



***El río del tiempo* de Fernando Vallejo:
La voz y el derrame del yo**
Catalina Arango-Correa
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

[Hipertexto](#)

E*l río del tiempo* de Fernando Vallejo, como cualquier texto al que se le ha dado el adjetivo de “autobiográfico”, de algún modo, cuestiona la teoría tradicional de la autobiografía y, en especial, el “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune. Un pacto entre autor y lector que se produce gracias a que este último puede establecer que el escritor, el narrador y el personaje de un relato son la misma persona (ideal, pero no exclusivamente, gracias a que compartan el mismo nombre propio¹), y a que la narración se ajusta a “hechos referenciales” y permite, por tanto, una “prueba de verificación” por parte del público. En ese sentido, para Lejeune, el pacto autobiográfico debe estar basado en una “realidad referencial” y no en una “ficción”, característica que define, en cambio, para él, al “pacto novelesco” (47-61).

¹ Lejeune también propone que el lector puede establecer que autor, narrador y personaje son la misma persona: “*Implícitamente* [a partir de] a) empleo de *títulos* que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (*Historia de mi vida*, *Autobiografía*, etc.), b) sección inicial del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el yo remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto. *De manera patente*, al nivel del nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada (“El pacto autobiográfico”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro. *Ánthropos Suplementos* 29 (1991): 53).

Sin embargo, *El río del tiempo* problematiza en exceso el pacto autobiográfico y no impide, sino que incluso promueve que la narración se lea como una gran novela o conjunto de novelas. Esto por varias razones, algunas de ellas señaladas ya por el crítico colombiano Alberto Fonseca. La primera es que en este ciclo narrativo no se puede establecer a ciencia cierta que autor y narrador-personaje sean la misma persona, por lo menos a partir del nombre propio, ya que durante los cinco libros de *El río del tiempo* no se menciona el nombre del narrador. La segunda es que, en este ciclo, se narran algunos hechos inverificables, entre ellos, los incendios y asesinatos que se atribuye el narrador-personaje. Y la tercera es que el narrador cambia constantemente de identidades y se transforma en el Diablo o en una bruja, por ejemplo (Fonseca 22).

Ante esta aparente “incapacidad” de *El río del tiempo* para ajustarse al pacto autobiográfico, surgen tres objeciones. La primera de ellas, de alguna forma, está basada en la teoría de Lejeune, y sugiere que narraciones como *El río del tiempo* producen un “pacto ambiguo”, a medio camino entre el pacto autobiográfico y el novelesco que, por su comportamiento híbrido, debe definirse como “autoficción”. La segunda está en desacuerdo con que la autobiografía se defina en oposición a la novela, pues esta última es un género proteico, que de ningún modo se atiene a reglas preexistentes, ni siquiera a aquella que dice que ésta debe estar basada en una ficción “(en términos de invención de unos hechos)”.

Y la tercera está relacionada con el ejercicio autobiográfico mismo, su carácter discursivo y la relación compleja que éste entabla entre experiencia, memoria y narración. Una relación que, como explicaré, inevitablemente crea una ficción del sujeto y de su vida que impide que la autobiografía sea “referencial”, como pretende Lejeune.

El término “autoficción” fue acuñado por Serge Doubrovsky en la contraportada de su novela *Fils*, publicada en 1977. Con él quería poner de relieve el acto de escritura mismo en lugar del valor de verdad, más aún, de “veracidad”, como parámetro efectivo en la escritura autobiográfica. De esta manera, el término “autoficción” cuestionaba, de algún modo, el pacto autobiográfico de Lejeune y su confianza en la capacidad de la autobiografía de dar cuenta de un referente. Sin embargo, con el tiempo, otros críticos, como el español Manuel Alberca, han elevado el concepto de “autoficción” al nivel de un subgénero literario que, según él, claramente no es autobiografía ni tampoco novela, sino que está a medio camino entre ambas, en el límite entre lo ficticio y lo factual. Un límite que, por otra parte, confirma la existencia y el uso de ambas categorías (Alberca 32-33).

Sin embargo, esta nueva definición del concepto de autoficción que, en términos generales, resulta aceptable y útil para la “clasificación” de las supuestas derivaciones del discurso autobiográfico, no tiene en cuenta, por ejemplo, las otras dos objeciones a la teoría de Lejeune, de las que hablaré a continuación. Objeciones que me parecen indispensables para analizar y comprender el proyecto autobiográfico, y no sólo para clasificarlo.

Lejeune opone la autobiografía a la novela, sin tener en cuenta, como ya dije, la complejidad e inestabilidad propia de este género narrativo. Para Bajtín, por ejemplo, uno de los elementos que caracterizan a la novela es que a diferencia de otros géneros literarios, como la épica o la lírica, no se adapta a una forma preexistente, sino que cada vez crea su propia forma. Esto la hace un género proteico, cuyo poder consiste en su habilidad para envolver y engullir todos los otros géneros –las diferencias y peculiaridades de los lenguajes de cada uno– junto con otras formas no necesariamente literarias del lenguaje, o al menos, no pertenecientes a un género en sentido estricto (Holquist xxvii - xxviii).

Para Lejeune, en cambio, lo que define a la novela es que sea una ficción, es decir, una “invención”. Pero ¿se puede decir que ésta es la característica *sine qua non* de la novela? En los términos que la entiende y estudia Bajtín, en absoluto. Por otra parte, lo que se entiende por “novela” durante la mayor parte del siglo XX es de una variedad formal tal, que no hace sino confirmar la teoría de Bajtín de que la novela es un género que siempre se está inventando a sí mismo y que, de ningún modo, se limita a reglas preexistentes. Ni siquiera a aquella que dice que debe circunscribirse a hechos inventados. Sirvan de ejemplo dos grandes novelas, muy distintas entre sí, pero que parten de “hechos referenciales”: *En busca del tiempo perdido* de Proust y *A sangre fría* de Truman Capote.

La otra refutación a la teoría del pacto autobiográfico proviene de la enorme confianza que tiene Lejeune en que la autobiografía puede dar cuenta de un referente, que además debe estar cifrado en un nombre propio. Quien formuló esta refutación fue Paul de Man. Según él, la teoría del pacto autobiográfico no tiene en cuenta la naturaleza discursiva de la autobiografía; es decir, que está hecha de lenguaje y, específicamente, de tropos que siempre se están sustituyendo los unos a los otros para dar cuenta de un objeto que nunca puede ser totalizado y restaurado. Incluso para de Man es posible que no exista un referente en absoluto, sino únicamente figuras retóricas –como la prosopopeya– que le otorgan una “ilusión de referencialidad” al discurso autobiográfico.

Cuando de Man pone en duda la existencia del referente, está desconociendo y descalificando, por un lado, algo que todos los seres humanos compartimos, la experiencia de un yo y de lo que vive ese yo. Ilusión o no, estas

dos experiencias se nos presentan como reales, y nuestra “modernidad” está construida sobre ellas. Incluso, y tal y como dice Beatriz Sarlo, negarlas es negar a su vez la posibilidad de la justicia y de la democracia en la esfera pública (24). Piénsese por ejemplo en el Holocausto nazi o en las víctimas, en general, de la violencia; la justicia y la reparación necesitan de los testimonios de aquellos que vivieron estos hechos para que puedan hacerse efectivas. Frente a hechos así, ¿quién tiene derecho a negar que sucedieron, si sus consecuencias están ahí, a la vista, en el cuerpo de las víctimas, en la innegable ausencia de los seres queridos? Y cuando las consecuencias no se pueden comprobar, ¿no hay un abuso de poder, un gesto autoritario, al desconocer la expresión de alguien que dice “yo lo viví”, como si aquel que lo desconoce, no tuviera esas mismas expresiones sobre su propia vida constantemente? En este artículo, antes que negar la existencia misma del referente autobiográfico, quiero reconocerlo de manera compleja. Por lo tanto, prefiero decir que el discurso autobiográfico no puede dar cuenta del referente “en sí mismo”, “y de manera 'unívoca' y 'objetiva’”, razón por la cual se ve obligado a ficcionarlo.

Retomando las objeciones a la teoría de Lejeune, hay una cuarta que el pacto autobiográfico no tiene en cuenta: la narración de la memoria que lleva a cabo la autobiografía participa de un proceso completamente distinto al de la vida cuando se vive. George Gusdorf, quien fue uno de los primeros pensadores de la autobiografía, lo señaló muy bien: cuando se vive no se conoce el final de la historia; en cambio, cuando se recuerda y se narra, no sólo se conoce el final de la historia, sino que la enunciación está producida desde allí. Desde un final que le da un sentido retrospectivo a lo que, cuando sucedió, tal vez tenía otro o no tenía ninguno (Gusdorf 14). Este mecanismo hace inevitable que el ejercicio autobiográfico tenga una “inteligibilidad preconcebida” que resulta absolutamente ficcional.

En ese sentido, la autobiografía no puede definirse en oposición a la novela ni tampoco, a la ficción. Pues, ya se ha visto que, por un lado, la novela no se adapta a una forma preexistente, ni siquiera a hechos que no sucedieron o que fueron inventados. Y, por otro, que la autobiografía, por su misma naturaleza discursiva y estar basada en la memoria y la narración, crea y ficciona un sujeto y una vida que resultan irrecuperables, al menos, “en sí mismos”.

Dada esta conclusión, entonces ¿qué es lo autobiográfico? Más aún, ¿por qué se dice –y suscribo– que *El río del tiempo* de Fernando Vallejo es un ciclo autobiográfico? Para definir y detectar lo autobiográfico se hace preciso no sólo “resucitar” al autor, sino, lo que parece peor aún: la “intención” del autor. De lo contrario, lo autobiográfico, al menos en términos genéricos, resulta indiscernible de otros géneros narrativos y, por otra parte, intrascendente para la comprensión y el disfrute de la historia por parte del lector. En cambio, si se determina la

“intención autobiográfica”, tal vez sea posible analizar, como lo hace Sylvia Molloy, la autopercepción del sujeto en un espacio y momento histórico determinados, así como las estrategias textuales y las atribuciones genéricas a las que recurre para su “autofiguración” (11).

Pero, ¿cómo se manifiesta la intención autobiográfica en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo, que es el objeto de este estudio? En principio, habría que decir que lo primero que se manifiesta es una intención biográfica, es decir, el propósito de narrar una vida, en este caso, en primera persona. Luego, es importante señalar que para rastrear la intención autobiográfica, hay que acudir a algunos de los mecanismos sugeridos por Lejeune, pero sin depositar una absoluta confianza en que ellos pueden dar cuenta de un referente sin ficcionarlo y novelarlo.

En este orden de ideas, el proyecto autobiográfico en *El río del tiempo* se hace patente cuando el lector comprueba, a partir de información extra textual, por ejemplo, que los hitos más significativos de la vida del personaje coinciden con la biografía más sucinta de Vallejo: infancia en Medellín (tema de *Los días azules*), juventud en Bogotá (tema de *El fuego secreto*), estudios de cine en Roma (tema de *Los caminos a Roma*), un año en Nueva York (tema de *Años de indulgencia*) y un exilio voluntario en la Ciudad de México (tema de *Entre fantasmas*).

Por otra parte, el proyecto autobiográfico también se sugiere cuando el narrador-personaje se atribuye la autoría de los libros y las películas del autor y se pronuncia en contra de la novela realista en tercera persona, y a favor de la novela del yo. Y sobre todo, cuando esas declaraciones son firmadas por el mismo Fernando Vallejo en las contracubiertas de algunos de los libros de *El río del tiempo* (especialmente de *Los días azules* y *Entre fantasmas*), insinuando, de esta manera, que la voz del narrador-personaje y la suya como autor pueden considerarse la misma.

Por último, la intención autobiográfica se puede rastrear comparando, por ejemplo, algunas de las opiniones del narrador-personaje con las del autor. Así, se verá cómo ambos comparten las mismas opiniones sobre la Iglesia Católica, Colombia, la familia, etc., y cómo las expresan de forma muy parecida: acuden a preguntas retóricas para dirigir la argumentación y siempre concluyen con una postura tajante y rabiosa, que más adelante llamaré iconoclasta.

¿Cómo conciliar, entonces, la intención de Vallejo de hablar de sí mismo y de su propia vida, que he detectado basándome en la propuesta de Lejeune, con lo que antes decíamos que era la aparente “incapacidad” de este ciclo narrativo para ser autobiográfico en términos del teórico francés? Por un lado, diría que Vallejo demuestra una plena conciencia de que, como dice su narrador: “la vida

cuando se empieza a poner sobre el papel se hace novela” (*El fuego secreto* 8), en el doble sentido que he trabajado aquí, de ficción y de género proteico. En ese sentido, su narración no puede establecer, de ningún modo, un estricto pacto autobiográfico y de referencialidad. Por otro lado, mi hipótesis es que Vallejo no está y, sobre todo, no puede ni quiere estar en total control de su discurso. No sólo en términos de las interpretaciones que se desprendan de él, sino de serle “fiel” a la conciencia y a la coherencia de ese “yo” que crea. Esto no quiere decir que, en ocasiones –incluso, durante gran parte de la narración– Vallejo no busque serle fiel al yo. Si no, más bien, que su discurso está oscilando constantemente entre esa fidelidad y su traición, o lo que he querido llamar aquí: el “derrame del yo”.

La voz y la voz otra

A través de la construcción de una voz “hablada”, Vallejo logra crear un yo unitario, coherente y pleno de sentido y, al mismo –con intención o no, es imposible determinarlo–, un yo que se derrama en una pluralidad de voces. ¿Cómo es esta voz? En principio, es una voz que literalmente le habla al lector o los lectores en una especie de conversación o monólogo asistido: “Vivíamos en la calle de Ricaurte. Ricaurte el héroe, el prócer, *ya saben*, el que durante la guerra de independencia se voló con todo un parque de pólvora” (*Los días azules* 8 –énfasis mío). Tanto conciencia parece tener la voz de la presencia del lector, que incluso cuando se repite, se dirige a él para excusarse: “Bogotá, fría y sucia, tiritaba en su mugre. *Y perdón* por volver a lo ya dicho, a lo sabido, lo consabido, y avanzar retrocediendo hasta semejante ciudad (*El fuego secreto* 118 –énfasis mío).

A medida que avanza la narración, ese otro –u otros– al que la voz se dirige adquiere varias identidades: se convierte en un cura, un psiquiatra, un asistente, una secretaria o en la Bruja, la perra del narrador-personaje. Esto posibilita que el narrador siga “conversando”, de forma verosímil, por más de las mil páginas que tiene *El río del tiempo*; y también, que la voz se interpele a sí misma, vuelva sobre lo ya dicho, se corrija, rectifique, empiece de nuevo:

Pero ¿esto ya lo conté en otro libro, ¿y repitiéndome yo? Jamás. Tache, señorita, desde donde puso “Me voy a la tienda y me compro un limón”, y retomemos desde ahí. ¿Qué fue lo último que le dije quitando eso? “Y sin cabeza”, punto. Exacto, punto. Pero borre también ese párrafo, y el anterior. Y el anterior y el anterior y toda esa historia idiota del terremoto y volvamos a empezar de cero. Borrón y cuenta nueva. Da capo (*Entre fantasmas* 14-15)

Otra de las características fundamentales de esta voz es que tiene opiniones rabiosas, viscerales, sobre las instituciones tradicionales de la sociedad colombiana: la Iglesia, el Estado, la familia, y, más aún, sobre la humanidad. Opiniones de este tipo: “¿Y cómo es ese evangelio tuyo? Para qué

me lo preguntas, Brujita, si bien lo sabes. Cabe en un solo precepto doble que reza así: ‘Ama a los perros como a ti mismo, y a tu prójimo envenénalo’” (*Entre fantasmas* 51).

Por último, es una voz que abjura de la novela en tercera persona y dice que el yo –que ella crea y articula– es, sino la única, la forma más honesta y veraz de narrar:

Hoy por hoy no piso una iglesia ni de turista y no leo una novela ni a palos. Me quedé en Blasco Ibáñez, en Cronin, en Daphne Du Maurier, y me escapé del *boom* que no sé en última instancia qué fue, si algo así como un *Big Bang*. Yo sólo creo en quien dice humildemente yo y lo demás son cuentos (*Los días azules* contracubierta).

Derrida ha mostrado –y a la vez deconstruido– cómo la voz ha tenido durante siglos un poderoso efecto de sentido y presencia, especialmente, para quien se oye a sí mismo. Según él, esto sucede porque “*La voz se oye*. Los signos fónicos (‘las imágenes acústicas’ en el sentido de Saussure, la voz fenomenológica) son ‘oídos’ por el sujeto que los profiere en la proximidad absoluta del presente. El sujeto no tiene que pasar fuera de sí para estar inmediatamente *afectado* por su actividad de expresión” (134 –énfasis mío). Más aún, en la inmediatez de la voz, el cuerpo del significante parece borrarse en el momento mismo en que se produce y pertenecer de ahí en adelante a la idealidad: “y este borrarse del cuerpo sensible y de su exterioridad es *para la conciencia* la forma misma de la presencia inmediata del significado” (Derrida 135).

La “autoafección”, como la llama Derrida, que genera la propia voz, como dice Mladen Dolar, “puede verse como una fórmula elemental del narcicismo que se necesita para producir la fórmula mínima de un yo” (53). Más aún, la voz que genera la propia presencia está íntimamente relacionada con el “pienso, luego existo”, del *cogito* cartesiano. Es decir, con el sujeto que deposita toda la confianza de su razón de ser en su conciencia; en este caso, en el oírse hablar. Teniendo en cuenta esto y, por supuesto, que después de un siglo de clínica psicoanalítica, el discurso oral es el camino privilegiado para el autoconocimiento, no resulta extraño que Vallejo concrete su proyecto autobiográfico en la construcción de una voz hablada que, dadas ciertas comparaciones con su propia voz, resulta “fiel” a ella misma y, en general, a la de un sujeto cartesiano convencido de que a través de la “transcripción” de su voz y, en ese orden de ideas, del oírse hablar, va a dar cuenta de su existencia.

Sin embargo, la voz que logra Vallejo en los cinco libros de *El río del tiempo* no es sólo esta voz fenomenológica. Cuando ésta cambia de identidad y se transforma, por ejemplo, en el Diablo o en una bruja, o incluso cuando sus diatribas contra las instituciones tradicionales colombianas comienzan a volverse

más repetitivas, aparece una voz *otra*, que ya no es la de ese yo unívoco y coherente que se presenta como el sujeto cartesiano de la enunciación. Esta voz *otra* alcanza su clímax durante las treinta primeras páginas del cuarto libro de *El río del tiempo, Años de indulgencia*, cuando dice:

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

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

[...]

Bubo búho, búho, bufo, búho bujo, búho bújaro, color rojo y negro calzado de plumas, de pico corto y ojos grandes, eres búho real, el búho hurraño, mi constante amigo, mi doliente hermano, criatura de la noche, bubónica prueba de la existencia de Dios, ¿digo mal?

-Este... Es que... No sé cómo explicarme... Es que yo ya no soy yo, ni soy la masa ni la levadura: soy el presidente Barco, un exabrupto.

-Cállate imbécil: en este cementerio no habla nadie, sólo yo, sólo se oye mi voz: ¡Uuuu! ¡Uuuu! ¿Oyes? ¿Me oyes? Soy el que digo, el que ves, soy la noche que ulula. (7-8)

La voz fenomenológica se convierte entonces en la mítica voz de un Diablo, y en ese orden de ideas, en una voz que encarna el mal, la subversión, el exceso, el sinsentido. Pues, ¿de qué habla esta voz? ¿Por qué habla de lo que habla? Son preguntas que podemos respondernos pero no sin dificultad, pues aún cuando la voz dibuja un contexto: el Diablo precediendo un aquelarre en un cementerio, rodeado de brujas y políticos y acompañado de un búho, ¿qué tiene que ver esto con la narración que se ha propuesto, hasta ese momento, el yo que se ha presentando como el sujeto de la enunciación?

Por otra parte, la expresión de esta voz se torna caótica y en ocasiones incluso balbuceante, nótese cuando dice: “Bubo búho, búho, bufo, búho bujo, búho bújaro”, ¿hay sentido en esta frase? ¿O es más bien un juego con la pura materialidad fónica del significante? ¿Y qué “significa” que la voz se convierta, de repente, en otras voces, en este caso, en la voz del ex presidente de Colombia, Virgilio Barco, y de otros personajes que la acompañan en el cementerio? ¿No hay en esto algo que recuerda el delirio de la esquizofrenia? Si es así, ¿no está el discurso del “loco”, según Foucault, excluido del gran discurso hegemónico y, por lo tanto, de algún modo no “significa”? (16).

En la voz que crea Vallejo parecieran convivir, como diría Mladen Dolar, dos mecanismos: “uno que se esfuerza en alcanzar el significado y la comprensión, y en el camino no deja captar la voz (aquello que no es cuestión

de comprender) y, por otro lado, un mecanismo que no tiene nada que ver con el significado sino más bien con el goce” (88 –énfasis mío). Para Dolar la voz posee un supuesto vínculo intrínseco con la presencia y el sentido pero, en ocasiones, genera un quiebre, una ruptura, una especie de descoyuntación con el cuerpo –y el yo– que la anima (Dolar 76), convirtiéndose así en una especie de voz “acusmática”. Justamente la voz del diablo de Vallejo muestra esta voz *otra*, acusmática, que incluso hace que el sujeto de la enunciación se quiebre y se ponga en entredicho, pues la pregunta que ésta genera es: “¿quién habla?”.

Para comprender mejor la naturaleza de esta voz *otra*, es muy importante tener en cuenta la relación de ésta con el goce lacaniano. Para Lacan, cuando se adviene sujeto y se entra en el lenguaje –la Ley del Padre o el Gran Otro– se efectúa una pérdida fundamental del goce. Es decir, de ese estado anterior, en el cual el ser es uno solo con la madre y las producciones del cuerpo (Braunstein 45).

Sin embargo, esa pérdida del goce, a la que se nos obliga cuando entramos en el lenguaje, nunca es completa. Hay algo de él que permanece y que se convierte en otra cosa, en un goce distinto –lo que más tarde será el *objeto a*–, que tiene que pasar por imágenes y por palabras (Braunstein 46). Que el goce deba abandonarse cuando se adviene sujeto, pero que, de todas formas, haya un excedente de él que perviva, y se manifieste en el lenguaje y en las imágenes, revela una incompatibilidad y a la vez una complementariedad entre el goce y la Ley. En este orden de ideas, el goce es lo que reprime la Ley pero también lo que permite que éste se instaure y transforme en algo completamente distinto, siempre insaciable y cambiante.

Ahora bien, ¿cómo se presenta o se identifica el goce en un sujeto? En principio, como una descarga afectiva que disuelve o busca disolver el encadenamiento lógico, predecible y significativo del lenguaje (Braunstein 52). Por lo tanto, el goce se manifiesta de forma caótica, desarticulada, “se trata de significantes, pero ellos no pueden ser subjetivados y asumidos como siendo de alguien” (Braunstein 53). Y estos significantes no construyen, sino que destruyen o desvían el sentido de la cadena discursiva. Es por esto que, para Braunstein, el goce “es una actividad iconoclástica que pide volver a empezar” (52). “Borrón y cuenta nueva. Da capo”, diría Vallejo.

La figura del Diablo de Vallejo es, en este caso, una literalización del goce lacaniano, pues el Diablo es por definición la oposición y la subversión de la Ley. Y, por supuesto, éste, como figura que se opone a la Ley, no puede hablar exactamente su mismo lenguaje, porque eso sería aceptar su vasallaje. El Diablo entonces debe romper, destruir, el predominio del sentido propio del lenguaje del Otro. Otro que está encarnado en las instituciones tradicionales pero también, en el propio yo que hasta ese momento se ha presentando como

el sujeto de la enunciación. ¿Y cómo rompe, entonces, la voz del goce con la voz fenomenológica? Interrumpiendo su sentido y coherencia, jugando con la materialidad fónica de los significantes (“búho, búho, bufo, búho bujo, búho bújaro”), encarnando otras voces, y, en últimas, generando el derrame del (primer) yo.

Sin embargo, si esta voz *otra* que crea Vallejo se apartara por completo del lenguaje del Otro –y también del otro, con minúscula que es, en este caso, el yo–, entonces el goce no podría manifestarse y articular la demanda que trae consigo. Por eso, dice Braunstein: “la palabra es el diafragma del goce” (53), es lo que le permite al goce pasar, mostrarse, pero en cantidades graduales. Por eso es que aún cuando haya una cierta disolución del sentido en el discurso del Diablo, ésta no es total, y uno, como lector, entiende lo que la voz *otra* dice, aunque no le sea fácil articularlo con el resto del discurso.

Ahora bien, la voz *otra* no sólo se manifiesta cuando el sujeto de la enunciación cambia de identidades. También, cuando las opiniones rabiosas que ésta expresa, abiertamente iconoclastas de las instituciones tradicionales, comienzan a volverse repetitivas y a irrumpir con más frecuencia en el discurso. Esta repetición hace que *El río del tiempo* pase de ser una narración “autobiográfica” –en un sentido fenomenológico– que tiene algunas digresiones ensayísticas y diatrínicas, a ser, por momentos, una sola “cantaleta” que suena a disco rayado, en contra de las instituciones tradicionales de la sociedad latinoamericana--colombiana y mexicana principalmente--y por supuesto, de la humanidad en general.

Y la repetición de estas opiniones –el disco rayado– juega un papel fundamental. La compulsión de repetición es propia de lo que tanto Freud como Lacan denominan *la pulsión*. Según Braunstein, la pulsión es un ser mítico, indeterminado, que se manifiesta como una fuerza constante, una exigencia incesante impuesta a la psique, por su ligación con lo corporal, y que evade cualquier posible domesticación (47). “La pulsión no se satisface, insiste, se repite, tiende al blanco al que siempre falla y su objetivo no se alcanza con la saciedad, con la paz (*Friede*) de su aplacamiento (*Befriedigung*) sino con el relanzamiento de la flecha, siempre en tensión el arco de su aspiración” (Braunstein 47). Ahora bien, el goce es lo que anima a la pulsión a insistir y a repetirse (50). Es, por así decirlo, una causa y un efecto de la pulsión.

Pero, ¿cómo saber que las opiniones de la voz de *El río del tiempo* tienen una dinámica pulsional? Por dos razones: su contenido y carácter iconoclasta con relación a lo “hegemónico” o lo “instituido”, y por que son opiniones que no llegan a nada, es decir, que no concluyen, ni se transforman, ni se concretan en una acción o hecho específico, sino que se satisfacen en la pura “verborrea”, o como diría Braunstein, en el relanzamiento de la flecha.

Por lo tanto, la aportación fundamental de Fernando Vallejo, en *El río del tiempo*, tiene que ver, por un lado, con su conciencia de la incapacidad del lenguaje, la memoria y la narración para dar cuenta de un referente “en sí mismo”, sin que esta incapacidad sea una imposibilidad o una ilusión—como en determinado momento sugiere Paul de Man—; sino, más bien, una oportunidad para (re)crear al yo y la propia vida y, asimismo, hacer una nueva versión de la novela. Y, por otro lado, con que, a partir de una estrategia discursiva, como es la construcción de una voz hablada, cuestiona, amplía y reinventa el mismo referente autobiográfico (es decir, el yo y la conciencia), en términos de lo que éste presupone y oculta ontológicamente.

En otras palabras, *El río del tiempo* obliga a la teoría de la autobiografía a cuestionar no ya la existencia misma del referente autobiográfico o la capacidad del lenguaje, la memoria o la narración para dar cuenta de él, sino los presupuestos sobre los que éste se erige ontológicamente. De igual forma, propone una nueva y estimulante forma de la autobiografía, en la cual, la inestabilidad y la complejidad del sujeto: su goce, su pulsión y, en fin, su multiplicidad, no sólo tienen un lugar —condescendiente— en la narración, sino que resultan fundamentales; y ahora también indiscernibles del estilo y del sujeto-autor “Fernando Vallejo”.

Obras citadas

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

Braunstein, Néstor. *El goce*. México: Siglo Veintiuno, 1990. Print.

Dobrovsky, Serge. *Fils: Roman*. Paris: Editions Galilee, 1977. Print.

Fonseca, Alberto. *Against The World, Against Life: The Use and Abuse of the Autobiographical Genre in the Works of Fernando Vallejo*. Diss. Virginia Polytechnic Institute and State University, 2004. Web. Diciembre 12, 2009.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. México: Tusquets, 2009. Print.

Georges, Gusdorf. "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro. *Ánthropos Suplementos 29* (1991): 9-17. Print.

Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos, 1985. Print.

De Man, Paul. "Autobiografía como desfiguración". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro. *Ánthropos Suplementos 29* (1991): 113-118. Print.

Dolar Mladen. *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007. Print.

Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro. *Ánthropos Suplementos 29* (1991): 47-61. Print.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Print.

Vallejo, Fernando. *Los días azules*. 1985. México: Alfaguara, 2005. Print.

---. *Años de indulgencia*. 1989. México: Alfaguara, 2007. Print.

---. *Entre fantasmas*. 1993. México: Alfaguara, 2007. Print.