólico³ mucho más tarde provocando un trastorno en la imaginación y un desajuste temporal que echa por tierra cualquier posibilidad de realizar el duelo. Cristian Molina, en un artículo sobre Sergio Raimondi, plantea, siguiendo a Žizek, que en el texto de Freud esto ya había sido adelantado:

Así, en el psicoanálisis, la melancolía es una actitud que insiste en sostener algo muerto de un pasado —o algo del pasado— en el presente, paradójica y contradictoriamente, pero que en todo caso hace que ese pasado continúe, aunque transformado y, por lo tanto, abierto a su supervivencia futura, a un pleno devenir melancólico como una deriva de huellas, de restos y de fantasmas que siguen siendo y que harán seguir siendo a ese objeto/deseo sobre el que ha recaído la imposibilidad del duelo (Molina 2013: 635)

Ahora bien, esa supervivencia futura de la que habla Molina no hace sobrevivir al pasado en el presente sino que enfatiza la relación fantasmática e imaginaria con el objeto de la que se hace cargo Agamben en *Estancias*. Es decir, la realidad de lo perdido deviene fantasmagórica porque se establece un conflicto entre la percepción de la realidad, que lo obliga a renunciar a su fantasma, y su deseo que lo empuja a abandonar la percepción.

El recuerdo melancólico incide entonces no sólo en las autofiguras del personaje sino que viene a expresar la disrupción, el desorden de la cronología de una vida. En este sentido, es interesante volver a plantear que Vallejo es siempre otro en el momento de recordar porque es precisamente condición *sine qua non* del recuerdo la “irrecuperabilidad” de esa presencia, y que el recuerdo impone además la ficcionalización de lo vivido. Cuando se relata una vida no se tiene control sobre todo aquello que sucedió en un pasado: hay ciertos momentos en la narración en retrospectiva en los que el yo deja de ser yo para convertirse en una tercera persona que no se reconoce como yo. Son aquellos momentos en que la vida deviene impersonal, en que las experiencias más íntimas y personalísimas de un yo pueden ser vislumbradas desde afuera, paradójicamente desde lo impropio. El recuerdo de la muerte en Vallejo funciona, entonces, como un umbral para que el yo desaparezca del relato, y se transforme en un otro al borde del desbarrancadero.

El corredor delantero, la frontera de la casa, el borde externo que separa el adentro del afuera, sostiene la infancia inmóvil, fuera del tiempo. 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. El corredor delantero representa lo inmóvil, una simple pausa, la suspensión del tiempo que le permite volver a experimentar la escisión entre lo eterno y lo temporal:

³ Cuando hablo de melancolía no me refiero a la noción freudiana que asegura que el melancólico no puede realizar el equilibrio saludable que propone el proceso del duelo. Prefiero pensar la melancolía, como lo hace Juan Ritvo en *Decadentismo y melancolía*, porque allí explica el movimiento simultáneo y contradictorio por el cual Vallejo cuenta, por momentos, los episodios más amorosos de una infancia imposible de olvidar en Antioquia, y por otros, arremete contra quienes cree responsables del derrumbe del mundo sin escrúpulos ni contenciones. Un personaje que pasa de un extremo a otro sin mediación, que sucumbe a la tristeza de a ratos, y sorprende con el arrebató; que pasa del llanto a la burla en un mismo párrafo. La melancolía no debe confundirse con tristeza ni con nostalgia o depresión sino que representa la mezcla como configuración de fuerzas en tensión que inciden unas sobre otras. El melancólico está habitado por la pasión de la ambigüedad, se pasa de uno a otro extremo sin intermedio. De la pasividad quejumbrosa a brotes de demencia violentos y un exceso libidinal invasor. Es el exceso y el agotamiento; el cansancio y la furia; el tedio y el arrebató.

experimentar la muerte.⁴ Se nos presenta, entonces, como mucho más que aquello que introduce el recuerdo, es el espacio íntimo que logra separar al narrador en dos mitades, que permite la entrada de la temporalidad del fantasma, en el que el tiempo se encuentra con el tiempo mismo. Vallejo se enfrenta con la experiencia, no se reconoce en su propia identidad, juega a ser otro, deviene fantasmal.

En el último viaje de *Los caminos a Roma* a Santa Anita, Bruja lo acompaña. Una Bruja que está en el presente de la enunciación, pero que viaja con él al pasado, al recuerdo más doloroso. Lo acompaña para salir del tiempo y entrar en la eternidad de la muerte: "Mira, Bruja, te voy a decir la imagen más desolada que vi en la vida: en ese corredor de Santa Anita de los geranios y las azaleas, dos mecedoras: en una está la abuela y la otra vacía" (2005c: 195). Cuando la muerte (en cualquiera de sus formas) se hace presente en el relato, la brisa sopla por el corredor delantero de Santa Anita y la abuela está sentada en la mecedora. En ese proceso, Bruja, en algunos momentos, y la abuela, en otros, aparecen para enloquecer al tiempo, para acompañar al narrador a cruzar el umbral, para no dejarlo morir. Volver al corredor delantero de Santa Anita implica el borde del desbarrancadero y la imposibilidad de la muerte:

Caía, caía al abismo insondable sin ningún asidero. Ni mi padre ni mi madre ni mi ciudad ni mi patria ni el amor ni el dinero ni una mata siquiera de higuierillo aferrada a jirones de trapo y de papel. Tampoco tú, abuela, que me esperas en el fresco corredor de Santa Anita, en tu mecedora, y contigo la ansiedad de los trigales: déjame terminar de caer (2005d: 44).

La literatura de Vallejo consiste en la operación soberana del melancólico: gozar y diferir, negar y afirmar, asumir y rechazar; sucumbir al sabor anticipado del duelo, dice Agacinski (21). Para hacerlo, el narrador se coloca en el umbral, en la frontera entre una cosa y la otra. Un borde siempre implica el cruce, el paso: cuando sopla la brisa en el corredor delantero de Santa Anita y mueve la mecedora de la abuela Raquel, el tiempo se detiene, el recuerdo se escribe, y por un instante, la muerte se extingue del relato. Sólo por un instante, porque unos segundos más tarde, viene Bruja llena de presente, y le recuerda al narrador la vejez y la cercanía de la muerte:

Íbamos de curva en curva, de luz en luz, de casa en casa por un mundo de humildad apacible viendo pesebres. Vienen ahora a mi lado mis primos, 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. Ya no pasa camión por la carretera, no pasa carro. Ya no cantan las cigarras y ha callado el viento. 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 2005a: 120).

Vallejo atraviesa el corredor, niega el tiempo, asume el instante en la confluencia de contrarios: un instante como momento crítico, vertical en el que se interrumpe un movimiento, explica Agacinski (59). Un instante en el que Vallejo logra quedar suspendido entre dos tiempos, dos lugares y convertirse en un fantasma.

⁴ Para un desarrollo de esto ver: Musitano, Julia, "Por el corredor delantero de Santa Anita. Umbrales del tiempo en la narrativa de Fernando Vallejo", en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Disponible en: www.celarg.org.

La finca de Santa Anita y la abuela Raquel esperando en la mecedora se constituyen en las ruinas de un pasado al que no es posible volver. El umbral del corredor genera la ilusión de refutar lo imposible, y al mismo tiempo, pone en evidencia su imposibilidad.

El río Magdalena ya lo contaminaron y ya no canta Leo Marini y se murieron los caimanes. ¿Habrà forma de revertir esta catàstrofe? ¿Y còmo? El río no marcha en reversa. Nada vuelve. Si en un oasis del tiempo oigo a Leo Marini, su voz me la encharca la nostalgia. Quiero volver atràs, atràs, atràs, a oírlo en su momento, en los corredores airados de Santa Anita, sin nostalgia maricona, en su esplendor. (2005e: 206)

Las ruinas como los recuerdos ofrecen un pasado que ha sido perdido de vista, que quedó olvidado pero que aún es capaz de decir algo. El recuerdo y la ruina advienen como presencia de lo ausente.

En un ensayo recogido en *Poética de la interrupción*, un libro que compiló Alberto Giordano como homenaje a Juan B. Ritvo, Sergio Cueto explica, como interpretación de la idea de melancolía, que la ruina es el modo de quedarse de lo que ya no queda, y en ella “la cosa está presente y ausente, ausente en su presencia y presente como ausente”. Pero para poder reparar en el derrumbe y en la resistencia de la cosa al derrumbarse, hace falta, dice Cueto, una mirada intensamente melancólica y aún más, para hacer del desierto todavía una ruina (Cueto 2011: 34). Esta es una definición iluminadora de la imposibilidad radical que tienen los personajes melancólicos para iniciar un proceso de duelo. Fernando Vallejo se constituye como un melancólico a la largo de cada una de sus autoficciones, dentro o fuera del ciclo, justamente por esa incapacidad de elaborar una pérdida, y vislumbrar en el *desbarrancadero* de la vida y la muerte, aquello que permanece en ausencia. El trabajo del duelo es, en última instancia, explica Carlos Basch, un modo de apuntar a la recuperación de lo perdido. Pero ese reencuentro no es con la cosa, con el objeto, sino justamente con su pérdida, con el resistir del no estar ahí de la ruina. El vacío pulsional que provoca la pérdida “hace acto de la ausencia en el origen” (Basch 2011: 71-86).

Vallejo escribe desde las ruinas de los días azules, y retomando a Cueto, como la mirada es intensamente melancólica, sabe vislumbrar en ese pasado, su carácter espectral, su forma de estar ahí sin estarlo. Fernando sabe que si bien es imposible volver, cuenta con la escritura para no dejar que esas pérdidas desaparezcan e invoca constantemente el imposible y eterno retorno, que aunque doloroso, es la única posibilidad de vida. Posibilidad de vida que se “reduce” a aceptar la muerte futura como una pérdida con la que tratamos de reconciliarnos por adelantado.

En las últimas páginas de *Entre fantasmas*, Bruja muere y, es entonces que emergen, como nunca antes, las ruinas del presente de la escritura. La pretensión del autobiógrafo es que a través del acto de escribir se pueda recuperar lo vivido para que forme parte del presente. La pretensión de Vallejo es recuperar lo perdido, pero el reencuentro siempre es con el resistir de la ausencia de la cosa. Cada vez que Vallejo vuelve al corredor y evoca a Bruja o a la abuela, ellas siguen muriéndose en un proceso eterno. El corredor, entonces, es signo del paso del tiempo, es el umbral en el que Vallejo se encuentra con la pérdida, en el que hace acto de la ausencia.

El mismo procedimiento se lleva a cabo en *La rambla paralela*, con la única diferencia que se pone a funcionar en toda la autoficción.⁵ El umbral del espejo, como procedimiento del recordar melancólico, aparece en las primeras páginas de esta autoficción y en las últimas de *El desbarrancadero*. En *La rambla*, Vallejo sueña con una conversación telefónica en la que implora comunicarse con su abuela Raquel y una voz burlona le recuerda la demolición, la pérdida, la muerte. Cuando se levanta del sueño, al mirarse en el espejo, comprueba que está muerto. Desde ese momento esa figura en el relato se vuelve fantasmal. *La rambla paralela* es ese devenir impersonal de la vida que ocurre en la escritura, en el sueño y en el recuerdo. Es el puro acto de recordar en el que Vallejo

⁵ Para un desarrollo de *La rambla paralela* en esta clave de lectura ver: Musitano Julia, “Detrás de una máscara fantasmagórica. Una lectura de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo”, en *Orbis Tertius*, 2012, XVII (18).

deviene otro, un tercero reconocible por momentos, e irreconocible por otros. Un yo y un él que se fusionan en un mismo párrafo, en un mismo diálogo. Si digo que aquí se pone en práctica el puro acto de recordar es porque una vez que la muerte del narrador se hizo presente en la segunda página, el recuerdo es el de un muerto que tiene entrada al mundo de los vivos. Un viejo cansado de la vida sostenido en el umbral que separa –y que une– la muerte y la vida, la infancia y la vejez, la realidad y la ficción. El recuerdo, entonces, señala otro umbral: es fantasmático porque supone la aparición sin presencia y porque siempre que uno recuerda, recuerda lo que nunca ocurrió, y allí es donde aparece lo incierto, el carácter imaginario. Dice Agamben acerca de esto: “El discurso sabe que asir firmemente lo que está muerto es lo que exige la fuerza más grande y que no quiere arrogarse el poder mágico que transfiere lo negativo en ser, debe necesariamente garantizar la inapropiabilidad de su objeto” (2006: 14).

Si en *La rambla* el narrador no puede andar de tantas muertes que lleva consigo, el narrador de *El desbarrancadero* se detiene a relatar dos de las muertes más dolorosas que le tocaron: el hermano Darío y el padre. Fernando vuelve a Medellín desde México porque Darío se estaba muriendo de sida; y un año antes ya había muerto el padre de cáncer. Las muertes en esta autoficción, lejos de querer elaborarse en un proceso de duelo, se espectacularizan, se escenifican. En *El desbarrancadero*, la melancolía del personaje lo lleva a un relato aún más contradictorio, disperso, y decadente. Hastiado de su propia vida, arremete contra quienes cree responsables del derrumbe de la humanidad; se renueva constantemente para seguir demoliendo lo que ya parece estar en descomposición porque allí reside su goce, su placer, la libertad radical por la cual seguir viviendo. Para elaborar el duelo, Vallejo viaja en el tiempo del presente al futuro y del futuro al pasado que no deja de convivir con el presente. Sin embargo, es un duelo paradójico que no busca resolverse, no intenta llegar al equilibrio saludable que propone el proceso, sino que se espectaculariza. Este proceso se transforma en algo exuberante y destructivo. Las muertes del hermano Darío, del padre y la propia –porque él mismo se muere al teléfono en México, cuando se entera del fallecimiento de Darío, y desde la muerte sigue hablando– en *El desbarrancadero* se constituyen en una organicidad monstruosa por la mezcla proliferante y excesiva de elementos no mezclables.

En *El desbarrancadero*, un procedimiento similar al de *La rambla* orienta la narración; y el espejo deviene un umbral para que el narrador deambule entre vida y muerte, entre ser él mismo y no serlo. El autor-narrador-personaje va una mañana al baño a buscar el Eutanal (el mismo veneno que utilizó para sacrificar a un perro) para inyectárselo a su padre, pero cuando se ve en el espejo, ve a otro y se aparta, dando paso a la tercera persona gramatical para que comience y termine de contar esa decisión que debió tomar para acabar con el dolor de la persona que más quiso.

Entonces lo vi, naufragando hasta el gorro en su miseria y su mentira en el fondo del espejo: vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos.

-¡Quién sos, gran hijueputa!- le increpé-. ¿De dónde te conozco?

Por las cejas lo reconocí.

-Ah...- dije dando un paso hacia atrás para apartarme del espejo.

-Ah...- dijo el viejo gran hijueputa dando un paso hacia atrás para apartarse del espejo. (41)

Una vez tomada la decisión, la primera persona gramatical retoma el relato para contar cómo hunde la aguja en el tubo de plástico y lo ayuda a morir.

-¡Ay!- exclamó.

No había transcurrido ni un segundo, ni entrado un milímetro siquiera de Eutanal al torrente de la sangre. Fue fulminante. Así había pasado con el perro. Lo miré cuando sus ojos se inmovilizaban en el vacío. El Tiempo, lacayo de la Muerte, se detuvo: papi había dejado el horror de la vida y había entrado en el horror de la muerte. Había vuelto a la nada, de la que nunca debería haber salido. En ese instante comprendí para qué, sin él saberlo, me había impuesto la vida, para qué había nacido y vivido yo: para ayudarlo a morir. Mi vida entera se agotaba en eso. (145)

La muerte de los que más quiere –que comienza en *Entre fantasmas*, y se enfatiza en *El desbarrancadero*– lo conduce a verse muerto y hablar desde la primera persona como si fuese otro siendo simultáneamente él mismo. Sin embargo, pareciera que el recuerdo es lo único que puede preservar al yo, un yo desintegrado, ubicuo, casi putrefacto.

¿Por qué pensar en el momento de la muerte más que cualquier otro? ¿Por qué es el último? ¿Por qué el que vive ya no lo puede recordar? En suma, en resumidas cuentas, para decirlo en pocas palabras, lo único que él seguía haciendo ahí era preservando el yo, unos míseros recuerdos en el gran desastre de la vida. (Vallejo 2004: 133)

Del yo que conocimos en *Los días azules*, en *El fuego secreto*, o incluso en *Los caminos a Roma* y en *Años de indulgencia*, ya quedan sólo las ruinas. *Entre fantasmas* comienza a enumerar las pérdidas: el narrador-autor-personaje lleva una libreta de los muertos para ayudar a una memoria de viejo. Allí anota a todas las personas que conoció y que se han ido muriendo a lo largo de su vida. La libreta y el número de muertos aumentan con el paso del tiempo y a su vez, le anticipan la propia muerte. En *El desbarrancadero*, el zoom se achica y las muertes devienen aún más reales por el propio carácter ficticio del género: la escritura en clave ficticia de la propia vida transforma el relato de la muerte en monstruoso, excesivo, hiperbólico. El dolor de la pérdida deviene colosal y lo precipita a su propia desintegración, como una experiencia íntima que deviene impropia y coloca al yo fuera de sí, como otro que ya ha cruzado el umbral, que ya dejó de ser él mismo.

§§§

En las primeras aproximaciones teóricas a las escrituras del yo, rescataba siempre que ellas ponen en evidencia la simultaneidad de lo que un escritor hace consigo mismo (qué imagen de sí construye), y de lo que hace la escritura con sus pretensiones. La pregunta, entonces, que resultaba inevitable en el caso de Vallejo era cómo interviene la escritura de los recuerdos sobre la realización de la autofiguración del melancólico. Y la respuesta está justamente allí, en el desbarrancadero de los recuerdos, y del propio yo. Es el impacto con el que el recuerdo melancólico adviene para desbaratar aquello que el narrador creía que había sucedido en el pasado, y que estará presentándose continuamente en su carácter espectral en el contar de lo propio. Lejos de unificar al yo, de pensar que el relato de un propio pasado le permite al narrador encontrarse consigo mismo, el melancólico queda dislocado temporalmente por la potencia del recuerdo. El yo de Vallejo no muere, pero sobrevive en una paradoja, la de los restos, la de la ineludible desaparición.

La narrativa de Vallejo atesora, en forma proliferante, cuantas ausencias puede, y en ese mismo movimiento se rehúsa a la reconciliación. La apuesta de la melancolía es sostenerse inestable entre la irrealidad de un tiempo perdido, y el encuentro imposible con lo muerto, entre la realidad que lo incita a renunciar al fantasma y el deseo que lo empuja a abandonar la percepción. Las autoficciones de Vallejo, atravesadas por *pasajes* vacilantes e indiscernibles, no hacen otra cosa que mantenerse en una infinita inestabilidad. Buscan en la escritura de los recuerdos las ruinas de un pasado que no puede volver, pero al que la melancolía dota de una presencia paradójica, la de lo que no termina de desaparecer.

Bibliografía

- Agacinski, Sylviane (2009). *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*, Buenos Aires: La marca editora.
- Agamben, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-textos.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Augé, Marc (2003). *Tiempos en ruinas*, Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gastón (1957). *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Basch, Carlos A., (2011). "El duelo. Humor de lectura" en Giordano, Alberto (ed.) (2011), *Una poética de la interrupción. Ensayos para Juan. B Ritvo*, Rosario: Paradoxa.
- Cueto, Sergio (2011). "Juan B. Ritvo. Fragmentos de un retrato" en Giordano, Alberto (ed.) (2011), *Una poética de la interrupción. Ensayos para Juan. B Ritvo*, Rosario: Paradoxa.
- Derrida, Jacques (2012), *La escritura y la diferencia*, presentación de Manuel Asensi Pérez/traducción de Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos.
- Freud, Sigmund (1915). "Duelo y melancolía", en *Obras completas II*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez Fermín (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- González Santos, Fernando (2006). *Pensar la muerte: una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (2006). *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza Forma.
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Molina, Cristian (2013). "La melancolía en los relatos de Sergio Raimondi", en *Castilla Estudios de Literatura*, n° 4, pp. 630-651.
- Pardo, José Luis (2004). *La intimidad*, Valencia: Pre-textos.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ritvo, Juan Bautista (2006). *Decadentismo y melancolía*, Buenos Aires: Alción Editora.
- _____. (1983). *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma*, Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte y el olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Villena Garrido, Francisco (2009). *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Opera Eximia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- _____. (2004). "Entre Sabaneta y Envigado". Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo2.htm>
- _____. (2004). "Ventarrón de campo". Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo1.htm>
- Vallejo, Fernando (2003). *El desbarrancadero*, Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2004) *La rambla paralela*, Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2005a[1985]), *Los días azules*; Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2005b[1985]) *El fuego secreto*, Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2005c[1985]) *Los caminos a Roma*; Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2005d[1989]) *Años de indulgencia*; Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2005e[1993]) *Entre fantasmas*; Buenos Aires: Alfaguara.

RESUMEN

Me parece interesante, en este trabajo, pensar la literatura de Fernando Vallejo desde la concepción de un universo estético —el de la melancolía— para poder dar cuenta del carácter ético —como posibilidad de vida— de su propuesta narrativa. Desde la perspectiva de las llamadas escrituras íntimas, específicamente la autoficción, y teniendo en cuenta la tensión entre memoria y recuerdo, estos dos modos se conjugan en lo que llamo la *escritura del umbral*. Vallejo constituye umbrales a lo largo de su narrativa, que lo ponen fuera de sí, que lo colocan en el exterior de sí mismo, que hacen que su vida emerja más acá de la ficción y más allá de sí misma.

Palabras clave: autoficción - memoria - recuerdo - umbral - melancolía

ABSTRACT

My aim, in this paper, is to work with Fernando Vallejo's literature from the idea of an aesthetic universe —melancholy— in order to account for the ethical character —as a life possibility— of his narrative proposal. From the perspective of narratives of the self, particularly autofiction, and bearing in mind the tension between memory and memories, I find these two universes combined in what I would like to call "writing from the threshold". Vallejo builds thresholds that place him beyond himself, that make his life raise from the boundaries between the inside and the outside, fiction and reality, and go beyond fiction.

Keywords: autofiction – memory – memories – threshold – melancholy