

**Against The World, Against Life:  
The Use and Abuse of the Autobiographical Genre in the Works of Fernando  
Vallejo**

Alberto Fonseca

Thesis submitted to the Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University in  
partial fulfillment of the requirement for the degree of

**Master of Arts in History: Area Studies**

Committee Members

Dr. Justo Ulloa, Chair

Dr. Jacqueline Bixler

Dr. Joseph L. Scarpaci

July 26, 2004  
Blacksburg, Virginia

Keywords: Autobiography, Autofiction, Colombian Literature, Fernando Vallejo, La Virgen de los sicarios, El río del tiempo, Colombian Writers, Interview with Fernando Vallejo.

Copyright 2004, Alberto Fonseca

**Against The World, Against Life:  
The Use and abuse of the Autobiographical Genre in the Works of Fernando Vallejo**

Alberto Fonseca

(ABSTRACT)

This thesis explores the works of the Colombian writer Fernando Vallejo in terms of autobiography and fiction. Using the theoretical approaches of Philippe Lejeune in his book On Autobiography and Serge Doubrovsky in his book Fils: Roman this thesis will draw distinctions between autobiography and what Doubrovsky calls “autofiction” in Vallejo’s collection of five texts known as El río del tiempo. Lejeune has shown that the canonical form of autobiography is characterized by the equation author=narrator=character. However, if we apply this clear-cut definition to Vallejo’s book, a series of questions arise: Who is speaking in his novels? Can we unequivocally attribute the narrator’s ideas to Vallejo himself? Or if his novels are mere autobiographies, why does Vallejo use some blatantly fictitious situations? Fernando Vallejo’s work underscores the fine boundary between fiction and autobiography and the impact that this relation has on his readers. In his writing, the present time and past time are fused in the capricious channel of his memory, confirming that every autobiography, no matter how sincere it is, is also a form of storytelling.

### **Acknowledgements.**

My debts for this study are many and begin with the Departments of History and Foreign Languages at Virginia Tech that gave me the funds to travel to Mexico City to do my research. I owe a greater debt to Dr. Jacqueline Bixler, who helped me beyond her responsibility and who gave me the necessary encouragement to finish. I also want to thank her for the opportunity to start this enterprise of studying in the U.S. Many other professors were also very generous. A special mention is due to Dr. Justo Ulloa, who believed in and directed my project when I was not even sure where I was heading. It would have been impossible to write this thesis without his help. Dr. Linda Arnold's and Dr. Joseph Scarpaci's comments and suggestions spared the reader much confusion and digression. Their help was also important in the thesis' evolution. To Fernando Vallejo especially, for his willingness to answer my questions and for the warm welcome that he gave me in his home. His personality and humbleness complements the quality of his writing. I want also to thank my friend Peter Lee, who was always receptive to my questions and who helped me willingly in proofreading this study. Finally, thanks to Katherin Malagón, to my family, my nieces Nicole and Gabriela, for their enthusiasm and faith that helped me these two years. This thesis is for them.

## Table of Contents

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>Chapter 1</b>	
What is an autobiography?	11
Blurring the boundaries	13
Vallejo and the possibility of language	16
The river of time	18
A detective reading	22
Vallejo's material: his life	25
Dobrovsky and autofiction	30
<b>Chapter 2</b>	
Who is Fernando Vallejo?	35
Autobiographical cycle	37
<u>El mensajero</u> : a biographical attempt	45
<u>La Virgen</u> and <u>La Rambla</u> : Fiction or autobiography?	47
<b>Chapter 3.</b>	
Reinventing the past	56
Vallejo and time	60
Living <u>Entre fantasmas</u>	61
Conclusions	68
Bibliography	74
Appendix: Interview with Fernando Vallejo	76

*De todas formas cuando termine de dictar, voy a tirar la cinta a la basura. Nunca sería capaz de escribir sobre acontecimientos reales de mi vida, no sólo porque ésta como por otra parte la de casi todos los escritores, nada tiene de extraordinario o de interesante, sino también porque me siento mal sólo de pensar que alguien pueda conocer mi intimidad. Claro es que podría ocultar los hechos bajo una apariencia de ficción, pasando de primera a tercera persona, añadiendo un poco de drama o de comedia inventada, etc. Eso es lo que muchos escritores hacen, y tal vez por eso resulta tan fastidiosa su literatura.*

Rubem Fonseca (Pierrot de la Caverna)

## Introduction

The purpose of the present study is to analyze the literary work of the Colombian writer Fernando Vallejo using the theoretical framework known as autobiography studies. The theoretical approaches of Philippe Lejeune in his book On Autobiography (1975), Serge Doubrovsky's book Fils: Roman (1977), and Gerard Genette's book Fiction and Diction (1991) help us to understand how and why Vallejo blurs the boundaries between what we know as the autobiographical mode of writing and the fictional mode. Most of Vallejo's novels such as El río del tiempo (1998) and La rambla paralela (2002) constantly move between fiction and autobiography. One of the principal aims of this thesis is to draw distinctions between autobiography and what Doubrovsky calls "autofiction" and to apply these theories to the complex novels of Fernando Vallejo. As Philippe Lejeune has demonstrated, the canonical form of autobiography is characterized by the equation author=narrator=character. However, if we apply this clear-cut definition of autobiography to Vallejo's novels a series of questions arises: Who is speaking in his texts? Why is Vallejo the principal character? Moreover, the texts raise questions about some of the events that the narrator witnesses or actively participates in: Is the narrator of El río del tiempo really Vallejo? Can we unequivocally attribute the narrator's ideas to Vallejo himself? Or if his novels are mere autobiographies, why does Vallejo use some blatantly fictitious situations?

In Vallejo's complex literary recipe, new relations between the self and the narrator are created. Vallejo considers the third-person narrator to be a defective tool in showing

the complexity of life and also considers the autobiographical mode to be conceptually undefined. In the interview that appears as an appendix to this thesis Vallejo explains:

El asunto es una cuestión de hacer la literatura verdadera, hay una verdad literaria y hay una mentira literaria. La mentira literaria es toda la novela en tercera persona, la novela de tercera persona es mentirosa en esencia. La que escribe Balzac, Dickens, Dostoievsky, Zola, Blasco Ibáñez, porque ellos están contraviniendo el principio esencial de la vida humana: que uno está metido en uno mismo y que uno no alcanza a ver de los demás y del mundo sino hasta cierta parte. Uno no está metido en los pensamientos de los demás, uno más o menos puede saber qué piensan los otros, por la forma como se expresan, por sus actos, como se comportan, pero uno no está metido en la cabeza de nadie para describir sus pensamientos ni uno tiene una grabadora para escribir diálogos enteros. Entonces, la novela en tercera persona que tuvo un gran éxito en el siglo XIX, a mi modo de ver se prolongó en el siglo XX indebidamente. Es una forma literaria miserable. La única forma de escribir lo que llamamos novela es en primera persona para mí, porque eso no contraviene la verdad, porque yo escribo lo que veo, y cuento lo que recuerdo y lo que sueño y lo que pienso no más. En principio, aunque estuviera mintiendo en todo lo que cuento, en lo que sueño y en las palabras que le atribuyo a otros, el procedimiento es verdadero, en sí, el procedimiento no es mentiroso, pero el procedimiento de la novela en tercera persona es mentiroso. (app. 85, emphasis mine)

Lejeune also addresses the principal limitation of autobiography, namely its failure to differentiate clearly between autobiography and the autobiographical novel. From his point of view, there is no way to distinguish between the two. Lejeune's attempt to define autobiography led him to outline the similarities and differences between biography, memories, diaries and auto-portraits. According to his theory, the only solution to the problem of establishing a boundary between fiction and factual discourse is his concept of "autobiographical pact," or the pact that the reader establishes with the author.

Likewise, as Dorrit Cohn has said in his book The Distinction of Fiction, lines between fictional and non-fictional realms of narration have been drawn on deconstructive, narratological, ontological and other grounds. Nonetheless, questions about autobiography and fiction still occupy the center of literary discussion. Cohn also considers that the criteria to differentiate autobiography from fiction lays in the identity between author and narrator. What Cohn means by "identity" is in the majority of autobiographical cases a piece of evidence. For instance, when on the cover of the book Antes que anochezca (1993), written by Reinaldo Arenas, we find the picture of the author, the word "autobiography" on the first page and a first-person narrator, we feel certain that we are reading an autobiography. The identity between the Arenas that escapes from Cuba and the narrator that tells the story of the exile allows the reader to create a pact of trust regarding the identity of the author. A different case occurs in Memoires of Hadrian (1954), written by Marguerite Yourcenar. Although the book is a memoir written in the first person, it is impossible for the reader to believe that author and narrator are one and the same. In this case, the appearance of the author, named



differently from the narrator, informs the reader that the text is not meant to serve as a referential statement, as an autobiography. The difference between these two reading processes is what Lejeune calls “autobiographical pact” and “fictional pact.” By “autobiographical pact,” Lejeune means a form of contract between author and reader in which the autobiographer explicitly commits himself or herself not to “some impossible historical exactitude but rather to the sincere effort to come to terms with and to understand his or her own life” (16). Likewise, Cohn explains how these pacts (fictional/autobiographical) contain “an essential dissymmetry.” From his point of view, the autobiographical mode cannot exist in its pure form; it always offers a double pact: an autobiographical pact combined with a fictional pact. Meanwhile, some authors never specify any kind of “commitment” with regard to their reader, thus ignoring the so-called “pact” of reading. Consequently, we rely on Lejeune and his obsession with “literary pacts.” In the foreword to Lejeune’s book On Autobiography, Paul Eakin explains, for instance, that Lejeune is disturbed to discover that the identity posited by Doubrovsky’s autobiographical pact in his book Fils: Roman is only an effect designed to deceive the reader. Lejeune feels compelled to ask writers for clarification about the status of their books -autobiography or novel, how should we read this book?-- the same question that this thesis applies to Vallejo’s narrative.

This thesis stresses the importance of Lejeune’s study on autobiography and the wide spectrum of questions that his theory poses. Lejeune’s book is considered the first existing study of autobiography.<sup>1</sup> His attraction to psychoanalysis and to the enormous task of assessing a repertory of autobiographical texts has been very useful to this study in illuminating the use and abuse of autobiography in Vallejo’s narrative. Furthermore,

the dialogue that his theory maintains with literary questions, such as what is an author, and his constant return to the apparently insoluble problem of establishing a distinction between autobiography and fiction led Lejeune to discover examples of genuine experimentation with autobiography. Vallejo is one of those cases that show the possibility of creativity in this genre. Indeed, Vallejo rejects mechanical order in the unfolding of time and manipulates his memory with carefully chosen remembrances to weave a semi-fictional tale. With novels such as Entre fantasmas (1993), Vallejo has contributed to the ambiguity of the autobiographical mode by foregrounding questions regarding verisimilitude and the problems of a first-person novel, along with questions about the illusion of truth.

This study will apply Lejeune's ideas on autobiography and the relationship between author and reader that constitutes his aforementioned "autobiographical pact." Furthermore, attention will be granted to paratexts such as interviews, photographs and book covers in order to relate Vallejo's narrative to Lejeune's categories and to underscore the relationship between character's name and author's name. As Genette has said in his book Fiction and Diction, the paratext is where the reader finds the signs that point to autobiography or fiction:

A fictional text declares itself to be such by paratextual marks that protect the reader from any misunderstanding; the generic indication "a novel" on a title page or cover is one example among others. (79)

In Vallejo's books, the use of a first-person narrator is a search for "literary truth" in which, although he can lie about his own life, the procedure of using the autobiographical voice is not in itself a lie.<sup>2</sup> Indeed, Vallejo's book El río del tiempo offers a variation on the autobiographical mode. His readers are always facing the presence or absence of the author in his books and just when they think that they have solved the question of his identity, Vallejo responds with another question as part of his literary game. In El río del tiempo the paratexts guide the reader through the spiderweb of his memory, thereby confirming that we are reading an autobiography. However, there are some indicators such as alter-egos and narrative games with his status as narrator and author, all of which make the reader distrust the notion of a mere autobiographical reading. Both Lejeune's and Doubrovsky's approach shows that the distance between author and narrator in any first-person novel is not a stable entity, but rather a variable subject depending on the reader.

Without denying the autobiographical basis of Vallejo's literary works such as geographical places, dates, historical events, and the narrativization of a life, this thesis proposes a reading in which the reader enters a new narrative space and grasps all the narrative force of Vallejo's literary work rather than, as often happens with autobiography, become the passive observer of another man's existence. As Lejeune has pointed out, the autobiographical mode should not become a mere exercise of trying to determine the text's level of sincerity. To match the real life of Vallejo with the text is not the purpose of this thesis, and much less the task of Vallejo's reader, because such a reading will transform the autobiographical mode into mere biographical curiosity.

Indeed, in Vallejo's work this autobiographical principle evolves in different directions. Changes in the autobiographical equation (A=N=C) open his narrative to blatantly fictitious situations, enabling his narrator to play with time and with his position in the text. This postmodern tendency to use first-person narration questions to a certain extent the traditional boundaries and categories used by Lejeune. Without a doubt, one of the most difficult tasks in this thesis will be to pin down the ambiguous territory of fiction. As Gennette reminds us, "if we consider actual practices, we have to admit that there is no such thing as pure fiction and no such thing as history so rigorous that it abjures any 'emplotting' and any use of novelistic techniques" (82).

In order to show how Vallejo's autobiographical mode operates in a new way, inventing situations and blurring the lines of chronological time, the first chapter of this thesis will illustrate Vallejo's use and abuse of the principles of autobiography by examining what scholars have called his "autobiographical cycle," El río del tiempo, a collection of five novels. Vallejo himself is quick to address how in his autobiographical cycle are latent the themes and motives that will shape his later work. Furthermore, by writing about his own life (?), Vallejo (consciously or not) outlines the difficulty of writing perfect autobiographies and the impossibility of being totally sincere about himself at the moment of writing. This chapter will explain how Vallejo's interest in writing the biographies of the Colombian poets Porfirio Barba Jacob and José Asunción Silva led him to ask questions about the possibility of capturing a life, as it led him to make the biographical genre a special device capable of showing the ineluctable temporality of human experience. Vallejo's work as biographer helped him to develop

his autobiographical cycle by forcing him to address questions about identity and narrative time.

Given the focus on autobiography, this thesis is less concerned with the relationship between Vallejo's narrative and contemporary political and social problems in Colombia. As Lejeune explains, in autobiography the importance of being able to verify facts of life is secondary to narrative play. However, as Carlos Jáuregui and Juana Suárez have shown, Vallejo's books explore the concept of "humanidad desechable" [disposable humanity] and the literary use of Colombian violence and poverty.<sup>3</sup> In the interview that is located in the appendix of this study, Vallejo explains how the fact of being born in Colombia shapes his narrative, which he describes as being polluted with Colombia's violence and social problems. The first chapter also deals with some of those concepts that relate to the old equation text=life and that explain to some extent the confusion and mesmerism that Vallejo's first-person mode causes in his readers.

The objective of the second chapter is to review Vallejo's literary work and the dialogue that his novels and autobiographies hold among themselves. His work as a filmmaker, biographer and novelist confirm his status as one of the most important Colombian writers of his generation. Vallejo is a prolific writer, un "homme de lettres" in the complete sense of the expression. He has jumped from one style to another, from the writing of biographies to a refutation of Darwin's theories. Moreover, by writing in an autobiographical mode Vallejo finds himself wrapped up in a number of seemingly irresolvable questions regarding genre, subjectivity, reference, and historical truth, questions that have come to be commonly known as characteristics of postmodern literature.

The third chapter deals with Vallejo's novel, Entre fantasmas, which is the latest novel in his autobiographical cycle known as El río del tiempo. This chapter examines the way that Vallejo mixes actual events and information about his life with narrative techniques and fictional situations to create a literary device that depicts more fully his status as narrator and as a character. His constant digressions and the doubts that he poses about the task of writing about himself will illustrate Vallejo's continuing use and abuse of the autobiographical mode.

---

<sup>1</sup> In the foreword of Lejeune's book, On autobiography, Paul Eakin outlines the importance of Lejeune's study of autobiography in a period, that in the United States, became increasingly inhospitable to genre criticism. Eakin also shows the problems that Lejeune's theory poses to literary critics and the risk that autobiographies run of losing their status as a distinct genre and collapsing completely into fiction.

<sup>2</sup> See interview, pp. 85-87

<sup>3</sup> Jáuregui and Suárez see in Vallejo's work "la catástrofe de la humanidad desechable, residuo del mercado bajo la intensa lógica y la violencia del capital" (367). They show the relation between capitalism in Latin America and the explosive migration from rural areas to big cities and its representation in Colombian Literature. "Operaciones de limpieza social," "humanidad desechable," "sociedad de consumo" constitute, from their point of view, characteristics of all Latin American big cities. Jáuregui and Suárez explain how Víctor Gaviria's movies Rodrigo D. No futuro and La vendedora de rosas represent a counter discourse toward the cultural production of violence: "Mediante lo que Gaviria llama 'construcción colectiva de relatos fílmicos,' sus películas intentan resistir el simulacro y la cosificación esteticista y erotizadora del 'desecho humano,' y no caer en la explicación socio-antropológica. En otras palabras, esas producciones apuntan, si bien de una manera irregular a una ética y no a una estética o a una antropología políticamente correcta o testimonial" (376). Following this argument of "marginación económica" and linguistic isolation, Jáuregui posits that Fernando, the narrator of La Virgen de los sicarios acts as a sort of "medium literario" who connects "la voluptuosa oralidad y la violencia de las comunas" with a post-lettrada society.

## Chapter 1

### What is an autobiography?

*Mi vida ha sido siempre una repetida historia: me la paso liberándome de mitos, de gentes y de cosas; ahora me libero de mí mismo. (Los días azules)*

What is an autobiography? To this question, apparently so simple, many answers and approaches have been proposed without reaching unanimity. Theorists such as Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, Paul De Man, and novelists such as Serge Doubrovsky, among others, have tried to outline the importance and the internal contradictions of the study of the autobiographical genre. Indeed, it seems that the term itself *auto-bio-graphé* precludes the reduction to a concise definition. In his book, On Autobiography, Lejeune tries to address the relationship between biography and autobiography and between novel and autobiography. He starts from the position of the reader. By taking that position, Lejeune stresses the importance that the autobiographical genre gives to the act of reading and to the relationship established between the reader and the author. He believes that the reader has the ability to understand more clearly how the text works, since “they were written for us, readers, and in reading them, it is we who make them function” (4). Lejeune is important in this study because his theoretical position has changed with time, thereby suggesting that we are dealing with a movable concept, prone to change. For instance, in his book Autobiography in France (1971), he tries to assess the repertoire of texts that could be considered autobiographies. He posits that the autobiographical genre establishes “the illusion” of a three-part relationship between the author, the text and the reader, a relationship



that is difficult to find in other kinds of texts. From his point of view, we read autobiographies: “to get to know other people” (Autobiography 232). But a first question comes to mind: is not the purpose of all literature, third-person narrator or first, autobiography or fiction, prose or poetry, “to get to know other people”? What is special about the autobiographical genre? From Lejeune’s point of view, the answer is found in the level of reader involvement. Lejeune confesses to having felt identification with the text while reading Les Mots (1964) by Jean Paul Sartre or the autobiography of the Chinese “well-read pauper” Chen Fou: “An unexpected opportunity to know from within, behind the scenes, experiences that are different from my own” (232). This is an interesting point of view that stresses the role of the reader, the entrance in a spiritual universe that is foreign to the reader and also the possibility of experiencing an act of communication that shows the existence of an intense feeling or the writer’s need to tell a life.

Lejeune believes that the writer (*scripteur*) of autobiographies, no matter how rich, pathetic, secular or exceptional his life may be, needs to tell his life, to *raconter* himself in order to exist in his own eyes. In order to justify his own existence, to put his life in order, the autobiographer needs the reader to complete the process, whether or not the latter follows his ideas or his world-view. As Lejeune has pointed out, the reader also needs to play the game to bring the autobiography to life by believing in the equation author = narrator. In works such as Moi or Je est un autre (1980), Lejeune becomes the practitioner of his own ideas, as an autobiographer who tries to come to terms with his theoretical side. He realizes that the definition of autobiography needs to be understood in the broader context of identity and auto-analysis. He is struck by Barthes’ book Roland Barthes by Roland Barthes (1977), in which Barthes subverts the idea of autobiography by writing a book in which he tests the

elasticity of the “I” by detaching himself not only as protagonist but as narrator. Moreover, this game with his “imaginary autobiography” allows Barthes to write a review of his own book in a journal that lends itself to the game. From Lejeune’s point of view, Barthes’ book seems to be the perfect example of the anti-autobiographical pact because it toys with the presuppositions of autobiographical discourse regarding identity and truthfulness. This example shows the difficulties in trying to capture the essence of autobiographical literature and to apply it to Vallejo’s narrative. The task is double if we consider that Vallejo disregards (consciously or not) the theoretical problems that autobiography poses.

### **Blurring the boundaries**

Vallejo’s “autobiographical” volume of five novels known as El río del tiempo is not a classic example of autobiography.<sup>1</sup> He continually transgresses the parameters of autobiography by using narrative techniques that make the reader think that he/she is reading a fictional novel. At the same time Vallejo never relinquishes his search for literary truth, always linking the text to his life. This collection exemplifies and underscores the approach that Vallejo takes towards the autobiographical genre and at the same time the blurry limits of autobiography. Lejeune’s definition of autobiography helps to draw the terrain of the autobiographical genre and to explain Vallejo’s special use of it:

Definition: retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality. (9)

This definition--at first glance simple--poses a series of questions that must be analyzed more carefully in order to understand how an autobiography works. For instance, from Lejeune's point of view, the autobiographical mode is "retrospective prose" focused on an individual story and mainly the story of a personality. According to Lejeune, the autobiographical mode is interested not in the development of the narrator but in an individual's life. Moreover, if we follow Lejeune's definition in Vallejo's case, the identity of the narrator is assumed in the autobiographical mode by the use of the first person or what Genette denominates "autodiegetic narrator." This definition establishes a relation with the text in which the reader supposes that there is an equivalence in identity between the author, the narrator and the character ( $A=N=C$ ). Lejeune takes the equation further by making a chart of the possible relations between the name of the protagonist and the name of the author and the nature of the pact created by the author.

From his point of view, three situations are possible: the protagonist has a name (1) that is different from that of the author, (2) has no name, or has (3) the same name as the author. The pact can be (1) fictional, (2) absent or (3) autobiographical. In this particular study we are interested in outlining the autobiographical pact: *Name of the protagonist = name of the author*. However, within this autobiographical pact there exists another category named by Lejeune as  $Pacte=0$ . In this pact the reader establishes the author-narrator-protagonist identity although it is not the product of any specific declaration.

Lejeune also indicates the different interpretations that a text can pose regarding the autobiographical genre and the role of the reader. From Lejeune's point of view, "the real reader can adopt modes of reading different from the one that is suggested to him, and

specially that many published texts in no way include an explicit contract” (126). We must admit, as Lejeune does, that different readings of the same text, different interpretations of the same proposed contract can coexist. In Vallejo’s book, El río del tiempo, for example, there is neither a preface nor a beginning that indicates that the book is a strict autobiography. Moreover, in the introduction to the Alfaguara edition, the critic Javier H. Murillo alerts the reader to the ambiguous pact that Vallejo is using:

Las cinco primeras novelas están según el propio Vallejo dentro de un mismo paquete titulado *El río del tiempo*. Su asunto es evidentemente autobiográfico, aunque ojo, esto es muy diferente a decir que son autobiografías. *El río del tiempo* es el registro de las memorias de un Fernando Vallejo que escribe, ya viejo, desde su apartamento en la Ciudad de México. Pero más que autobiografía; lo que hay ahí es una manipulación y un juego narrativo a partir de una autobiografía imaginada. Eduardo Jaramillo Zuluaga, certero, entiende estos textos como una digresión, como un fluir verbal donde el sentido de lo contado no está en lo que se cuenta sino en la revelación de su desplazamiento, justo un paso más allá de lo que se hubiera querido contar (10).

In short, Vallejo’s book proposes several interpretations by interweaving fiction and biography and by using narrative techniques to reinvent his past. Without a doubt, in each of these five novels Vallejo uses as a primary ingredient his life, such as geographical places of his childhood, historical events, but at the same time he pollutes his narrative with literary games and a capricious chronological order to depict society and to subvert the different discourses on Colombia and its inhabitants.

### **Vallejo and the possibility of language**

It is important to consider the autobiographical mode as one of the channels through which the writer reaches knowledge about himself, due to the reconstruction and the decipherment of his life. As Vallejo shows, this decipherment allows the narrator to consider his life from the perspective of somebody who remembers his past, acknowledging the differences between the person that he remembers and himself in the present. That is why the use of Heraclitus' river is so important in Vallejo's text: "No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río."<sup>2</sup> Through this literary image, Vallejo conveys the continuous change in life and the complex mechanism of memory; a memory that in his case has lost its consistency and needs to be anchored in the remembrance of certain events, of certain situations that have no other purpose than the recovery of time, of that child that he cannot fully grasp. The purpose of his historical basis is to take notice of the differences that time has inflicted on life, the inventarium of all the deaths that he has witnessed, and the amazement upon discovering the moments in his life in which he was happy without knowing it.

As the reader moves forward in the reading of his novels, the autobiographical pact in Vallejo's case becomes extremely complex. He never follows the usual conventions of the autobiographical mode, such as physical descriptions of the narrator, clear beginnings such as "I was born in" or the exposition of his intention in a preface or in the first page, all things that would shed light on the kind of reading that he wants us to perform. For instance, the

first novel of his “autobiographical” cycle, Los días azules, starts in an unusual way, with the image of a child who hits his head on the floor because the world is not what he wants:

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. ¿Tenía tres años? ¿Cuatro? No logro precisarlo. Lo que perdura en cambio, vívido, en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma que cruza de mi niñez a mi juventud, a mi vejez, camino de la muerte, y la dura frialdad del patio. Ah, y algo más: la criadita infame que a unos pasos se convulsionaba de risa (26).

This image of a child who rejects the world does not allow the reader to opt unequivocally for either an autobiographical or a fictional reading. At the beginning, in the first sentence, the narrator implies that he is telling the story of his life, “mi cabeza,” although the time has passed and the memory of that event is now diffuse. This beginning puts the reader in an atmosphere in which he/she does not know what kind of pact to expect. Furthermore, Los días azules ends by narrating in first person the story of this child without ever mentioning his name, thus rejecting the basic principle of Lejeune’s equation.

Using the sensorial idea of how a smell or a photograph activates memory, and taking into account popular music, trips and remembrances, the narrator re-creates himself in the present, disappointed by the fact that the past is unrecoverable. In his book Los días azules Vallejo explores this idea of taking the autobiographical mode to the edge, by trying to find through the limits and possibilities of language a literary device able to depict the importance

of memory and the concept of capricious time. Despite his anonymity the narrator relates only what he himself experienced directly as an eyewitness albeit through the changing prism of time. In his narrative the reader faces the dichotomy between the person that is narrating and the same person as a child.

### **The river of time**

Vallejo's autobiography precludes the possibility of unification: the desire to be both self and the other, to be the author and the hero of the story, to be free in the narration while subject to the eye of the narrator. Such are the characteristics of Vallejo's autobiographical mode. To read Vallejo is to gain access to a realm that is divided in essence. His writing needs to be thought of in terms of a synthesis of time and of the distance that he has traversed. It is in the insistence on his life in the past and the present of the narration where the force of his writing lies. Using his past memories and intercalating them with his present self, Vallejo is able to create a special writing that combines nostalgia, memory and time. His privileged ability to see himself in retrospect allows the narrator to pin down the differences in his life, in society, in the people that filled his life, in other words, the inexorable course of time.

Pocas cosas me pueden doler tanto como el recuerdo de una noche de absoluta felicidad que viví con él [abuelo]. (...) Está tocando en su dulzaina "María Cristina" y nosotros vamos traduciendo sus notas con palabras (...) Treinta o más años después volví a oír la canción: en el altoparlante de una fiesta popular en un parque,

en un país muy lejano: se había deslizado por una grieta del tiempo, entre otra música eléctrica de guitarras frenéticas. De golpe retorné por un instante a ese cuarto espacioso de mi pasado, y pocas veces he sido más infeliz (...) Cuando él tocaba “María Cristina” en su dulzaina, yo era un niño lleno de futuro; cuando la oí de nuevo en el parque, ya era un hombre lleno de pasado. Sumando lo uno y lo otro el resultado da igual: yo, la misma mísera cuenta. (Los días azules 95, emphasis mine)

Vallejo wrote this collection of five novels known as El río del tiempo between 1984 and 1994. From 1984 on, his writing takes a turn from his early interest in the biographical genre. We must recall that Vallejo has written two biographies of Colombian poets (José Asunción Silva and Porfirio Barba Jacob), in which he developed an awareness of the limits of the biographical genre.<sup>3</sup> It is interesting to stress, as Lejeune has pointed out, that autobiographers start writing this kind of text after having faced other “similar” genres, such as memoirs or biographies, which force them to tackle questions about the role of memory and the status of characters or narrators. In the two biographies of Colombian poets, El mensajero and Chapolas negras, Vallejo never invents anything, neither a fact, nor an event, although he always inserts his personal comments and cynicism, thus transgressing the conventions of the biographical genre. For instance, in the biography of José Asunción Silva, Vallejo rants against Colombian society in both the present of the narration and in the past to which he is referring: “Colombia no tiene perdón ni tiene redención. Esto es un desastre sin remedio.” Or “Que Silva por ser poeta era un mal negociante, ¿un iluso? ¡Qué va, el iluso es usted!” (78). In the parallel between the Colombia of the 20th century in which Silva lived and the present, Vallejo discovers the same stinginess, or “mezquindad” of



Colombian society that will shape his further works and that will reach its maximum expression in his book La Virgen de los sicarios with the depiction of the Colombian “monstruoteca” [monster gallery]. Nonetheless, in Vallejo’s view, autobiographies and biographies are similar in purpose because both genres seek a literary truth. As he states in the interview, the purpose of his writing is to get close to the aforementioned “literary truth”:

Yo escribí biografías verdaderas. Yo no inventé absolutamente nada sobre Barba Jacob ni sobre Silva. Solamente dije lo que supe y sabía que la condición sine qua non de una biografía era la verdad estricta. Ahora, tratándose de uno, la verdad empieza a cambiar y se empieza a embrollar, pero de todas maneras el género autobiográfico no difiere del biográfico, son similares, están basados en el principio de la verdad. Entonces, ¿qué diferencia hay entre una novela autobiográfica y un libro de memorias, un diario? Son cosas emparentadas, son géneros emparentados, pero yo mezclé todos esos géneros. Yo no quise hacer una biografía estrictamente. Porque yo no he dicho en un libro mío cuando nací, ni en qué año me dieron el título de bachiller, ni siquiera dije nunca la edad que tenía. Se piensa que en un momento en Los días azules, casi todo el tiempo es un niño el protagonista, pero el que está contando es un hombre que se considera viejo, está contando con una distancia del tiempo. (app. 86, emphasis mine)

In this quote, Vallejo describes the difficult task of trying to draw a strict line among similar genres with a common purpose. From his point view, biography, autobiography and his own first-person mode have the common ground of trying to tell the truth. In his case this truth does not come in its pure form but rather mixed with fiction at the moment of writing.

In general, readers are not asked to decide if a text is biographical, autobiographical or fictional. Whether the author stresses his relationship with the text or not, the reader of the book The Sexual Life of Catherine Millet (2001), for example, has the sense that he/she is reading an autobiography in which the person is unquestionably related to the narrator; that he/she is reading in fact the sexual life of a real person named Catherine Millet. However, not all texts propose such a clear identification. In Vallejo's case, we are in that ambiguous territory. According to Lejeune's autobiographical pact, since the protagonist of El río del tiempo is not named, we cannot say with certainty that we are reading an autobiography. The reader's assumption to consider El río del tiempo a strict autobiography is initially problematized by the refusal of the author to say his name and also by its playfulness. In the fourth novel, Los años de indulgencia, the narrator alludes to his own identity and at the same time invites an ambiguous reading: "¡Qué va! Les paso por el hocico y ni me detectan. Entonces descubro mi calidad de fantasma. Y en efecto: llevo cientos de páginas diciendo 'yo' y hasta ahora nadie me ha visto" (492). Although the narrator of El río del tiempo adopts a tone of complete sincerity, it is clear from the beginning that his memory is not precise. Besides this imperfect memory, the narrator also admits that he is by no means an objective observer: "A mí que no me juzguen por lo que digo sino por cómo lo digo (...) y no me exijan la verdad que la verdad es inestable, escurridiza, evasiva" (513). Finally, through the use of a first-person narrator prone to fantasy, the events in his text take on an unreal dimension:

Vuelta a mi humana forma de vieja arrugada y huesuda rompo en carcajadas burlonas que destiemplan los dientes, rompen los tímpanos, rajan vitrales y cristales. Un charco de orines les dejo en el presbiterio, y por el vitral roto me voy. (453)

The narrator does indeed become a “bruja” saying that he is a heretical figure: “Contra mí no valen amuletos, talismanes, pentáculos: Los hago yo” (454). This transformation of the narrator into another figure casts doubts not only on his identity but also on his relationship with the author, creating in the reader the sense of a fiction rather than an autobiography.

### **A detective reading**

Lejeune’s discussion of the blurry relationship between autobiography and fiction concludes that at the textual level there is no difference between autobiography and autobiographical novel. To determine whether we are reading autobiography or novel it is important to consider extra-textual indicators, such as interviews, book covers and other signs that shed light on the kind of reading implied by the author. Therefore, from Lejeune’s point of view, the definition of autobiography needs to include the analysis of extra-textual indicators (*paratextes*) and also the effects that can be attributed to them. For instance, the book cover of El río del tiempo has a photograph of Vallejo at his current age. This paratext creates in the reader the sense that he/she is reading Vallejo’s life. However, in a separate edition of the novel Los días azules in 2003, there is neither a photograph nor a note to explain what kind of book we are reading. Instead, the cover shows a painting of three

children swimming in a river, thus negating any autobiographical agreement. These two examples of the same text, stress how readers are influenced by extra-textual indicators that in one way or another shape and dictate their reading.

For Lejeune, autobiography is a mode of writing as much as it is a mode of reading. In his book he differentiates between two modes of writing that help us understand Vallejo's use and abuse of the autobiographical mode. One is the difference between the aforementioned *autobiographical pact*, in which the author affirms his identity with the narrator, and the *autobiographical space* in fictional or prospective autobiographies, in which although the text is mainly autobiographical, fiction and invention are also used. Vallejo participates more in the second, for his narrative does not and cannot rely only on the confirmation of every fact, of every situation depicted in his texts. The deaths, the assassinations that the narrator claims to have participated in or actually witnessed, more than actual facts become narrative devices and literary tricks that expose his personal world-view. For Vallejo, autobiographical space is not a confessional device: the reader hoping to discover the life of Vallejo will find a literary game, while the reader looking for the deformations of his life will find a biographical basis.

Indeed, Lejeune uses the word "autobiography" in a broad sense to designate *any text* in which an author proposes to the reader a discourse on the self. Lejeune defines *autobiographical novel* as a text in which the reader has reason to suspect from the resemblances that he sees "that there is identity of author and protagonist, whereas the author has chosen to deny this identity, or at least not to affirm it" (13).

For instance, in Vallejo's five-part book El río del tiempo, the reader is enticed to fill the gaps and to connect the narrator with the author although the narrator never affirms

completely his identity. This “detective” reading that Vallejo obliges us to perform seems to confirm the autobiographical basis of his works. His books repeat childhood places and historical events that can be confirmed outside the text. Surprisingly, however, the autobiographical mode as described by Lejeune does not admit degrees: “it is all or nothing.” From his point of view, the hero of a text can resemble that author *as much as he wants*; but as long as he does not share his name, there is in effect nothing. Vallejo’s book El río del tiempo does not provide the name of the author, but rather offers traces such as the idea that the narrator is the writer of a book on Barba Jacob and the director of a movie about Colombian violence called En la tormenta. These factual details encourage the reader to fill in the blanks and to relate the text to the author, Fernando Vallejo:

Diez años perseguí al fantasma de Barba Jacob, y cuando por fin lo apresé, lo exprimí en una secadora de rodillos de ropa hasta la última gota. ¿Que no se puede exprimir un fantasma? No podrá usted, yo sí. (Entre fantasmas, 635)

According to Lejeune, autobiography is not a guessing game, but rather the opposite, the affirmation of the narrator and his identity while writing. Lejeune later modified this idea when he admitted that “I tended to fix on the ‘all or nothing’ position, when in reality many intermediary positions are possible” (125). He later views his initial position as arbitrary and concedes that autobiography includes ambiguities and degrees. This change in Lejeune’s concept of autobiography help us to understand how the identity between author and narrator regarding the lack of a specific indicator of strict autobiography (in Vallejo’s book El río del tiempo) actually determines the attitude of the reader: as Vallejo’s identity is never

confirmed, but rather the object of games, his reader attempts to establish a link. In short, the five novels contained in El río del tiempo problematize Lejeune's "all or nothing" distinction between autobiography and fiction and suggest that although Vallejo is not writing a 100% autobiography, we are still reading a discourse of himself, of his life.

Far from a strict autobiographical reading, as Lejeune would want, throughout the five novels of El río del tiempo we are sensitive to the transgressions, to the narrative manipulations, to the playful treatment of time and of Vallejo's own memory. The autobiographical basis is always contaminated with fiction. As readers we gradually lose our grip on the autobiographical pact with which Vallejo starts his works. His progressive disappearance within the text and his own doubts about the things that he is telling us make the reader dismiss the autobiographical **pact** in the strict sense. In its place El río del tiempo progressively creates an autobiographical **space**: allusions to Santa Anita; childhood anecdotes; family stories; cover photographs. Furthermore, Vallejo never relinquishes his quest for authenticity--especially in the paratexts (subtitles and photographs), thereby stimulating a complicity with the reader, who is enticed along with Vallejo's interviews, to build an autobiographical space. However, Vallejo always uses a memory that re-creates his life, sometimes stressing memory's faithfulness and sometimes its flaws. This is the contradiction of Vallejo's narrative: his belief in memory as the anchor of his life versus the inexorable time that affects that memory.

### **Vallejo's material: his life**

The truth that Vallejo describes in his texts in no sense implies the actual truth. The referentiality of the autobiographical space, far from being undermined by Vallejo's playfulness, is instead confirmed by the reader's expectations. After reading El río del tiempo the reader completes the narrator's journey through his life by uniting all the indicators about his identity that the narrator throws in each novel. In the act of remembering his past in the present, the autobiographer brings into existence another person. The child of Los días azules is but one example. The memory becomes creative and the past reorganized by stressing few images, but at the same time the narrator is aware of how memory also transforms and manipulates those images. In Vallejo's case, it is through that recovery of memories that we gain entrance to the world of his writing, in that adventure with language that Serge Doubrovsky has pointed out so many times in his book Fils: Roman. However, despite all the difficulties in trying to assess his life, the narrator of El río del tiempo is determined to make the attempt. The meaning of this attempt needs to be understood beyond the idea of what is true or false within the text. Vallejo's text evokes the past in the present and in this creative act offers a new sense of truth:

Cierro por lo pronto los ojos y recobro el Hotel San Francisco, de alfombras relucientes. Y vuelve a transitar por su vestíbulo, por sus pasillos, por sus salones, ágil y próspero, el dueño: ¡Manuel Corrales! El nombre, que ni me va ni me viene, se me escribe de un solo trazo en el recuerdo, como raya de relámpago en la oscuridad. Ya lo ves, vejez hijueputa, de tus infinitos males uno no me roza al menos: el olvido. En campo mío no te metas que te seguiré infringiendo las más resonantes derrotas (283, emphasis mine.)

In his book, Fiction and Diction, Gerard Genette stresses how the autobiographical text can expand and acquire a more complex structure that exceeds its original intention. Genette concludes that there exists a “contamination” between fiction and autobiography in which the former modifies the latter. Instead of using formal categories to explain the differences between fiction and autobiography, Genette follows Lejeune’s approach by outlining how these two terms are mixed in the writing of autobiography and how in the autobiographical genre the referential realm is a source of disagreement. Indeed, to a perceptive reader, fiction can also reveal autobiographical facts if we follow Miguel de Unamuno’s belief that “toda novela es autobiográfica.” There are many examples of this idea in novels that are autobiographies in one sense or another: ( Las tribulaciones del estudiante Torless, Robert Musil [1964]; La ciudad y los perros, Mario Vargas Llosa [1967]; Youth, J.M. Coetzee [2002]). We can trace how these works function as a synthesis of an author’s life (childhood; sexual experiences; family). However, the autobiographical mode, as Vallejo shows, has not only a referential quality but a creative one.

Several of these points about the autobiographical mode require a change in our approach to texts. The simplest approach would be to say that Vallejo’s way of writing in El río del tiempo loses itself in self-contemplation or in the aforementioned identity between author and narrator. Accordingly, El río would be in this order of ideas only a copy of a life and would tell us little else. It would not affect the reader’s view of the world, their values. It would be a playful project but at the same time useless in depicting something else, transcending the life of a single individual. However, this thesis suggests that the autobiographical mode in Vallejo’s case uncovers a great deal about the general concept of



autobiography and furthermore implies a new way to organize words, to organize reality. To study Vallejo in terms of his autobiographical/fictional mode necessarily poses questions about the relationship between life and text, about the inclusion of life in writing. Who of us has not felt some sort of contentment reading the diaries of a writer, snooping into their private life and chaining together comments about his life and his writing like solving a puzzle? Or while trying to write a short story, who of us has not found coincidences between the characters and real people, whether they are friends or relatives? The development of a writer is an interesting realm for the camp of psychology.

Concerns about literature often become more and more philosophical in nature. Concerns about identity, subjectivity, “*écriture féminine*,” have opened new ways to explore eternal questions about “*el oficio de escribir*,” about literature itself. Can we say that every writer writes only, as Ernesto Sábato said, “*sobre lo que ha vivido y mamado*” and in that sense the writer can only relate what he has witnessed? Cesare Pavese, an Italian writer also interested in the relation between life and writing, explains that he cannot talk about the rocks of Mars because he has never been there, thus suggesting a dependence of the text on lived experience. However, both Sábato and Pavese acknowledge in their books the possibility of creating new experiences, even if an event did not affect them personally. After all, what is the purpose of reading if we can only be influenced by what we experience?

These questions relate to Vallejo’s narratives. His works have in one way or another been directly autobiographical, closely linked to something he has personally experienced. But at the same time those memories experienced a process of change in the mind of the author before or during the moment of writing. The reader who seeks to understand the context and the circumstances from which the writer emerges, that is, he who searches for the

real Vallejo behind the autobiographical work, can never know how much of the new and displaced can be attributed to personal experience and how much to literary artifice. Autobiography involves a reconstruction of the past and the creation of a new discourse at the moment of writing. In the interview, Vallejo stresses how the fact of his having been born in Colombia shapes his literary work but at the same time his literary work cannot be reduced to a sociological point of view. After all, in Vallejo's texts we are not reading a sociological approach to Colombian society or its social failure but texts that try to reveal a truth:

Pues, ahí [en El río del tiempo] hay mucho de literatura. Yo me di cuenta de que el hecho de que Colombia fuera un país tan fracasado, tan violento y tan asesino, pues era un gran tema literario, no era aburrido, por lo menos. Claro que los hechos exteriores no hacen de un libro entretenido. El hecho de que haya muchos muertos no quiere decir que un libro pueda ser entretenido. De pronto un libro que pasa en un convento puede tener más fuerza y más pasión. No necesariamente los hechos exteriores dicen algo. Pero en fin, ésa era la realidad que yo tenía en frente. Si yo hubiera sido norteamericano hubiera escrito otra cosa, o francés, y si hubiera vivido en otra época, otra cosa distinta. Pues, ése fue el país que me toco a mí, y la época que me tocó y lo que pude hacer. (app. 94, emphasis mine)

It is useful at this point to summarize that what is important in the autobiographical mode is not the fact that we can identify the text with a real person outside the textual realm, but rather the type of reading that it creates, the secret belief in truth that it produces. We can

now understand Vallejo's strategy. His books are mapping a new logic of emotions in which the violence of his country and his life are the best plots with which to surprise his readers. Likewise, as strange as this narrative may appear, Vallejo is still assuming the principle of sincerity that Lejeune establishes as the cornerstone of the autobiographical mode. The paradox lies in the idea that Vallejo's books fuse two apparently irreconcilable notions: reality and fiction. One thinks, for example, about the task that Vallejo undertakes in organizing the mass of his experience and inventing a coherent narrative. In his writings reality seems too big to fit into the structure of his texts and he needs to choose what to include. Instead of being a simple copy of his life, El río del tiempo foregrounds the manipulation of autobiographical material and its problematic union with fiction, within Vallejo's narrative.

### **Doubrovsky and autofiction**

In short, an authentic autobiography, in Lejeune's terms, is one that complies with three requirements: narration in prose; individual life; identity between narrator and author. As the literary critic Fernando Cabo has shown, the autobiography or the autobiographical novel is created on that desire for identification:

En lo que se refiere a las autobiografías, sean o no de las que se conocen como ficticias, hay una primera circunstancia de necesario reconocimiento: el yo no puede ser entendido en ningún caso como expresión inmediata del autor. Pero ello no debe impedir por otro lado, que admitamos con todas sus consecuencias que el yo de las

autobiografías, llamémosles reales, se construye sobre una voluntad de identificación.

No se escapa que me estoy apoyando en la caracterización por Barthes (1982) del realismo artístico como “rien d’autre que la manifestation rhétorique d’une volonté de réalisme.” Y tampoco que la fórmula voluntad de identificación implica de dos maneras al autor. Una es como sujeto modal de esa voluntad; y la otra, como uno de los términos necesarios del proceso de identificación (Cabo 136, emphasis mine)

This context of trying to build a literary space in which there is a process of identification in Vallejo's autobiographical texts opens up a challenging space to his readers. While writing El río del tiempo, Vallejo exposes his ideology on different levels. At the moment of writing the plot, his vision is that of a world with all its aspects squeezed into one narrative. In El río del tiempo the book opens and closes with the same image, that of childhood and the shattering of its idyllic image. For Vallejo to tell a story is to discover, by recreating it with a tremendous force and a new treatment, the terrible reality that is his principal material. This straightforward style has caused problems for Vallejo. For instance, his movies have been censored in Colombia because they were considered a statement in support of Colombian violence. Ironically, Vallejo needed to live outside Colombia to get close to the issues that in his country nobody wants to talk about. In his literature, Vallejo goes further, making his narrator rant about things that Colombian society considers politically incorrect. In El fuego secreto we read:

Odio la pobreza. Por ruin y roñosa, indolente y perezosa, altanera y servil. Y por ignorante además. El pobre no lee, no estudia, no progresa, no se quiere superar.

Viven en bidonviles, tugurios, vecindades, favelas, y el trabajo les causa horror. Todo lo esperan del patrón o el gobierno, o de usted o de mí. Otras veces se dan a rezar y se encomiendan a la Virgen del Cobre, y sentados en sus respectivos culos aguardan la lotería, algún milagro alcahueta, o que les hagan la revolución. Por eso no quiero al pobre. ¿Que pinte una pared? Empuerca la alfombra. ¿Que limpie la alfombra? Empuerca la pared. (251)

It seems that we can take this a step further and ask whether the act of writing itself places Vallejo at the heart of his works as a vehicle to show Colombia's social situation? Is it necessary for a country with a history of violence, like Colombia, to have a writer who gives a new voice, a voice that points out our own role in that violence? Nowadays, it is widely accepted that literature is not a mirror image of the real but a representation of the realm of the possible. The autobiographical mode, despite claims of its objectivity, also needs to invent and to fictionalize.

Dobrovsky's concept of *autofiction* crystallizes something that appears diffuse, the relationship between autobiography and literary invention. It seems that Vallejo writes with one eye fixed on the referential pact, in the remembrance of real memories and with the other eye fixed on developing a creative side within his writing. An example of auto-fiction is Dobrovsky's book Fils: Roman. In it, Dobrovsky follows all the requirements of a classic autobiography: the text is written in first person, the name of the narrator is the same as that of the author; the biographical elements can be verified and are the same as the author's (profession, places). However, in Dobrovsky's book there is neither autobiography nor novel. In a strict sense his autofictional mode functions in between the two. He wants to

play between two charts (autobiography/ fiction), creating a hybrid term that depicts the duality of a narrator who wants to put himself in the position of analyzing his life and be at the same time a novelist. Moreover, Doubrovsky's text plays with the hazy areas that Lejeune's chart brings to the surface.

---

<sup>1</sup> Vallejo's book El río del tiempo is a collection of five novels: Los días azules, El fuego secreto, Los caminos a Roma, Años de indulgencia, Entre Fantasmas. In the second chapter there is a detailed analysis of each of these novels.

<sup>2</sup> In the book El río del tiempo del tiempo the figure of Heraclitus's river is the trigger in which the story is developed. This literary figure is widely used in describing the task that autobiographers undertake, namely the apprehension of the changes that time has inflicted in their lives.

<sup>3</sup> Almas en pena: Chapolas negras A biography of José Asunción Silva  
El mensajero. A biography of Porfirio Barba Jacob.

## Chapter 2

### Who is Fernando Vallejo?

*¿Cómo puede un señor de dos manos y dos pies, o cuatro patas, saber lo que piensan cinco o diez o veinte personas, así las llame personajes, y repetir por páginas y páginas lo que dijeron, diálogos que no pudo oír porque no lo invitaron a la fiesta, ni menos pasar con grabadora, y contarnos luego lo que hicieron los dos amantes solos en el cuarto, y sin linterna a seguirle los pasos al asesino en la oscuridad? A ver, dígame usted... ¿O es que acaso se siente el desdichado Dios Padre Nuestro Señor? Se siente sí porque el lector, desprevenido y crédulo, se deja llevar como burro vendado jalado de la testuz. (El fuego secreto, 280)*

In 2003, Fernando Vallejo, a Colombian author born in Medellín, received the Rómulo Gallegos' prize for El desbarrancadero. This novel is the story of the death of his brother Darío in his hometown in Colombia. The cover of the Alfaguara edition includes a photograph taken of Vallejo during his childhood spent with his brother. In this novel the narrator returns to his home to take care of Darío, who is dying of AIDS. While taking care of him, the narrator explains the decay and social destruction of his family values, which in turn extend to Colombian values. As in a mirror image, the disintegration of his family is compared with that of a whole nation trying to come to terms with its multiple flaws. Meanwhile, the narrator of El desbarrancadero shares many of the characteristics of the narrators of Vallejo's previous books and thus allows the attentive reader to connect some of the events and ethical concerns with earlier works. Indeed, we can track the same motives and the same obsessions in nearly every text by Vallejo. Although the plot of each text is different, Vallejo seems to be answering the same questions about his past and his memory over and over again. For instance, in his



work as biographer of the Colombian poet Silva the theme of “el desbarrancadero” of time was already present. At the end of the novel, El desbarrancadero, when his brother dies, the narrator discovers that his ties with the world of the living have been cut: “Me ha quedado un álbum de fotos mutiladas, una verdadera masacre de recuerdos tijeateados” (196). In this same novel the narrator relates the events that occurred in his house during the four years that followed the AIDS diagnosis. The tragic news about the disease of his brother drives the narrator to remember his trips with Darío to New York and to recollect their sexual experiences.

His return to Medellín [a mountainous region in Colombia], to his home, to his mother whom he calls “La Loca” and to his younger brother, “el gran Guevón,” is also an opportunity to take stock of other family deaths: his brother Silvio, who committed suicide, his father, who died while asking him the purpose of life, a question that Fernando, the narrator for obvious reasons, is unable to answer, because for him the sole purpose of life lies in the act of remembering: “-¿Qué habrá después de la muerte, m’hijo? - me preguntó. -Nada, papi -le contesté- uno no es más que unos recuerdos que se comen los gusanos” (83).

The cemetery that his family has become transforms his personal experience into a little Colombia full of recriminations and repressed anger: “Acabamos por detestarnos todos, por odiarnos fraternalmente los unos a los otros hasta que la vida nos dispersó” (161). Using the same narrative voice and the same cynicism of his previous works, Vallejo is again testing the limits between autobiography and fiction. The narrator considers himself also dead, a concept that not only serves as a metaphor of his situation but also as a literary device that allows him to go beyond the mere biographical facts and

the narrator's presumed identity with the author. His own experience with his family is only one ingredient in a narrative that strives to show something bigger: the human condition. However, Vallejo's dislike for third-person narration and his quest for a literary truth oblige him to work with what he has at hand, his own experience. At the beginning of the novel, the narrator stresses the importance of memory in his narration and the multiple childhood experiences and significations that the final encounter with his brother creates in him:

Cerré la puerta y me dirigí al jardín con el corazón tembloroso. En una tienda improvisada con sábanas extendidas sobre los tendedores de ropa se había instalado en su hamaca.

- ¡Darío, niño, pero si estás en la tienda del cheik!

Lo apreté fuertísimo contra el corazón y sentí que volvimos a ser niños y que acampábamos en el patio en una tienda de exploradores armada con palos de escoba, cobijas, colchas y sábanas, convencidos de que caía la noche en África (144).

El desbarrancadero is the seventh novel in which Vallejo uses first-person narration as well as real places and events of his life. The death of his brother allows him to write a book that transgresses both autobiographical and fictional norms.

### **The Autobiographical cycle**

What scholars have called his strictly “autobiographical” cycle starts with the writing of his book El río del tiempo (1998), which is a collection of five novels (Los días azules [1985]; El fuego secreto [1986]; Los caminos a Roma [1988]; Años de indulgencia [1989]; Entre fantasmas [1993]). This collection starts with the image of Heraclitus’ river, an image that conveys the impossibility of capturing time, of returning to the past: “No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río.” In the first novel, Los días azules, the narrator relates memories of his childhood in Medellín, of his grandmother Elenita, of their old house “Santa Anita,” and of his uncle Ovidio, a “paisa” [ a person originally from the region of Antioquia] full of useless information about everyday life. He also includes anecdotes from his childhood, like the beginning of his education with the “curas salesianos” [order of catholic priests]. The narrator of this first novel, from the watchtower of the present, compiles an inventory of his life, including the changes in the spoken language of his city and in its customs. His companion, the receptor of all the narrator’s moral ideas, is his dog “La Bruja,” that accompanies him on that trip “perdido en el lodazal del tiempo.” Moreover, in this first novel Vallejo starts using his memory in a Proustian way, showing how a smell or a song activates the mechanism of that involuntary memory that the French writer used extensively in his book In Search of Lost Time.

In Los días azules we are introduced to two images that will find a special place in Vallejo’s later narrative: *los globos* [balloons] and *el pesebre* [the manger]. In the interview, Vallejo explains how these metaphors originated in his early childhood. In Colombia, at the beginning of the Christmas season, these balloons, made of a special paper, flew over the sky of every town in Colombia on the week before the birth of Jesus.

Vallejo then uses this fact of his life to enter a fictional realm. He explains how these balloons are related to his special sense of time and to a childhood that has slipped away. In this novel, Vallejo uses first-person narration, thus giving the reader the impression that the narrator is Vallejo himself as a child, but at the end of the novel the reader discovers that the narrator is actually an old man telling a story; the story of his childhood:

Hoy ha amanecido el día azul. Hondo, puro, translúcido, sin una nube. En el corredor delantero Elenita está regando las macetas; en el posterior papi, Lía, Ovidio, mis otros tíos, la abuela y el abuelo hacen en grandes pailas la natilla y los buñuelos, que en Antioquia no faltan en navidad. En torno a la paila mis primos, mis hermanos, infinidad de niños revolotean como chapolas alrededor de una llama. A Santa Anita la inunda un mar inmenso de luz. Me he ido al corredor delantero a consolar a Elenita que llora porque está sola, empeñada en no entender que me tiene a mí. Entonces miro al cielo y veo el globo cayendo (...) Lo recibí como quien logra un prodigio ensayado muchos años, y soplé: la llama moribunda se apagó. (170)

The second novel of El río del tiempo, El fuego secreto, depicts the narrator's early interest in music as well as the social situation of Colombia and its violence.<sup>1</sup> In this "autobiographical" novel, the narrator also describes his first sexual experiences and the source of his social ideas. Playing with the time of the narration, sometimes the narrator is in Bogotá avoiding the military service, and other times he is in México City

remembering his childhood: “En un tiempo ajeno de un país distante me despierto sobresaltado porque me llaman. Desde las encrucijadas del recuerdo me llaman” (178). Furthermore, it is in this novel when Vallejo starts to address the reader, as he introduces all the characters of the narration: Chucho Lopera his best friend, La Marquesa the owner of the motel “Miami” where he used to go and where the records in the jukebox bring memories. Sometimes the narrator goes back further and depicts Colombia before his own period of time outlining the same social problems, the same violence that affects his country today as it did 50, 60, 70 years before. His narration is divided between past and present: “Soy el que avanza desandando los pasos” (241). This is Vallejo, an author concerned with losing his identity, with losing the anchor of his life, his memory: “¿Escribirán mis hermanos un libro tierno para recordarme? Ahora sé que no. El libro lo escribo yo o me tiran al bote del olvido” (254).

The third in the series El río del tiempo, Los caminos a Roma is the story of the narrator’s trips to Europe and his experiences in Italy while he studied film in the Italian Cinéccita, along with constant memories of his family in Colombia: “Ni bien los acababa de dejar y ya los estaba añorando” (329). In this novel the narrator makes the reader a participant in his travels through Spain, France and Italy, countries in which he developed his ideas regarding human nature. He finds out that all humans are the same, no matter what country they come from; in every place there is somebody polluting the environment, fornicating, making evil.

In this novel the narrator is divided between Colombia and Europe. The fact that he is now outside the country enables him to distance himself from Colombia’s social problems. His desire to make movies, to become a filmmaker, does not allow him to

forget the violence of his region. The only movie that he feels himself able to make is the movie of Colombian Violence: the genocide of Dovio, the genocide of Fresno, the genocide of Líbano. He remembers that when he was a child he saw corpses without heads, mutilated; he remembers the fear of walking through his town at night. He remembers the rage of “bandoleros” such as Sangrenegra, Capitán Centella, Capitán Veneno, who in the early 50’s wiped out little towns simply because their inhabitants belonged to a different political color.<sup>2</sup>

Walking with his dog “La Bruja,” the narrator remembers his first love and how time has passed. In his mental “projector,” he sees again all the characters of the first novel with a new life; his former love now has children, other friends have died. Heraclitus’ river follows its inexorable course: “Me dicen que hoy es toda una señora, que se ha casado, que tiene un niño. Yo no sé, yo no soy nada ni tengo nada: ni presente, ni pasado, ni porvenir. Bueno, pasado sí, así naufrague en un charco borroso. Voy pensando, divagando, de olvido en olvido recordando” (433). One fact that changes the narrator’s life while studying in Europe is the news of the death of his grandfather. Upon reading the letter from Colombia, the narrator gets more anchored to the past and in his head starts spinning the remembrances of happy moments. From a narratological point of view, the death of his grandfather opens the narrator to new experiences, to see his past with new eyes, to oblige him, as Ulises did, to return to Ithaca. However, the scene of his return to Santa Anita is so powerful that the reader is impelled to share the narrator’s idea regarding the importance of recovering the past:

¡Santa Anita! Sin el abuelo...Pero están la abuela y Elenita esperándome en el corredor delantero. Y la Virgen de la Merced en su nicho, los geranios, las azaleas, las vetustas paredes que ya no alcanzo a distinguir porque me las anega el llanto. “Abuela, fue una equivocación haberme ido, pero vuelvo para quedarme.” Los ojos empañados por las lágrimas que no puedo contener, corro hacia ella a abrazarla, a besarla. No tiene caso decir más.” (445)

In the fourth novel, Los años de indulgencia, the narrator talks about his trip to New York after Colombian bureaucracy censored his movie. He believes that Colombia is full of defenders of the indefensible, a country more concerned with keeping a good image than recognizing its mistakes. The narrator emits a diatribe against Colombia’s cinema and its innumerable obstacles. In New York he works any job he can get and his figure starts to be deluded within the narration. This loss of the figure of the narrator posits doubts about the identification with the real Vallejo. However, the text provides some hints as to the significance of this gradual loss: “A mí no me juzguen por lo que digo sino cómo lo digo (...) y no me exijan verdad que la verdad es inestable, escurridiza, evasiva” (513). In this novel, each event allows the narrator to rattle on against Colombia and society in general. For instance, he tells of the arrival of John Paul II to Colombia in the 1980’s. Based on this event, the narrator begins to explain the role of religion in Colombia and the hypocrisy of Colombian society. The Pope arrives in a country considered Catholic, but backstage from its religious interests lies a violent country, an uncivilized society. This topic of the pseudo-religiosity of Colombia and its violence has been the subject of numerous studies. Indeed, Vallejo develops this theme more fully in

his novel La Virgen de los sicarios, in which the narrator Fernando, although an atheist, is the only who really thinks about the existence of God within a country that considers religion to be a mere façade.<sup>3</sup>

In the last novel, Entre fantasmas, the narrator talks about his life in Mexico and the beginning of his writing career with the book El mensajero. When the narrator mentions the latter book, the reader connects the narrator's life with Vallejo himself: the real writer of the biography of the Colombian poet, Porfirio Barba Jacob. This fact encourages the reader to create a pact of trust with the book and to relate the text with the life of the real Vallejo. However, Vallejo's autobiographical anthology, El río del tiempo, subverts that pact and Lejeune's autobiographical equation. Likewise, in El río the narration loses its linearity. We read twenty pages of an event, of a memory anchored in the mind of the narrator and suddenly, abruptly –as always with Vallejo,- the narrator changes his point of view, distrusting his memory, making the reader wonder about what he is telling him. In this way the pact of sincerity, to borrow Lejeune's words, is betrayed. We can no longer believe in the events, for Vallejo's autobiographical basis is subverted through his narrative game. Heraclitus' river turns into “una alcantarilla” [a sewer] of memories. One of the questions that the narrator asks himself while positioned in the watchtower of the present is when he was happy. The narrator discovers that it was in his childhood, although he did not realize it until many years later: “¡Y haber tenido que vivir una vida entera para saberlo! Haber tenido que llegar hasta aquí, hasta ahora, hasta esta calle de esta noche de smog para descubrir con dolor en todo ese pasado mío revuelto algo que entonces no podía ver: la felicidad” (665).



In this novel, the narrator starts with a very meaningful sentence that summarizes the purpose of writing the book: “Vejez hijueputa que pesas más que teta caída de vieja.” He makes reference to previous novels, inviting the reader to read some excerpts from his novel Los días azules. The title Entre fantasmas also provides some hints as to its purpose: to summarize his life, all the deaths that he has witnessed and that still affect his own life, that still activate the mechanism of his memory. Indeed, with regard to memory, the narrator compares himself to the protagonist of Borges’ short story “Funes el memorioso.” In this short story the character never forgets anything about his life; his memory is a huge receptacle of every word, gesture and image. Ironically, the narrator of Entre fantasmas attributes to his own memory “el mal de Alzheimer.” Funes cannot exist anymore in the mind of a narrator who needs a notebook to jot down the many deaths of relatives and friends. He wants to transform his book into the antithesis of Colombia, a country “desmemoriado” that forgets a massacre easily but never forgets a soccer game.

In his “libreta de los muertos” [notebook of the dead] he writes the death of his father along with the name of famous assassins, the names of the killing machine that became Colombia. He also talks about his movie, in which he wants to capture the violence of Colombia. However, he realizes that the killings with “machete” in the late 50’s have been surpassed by a new violence, the violence of the famous sicarios and their mini-Uzis. His movie about Colombian violence is old fashioned. Colombia will always find new ways to kill its people. One aspect that stands out, besides the dialogue with Vallejo’s previous works and the hints that tie the author with the narrator, is Vallejo’s play with his own idea of the river of time. He plays with the linearity of the narration, writing 40 years of his life in one sentence or ten seconds of an event in 40 pages:

Enterrados mis amigos y mis enemigos, de enemigo sólo me queda el Tiempo y juego con él, como un niño dañino con un monigote de trapo: le arranco la cabeza y lo despanzurro, expando un segundo de la vida mía a veinte páginas, o meto cuarenta años vividos en México (o mejor, muertos) en una sola frase que borro de un tachón. (668)

Inside Vallejo's narrative, time becomes a capricious device that decenters and relocates the position of the narrator and that poses questions about the chronological order in which an autobiography is normally told.

### **El Mensajero: a biographical attempt**

Before writing his autobiographical cycle, El río del tiempo, Vallejo spent ten years following the tracks of the Colombian poet Porfirio Barba Jacob (1883-1942) through Guatemala, Honduras, Mexico, Cuba, and Colombia to capture his life and its meaning. Vallejo's biography on this Colombian poet, El mensajero, was born by chance: the same day that Barba Jacob left Colombia, Vallejo was born in Antioquia. This coincidence and the importance that this poet has for the people of Antioquia, led Vallejo to follow the ghost of Barba Jacob and to discover the impossibility of capturing a person through time. Barba Jacob was born with the name Miguel Ángel Osorio, a name that he changed to Ricardo Arenales. This multiplicity of names is not only a literary trick, a

pseudonym, but also a metaphor of the complexity of understanding a life, of writing a biography.

While writing this book, Vallejo ran a race against time and oblivion: the friends of the poet, the people who had lived with Barba Jacob were starting to die. He states in the biography how some witnesses died five minutes before he could contact them or how he was unable to find someone he needed to confirm a fact and later discovered that that person used to live in the same neighborhood in Mexico City. Vallejo describes the many failed attempts to write a biography of Barba Jacob, who in turn lived an active life of failed attempts; in every city in which the poet lived, he failed in his attempt to start an enterprise, whether it was a restaurant, a newspaper, or something else.

“La mujer de los cabellos ardientes,” marijuana, was the poet’s only steady companion through more than ten countries, while poetry was his creed. In the final part of the biography, Vallejo tells the story of his own trip to Nicaragua to talk with the young man who accompanied Barba Jacob for eighteen years, his lover, Rafael Delgado. He found him old (the inexorable river of time that Vallejo will write about years later), far from the handsome man that Barba Jacob loved, selling cosmetics from a little car. One year later, Rafael visited Vallejo in his home in Mexico and told him that his son Salomón, the kid who asked Vallejo to take him to Mexico to try his luck, had died in a car accident. Following that tragedy, Delgado sold his cosmetics and decided to go back to Mexico and “desandar los pasos” [retrace the steps] of Barba Jacob with his biographer.

After following the ghost of Barba Jacob for ten years, Vallejo questions the purpose of his work and the identity of this strange poet:

¿Pero de veras existió? ¿O no será más bien acaso el invento de un novelista tramposo, una ficción? No. En absoluto. Barba Jacob existe, existió. Y lo aseguro yo que lo he seguido por años. Lo que pasa es que el personaje es una extravagancia. Una burla. Una paradoja. Como la estela de sus barcos que borra el mar con las olas, es en cada instante y se niega. Parece avanzar y no avanza (...) sí lo veo: en ligeros trazos de humo con su espíritu burlón y su boquilla de ámbar, fumando, esfumándose, etéreo, huidizo, escurridizo, como un duende travieso, como el humo de una cita de otra cita de otra cita, recuerdos que son olvido: ése, ése es él, ya lo he encontrado. Barba Jacob es humo. (411-412)

El mensajero is a book that blurs the boundaries of the biographical genre. For example, there is no bibliography at the end of the book, but that is because Vallejo believes that if a reference is important the biographer needs to quote it within the text, not at the end. Interestingly, this book was released in 1991, written in the third-person mode. Twelve years later, Vallejo re-writes the book in the first-person mode, but without repeating a single paragraph of the original.

### **La Virgen and La rambla: Fiction or autobiography?**

Special mention is reserved for the novel La Virgen de los sicarios (1994), the story of an old man who arrives in Medellín after many years away and who is astounded by

the change in the language of his hometown. The narrator is called, like the author, Fernando, and is accompanied by a Colombian sicario in a merry-go-round of death.<sup>4</sup> In La Virgen the old man is a flaneur [idle man] who walks through all the churches in Medellín and observes the problems of Colombian society. He renames Colombia “la monstruoteca,” an indefensible country, evil to the core. Every situation in the novel in which the narrator participates, such as taking a cab, eating in a restaurant, watching television turns into a perfect excuse to justify Colombian social decay and also Sartre’s philosophy that “El infierno son los demás” (hell is the others.) In the Colombia through which the narrator “deambula” [wanders] the corrupt religious and governmental institutions are only a sample of a deeper social disease:

¡Qué empresa va a prosperar aquí con tanta prestación, jubilación, inseguridad, impuestos, leyes! Impuestos y más impuestos pa que a la final nu haiga ni con qué tapar un hueco. El primer atracador de Colombia es el estado. ¿Y una industrica? La industria aquí está definitivamente quebrada: para todo el próximo milenio. ¿Y el comercio? Los asaltan. ¿Y servicios? ¡Qué servicios! ¿Poner una casa de muchachos? No los pagan. El campo también es otro desastre. Como está tan ocupado en la procreación, el campesino no trabaja. ¿Y de qué viven? Viven del rácimo de plátanos que le roban al vecino, hasta que el vecino no vuelve a sembrar. (45)

It is in this social failure, this simulacra of a nation that is Colombia, that the narrator falls in love with Alexis, the “Ángel exterminador.” “La chusma paridora” and

the government, “porque el que no mama del presupuesto no existe,” will be the targets of this special angel who is ironically represented as the good in Colombian society. Vallejo’s novel reflects the political struggles of the day. Like most of his novels and autobiographies, it subverts discourses that analyze Colombia’s problems in terms of white/black. In official discourse the *sicario* is a representation of disease in Colombia. However, in Vallejo’s literary work, that discourse is subverted. Alexis does not represent what is bad or terrible in Colombian society; instead, his targets represent Colombian social decay. Alexis and another sicario, Wilmar, become the instruments for Fernando’s social utopia. These two young sicarios, show the circle of violence in which young kids are already victims of the vengeance and hate that they inherited from their parents. Fernando holds no hope for the future of a race that kills “por chichiguas” [for nothing], that has a ritualistic sense of death [escapularios, prayers] and that is oblivious to its history of violence.

In La Virgen de los sicarios Vallejo capriciously uses autobiography and fiction and describes geographical places in Medellín in a first-person narration. In the interview, he explains the importance of Colombia in his writings. He is aware, as many Colombian writers are, including Gabriel García Márquez, of the narrative impetus that the social process in Colombia and its social decay gives to literature. “La literatura de la Violencia” includes titles such as Siervo sin tierra (1954) by Caballero Calderón, El día señalado (1972) by Mejía Vallejo, and Cóndores no entierran todos los días (1976) by Alvarez Gardezabal among others.

This new literature displaced Colombian authors who were writing about the same topic such as Eugenio Díaz and José Eustasio Rivera (La Voragine 1924) and started a

new path from which there is no turning back. The failure of Colombia's social and political project is the principal ingredient in Vallejo's work. Murders, corruption and laziness are the main pieces of a mirror in which Colombian society still refuses to recognize itself.

Vallejo's ironic voice in La Virgen de los sicarios blurs the borderlines between autobiography and fiction (Is Fernando, the narrator of La Virgen, really Vallejo?) and at the same time enables Vallejo to express the need for a new set of values in a society in which there is none. Vallejo's way of looking at Colombia society is not the mere manifestation of a pessimistic spirit but the sincere expression of the increasing Colombian "malestar". Books such as Matar y Contramatar, Los años del tropel, El peladito que no duró nada are only a few of the studies that back up Vallejo's narrative and that anchor La Virgen to historical facts. For instance, in Los años del tropel sociologist Alfredo Molano shows through testimonies of the victims of political violence in Colombia that the reality of the fact surpasses the violence and deaths in Vallejo's literary work. The episode in el Dovio to which Molano refers in his book is the same episode that Vallejo uses in his book El río when talking about his movie:

Fue la primera vez que yo vi la violencia: a unos les habían hecho el corte de franela, y la cabeza les quedaba colgando, a una muchacha bonita ella, venía desnuda con un seno en la boca, otra con el miembro del papá también entre la boca. No era la muerte lo que a uno le daba miedo sino el hecho de que se le hubiera perdido el respeto. ¿Cómo se puede aceptar tanto crimen, tanta maldad? (...) No se conformaban con matarlos, sino que

después de muertos los volvían a matar. Alguien me dijo que los destrozaban así para matarlos dos veces, dizque para matar la muerte. (96)

This cycle of violence, which surpasses any idea of evilness, is a fact in Colombian history. Yet Vallejo does not want to respond to this violence with the violence of his fiction but to give “una ayuda memoria” to an amnesic country:

Métetelo bien en la cabeza, ahora que estás aquí: en esos vallecitos y montañas quiméricos, en esas encrucijadas de bruma, en esos barrios de tango, en esas cantinitas alucinadas, llueva o truene o resplandezca el sol, con el machete del campesino o con el puñal del atracador o con el rifle del bandolero o con el fusil del guerrillero o con la metralleta del asaltabancos o con la pistola del detective o con el revólver del policía, Colombia te matará. (El río del tiempo 214)

His next novel, La rambla paralela, starts with the death of the narrator. In this novel Vallejo plays with the relationship between narrator and author, intercalating a first-person narration with a third-person narration to tell the story of a writer who goes to a book fair in Barcelona only to find out that he is already dead. In this novel, present and past fuse in the future of death. The first-person narrator remembers the same signs of the past, his camp in Medellín, his trips with his brother Darío, and at the same time criticizes Colombian society. This idea of having his material body in one place and his mind in the past breaks his life in two. The recollection of his memories divides him,



because he has never lived in the present but in the past. Finally, the third-person narrator allows the reader to see for a moment a narrative voice that has been always in the first person. This mechanism defines the narrator, casting doubt on what he has already said:

¡Y esa sensación del presente como un monstruo devorador que se le estaba comiendo el pasado! Por cuidarse de los carros de la calle o por concentrarse en la caja fuerte del hotel dejaba de recordar un instante, otro instante, y él sin recuerdos no era nadie, era un coco vacío, un muerto vivo con el mal de Alzheimer. (159)

Vallejo has also written a biography of the Colombian poet José Asunción Silva, Chapolas negras, and a book on biology called La tautología darwinista (2002), in which he tries to explain the beginning of life. He has directed two movies about Colombian violence, Crónica roja (1977) and En la tormenta (1980), and a third one about a Mexican boxer called Barrio de campeones (1983). Moreover, in the year 2000, Barbet Schroeder directed the movie The Lady of the Assassins based on Fernando Vallejo's book La Virgen de los sicarios.

In all of his works, Vallejo tries to capture a time that has slipped away. He uses certain metaphors extensively (Heraclitus' river; the desbarrancadero; popular music) to recreate his obsession with memory and time. In the interview that appears at the end of this thesis, the reader finds multiple references to the childhood memories and family stories that shaped Vallejo's narrative and at the same time provided its originality. In

April 2004, Vallejo betrayed his promise not to write another book of literature and published a book called Mi hermano el alcalde (2004), in which he again uses his memories of the past, family anecdotes and first-person narration.

This overview of Vallejo's work outlines the different genres that he crosses. The next chapter will illustrate how Vallejo transgresses Lejeune's definition and categorization of autobiography and how the term itself falls short when we talk about his novel Entre fantasmas. Specifically, it will show how Vallejo abuses some of the premises of the autobiographical mode to create a discourse of the self, to locate himself as both narrator and character in his work.

Vallejo is not only playing with genres, but also with the unitary "I." Indeed, he is a writer inclined to autobiography, but his books cannot be reduced to this term. Entre fantasmas, the ultimate novel of his autobiographical cycle, reveals the multiplicities and different voices that occupy him. The idea of a unitary conscience is no longer valid when we talk about the substance of Vallejo's narrative. This amorphous narrative in which he considers that he is already dead is the logical consequence of this experimentation with autofiction. The detailed analysis of Entre fantasmas will show how Vallejo questions his status as narrator and the faithful channel of memory, thus foregrounding the slippery nature of autobiography.

---

<sup>1</sup> In this novel Vallejo mentions the violence between liberals and conservatives, the two main political groups in Colombia during the 40's, ending with the creation of the National Front or "Frente Nacional" (1958), in which both parties agreed to share power.

<sup>2</sup> In his book Los años del tropel: relatos de la violencia, Alfredo Molano shows the roots of violence in current Colombian society. His study uses the testimony of victims and agents of violence. Before Vallejo got interested in writing, his first contact with the phenomenon of violence was visual. In his movie En la tormenta, he exposes the war between liberals and conservatives, the two dominant political groups in the Colombia of the 1940's. Molano believes that it is in the testimony of this first-hand witness of Violence where we get a glimpse of this problem: "La idea de la muerte como un personaje omnipresente es algo que sólo se puede captar con este método de trabajo, puesto que los métodos convencionales la han reducido a un conteo de partidas de defunción. Pero sólo al hablar desprevenidamente con los protagonistas de la Violencia descubrimos que durante veinte años de nuestra historia el verdadero presidente de la República fue la Muerte" (Molano 33).

In the same way Molano believes that Colombia violence cannot be reduced to statistics and that have no further explanation that the greediness of the political parties and the involvement of Catholics priests in support of the conservative party: "Pero establecer éstas y aislar aquéllas por medio de una carnicería estadística convertía la violencia en un fenómeno de redistribución de tierras o en un tejido de hipótesis acerca del juego político, sin que a la mayoría de los 200.000 muertos les hubiera tocado mucho de lo primero ni hubieran entendido nada de lo segundo. Ya que las víctimas fueron, en la casi totalidad, humildes cultivadores que después de jugarse la vida sólo conquistaron, temporalmente, la tierra que cubrió sus huesos y a quienes de haberseles preguntado sobre el estado o los postulados liberales, hubiéramos visto hacer cara de absoluta incompreensión" (Molano 31).

Likewise, In El río del tiempo Vallejo addresses the war between *liberales* and *conservadores* from the point of view of a pessimist "que ha conocido mucho y por esa razón se le ha dañado el corazón."

<sup>3</sup>Salazar's book can help us as a paratext to understand some of the instances that Vallejo develops in La Virgen de los sicarios and El río del tiempo that for readers can appear as "shadow zones." Beginning with its title, La Virgen de los sicarios exemplifies the religious relation between mother and son, and the difference between "un dios femenino, tolerante y permisivo" and a god "masculino, castigador y temido." Salazar explains: "Si la Virgen es el ídolo del cielo, la Madre es el ídolo de la tierra. Ella es el argumento simbólico o real, con el que justifican su acción. Tradicionalmente la familia paisa ha estado arcada por una figura materna fuerte. El hombre ha sido el rey de la calle y la mujer, la reina del hogar" (Salazar 199).

This relation between mother and son is illustrated in La Virgen when Fernando goes to visit Alexis' mother and finds her alone, raising kids without the figure of a paternal

---

father, and furthermore, when Wilmar delays his escape with Fernando to see if his mother has received the new refrigerator.

Also, very meaningful is the expression used by various young *sicarios* who say: “La madre es lo más sagrado que hay, madre no hay sino una, papá puede ser cualquier hijueputa” to underscore the relation between *madre-virgen/hijo-sicario*. This ambivalence between a commitment to his mother and the killing machine that a hit man becomes, can be explained through a similar religious duality in Colombian society: “A matar con el pretendido perdón de Dios se ha aprendido en la larga historia de la violencia de nuestro país. Y ello lo enseñó la propia Iglesia. El buen comerciante le pide a la Virgen que le salga bien el negocio en el que va a engañar a un vecino. Y en el barrio se reza para que la puñalada o el tiro sea efectivo. Es la cultura de la camándula y el machete, que aparece ahora como la del escapulario y la mini-uzi” (197).

Salazar’s book uses the testimony of different participants and victims of Violence. In the testimony of Rafael, a Colombian paysan, we understand Vallejo’s view of Colombia as a country without hope: “Es que nosotros hemos vivido siempre de violencia en violencia, con muy pocos tiempos de paz. Cada uno de nosotros es una novela completa. Entre un tono serio y carcajadas momentáneas, empatando un cigarrillo con otro, don Rafael empezó a contarme la novela de su vida” (No nacimos pa’ semilla, 65).

<sup>4</sup> In the 1980’s, with the uprise of the famous drug dealer Pablo Escobar, Colombians adopted the old biblical term *sicarios* to define these new young killers at the service of “El Patrón.”

### Chapter 3.

#### **Reinventing the past: Narratives techniques in Vallejo's novel Entre fantasmas.**

*El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada. Pedro en su casa, Dios en su iglesia, y aquí su servidor que hoy le ha dado por negar la muerte y refutar el tiempo. (Entre fantasmas)*

Vallejo's fifth novel Entre fantasmas, published in 1993, is the novel that closes his autobiographical cycle. The reason for this closure lies in the plot: in this novel Vallejo's narrator reaches the shores of the present by addressing those empty years [años vacíos] that he had been living in Mexico. The purpose of this chapter is to clarify the various narrative techniques that Vallejo uses in this novel, to explore the ways in which Vallejo pollutes his reality with fiction, and to posit Entre fantasmas, as the epitome of the fusion of autobiography and autofiction. The works of Fernando Vallejo are evidence that the autobiographical mode and the autofictional mode are not simply empty conventions but also attitudes, ways of approaching texts. As this thesis has shown, autobiography has been theorized in different ways that include new theories regarding auto-analysis, subjectivity and new writers such as Serge Doubrovsky and Michel Leiris among others. This thesis regards the novel Entre fantasmas not as a strict or subversive autobiography, nor as a means of resisting the oppressive master code of autobiographical studies, but rather as an example of how Vallejo's works blur the

boundaries between biography, autobiography and fiction. Play with the order of narration, the distortion of time, and the death of the narrator all suggest that Vallejo's novel Entre fantasmas extends beyond the category of autobiography to a wider definition that we know as autofiction. This term underscores the middle space between an autobiography that does not want to say its name and a fiction that does not want to be detached from its author.

This novel starts with references to places and actual events such as the earthquake in Mexico City. As readers, we pass from the present in Mexico to the past in Colombia quicker than in any of his previous novels because of the narrator's feeling that death is approaching him. The narration is in the present, and from the present he acknowledges the time that has slipped away.

The narrator finds himself replaying in his head key moments of his childhood in Colombia, the sexual experiences of his life, and the fact that he is now an old man. All this comes back to him as he continues to assess and summarize the deaths that he has witnessed throughout his life. Despite the strength of his memory, he compares it ironically to the figure of Borges' character *Funes* [el memorioso]. The number of deaths forces Vallejo's narrator to carry a notebook of records of dead people [libreta de los muertos]. In a surreal sequence he cuts off the linearity of the narration, mixing present and past, the violence of Colombia of the fifties and the current violence of Colombia that become one and the same. Vallejo's narrator finds himself turning over again the conversations that he had, repeating his ideas about friends, family, and his own country. He recalls some basic details about his life, anecdotes that reveal how foolish he feels not to have understood its meaning. He tries to gain an understanding of his experience,

inviting his memories to visit him, but his task turns into disorder as his desire to live wanes. In the end, Vallejo's narrator returns home to Colombia after many years, but upon returning he acknowledges the changes that memory has produced in his life. For instance, upon arrival to his old home he says:

Por la puerta entreabierta del zaguán por el que entró y salió mi infancia se veía el interior: el corredor y el patio; pequeñitos, como si se hubieran encogido sin lavarlos. Los recordaba más amplios, y la casa más alta, y la calle más ancha. Eran las magnificaciones del recuerdo, los cambios que trae la vida en las perspectivas, las dimensiones, las ilusiones. Ni la casa había cambiado ni la calle; el que había cambiado era yo, el niño que se hizo viejo. (707, emphasis mine).

This mix of the memories of the past and the thoughts of the present enables the narrator to multiply himself [desdoblarse] and to see his life from the perspective of someone who is considered old, near death. This play with his position in the novel and the self doubts that he poses about what he is telling allow Vallejo's readers to create a fictional space inside his writing, to pose doubts about the relationship between Vallejo and the narrator. Moreover, it is in this novel where Vallejo's narrator starts to transform himself physically as an indicator of the limits of his autobiographical mode and the inclusion of blatantly fictional situations. The fact that Vallejo's narrator is transformed capriciously into a witch, a psychiatrist or a ghost in order to depict society and himself, goes far beyond the premises of the autobiographical genre and invites his readers to forget that identification narrator/author. Rather, this transformation entices the readers

to allow new possibilities that this fictional narrator gives to the development of the story. After reading his entire autobiographical/fictional cycle, readers recognize Vallejo not only as an autobiographer but also as a novelist, who reaches through the channel of memory and with his life as the main ingredient a new understanding of himself and the world that surrounds him. This is an understanding of life that involves his readers in the sense that it reveals what lies beneath the discourses of society. In these discourses, we find more than Vallejo's life: his remembrances make us think about our own experience, about the experience of writing about life.

Yo era el otro. Entonces me despeñé en el pasado: volví a la finca Santa Anita y a ser el niño que fui en el corredor de las azaleas (...) Qué más da, nunca he sido más yo mismo que en ese instante. ¡Y haber tenido que vivir una vida entera para saberlo! Haber tenido que llegar hasta aquí, hasta ahora, hasta esta calle de esta noche de smog para descubrir con dolor en todo ese pasado mío revuelto algo que entonces no podía ver: la felicidad. ¡Cómo verla si la estaba viviendo! Conque esto es la vida, volverse uno fantasma de sí mismo... (664-665)

However, this latest novel, Entre fantasmas, reminds his readers that life is a mix of past and the present, that acquires its meaning thanks to its re-invention through the channel of memory. Entre fantasmas is only a fragment of the "autobiographical cycle" of El río del tiempo but is nonetheless very meaningful, because of its playfulness, in this study of the boundaries between autobiography and fiction. Moreover, after reading the novel, readers understand that the term "autobiography" falls short in naming the literary



task that Vallejo undertakes not only concerning his book El río del tiempo but also his other works. His novels La Virgen de los sicarios and El desbarrancadero, among others, also illustrate Vallejo's tendency to manipulate his biographical basis with fiction, to hide himself behind the mask of fiction, or sometimes to hide his blatantly fictitious narrations in the literary trap of the first-person narrator.

### **Vallejo and time**

From Los días azules to Entre fantasmas, the five novels that compose his volume show how the autobiographical mode can be manipulated to serve in the exposition of different discourses on Colombian society and furthermore to expose the capricious, and often contradictory nature of trying to organize a life. In this last novel Vallejo uses facts such as references to Mexico's political party, the PRI, his apartment number, his neighborhood address and events such as Mexico's earthquake, all of which lie in the autobiographical space. Nonetheless, Vallejo's deformation and "demythification" of his status as narrator reflects how every autobiography, no matter how sincere they are, are a form of storytelling.

Vallejo abuses the autobiographical mode through the capricious use of irony, humor, discontinuity and fantastic situations, all of which pertain to the term "autofiction." For instance, the breaking of the chronological order has the dual advantage for Vallejo to appear on the one hand to be an honest and exact writer, and on the other to stress the richness and the flow of his narrated life. Literary tricks such as the use of his dog "la Bruja," that accompanies him on his trips, the constant addressing of his readers, create a

different rhythm of reading that uses present time and past time. Phrases such as “a riesgo de convertirme en una estatua de sal miro hacia atrás” create in the reader an expectation but also the awareness of the boundaries between a chronological autobiography and Vallejo’s special sense of time.

A mi memoria que es un desván atestado, un basurero, ya no le cabe más. Si quiero meter a alguien tengo primero que sacar a otro. Voy a sacar por lo pronto al professor Montefiori del Centro Experimental de Roma que me está estorbando: profesor de historia del cine, gordito él y polifacético. (696, emphasis mine)

Vallejo will always sacrifice the order of the narration in order to depict the whirlwind of memories that comprise his life. In the novel Entre fantasmas, the narrator distrusts the importance of his own experience and stresses the playfulness with time and the capricious selection of his own memory.

### **Living Entre fantasmas**

The last novel functions as the *thelos* of a memory recovered in themes: the scholarly life; the family life; the sexual life; the political and social situation in Colombia. The narrator rejects a mechanical way of seeing life because his autobiographical/fictional mode is not only the recovery of the past but also, more importantly, the construction of his own death, the experience of living Entre fantasmas. In fact, Vallejo’s narratives not

only question the possibility of writing an autobiography in which the reader can verify, or at least can believe, every situation in the novel as truthful but also stress how the autobiographical genre cannot have a cohesive “I” throughout the writing.

Entonces me desdoblé y me fui yendo hacia arriba, hacia las altas bóvedas de las anchas naves por el vasto ámbito, hasta que pude ver y dominar la catedral entera, llena del vacío inmenso de Dios. ¿Qué hacía en esa iglesia desierta de una ciudad ajena ese viejo forastero. (...) El Viejo se levantó, se limpió la turbiedad de los ojos desanduvo la catedral, y saliendo de la catedral entró en la oscuridad de afuera. Sus pasos, mis pasos, lo fueron llevando, me fueron llevando por el camino archisabido, cruzando el parque, hacia el café Miami. No lo encontró. Hacía años y años que lo arrasó un incendio. Para toda la eternidad. (709)

Vallejo’s attempt to create a new novelistic form without forgetting the sense of his life, makes him struggle between biography and art, between life and literary form. The result is a special text that transforms the autobiographical genre. At times, Vallejo distrusts his own narrative and its importance, thus decentering his position as author and deceiving the reader as to the importance of the details of the narrator’s life.

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 de ahí ¿Qué fue lo último que 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  
(...)

Retomando el hilo perdido del relato, ¿Dónde iba, señorita, antes de venir a México a hacer películas y a buscar a Barba Jacob? ¿Dónde me quedé? Y vámonos ahoritita mismo a México con el abrigo que me regaló Salvador y que tiré al primer bote de basura en el mismísimo aeropuerto tan pronto se dio media vuelta y nos dijimos adiós, porque para qué quiero un abrigo en pleno México en febrero, yo que no cargo ni con los recuerdos. (562, emphasis mine)

In an ironic tone, Vallejo criticizes the repetitive nature of his writing. In the interview, Vallejo stresses this aspect of his poetics:

Sí, yo me he dado cuenta leyendo las pruebas de los libros viejos que yo no hago sino repetirme y repetirme, son las mismas cosas, no hay otras. Es un tipo que está empantanado; está empantanado desde siempre. Además me parece que responde a una verdad, la verdad humana es ésa, uno no hace sino repetirse, uno está empantanado, uno dentro en la cabeza y no es más que ése, y no es más que unos cuantos recuerdos que tienen gran peso, y esos recuerdos siguen girando en uno hasta que se muere. (app. 93)

The novelistic technique that Vallejo uses to find the distance necessary to mix autobiography and fiction allows him to frame the story of El río del tiempo with the same image as at the beginning and the end, marking the temporal space. The beginning

and the end of Vallejo's "autobiographical" (?) cycle functions as a symbol of the importance of his past and the narrator's desire to return to childhood, to his ranch Santa Anita. Vallejo's work is polluted with this kind of unfolding and return of the self in which the narrator is sometimes a child and at other times an old man telling a story.

Vallejo's special technique of mixing present and past unites through memory the different entities, child and old man, that the narrator becomes throughout the text. In fact, with his novel Entre fantasmas Vallejo depicts the division between literature and postmodern reality, between life and writing. The existence in Entre fantasmas of a narrator who analyzes and parodies himself is the prototype of the postmodern individual without place and identity: the strangeness, the loss of childhood and the individuality that he never possessed except in the nostalgic recollection of his life's past. In fact, the narrator of this last novel lives always with a nostalgia found somewhere else. He seeks meaning for his existence always in memories and objects that belonged to another time, in memories of family and historical facts. He presents his whole life as an "añoranza" [yearning]. In an ironic way, Entre fantasmas becomes the summary of all the deaths that the narrator has observed, and also the reflection of the narrator's own death:

Después me doy a levantar un pequeño inventario de las infinitas formas que tiene la Muerte, la ingeniosa, de matar.

A Tina Galindo le estalló la olla Presto. Martha Roth, mi vecina, del sexto piso, se fue por la ventana sacudiendo una alfombra por no soltarla, por agarrarla, y aterrizó de cabeza en el pavimento; la alfombra, que evidentemente no era voladora, la envolvió como mortaja (...)

¿Y cómo te piensas llevar a tu admirador, travesuela? ¿Le tienes deparada una muerte aparatosa, o te lo piensas escabechar como a cualquier burgués en su cama?  
(611, 613)

Writing works to correct life; at the moment of writing and rereading, the old man completes his existence, fixing his existence by putting things in the proper place. Remembering and writing is to “encauzar” [to channel] life, to give it a hypothetical meaning, or at least to situate it in an apparent order of one style. “La vejez es anecdotera,” says the old man, unnamed within the narration. This awareness is bitter but also “consoladora” [consoling]. It is the revelation that life disappears without a trace, but also shows that it can be captured, at least in part by the experience of writing.

Much of contemporary Latin American literature has focused on this anguish for the present and on the experience of writing as a defense against that cruelty. Juan Carlos Onetti, the Uruguayan writer, for instance, saw life as a collection of “vidas breves,” episodes in life that add a new piece to the picture of existence. For Vallejo, writing offers refuge from the storm of the present, a shelter in the past, in the security that imagination offers:

Yo ya no soy yo, y aunque pude escribir un libro recuperando a Barba Jacob, instante por instante, poniéndole orden a su desordenada vida, la intrincada madeja de la mía no la desenreda nadie. El destino la enredó, con sus torpes dedos de azar.  
(Entre Fantasmas, 676, emphasis mine)

The present is an interval, a life that contemplates itself. The world in which “el viejo” walks is that of his life; in it he develops a tortuous mix of affection, tenderness, and rage. According to a typical bourgeois vision of the world, the family appears as a synthesis of the universe. However, the *Viejo* knows that next to his hate, resides fondness for that long life of his and for his hated country. Old age is the time of change: an anticipation of the dissolution of his self, of his life living Entre fantasmas. The old man who remembers all, but does not understand the world in which he is living, knows that his mockery of Colombia, *la monstruoteca*, turns against him too, against the ambiguity and the *engaño* that he unmasks. *El viejo* is a true man because he knows that he is a man out of place. Pessimistic, homosexual, he understands the play better than anybody because he is outside the issue. His sense of humanity is surprisingly different because he has no intention of providing a new moral order in this chaotic world.

La fe la perdí hace mucho, la caridad nunca la he ejercido, y la esperanza se me ha ido esfumando, esfumando, día con día, de a poquito. Ya sé que no filmaré jamás otra película; que no atenderé jamás otro paciente insano (...) No mi querido Capitán, lo vivido vivido está, o sea muerto. Este negocio se acabó. (629)

Vallejo has said that the only way to stop time, to stop the course of Heraclitus’ river towards death, is to remember childhood. Vallejo tries to revive the past in El río, to reinvent it, but with contradictory elements: on the one hand he knows that there is no other purpose in his book but to tell the story of a life, to create the effect of telling the truth, and on the other hand, he is trying to find a new language and a new form:

autobiography as novel. However, Vallejo feels limited by the genre that he has chosen. As a novelist par excellence, Vallejo questions the autobiographical mode, representing all its limits, its contradictions. Although he remains faithful to the first-person mode, the line between truth and fiction remains unclear. This is, however, as Doubrovsky and Lejeune explained, characteristic of the new autobiographical mode of autofiction.

El río del tiempo concludes with the same image used in its beginning; the five books are as a whole structured as an “eternal return” whose ending represents the threshold of the same image. Clearly, this is not a happy ending in the classic sense. Vallejo seems to believe that art cannot explain anything, that literature transfigures pain and existence but does not explain the meaning of that experience.

This idea of the essential contradiction of the writer who acknowledges the futility of recovering the past is the essential contradiction of El río del tiempo as a whole. The explicit idea of writing an autobiography/autofiction adheres to a new form of epistemological research. However, Vallejo does not consider stable self-identity as the yardstick by which to measure his writing, with memory serving as the secure vehicle of his rage. His writing poses questions of notions such as a stable identity, auto-analysis, authentic memory, and the translatability of experience. Vallejo’s writing is ruled by desire, by conservative values, by a lack of hope and by a memory that is incapable of capturing the totality.



## Conclusions

This study has focused on the work of the Colombian writer Fernando Vallejo in terms of autobiography and fiction. Although this study does not try to explain the blurry relation between truth and fiction, Vallejo's works exemplify the difficult task of trying to establish the differences between autobiography and novel, and to identify the characteristics of a strict autobiography. Using the theoretical approaches of Phillipe Lejeune and Serge Doubrovsky, this study has tried to explain how Vallejo uses extensively in his work the material of his own life but at the same time utilizes narrative techniques that play with and subvert the standard discourses about Colombian society and decentralize his position inside the text.

At the time I started thinking about this study, I always took for granted—and I think many readers still do—paratexts, such as book covers, prefaces and interviews that guide our first approach to a text. The reading of autobiographical theory made my own reading more aware of some of those indicators that, while considered extra-literary, in the autobiographical mode they become very important in showing the author's purpose. In Vallejo's case these paratexts shed light on some of his intentions regarding literary truth as well as the first-person mode in writing books such as El río del tiempo and El desbarrancadero. The photograph of Vallejo as a child on the cover of the book El desbarrancadero creates in the reader a different approach to the text in which he/she believes in the identity between author and narrator.

However, in his texts Vallejo never asserts a complete distinction within this twofold relation. He always moves between different pacts, fictional and autobiographical,

outlining the impossibility of a cohesive and clear “I” inside his writing. What has amazed me in the time that I have been working on this study is the difficulty of defining the term “autobiography.” Theorists such as Phillipe Lejeune and Gerard Genette, among others acknowledge the internal contradictions of the term itself and the help that is required on the part of the writers to decide whether a text is autobiographical or not. However, the importance of the study of the autobiographical mode in current literary studies is a piece of evidence. A huge amount of autobiographical texts recently entered onto the literary scene: web-logs, diaries, and confessions, among other examples illustrate the need to narrate life, to write about oneself and to read about experiences different from our own. Biographies and autobiographies are now the center of the literary scene. Best-sellers such as The Sexual Life of Catherine Millet or 100 colpi by Melissa Pannarello create in readers the idea of a pact of trust or an autobiographical pact.

Perhaps no theorist understands in more detail the idea of this autobiographical pact than Phillipe Lejeune. From his point of view, an autobiographical pact is defined as a form of a contract between author and reader in which the autobiographer explicitly commits himself or herself not to “some impossible historical exactitude but rather to the sincere effort to come to terms with and to understand his or her own life” (16). This term, “autobiographical pact,” has always fascinated Lejeune. It makes him evoke some mythological images, like those pacts with the devil “where someone dips his pen into his own blood to sell his soul” (125). Out of the study of this French theorist comes a series of questions regarding the works of Fernando Vallejo. In his collections of novels known as El río del tiempo, Vallejo has communicated without a doubt a point of view of the

self. Despite his distortions of time, the images and world-view of the discourses on Colombian society, his texts always carry in the final analysis the mark of the author. However, new approaches to the figure of the author, mainly Michel Foucault's ideas on *What is an author?* and Roland Barthes' essay "*The Death of the author*" reject any biographical origin in the explanation of a work and consequently posit doubts about the status of the author in autobiographical studies. From their point of view, we cannot relate the text to a single God-creator-author because the text finds its origin in the social discourses and relationships within a culture. Foucault and Barthes propose an examination of the author as a function of discourse, replacing the historical individual who wrote that text with what they called an "author function," and the *discursive* role played by that figure. This idea of an "author function" invites us to further investigate Vallejo's works in the context of his signature and identity within his texts.

This study has shown that we cannot understand Vallejo's text merely as a sort of narcissism or auto-portrait and that our reading cannot rely merely on finding the identity between the author and narrator. It is clear now that his texts are not governed entirely by a fictional pact, but at the same time, not merely by an autobiographical pact. It is in this context that the term "autofiction" gains value. Doubrovsky's proposition in his book *Fils: Roman* --"It is I and it is not I"—best captures Vallejo's commitments in regard to his narrative games. To match the real life of Vallejo with those depicted in texts such as *El río del tiempo* or *La Virgen de los sicarios* will transform the autobiographical mode into mere biographical curiosity.

In his books, Vallejo always experiments with himself, with his position as an author and narrator. If the reader accepts this playfulness as the basic condition of

Vallejo's pact, he/she can acknowledge and understand the humor and the narrative force of Vallejo's writings. If the reader sometimes forgets the pact, the narrator reminds him. A classic procedure of auto-fiction, a shadow of doubt always hovers over the identity of Vallejo.

The first conclusion is that looking at all of Vallejo's books as a totality can help us to understand more fully the kind of literary task that he has undertaken. Although this study has focused on his collection of five novels known as El río del tiempo, we can approach the same relation between autobiography and fiction in his other works. For instance, there is no difference at the textual level between the first novel of El río, Los días azules and texts such as La Virgen or El desbarrancadero. For instance, it is in La Virgen that Vallejo mentions for the first time his name, making the reader think again about the identity between the author and narrator.

The second conclusion is that Vallejo's narrative always moves from biography to autobiography and that his novels always maintain a dialog among themselves. The same motifs of the desbarrancadero [precipice] of time, childhood memories and the fusion of present and past are a constant line in all of his works. Furthermore, it was through his interest in the life of the Colombian poet Porfirio Barba Jacob that Vallejo started questioning issues regarding identity, time and auto-analysis. The task of understanding a life and the use of the first-person mode become an important exploration that leads Vallejo to start writing about his own experience as a means of reaching a literary truth. But if Vallejo has placed the first-person mode at the core of his writing, he never relinquishes the inclusion of narrative techniques and the capacity of language and

imagination to depict and decentralize the discourses on Colombian society and about himself.

The third conclusion is that we cannot conceive the autobiographical mode as a simple vessel. Rather we need to be aware of the malleable boundaries of the genre and about the impossibility of being 100% truthful in X number of pages. In Vallejo's writings the boundaries between literary genres become more complicated as he realizes that Colombia's social failure and violence are the best plots to use to move his readers. Within his writing, memory and time will always correct life. In the interview, Vallejo explains this relation:

En El fuego secreto, empezando el libro yo dije que la vida cuando se empieza a pasar sobre el papel se vuelve novela, y eso es así, uno no puede pasar la vida al papel sin que se vuelva literatura. La verdad es muy inasible y es cambiante además, porque los recuerdos con el tiempo van cambiando y a uno cosas que en un momento les da importancia después se le borran, o les da menos importancia o las ve de otra forma. Y uno siempre está cambiando, aunque diga la verdad, la memoria está cambiando. Aunque uno no mienta a propósito o deliberadamente, aunque uno diga la verdad, la verdad es cambiante. Entonces, esas fronteras entre la ficción y la verdad son muy vagas. (app. 84, emphasis mine)

My fourth conclusion is that we are far from the end of the possibilities of the autobiographical genre. Vallejo mixes fantastic situations, photographs, and popular music in his own literary recipe. New writers will push further the capacity of such

mixing. The myriad of online diaries are an example of the need to find knowledge about the self, or to decipher life through writing. For instance, one of my former classmates in Colombia confessed to me that he has written something that he will never publish because he is afraid that readers would identify his family, his sexual experiences, his phobias. Things seem to work now quite in the opposite way. We have many writers writing about themselves, about their own experiences, forgetting or in some cases flaunting the ties that readers might find between their lives and their narrators' lives.

The final conclusion is very personal. Vallejo's texts continue to surprise me with the possibilities that they generate. Partly because of his detachment from literature itself. And when I thought that finding him was impossible, Vallejo surprised me again with his enthusiasm for my questions and for his mix of tenderness and rage towards Colombian society.

## Bibliography

Barthes, Roland. Image-Music-Text. London: Fontana, 1977.

---. Roland Barthes by Roland Barthes. London: McMillan, 1977.

Cabañas, Bravo Miguel. "El Sicario en su alegoría: La ficcionalización de la Violencia en la novela colombiana de finales de siglo." Taller de Letras 31 (Nov 2002): 7-20.

Cabo, Fernando. "Autor y autobiografía." Escritura Autobiográfica. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1993. Pp 133 – 139.

Cohn, Dorrit. The Distinction of Fiction. Maryland: Johns Hopkins UP, 1999.

Dobrovsky, Serge. Autobiographiques: de Corneille a Sartre. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

---. Fils: Roman. Paris: Editions Galilee, 1977.

Fernández l'Hoeste, Héctor. "La Virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo." Hispania. 83.4 (Dec 2000): 757-67.

Genette, Gérard. Fiction and Diction. New York: Cornell UP, 1993.

---. Figures II. Paris: Seuil, 1969

---. Narrative Discourse. An Essay in Method. New York: Cornell UP, 1980.

Gusdorf, George. Auto-bio-graphie. Paris: Editions O. Jacob, 1991.

Jáuregui, Carlos and Suárez, Juana. "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en Rodrigo D. No Futuro, La vendedora de rosas y La Virgen de los sicarios." Revista Iberoamericana. 68.199 (April 2002): 367-392.

Lejeune, Philippe. On Autobiography. Minneapolis. UMP, 1988.

Martínez, Fabio. "Fernando Vallejo: El Angel del Apocalipsis." Boletín Cultural y Bibliográfico. 25.14 (1998): 34-41.

Mehlman, Jeffrey. A Structural Study of Autobiography. New York: Cornell UP, 1974.

Molano, Alfredo. Los años del tropel: relatos de la violencia. Bogotá: Cerec, 1985.

Ospina, William. "No quieren morir pero matan." Cinemas d'Amérique Latine 9 (2001): 26-29.

Rosse, Dominique. "Autofiction et Autopoiétique: La Fictionnalisation de Soi." Esprit Créateur. 42.4 (Winter 2002): 8-16.

Salazar, Alonso. No nacimos pa' semilla. Medellín: Cinep: 1990.

Sicart, Pierre-Alexandre. "Autofiction: Violence du Langage et Langage de la Violence. Analyse des 'Reves' de Serge Doubrovsky." Esprit Créateur. 42.4 (Winter 2002): 28-34.

Taborda Sánchez, Juan Fernando. "Oralidad y escritura en La Virgen de los sicarios." Estudios de Literatura Colombiana 3 (jul 1998): 50-56.

Vallejo, Fernando. Barba Jacob: El mensajero. Bogotá: Planeta, 1995.

---. Chapolas negras. Bogotá: Santillana, 1991.

---. El desbarrancadero. Bogotá: Alfaguara, 2001.

---. El mensajero. México: Alfaguara, 2004.

---. El río del tiempo. Bogotá: Alfaguara, 1998

---. La rambla paralela. Bogotá: Alfaguara, 2002.

---. La Virgen de los sicarios. Bogotá: Alfaguara, 1994.

---. Logoi: una gramática del lenguaje literario. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Viard, Dominique. "Dime quién te obsesiona: Paradoja de lo autobiográfico." Cuadernos Hispanoamericanos 621 (March 2002): 63-74.

Williams, Raymond. "Manuela: la primera novela de la Violencia." Violencia y Literatura en Colombia. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Orígenes, 1989. Pp 19-29.



## Appendix

Interview made to Fernando Vallejo in México City in March 5 and 9 of 2004

Entrevista realizada a Fernando Vallejo en Ciudad de México los días 5 y 9 de marzo de 2.004

Alberto Fonseca

### ¿Quién es Fernando?

Para llegar a la casa de Fernando Vallejo uno debe bajarse en la estación Chilpancingo, si viene en metro. Se caminan unas tres cuadras hasta dar con la Avenida Insurgentes y el Parque Amsterdam. Su apartamento es el número 7 de un edificio en la Colonia Hipódromo Condesa. Es la primera vez que visito la Ciudad de México y ni la contaminación ni el tráfico son tan terribles. Dos días antes, a la salida del avión, un hombre con gomina me pide los documentos. Al entregárselos pienso en los tres meses de espera para obtener una visa a México, dizque por ser colombiano. Adelante, el hombre que se sentó al lado mío en el avión, y quien se comió una chocolatina king size mientras leía un libro sobre “the seven keys to losing weight” pasa la aduana como si nada. Vallejo me abre la puerta y dos perras vienen también a saludarme. Me explica que me están contando un montón de cosas. Es extraño disimular la sorpresa que produce ver cara a cara a Fernando Vallejo después de haber leído todos sus libros. Delgado, tranquilo, con una sonrisa de niño, me ofrece algo de tomar y me siento en el mismo sillón donde le tomaron una foto para la edición del Magazine Litteraire número 417 ( 5.35€ Février 2003). Después lo miro a él y es el mismo que sale en la solapa de ediciones Alfaguara. Quizá un poco más joven, como si no le pasara el Tiempo. Al escucharlo hablar pienso esto: ¿Cómo hace este hombre después de haber vivido 33 años

en México para conservar ese acento antioqueño tan marcado? Lo que no podía entender es que este viejo, como le gusta a él llamarse, tuviera una mirada tan tranquila y sin embargo pudiera escribir con tanta rabia, lanzando improperios contra todo el mundo. Al leerlo me lo imaginaba encorvado y reseco, con la mirada fija de alguien desazonado, con el cinismo de las personas demasiado inteligentes y con la amarga inteligencia de las personas demasiado cínicas.

Ese que estaba ahí, moviéndose tan ágilmente a tres pasos míos, era el hombre que investigó por más de diez años la historia del poeta Barba Jacob por desocupación, “por matar el tiempo”, y quien se dio a la tarea de explicar la diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje hablado en Logoi. El colombiano que estudió cine en el Centro Experimental de Roma y dirigió tres películas. Quien tuvo la mayor realización que un escritor puede esperar: ser él mismo el protagonista de una película dirigida por un director de Hollywood. Lo demás, La Virgen de los sicarios, El desbarrancadero ya es tema conocido. El mismo lo cuenta y lo repite vez tras vez. Su obra conmueve, produciendo una extraña mezcla de repulsión y revelación que tal vez lo sea por el uso de la primera persona. ¿Pero es de verdad Vallejo el mismo que habla en sus libros? ¿Es este Fernando el Fernando que acompaña en un carrusel de muerte a Alexis en La Virgen, o que habla de su mamá como la loca en El desbarrancadero? ¿El escritor que escribe en la cocina literaria del odio hacia Colombia y la pobreza en general? Es difícil creerlo al hablar con él. Sin embargo, el género autobiográfico encuentra una transformación en su obra. Esa identidad entre autor, narrador y personaje que explica el género autobiográfico y que él revolcó con su novela La rambla paralela, burlaría a más de un crítico estructuralista si todavía existieran.

Vallejo se para a traerme la nueva edición de su biografía de Barba Jacob, El Mensajero, que volvió a escribir, pero esta vez sin traicionarse, siendo fiel a su narrador en primera persona. Mientras tanto miro a mi alrededor. El piso de madera es reluciente y en una esquina está el piano. Al lado hay una serie de fotografías. Me acerco. Veo una foto de su infancia, de diferentes lugares, en otra Vallejo en una finca, (¿será Santa Anita? me pregunto) y después una foto de él con una perra negra, gran danés (¡La Bruja! su compañera en El río del tiempo). De repente, Vallejo llega y me dice una frase contundente de su libro El fuego secreto: “la vida cuando se empieza a pasar sobre el papel se vuelve novela”.

**AF: ¿A cuántos idiomas lo han traducido?**

FV: A varios: inglés, francés, italiano, alemán, portugués, holandés. Ahora van a traducir La Virgen de los sicarios y El desbarrancadero al ruso.

**¿Se ha sentido a gusto con las traducciones? Porque La Virgen de los sicarios se preocupa mucho por la oralidad, por el lenguaje de las comunas.**

Mira, La Virgen de los sicarios está muy bien traducida al francés. En francés está magnífica. En inglés pienso que está bien. Ahora, la traducción al italiano a mí no me gusta. La traducción al italiano hasta donde yo la veo, porque lo que puedo captar no es mucho, me parece que está mal. Y las otras no sé. Yo no sé alemán ni sé ruso. El portugués es igual, el portugués no tiene problema.

**¿Pero cómo se aproximan los traductores a ese lenguaje oral?**

Pues es que no es tan oral, parece que es oral pero es literario. Tiene muchas palabras del lenguaje oral y parece, tiene un toque coloquial, pero es completamente literario. Es engañoso, es una falsa apariencia. Cada idioma plantea muchos problemas de orden diferente. No es lo mismo traducir para el francés que para el italiano porque el francés tiene una metrópolis que es París. Entonces tú traduces para el francés de París y se acabó el problema y que se jodan los de Canadá o los de Haití. Pero por ejemplo, el italiano tiene el mismo problema cuando se traduce hacia el español, que está muy dividido en versiones del italiano distintas. Entonces en Italia hay muchas variedades del italiano. No sólo los dialectos. Sino que el mismo italiano tiene variedades locales como las tiene el español. Entonces, traducir la novela que tiene un lenguaje cotidiano plantea muchos problemas cuando un idioma está así. Cada idioma tiene problemas distintos de traducción. Y un idioma como el francés puede parecer a veces que esta más cerca del español que el alemán, pero los problemas resultan donde menos se lo imagine. Si en un idioma la muerte es femenina y en otro es masculina, y uno está tratándola como una vieja embarazada (risas), pues es muy difícil. Los problemas en la traducción pueden tener infinidad de formas.

**Pero usted no piensa en eso al momento de escribir.**

No, porque a mí nunca me ha interesado que me traduzcan. Yo no escribo para que me traduzcan porque sé que uno traducido se vuelve otra cosa. Pero yo nunca me he preocupado por eso. Mucho cuento es que me entiendan en el resto del idioma español, que eso sí me preocupa.

**Cuando yo empecé a interesarme en su obra, lo vi en la revista francesa Magazine Litteraire; recomendado número 1 por el periódico argentino Clarín; personaje del año en la revista colombiana Semana; un documental de Luis Ospina. ¿Cómo considera ese éxito?**

Pues hombre, lo que pasa es que esa cosa del éxito es... yo no sé que se puede llamar éxito, si todos nos vamos a morir, ¿qué éxito puede haber en nada?, si ya vamos en carrera para la muerte, qué éxito puede haber: ¿el económico? ¿El del reconocimiento de unos críticos literarios? Eso se olvidan todos, y el tiempo va borrando todo, lo borra a uno y borra los libros. Entonces, de pronto un libro puede durar diez años, cincuenta años, pero ¿cuánto más? Y a medida que dura más se vuelve más incomprensible. Qué vamos a saber nosotros lo que quería decir Homero en La Ilíada y en La Odisea, si nosotros no conocemos el Griego Jónico hablado, para comparar cuál era la diferencia entre el hablado y el escrito que él usaba, o el poético o el de los hexámetros, si nosotros no sabemos; y la velocidad con que cambian los idiomas ahora, que dejan atrás todo en unos pocos años. Este idioma nuestro, por ejemplo, ha cambiado inmensamente desde cuando yo nací. Ahora está cambiando cada cinco años, cada cinco años es otro.

**¿Qué cree usted que hay en sus libros que llama la atención del público?**

**¿Cuál cree entonces qué es el interés en traducirlo?**

Pues yo no sé por qué empezaron a interesarse en mis cosas, porque durante muchos años no se interesaba nadie. Nadie se interesaba, además el común de los lectores no tiene la percepción de que un libro tenga una prosa valiosa, o que tenga un estilo, o que tenga una sonoridad, o ritmo, o algo. Muchos lectores van a la literatura y buscan que le cuenten

historias como las que cuenta el cine, y pasar un rato y evadirse de la realidad cotidiana, pero los libros que yo he escrito no son para un público muy grande, eso yo lo sé desde el comienzo y lo hice a propósito. Yo sé cómo poder escribir una novela que sea un best-seller, yo sé cuáles son las fórmulas. Pero nunca he pretendido escribir eso. Si yo quisiera escribir novelas que fueran best-sellers verdaderamente, yo sé cómo hacerlo: novelas de tercera persona, pocos personajes, en pasado todas, con una cierta dosis de diálogo y escenificación de las situaciones y otras no. Yo sé todas las fórmulas para escribir una novela de ésas pero a mí no me interesa.

**Usted dice en Logoi, que fue para mí, confieso, un libro un poco inaccesible, que el lenguaje es el lugar del cliché, la repetición, del lugar común. ¿Qué quiere decir con eso?**

Uno el lenguaje literario no lo inventa sino que lo hereda. Tanto el hablado como el literario. Nadie inventó la lengua Española. Ella esta ahí y nosotros la recibimos y en su versión hablada sobre todo; a través de la madre y del padre, de los hermanos, de los amigos, de la escuela. Y el lenguaje escrito, a través de los libros, de la literatura, pero nosotros no la inventamos, nosotros a lo máximo podemos inventar palabras, una, dos, cinco palabras, y alguien de pronto inventa una forma sintáctica, que son muy poquitas, eso es muy insólito. Entonces el idioma es un lugar común, uno lo hereda, entonces uno hereda infinidad de metáforas, de metáforas que están en la lengua hablada y otras en la lengua escrita que se vuelven clichés. Uno casi no inventa metáforas, uno con eso empieza a construir su lenguaje y a contar su versión de la vida, del mundo.

**¿Y a usted escribir ese libro Logoi le sirvió para identificar ese lugar?**

A mí me sirvió muchísimo porque yo lo escribí precisamente para enseñarme a escribir. Sí, porque yo no sabía escribir. Y yo lo escribí porque yo no aprendí a escribir en la facultad de Filosofía y Letras donde estudié y me hubiera gustado que me enseñaran, pero los profesores no sabían escribir, y nadie da lo que no tiene. Entonces, durante muchos años yo quería escribir pero no sabía cómo, a mí me interesaba la gramática como ciencia, pero no ésta que yo escribí, de la gramática literaria, porque esta es más útil, ésta es distinta. Esta la escribí porque yo me di cuenta de que existía un lenguaje literario, que era un vocabulario literario distinto del hablado y unas fórmulas sintácticas distintas del hablado. Uno en la literatura también usa la parte que es común a los dos idiomas. El español tiene una parte común para la lengua hablada y la lengua escrita. Pero hay una parte que es exclusivamente literaria y otra coloquial. Yo me di cuenta de eso, entonces me puse a levantar el catálogo de todas las fórmulas sintácticas, no del vocabulario, porque el vocabulario está en el diccionario y uno ahí aprende palabras en el diccionario y mientras más sepa mejor. Pero las fórmulas no están en ningún lado. Unas pocas fórmulas estaban en las preceptivas literarias y en los libros de retórica, pero básicamente eran las que se referían a la poesía pero no a la prosa. Entonces yo me puse a hacer el libro cuando yo me enfrenté al hecho de que iba a escribir el libro de Barba Jacob. Después de diez años de investigar sobre él, me di cuenta de que yo no sabía escribir. Yo dije, yo no lo puedo escribir pues yo no sé escribir. Entonces me puse hacer Logoi, y lo escribí en un año y después hice el otro, y más o menos aprendí a escribir solo.

**¿Entonces cuál es la relación entre el lenguaje literario y el lenguaje hablado en La Virgen?**

No puedes perder la riqueza del lenguaje hablado. Además, la vida pasa con la lengua hablada, la vida no pasa con la lengua literaria. Y uno piensa con la lengua hablada, ésa que uno aprendió de niño y ése es el verdadero idioma. Pero como la novela La Virgen trata de la vida y la vida se da en lengua hablada, pues la lengua hablada tiene que estar en la novela.

**Yo quiero que me explique un poco ese proceso que lo lleva de escribir biografía a escribir autobiografía, y después con La Virgen de los sicarios a escribir, no sólo autobiografía sino ficción, porque yo considero que en La Virgen y más aún en El río del tiempo hay ficción.**

Mira, me acuerdo en El fuego secreto, empezando el libro yo dije que la vida cuando se empieza a pasar sobre el papel se vuelve novela, y eso es así, uno no puede pasar la vida al papel sin que se vuelva literatura. La verdad es muy inasible y es cambiante además, porque los recuerdos con el tiempo van cambiando y a uno cosas que en un momento les da importancia después se le borran, o les da menos importancia o las ve de otra forma. Y uno siempre está cambiando, aunque diga la verdad, la memoria está cambiando. Aunque uno no mienta a propósito o deliberadamente, aunque uno diga la verdad, la verdad es cambiante. Entonces, esas fronteras entre la ficción y la verdad son muy vagas.



**Y usted las confunde un poco más por el hecho de poner, por ejemplo, su foto en El Desbarrancadero. Ahí está usted creando un diálogo diferente con el lector. El lector se aproxima a sus libros buscándolo a usted personalmente.**

El asunto es que es una cuestión de hacer la literatura verdadera, hay una verdad literaria y hay una mentira literaria. La mentira literaria es toda la novela en tercera persona, la novela de tercera persona es mentirosa en esencia. La que escribe Balzac, Dickens, Dostoievsky, Zola, Blasco Ibáñez, porque ellos están contraviniendo el principio esencial de la vida humana: que uno está metido en uno mismo y que uno no alcanza a ver de los demás y del mundo sino hasta cierta parte. Uno no está metido en los pensamientos de los demás, uno más o menos puede saber qué piensan los otros, por la forma como se expresan, por sus actos, como se comportan, pero uno no está metido en la cabeza de nadie para describir sus pensamientos ni uno tiene una grabadora para escribir diálogos enteros.

Entonces, la novela en tercera persona que tuvo un gran éxito en el siglo XIX, a mi modo de ver se prolongó en el siglo XX indebidamente. Es una forma literaria miserable. La única forma de escribir lo que llamamos novela es en primera persona para mí, porque eso no contraviene la verdad, porque yo escribo lo que veo, y cuento lo que recuerdo y lo que sueño y lo que pienso no más. En principio, aunque estuviera mintiendo en todo lo que cuento, en lo que sueño y en las palabras que le atribuyo a otros, el procedimiento es verdadero, en sí, el procedimiento no es mentiroso, pero el procedimiento de la novela en tercera persona es mentiroso. Entonces, yo desde el principio le declaré una guerra a esa novela así, como lo primero que yo escribí es biografía y la biografía es verdadera. Yo escribí biografías verdaderas. Yo no inventé absolutamente nada sobre Barba Jacob ni

sobre Silva. Solamente dije lo que supe y sabía que la condición sine qua non de una biografía era la verdad estricta. Ahora, tratándose de uno, la verdad empieza a cambiar y se empieza a embrollar, pero de todas maneras el género autobiográfico no difiere del biográfico, son similares, están basados en el principio de la verdad. Entonces, ¿qué diferencia hay entre una novela autobiográfica y un libro de memorias, un diario? Son cosas emparentadas, son géneros emparentados, pero yo mezclé todos esos géneros. Yo no quise hacer una biografía estrictamente. Porque yo no he dicho en un libro mío cuando nací, ni en que año me dieron el título de bachiller, ni siquiera dije nunca la edad que tenía. Se piensa que en un momento en Los días azules, casi todo el tiempo es un niño el protagonista, pero el que está contando es un hombre que se considera viejo, está contando con una distancia del tiempo.

**Sí , pero yo me fijé por ejemplo en los paratextos de los libros y en El Río del Tiempo se habla de un ciclo autobiográfico. En la Virgen de los Sicarios no hay ningún paratexto, ninguna pista de que estemos hablando de una autobiografía en este caso...**

Pero nada te puede decir en La Virgen de los sicarios que sea distinta a Los días azules. No hay nada que te permita decir que lo que cuentan no es exactamente la verdad. Tú dices, ¿pero cómo es posible que haya matado a toda esta gente y que nunca lo hayan metido preso o que nunca le hayan preguntado por qué todos estos asesinatos? Sí, pero pues en ese mundo que él describe, en esa ciudad de Medellín y en ese país Colombia, eso puede pasar, porque allí no hay una justicia, y eso es un caos jurídico y es un mundo impune, y ese es el mismo que describe, entonces tampoco está tan raro. Que dónde está

la policia, ¿cuál policia? Si no está. Si no está en ningún lado en la vida, entonces ¿por qué tiene que estar en la película o en el libro si no está en la realidad? Entonces, tampoco podemos decir que haya nada que permita decir que es una novela y no una autobiografía. Por lo demás en ese libro fue en el primer libro donde yo dije el nombre de Fernando. En los otros libros yo nunca dije el nombre de Fernando.

**Que lo dice Alexis cuando lo iban a matar.**

Sí. Y eso lo hice a propósito. Yo dije el momento en que voy a decir el nombre mío en la literatura es cuando lo matan, para que tenga más fuerza. Ahora, ese Fernando es el mismo que está aquí. Tampoco sé, no se sabe, no dice Fernando Vallejo.

**Pero el lector piensa eso, por eso hay tanto interés también en usted personalmente; porque como lectores sentimos que hay una relación entre usted y el texto. Uno como lector piensa que el Fernando Vallejo con que estoy hablando es el Fernando de La Virgen. Además, si uno le pregunta a usted acerca de los mismos principios que Fernando, el narrador de la Virgen maneja, por ejemplo, el hecho de que esté interesado también en la gramática, que habla del martirio que exista tanta gente, que todos nos vamos a morir, son las mismas manías de Fernando.**

Sí, pero ahí hay muchas cosas que son trucos literarios, porque yo por ejemplo pudiera haber hecho del protagonista de La Virgen un escritor y no un gramático. Un gramático no es un escritor. Un gramático es un científico del lenguaje. Además, yo lo hice gramático por muchas razones. Aparte de que yo siempre he querido la gramática, la gramática inútil, no la gramática del lenguaje literario que fue útil para mí, sino la otra

como análisis del idioma, como un entomólogo analiza un insecto. La que hizo Bello y Salvat, ésa sí es una ciencia desprestigiada. Sin embargo, en Colombia fue la gran ciencia de Colombia porque Colombia fue gobernada por cincuenta años por presidentes gramáticos y Colombia tuvo un culto por la gramática que ningún país de este idioma o a lo mejor de ningún idioma ha tenido. Pero esa ciencia desprestigiada ahora, el hecho de que yo lo hubiera hecho gramático, primero que todo no me estoy alabando, él dice que es el primer gramático de Colombia, sí pero ¿cuál es el primer gramático de Colombia o el último? Si esto es una ciencia miserable, entonces ¿qué importancia que sea el primer gramático? Sí, pero él está dando testimonio, ese gramático es el único que puede dar testimonio no sólo de ese desmoronamiento de la realidad que él describe sino del idioma en que la describe, entonces tiene una fuerza inmensa, porque ya no sólo es el desmoronamiento de la realidad colombiana sino el desmoronamiento de la lengua Española en que él está escribiendo y que se vaya volviendo incomprendible de una generación a otra, de un lugar en una ciudad, de los que viven en las comunas de los que viven en la parte de abajo. Entonces es el derrumbamiento de la lengua Española y el comienzo de la Torre de Babel y es el desastre total, no sólo es el desastre social de Colombia, es el desastre terrible lingüístico, espiritual, es el desastre. Entonces La Virgen de los sicarios es como el inventario de un fracaso total, de un fracaso de un idioma, de una sociedad.

**Pero el narrador poco a poco se ve influenciado por eso, porque él termina utilizando el lenguaje de las comunas. El narrador termina tratándolo a uno también de “parcero.”**

Sí claro. Es que ése es el juego, ése es el asunto literario. Yo todo lo que he escrito, lo he escrito muy calculadamente, sabiendo qué es lo que quería hacer. Yo quería hacer libros escritos con un lenguaje literario, que no parece a veces, porque tiene palabras coloquiales, pero eso no tiene importancia, porque la clave era, aparte de que tenga muchas fórmulas sintácticas literarias y muchas palabras literarias, está lleno de ritmo y sonoridad y eso es literatura, entonces todas las frases las hice con ritmo que es muy sutil, y que yo no doy cuenta en Logoi, porque es muy difícil apresararlo, y yo no escribí un libro sobre el ritmo. Yo sabía que estaba escribiendo literatura y que la estaba vivificando, ese lenguaje literario que puede estar muerto, con lenguaje hablado. El lenguaje literario es común a toda la lengua Española, a todos los países de la lengua Española, el hablado es local, y hay español colombiano, venezolano, mexicano. Pero esos españoles, todos son aceptables y entendibles en los otros lados, siempre y cuando estén apuntalados en otro lenguaje común. Yo todo lo que he escrito, lo he escrito sobre esa base: de vivificar el idioma escrito con el idioma hablado. Y no he querido escribir en idioma hablado únicamente como han hecho otros el experimento, como hicieron en los setenta, ése me parece un experimento condenado al fracaso.

**Sí, pero cuál era el significado de querer intercalar el lenguaje de las comunas...**

No importa que tenga significado, lo que tiene es fuerza. Tenía mucha fuerza porque al final de cuentas un libro está hecho de palabras, y si el personaje era gramático y su mundo estaba rodeado de palabras, y se termina apoderando de él otro mundo lingüístico tenía mucha fuerza, una fuerza subterránea profunda.

**Sigamos hablando de La Virgen de los sicarios. ¿Ha leído algunas críticas de La Virgen?**

Sí, muchas

**¿... y le parece que alguna ha acertado, ha dado alguna en el clavo?**

Lo que pasa es que también una crítica de un libro si tú la escribes en dos hojas para mí es mejor que un análisis del texto del libro que le tome cien o doscientas. Me parece que con dos hojas bien escritas puede dar más idea de lo que es un libro e iluminar más que con cien académicas de análisis muy verboso. De pronto una frase luminosa vale más que un libro entero de verborrea.

**¿Cuál idea ha acertado?**

Muchos entienden las claves. Unos lectores no captan nada, otros captan mucho, otros captan todo. Evidentemente en dos páginas no puede meter todo sobre un libro de 150 páginas, no se puede.

**¿Y cuáles son algunas de esas claves que usted hizo calculadamente?**

Pues de éstas ya estamos hablando. De hacer el personaje un gramático. De hablar del derrumbamiento de un idioma, no sólo de una sociedad sino de un idioma.

**Yo leí una crítica de la relación de La Virgen con Dante y la Divina Comedia y como por eso usted bautiza Alexis como el Angel Exterminador.**

Ah, pues evidentemente tú puedes relacionar cosas que a lo mejor no tienen mucho que ver. Si tú tienes un guía, que te está mostrando un infierno, pues puedes pensar que estás viendo la primera parte de la Divina Comedia. Pero eso en realidad no aclara mucho sobre lo que es un libro. Lo que aclara es lo que te estoy diciendo ahora debido a vos. Uno no tiene porque aclarar los libros. Los libros no son para aclararse, ni los muñecos de juguete, de cuerda, hay que desbaratarlos porque se les daña la cuerda, no funcionan.

**Por ejemplo, retomando ese Fernando que menciona Alexis, eso me hizo acordar de Proust, el Marcel de Proust. ¿Cuáles son sus influencias literarias?**

Él por supuesto no, Proust no, porque a mí no me gusta como escribe, no me gusta su prosa. Se me hace que son muy feas sus frases, son muy largas, son muy tortuosas, llenas de incisos, de oraciones relativas, de paréntesis y cuando uno termina una frase de él ya se le olvidó el comienzo, y tiene que volver a leer. Y luego están llenas de metáforas, de imágenes que no vienen al caso, porque él está hablando de un mundo de ciudad. Entonces, esa mezcla de provincia y esas cosas. Es una mezcla que nunca me ha gustado, ni me gusta su visión de la vida ni lo que él nos tiene que contar porque es una visión muy frívola que no me importa. Al lado de la tragedia humana es muy poca cosa que a uno lo inviten a un salón o no lo inviten. Se me hace muy poquita cosa su mundo, muy despreciable. Ahora la reconstrucción del tiempo con la memoria, estoy viendo que la está reconstruyendo porque obviamente no puede ser así, porque es absurdo que uno pueda reconstruir con tanto detalle. La memoria no es así, es una negación de la memoria lo que él emprende. Cada quien escribe lo que quiera, pero ésa no la quiero para mí. De él me importa, que él diga YO siempre, y que escriba en primera persona y que no diga el

nombre, eso sí me importa. Eso me parece inteligente, pero eso es una partecita nada más, pero el conjunto no, y me aburren los libros de él y he leído pedazos nada más. No tengo una pasión por él. No sé por qué los franceses han hecho de él uno de los grandes escritores del siglo XX.

**Pero de todos modos hay ciertas constantes, el Marcel que nombramos, pero también el otro hecho de aromas, situaciones que evocan recuerdos, que activan esa memoria involuntaria.**

Pero eso siempre está en toda la literatura. En la que tenga una parte sensorial: los olores, los aromas están en la vida, es un sentido del ser humano. Pero si yo te digo que un verso de Silva, un dístico, tiene más fuerza que todo el Tiempo Perdido en ese sentido, que es éste: “ la fragancia indecisa de un olor olvidado llegó como un fantasma y me habló del pasado”. Eso es poesía de verdad y ahí está todo Proust, la esencia de Proust, el episodio de la Madeleine, de como un olor le puede despertar todo el recuerdo de la infancia, ¡y está dicho en un dístico, en dos versos nada más! Por eso Silva es un gran poeta de la lengua Española.

**Y en sus libros siempre hay todos esos temas comunes. Por ejemplo, yo leía el libro de Silva, Chapolas Negras, y usted habla del desbarrancadero del tiempo, algo que usted retomará tiempo después en El desbarrancadero.**

¿Ahí está la palabra Desbarrancadero? ¡Que curioso! Esa palabra no sé de dónde salió, ni si la inventé o no, porque a lo mejor me la inventé. Yo creo que no existe, el verbo desbarrancar sí existe pero el sustantivo creo que no. Pero en fin, yo lo que me he dado



cuenta, cuando corrijo pruebas, porque yo nunca leo las cosas mías, ni las vuelvo a leer después de que las escribo, ni siquiera cuando las terminé las leo enteras, pero me doy cuenta de que es completamente repetitivo, de que yo no hago sino repetirme, y que yo cosas que estoy diciendo ahora, las dije hace treinta y cuarenta años, y hay gente que se encuentra conmigo y me dice: pero decías esto mismo hace cuarenta años cuando eras un muchacho, y no he hecho sino repetirme. Yo pensé, por ejemplo, que a Bolívar lo empezaba a insultar en El Fuego Secreto, pero resulta que me he encontrado con gente que me dice pero mire es que hace veinte años antes estabas insultándolo igual. Entonces no he hecho más que repetirme.

**Y a veces corregirse, porque me acuerdo también que en Barba Jacob usted habla de la expresión bíblica: “Dejad que los muertos entierren a los muertos” y no le encuentra explicación pero en La Virgen de los sicarios, al final del libro le encuentra explicación a esa frase, cuando Fernando va a visitar a Wilmar a la morgue en una ciudad de Medellín que está muerta. Entonces siempre hay un diálogo entre sus libros, una afinidad no sólo de estilo pero también de los mismos temas.**

Sí, yo me he dado cuenta leyendo las pruebas de los libros viejos que yo no hago sino repetirme y repetirme, son las mismas cosas, no hay otras. Es un tipo que está empantanado; está empantanado desde siempre. Además me parece que responde a una verdad, la verdad humana es ésa, uno no hace sino repetirse, uno está empantanado, uno dentro en la cabeza y no es más que ése, y no es más que unos cuantos recuerdos que tienen gran peso, y esos recuerdos siguen girando en uno hasta que se muere.

**También encuentro varias relaciones con el tiempo, con el pasado y siempre en el contexto de la violencia en Colombia. Pero hay una parte en El río del tiempo que usted dice que esa violencia ya no es suya, que usted no la quiere.**

Pues, ahí hay mucho de literatura. Yo me di cuenta de que el hecho de que Colombia fuera un país tan fracasado, tan violento y tan asesino, pues era un gran tema literario, no era aburrido, por lo menos. Claro que los hechos exteriores no hacen de un libro entretenido. El hecho de que haya muchos muertos no quiere decir que un libro pueda ser entretenido. De pronto un libro que pasa en un convento puede tener más fuerza y más pasión. No necesariamente los hechos exteriores dicen algo. Pero en fin, ésa era la realidad que yo tenía en frente. Si yo hubiera sido norteamericano hubiera escrito otra cosa, o francés, y si hubiera vivido en otra época, otra cosa distinta. Pues, ése fue el país que me tocó a mí, y la época que me tocó y lo que pude hacer.

**¿Pero no es deliberada esa idea de querer conectar un texto con otro?**

El río del Tiempo no hace sino desarrollar temas que luego aparecen en un libro y luego aparecen en otro y otra vez distintos.

**Y hasta metáforas, como la del globo y el pesebre.**

Sí, el globo siempre lo he puesto.

**Y cuál es el significado?**

Primero que todo es muy entrañable para mí el recuerdo, es una imagen de la felicidad para mí. Para mí un globo de esos, de papel de china, que no se usan casi en ningún lado del mundo, es una imagen de una Colombia que se fue, como se fue mi niñez, y unos momentos felices nada más. Yo sabía que era muy enternecedor apegarme, aferrarme a eso, una cosa que se va, pues un globo es algo que se va, y que es efímero, como ese papel de china, de que está hecho y que se quema, y está encendido por dentro con fuego y ese fuego lo quema. Y esa imagen tiene mucha fuerza. Ahí lo tenía en la vida, en frente pues me llenó la niñez, yo hice cientos de globos de niño y los elevé y agarré algún globo. Entonces el globo era muy bonito, el globo es como el corazón, pues tiene la candileja que está encendida, y se va y es efímero, no dura casi nada, es un vuelo rapidísimo, y usualmente al caer se quema. Tiene un imagen hermosa. Pero ahí estaba, pues había estado en mi niñez y eso lo ví y me agarré a ésa para empezar Los días azules y para empezar La Virgen de los sicarios, y yo no sé si está en otros lados, a lo mejor está en todos lados.

**De pronto podemos hablar de imágenes ahora, la del pesebre y la historia de que usted es niño y ve a un Viejo, como si se enfrentara a su doble. ¿Cuál es el significado?**

Pues es una cosa muy misteriosa porque el tipo que está escribiendo, que ya es un Viejo, el tipo que está con la perra Bruja y se para en un pesebre, en una casa en las afueras de Medellín, en el pueblo de Sabaneta, y ve el pesebre, y es un niño que está viendo ese pesebre y después es un Viejo, que es el que está escribiendo el libro. No sé, no lo quiero analizar, yo sabía que era misterioso, y que tenía mucha fuerza, y que decía muchas

cosas, que decía que el mismo niño que está viendo el pesebre es el Viejo que está escribiendo, viendo y recordando. Yo sabía que era muy emotivo, y que era misterioso. Y era una realidad: que esa carretera ya desapareció, y desapareció esa casita, y desapareció el niño, pero ahí quedaba en un recodo de la memoria del Viejo que la está escribiendo y esa era la forma de hacer que tuviera fuerza. Y que tuviera el misterio que debía haber tenido en el momento en que vio el pesebre y en el momento en que lo recordó igual.

**Entonces desde Barba Jacob usted decidió utilizar ese tipo de narración en primera persona. ¿Desde que empezó a escribir nunca se ha traicionado, nunca ha traicionado la primera persona?**

No, porque yo escribí partiendo del principio de la verdad, de la verdad, de que yo quería escribir la verdad. Yo fui encontrando el camino porque al principio, pues yo de muchacho no sabía escribir, no podía escribir por un problema de palabras, y segundo pues tampoco tenía qué contar. Entonces, como no tenía qué contar ni sabía cómo, pues ¿qué contaba? Cuando empecé a escribir el libro de Barba Jacob, cuando traté de empezar, no sabía escribir, entonces me tuve que poner a aprender con el Logoi. Y después empecé a contar la vida mía.

**¿Nunca se le ha modificado ese plan? ¿No quisiera a veces utilizar otros recursos?**

No, porque ya no voy a escribir más. Si yo sigo escribiendo, lo tendría que hacer como lo he hecho hasta ahora porque me niego a cambiar, a traicionar esa forma, ese camino, a traicionarme y a traicionar los fines que me propuse. Tendría que inventarme otra vez

todo y es imposible inventarse uno mismo otra vez, ¿de dónde saco cosas? Tendría que volver a empezar. ¿Cómo enfoco la literatura otra vez con un camino nuevo? Ya descubrí el mío, ése es el mío, ése es el que me llevó hasta donde llegué, ése fue el camino que yo descubrí y que yo seguí. Ahora ¿cómo voy a empezar a buscar otro camino? Es como pedirle a una persona que deje de ser el que es. Nadie deja de ser lo que es. Uno sigue siendo el mismo siempre, cambia poquitito, pero en esencia sigue siendo el mismo.

**Por ejemplo esa idea de la infancia, es una idea que yo también he encontrado en Rilke y en varios autores. Entonces, ¿qué influencias literarias tiene Vallejo?**

No, pero es que la infancia está presente en todo ser humano, mientras más envejece ni se diga. Ese es un tema que está en todas partes porque ésa es la vida de un ser humano. Entonces, no es que sean temas de la literatura, es que no puede ser de otra forma, la literatura tiene que tratar de la infancia, de la vejez, de la muerte. Claro que un muchacho no puede escribir sobre la vejez porque no la ha vivido, entonces no sabe cómo corre el tiempo de rápido.

**Hay ciertos autores que a usted le interesen?**

No, ninguno..

**Pero usted ha sido un devorador de libros, me imagino...**

Sí, pero ninguno me interesa, ninguno me parece una maravilla. A mí me parecen maravillosos los músicos, los músicos buenos. O los que yo quiero, me gusta Mozart, me

gusta José Alfredo Jiménez, cosas muy disímiles. De música popular y de música clásica. Esos son los que me llegan al corazón. La literatura a mí no me interesa, ni me interesan los grandes escritores. Se me hace miserable la literatura porque el idioma cambia demasiado rápido y es demasiado efímero. Ningún escritor me interesa ya. De niño leía a Julio Verne y me gustaba y a Conan Doyle y me depararon momentos muy felices. Además, que todo el mundo escribe muy mal ya, casi no hay buenos escritores, en español casi no hay buenos escritores.

**¿Sigue al tanto de los nuevos escritores colombianos?**

Bueno, estoy al tanto de lejos, pero no los leo, sé más o menos que están escribiendo.

**Pero sí sabe que su literatura es ahora una influencia en la literatura colombiana.**

**Yo creo que libros como Rosario Tijeras son un producto de La Virgen de los sicarios, por nombrar alguno.**

Pues, él escribe sobre la misma realidad que yo he conocido, la de Medellín.

**Pero podemos decir que usted fue el primero que la sacó a la luz de una nueva literatura. Porque el fenómeno social del sicariato es un fenómeno que hasta La Virgen de los Sicarios encuentra esa voz tan especial. Si ha habido estudios, como el libro No nacimos pa' semilla de Salazar, que habla de las pandillas...**

Pero el tema no tiene importancia. La realidad de que Medellín tuviera sicarios no tiene importancia. En realidad el muchachito del libro no es más que el instrumento del narrador para matar a la gente que le estorba, que son todos, a todo el mundo. Entonces

eso va más allá de los sicarios concretos que inventó Pablo Escobar, y que le pusimos el nombre viejo bíblico, y que antes no existían en Colombia, de los asesinos a sueldo. Pues, yo construí con esa realidad que me daba Medellín algo que es intemporal, que es la ilustración de la frase de Sartre, de que el infierno son los demás hecha en concreto.

**¿Y hay algunas influencias filosóficas como Heidegger o Sartre?**

Es que los filósofos están empantanados, están tratando de entender lo que no tiene explicación. Nosotros estamos rodeados de cosas inentendibles, la gravedad, la luz, la mente misma, la conciencia, no son entendibles. Nosotros estamos rodeados de misterios que no vamos a resolver nunca.

**Pero la idea tal vez no es entenderlo todo cabalmente, es encontrar algún asidero...**

¡No hay asidero! y no hay asidero porque como vamos para la muerte y no estamos cumpliendo el plan de Dios, porque Dios no existe, y como el plan quinquenal del Partido Comunista fue un fracaso. No hay asidero.

**Muchas personas critican esa visión suya. Una visión tan pesimista.**

No, pues tú le puedes poner el calificativo que quieras, o en vez de ponerle pesimista podrías poner lúcido. Eso es una obviedad, que vamos hacia la muerte y cuando nos muramos, ¿qué sigue? No sigue nada. Entonces ¿cuál es el empeño? No hay sentido.

**Y el único sentido serán los recuerdos de esa etapa feliz, en Santa Anita, de la infancia. ¿Ese es el sentido?**

No, el sentido es llenar el tiempo vacío. El sentido de escribir libros es como leerlos, uno lee libros porque no tiene nada que hacer o porque llena la vida con eso, o los escribe, que es otra forma de llenar la vida, o se dedica a conseguir dinero o a llegar a lo más alto del poder, a conseguir poder político, a dominar a los demás.

**Nunca ha existido una literatura que exprese el idilio con la sociedad, pero no le parece que La Virgen de los sicarios es un criticismo de la sociedad llevado al extremo, hablar por ejemplo de la monstruoteca de Colombia.**

No, La Virgen es una novela rosa al lado de la realidad colombiana. Si yo hubiera querido escribir un libro deprimente y trágico y terrible no lo hubiera hecho así. Porque al final de cuentas el personaje de La Virgen de los sicarios, el que narra es un hombre que no tiene problemas económicos, no tiene conflictos grandes. Sabe que no va para ningún lado, que está muerto en vida, pero no está angustiado. La realidad colombiana, él está encima de esa realidad al final de cuentas, puesto que la ve, no está metido en ella. El ve el pantano desde arriba, no está empantanado. Entonces, él no es trágico. Lo trágico es que yo hubiera mostrado esa realidad que yo sé cul es, porque yo sé cuál es. Esa realidad es terrible, es absolutamente trágica, dolorosa y fracasada. Tú lo ves, en otras personas que han dado testimonio de lo mismo, esas mismas comunas que están allí no más a lo lejos en el libro de La Virgen, las que ha tratado en su película Gaviria, o en un libro que se llama El peladito que no duró nada, es inmensamente doloroso; claro a lo mejor él no hizo una obra literaria con eso, no sé, si le quedó o no le quedó. Yo creo que no le quedó porque no tenía el conocimiento del lenguaje literario, y lo escribió en



antioqueño, en lenguaje hablado. No pudo trascender, no pudo ir más lejos. Pero eso es inmensamente trágico, y es más trágico todavía de lo que él logró captarla. La realidad es una pesadilla en cualquier lado y ahí ni se diga.

**Es como cuando usted dice que la realidad de Colombia supera al surrealismo, supera al libro. ¿La realidad colombiana sobrepasa toda esta violencia que uno ve en el libro?**

La realidad colombiana es un fracaso. Colombia es un país fracasado e inviable. Eso que nosotros llamamos Colombia es inviable, eso no es posible como nación. Eso no puede existir, porque nació mal y está mal desde las bases. Es una sociedad mezquina y nació mal. Ese es un país perdido. Por lo demás está en un continente perdido que es la América Latina. Ahora los otros por lo menos se pueden hacer la ilusión de que viven amablemente y apaciblemente y no en medio del atropello. Pero nosotros somos un país completamente fracasado, tal vez todos lo sean pero en nosotros sí es clarísimo. Nosotros no tenemos salvación.

**Es una actitud muy pesimista..**

No, es una actitud real. Un país que tiene dos millones de desplazados, que no tienen dónde vivir. Y que tiene ya desplazados de desplazados, porque hay algunos de esos que los han desplazado una segunda vez. Que tiene tres millones en el extranjero, ¿por qué se fueron? Que tiene 28.000 asesinatos al año y 3.000 secuestrados y 50% de desempleados o más. ¿Cómo no va a ser un país fracasado? Y que tiene todas las leyes

para impedir que sea un país exitoso. Todas las leyes para asfixiar al que quiera salir adelante.

**Y La Virgen de los sicarios es ese deseo de mostrar eso, de mostrar la corrupción.**

No, porque ése no es un retrato de Colombia. Si yo quiero hacer un retrato de Colombia te lo digo así como te lo estoy diciendo con estas palabras, o lo escribo en un libro de ensayos o en una editorial de periódico. Para eso están los libros de sociología.

**Sí, pero en los asesinatos que hay en La Virgen de los sicarios, mueren personas del común, pero nunca hay una muerte dirigida a las bases de la corrupción política o social.**

Es que la corrupción es mínima en Colombia. Si tú comparas la corrupción de la clase dirigente colombiana con la corrupción mexicana o argentina es insignificante. La clase colombiana no es tanto corrupta cuanto mezquina, que es más grave. La corrupción más o menos, puede ser hasta un motor social, como lo ha sido en México. La clase colombiana no raja ni presta el hacha, no deja hacer nada, a todo el mundo lo asfixian. Y son los que produce la tierra, porque Colombia es un país que en esencia es mezquino.

**Y el hecho de que las víctimas de esa unión entre el gramático y Alexis sean un mimo, un punkero, ¿qué significa?**

Alexis mata todo lo que le molesta al personaje, y si en ese momento le molesta un mimo, pues mata al mimo. Lo que le está molestando en ese momento lo mata, y a lo mejor terminaría matando a todo el mundo porque a lo mejor le molesta toda la gente.

**Pero uno podría pensar en otros agentes de la violencia.**

Pues, para el narrador de La Virgen la muerte la merecen todos. Sólo por el hecho de atravesársele en el camino y estorbarle.

**¿Por qué Alexis muere a manos de Wilmar y Wilmar termina teniendo una relación con el narrador? Por un lado podría ser la ilustración del ciclo de la violencia...**

El ciclo de la violencia es así, el ciclo pasa de una generación a otra, y de unos a otros. La violencia de Colombia hace que cuando nazca un niño ya esté en manos de los muertos: de las venganzas de los hermanos que le mataron o del papá que le mataron. Entonces ésa era la realidad, y además tiene mucha fuerza si la logras captar literariamente. Y ése es el tema que se vino repitiendo en las venganzas entre liberales y conservadores, en las venganzas de unos y otros.

Eso ya lo había hecho en la película mía, En La Tormenta. En la película, el bandolero liberal participa en una matanza de conservadores que es similar a la que a él le tocó vivir de niño, una matanza de liberales. Cambiando sólo el signo del partido.

**También está claro en La Virgen lo opuesto de los dos personajes. Por ejemplo, Alexis y Wilmar viven el instante mientras que el narrador tiene otra concepción...**

Sí, eso está clarísimo en el libro. Los dos personajes son opuestos en ese sentido. El muchacho vive el instante y el otro no vive ya nada, no está detrás de nada, no espera nada.

**¿Y por qué no esperar nada? Si cuando está en la Iglesia el narrador se traiciona y pide vivir un futuro al lado de Alexis.**

Como te digo que yo he escrito todo, viéndolo desde el punto de vista mío. A lo mejor si yo fuera un empresario y estuviera construyendo fábricas o yendo detrás de un gran puesto, pues pensaría de otra forma o no podría escribir esto. Pero como no estoy detrás de nada de eso. Pues, el que dice YO en esos libros míos es un tipo desesperanzado, que ya no va a ningún lado. Esa era la voz que yo tenía. Ahora me podría inventar otra voz y hacer un personaje optimista, con fe en la vida.

**Que no va a suceder.**

No, no no.

Ahora lo hice con mi hermano como una contrapartida del narrador. En Mi hermano el alcalde, mi hermano es optimista y tiene fe. Pero el que cuenta la historia no la tiene.

**Tengo una curiosidad sobre el aspecto religioso en sus obras. Porque La Virgen de los sicarios tiene un aspecto religioso, como el visitar iglesias, pero también por otro lado está el ateísmo tan tajante del narrador. ¿Cómo articular esas dos cosas?**

Mira, por muchas razones. El hecho de que el personaje ande en las iglesias. Primero, como está basado en mí, o soy yo, y yo voy a las iglesias porque son frescas, y son silenciosas en una ciudad ruidosa. Son oasis, ésa es una razón. En segundo lugar, en un mundo totalmente antireligioso y ateo, puesto que la religión ahí nada más es exterior, es una forma de ser aristocrática, el de enfrentar el problema de Dios. Ni siquiera es una cosa de lucidez, es de señorío. Es que la religión que hay en ese país de La Virgen de los

sicarios es folclórica, es superficial. Y el único que la puede tener profunda es para el narrador. Entonces, esa paradoja de que el personaje que no cree en Dios es el único que en realidad se ha planteado el problema, pues en realidad le da profundidad al libro.

**También hay otra constante, es que usted dice en Chapolas negras que no le interesan las definiciones del amor, sin importar si es homosexual. En sus novelas siempre hay esa búsqueda del amor y es una escritura que también busca el deseo. ¿Cómo se aproxima al amor en sus libros?**

Es que eso es un sentimiento muy vago. El amor es un sentimiento muy vago. Es como hablar de la felicidad. Hay momentos de amor y hay momentos de felicidad. La felicidad ni el amor es un estado continuo porque se vuelve muy aburridor o insoportable. A lo mejor el amor dura muy poquito pero es muy intenso, como una llama. Pero el amor está ahí, porque está presente en la vida. Es una realidad del ser humano, como la lucha por no fracasar.

**Pero también existen otras paradojas: por ejemplo en La Virgen de los sicarios para el narrador ver a una mujer embarazada le echa a perder el día pero estar con su compañero es la felicidad total. También hay una ambivalencia con el amor: el narrador no tiene ninguna queja en matar a ciertas personas pero también busca una relación duradera con Alexis.**

Eso es optimismo del libro, porque yo en la vida personal no lo pienso así. En la vida personal mía a lo mejor no se daría nunca esa relación, la prueba es que no se ha dado. A

lo mejor estoy idealizando el amor, idealizando la relación con el muchacho de la Virgen.  
La vida es más terrible que eso.

**Sí, porque también hay otro punto: la rabia con las personas y la ternura con los animales.**

Pero es que eso sí era muy fácil para mí escribirlo, porque solamente me dejaba llevar por mi forma de ser, por mi forma de sentir las cosas. Yo siento compasión por los animales y los quiero. Entonces muy fácil para mí decirlo. Si la siento con intensidad no más la escribo tratando de captar esa intensidad.

**¿Es placentero para Fernando Vallejo escribir?**

Sí, (risas) a mí me entretiene. Ya cada vez menos. Pero sí me entretiene, y me entretiene pensar en la indignación que le causa a mucha gente. Porque hay mucha gente que es muy hipócrita. Entonces, en Colombia yo sé que está llena de defensores de Colombia, que son defensores de lo indefendible. Tú no puedes defender un país donde matan a 28.000 personas por año. Entonces esos imbéciles que tratan de defender eso, me da gusto molestarlos. Pero miren lo que están defendiendo. Y dejemos a un lado los atropellos a los animales, que de eso no hemos hablado, que no les da el alma de ellos, para captar esa monstruosidad. Pero bueno, quedémonos en los seres humanos. Entonces, pensar en la indignación que les produce a personas como el director de la Revista Diners Germán Santamaría, quien escribió un artículo llamando a sabotear la película de Schroeder. O al director de El Colombiano, Juan Bobo, Juan Gómez Martínez, un pobre diablo, miserable, una gentuza. La indignación que les puede causar

eso, los insultos al Papa, me producen un placer inmenso. Yo digo, mire este par de imbéciles como estarán de indignados cuando lean esto y cuando vean que el libro se está vendiendo y que lo están comentando bien.

### **¿Y cómo es el proceso de escritura, toma varias notas...?**

Como la literatura es en esencia una cuestión de ritmo, entonces las frases tienen que tener ritmo, y las frases habladas normalmente no lo tienen, cuando uno habla es descuidado. Entonces yo afinó las frases cuando camino con las perras por aquí por Ámsterdam. Voy repitiendo las frases y cuando vengo a la casa, escribo y les voy cambiando el ritmo y si no las dejo. Y entonces dos o tres veces que las vea ya tienen el ritmo que yo quiero y nunca las vuelvo a leer.

### **¿Cómo germinó La Virgen de los sicarios?**

Unos amigos en Medellín me comentaron que había una virgen en Sabaneta, María Auxiliadora, en el pueblo de mi niñez, que se estaba convirtiendo en santuario de los sicarios que acababan de aparecer. Entonces yo dije: La Virgen de los Sicarios es un título bueno como para un libro, y ahí se quedó. Entonces cuando terminé El río del tiempo y se murió mi perra Bruja y fui a Medellín, dije: tengo que ocuparme en algo, a como dé lugar, porque si no me voy a enloquecer, y empecé a escribir el libro allí. Y escribí la mitad allí y la otra mitad en México.

**¿Cuánto se demoró en escribirla?**

Algunos meses. La primera mitad la escribí en Medellín. Con muchos problemas porque yo nunca había podido escribir en Medellín por el calor, y luego para colmo de males al lado de mi casa estaban construyendo un edificio, entonces desde que yo empecé, empezaron también los martillazos. Además que mi casa es también muy caótica. Pero en fin, ahí más o menos me impuse la idea de escribir y me compré una máquina porque la mía ya no servía. Empecé escribiendo a la aventura, no sabía muy bien para dónde iba. Tal vez sí sabía más o menos la historia.

**¿Investigó sobre las comunas y los sicarios?**

Sí, lo poco que había lo leí. Yo conocí el barrio Santo Domingo Savio cuando apenas empezaba, cuando yo nací eso no existía. Ninguno de los barrios de las comunas existía. Medellín se acababa en el barrio de Aranjuez y de Manrique y de ahí todo lo que siguió para arriba en la montaña, eso fue muy posterior. Yo ya tendría más de veinte años.

**¿Por qué el narrador dice que él es la memoria de Colombia?**

El narrador dice muchas de esas cosas por joder. Primero que todo la mayoría de la gente es joven, y la gente joven no tiene memoria. Y segundo, Colombia en su conjunto es un país desmemoriado, todos los días, y no puede ser de otra forma. Uno cuando vive mucho tiene que olvidar, y ya Colombia ha vivido bastante. Pero sí creo que tiene fuerza el decir que es la memoria. Y en sentido estricto es la memoria pues porque no hay sino niños y jóvenes y él está viejo. Más que una frase pretenciosa es una frase real. Al final



de cuentas siempre los viejos fueron la memoria de las sociedades. Cuando no había escritura eran la memoria.

Resumiendo. El libro está todo apuntalado en la realidad, no está inventando. Por ejemplo las comunas están viendo a Medellín desde arriba y Medellín de abajo las ve y están separadas. Son dos mundos distintísimos. La gente de abajo nunca sube las comunas, la gente de las comunas si baja al centro, pero no al contrario.

### **¿Cómo fue el proceso de hacer una película con La Virgen?**

El proceso fue que Barbet me vino a proponer que hiciéramos una película del personaje de El río del tiempo. Entonces yo le expliqué a él que ese no se podía hacer porque ahí no había tema. El río del tiempo tiene infinidad de temas pero no tiene historia y una película no se puede hacer sin historia. Le dije, si vamos hacer una película tendría que ser sobre La Virgen que tiene un argumento. Y él me dijo, pero es que hay muchos muertos y los muertos en cine pesan mucho. Aunque yo no estoy de acuerdo con eso porque si hay muchos muertos se van devaluando. Todo lo que hay mucho se devalua. Entonces, yo lo convencí de que hiciéramos La Virgen y él aceptó y rebajamos a los muertos y la hice como él quería que se hiciera. Es una película que si yo la hubiera dirigido la hubiera escrito distintísimo. Pero así como él la hizo a mí me gustó muchísimo. Y se me hace asombroso que la hubiera logrado hacer. Yo no lo hubiera logrado hacer en Colombia. Ni hubiera podido con los problemas. Porque él se estaba jugando la vida para empezar y estaba corriendo riesgos inmensos de todo tipo. Aparte de ése personal, estaba corriendo el riesgo de filmar en video digital de alta definición, que era muy nuevo, era la primera película que se hacía en eso. No se sabía si la

ampliación al 35mm iba a funcionar o no, y al principio no estaba funcionando cuando ya se había terminado todo. Eso era terrorífico, como si hubiera hecho en el aire todo. Era una aventura inmensa. Estaba arriesgando todo. Por eso lo de la Revista Diners se me hace inentendible. Esa mezquindad fue la que hundió a Colombia, la de no dejar hacer nada.

**Yo tengo una idea de que en La rambla paralela el narrador se va diluyendo y por eso a mí no me sorprende que ese sea su último libro.**

Sí, para mí en realidad es el último libro. Este que escribí, Mi hermano el alcalde, lo tenía pendiente. Pero La rambla era el libro que yo quería escribir: el libro de mi muerte. Ese es el libro para mí que tenía más peso de todos los que he escrito, ese libro pues no tiene un lenguaje poético ni lírico, como puede ser el de El fuego secreto, pero pues, es el libro que me importaba más. Porque después de muerto, ¿que más podía decir? La rambla la escribi nada más para decir eso.

**¿Nos podría explicar un poco más cómo es esa muerte del narrador y su desdoblamiento?**

El problema que se me plantea a mí es que yo siempre he escrito en primera persona. Hay una sola cosa que uno no puede decir cuando escribe en primera persona: yo me morí. Porque tú no lo puedes decir. Entonces, ¿Cómo voy a contar la muerte mía? Yo la conté paradójicamente, burlándome de la literatura que siempre ha utilizado la tercera persona. Mezclando los dos. Entonces el libro empieza en primera persona y luego en tercera persona y no se sabe muy bien cuál es el narrador.

**Pero hay ciertos visos...**

En algún momento en ese libro, por molestar, hice que ese narrador se volviera varios, se iba volviendo uno y otro. Por ejemplo, el narrador en tercera persona, en algún momento está hablando con el de primera, y después hay otro que los está viendo a los dos. Por joder, lo he hecho por joder. Pero también era una forma de vencer lo imposible: vencer lo imposible era decir yo me morí. Yo estoy escribiendo un libro muerto. Aquí no es como el libro de Rulfo en que los muertos hablan. Aquí no es que los muertos hablen. Es que el que dice yo en este libro está muerto. ¿Cómo lo puedo hacer? Entonces, ahí está esa otra novela en que un narrador en tercera persona sí lo puede decir. Entonces, el protagonista se murió y al momento de morir pensó esto, que es como termina Bajo el volcán de Lowry. Pero ¿cómo es posible hacer eso? ¿Cómo es posible si nadie ha vuelto de la muerte para contar?

Entonces eso quiere decir que es un libro completamente literario, es un juego literario, es una burla literaria.

**Resumiendo, podríamos decir que el libro que le ha tomado más trabajo ha sido el libro de Barba Jacob. Fueron diez años de investigación.**

Claro, fueron diez años de investigación pero eso no es trabajo, porque eso es una cosa rutinaria y además no había otra forma. Yo fui reuniendo todo lo que se podía encontrar sobre Barba Jacob hasta que no había nada más que encontrar. Ahora tengo que escribir el libro.

**Una curiosidad; ¿De dónde viene esa crítica a Octavio Paz?**

Por molestarlo, porque toda la gente que es mezquina a mí me gusta molestarla y burlarme de ella. Octavio Paz es un ser muy feo, es un escritor muy malo y un hombre feo. Entonces, por joder.

**¿Y usted tuvo contacto con él?**

No, el narrador de La Virgen es un tipo arbitrario y le tiene manía a otros. Entonces, hagamos de esa manía un tema literario. Ahora, como vivimos en la época de lo políticamente correcto. Nadie se atreve a expresar sus animadversiones. Todo es edulcorado, suavizado, hipócrita. ¡No! Vamos al contrario. Este tipo me cae mal, pues hablemos mal de este asqueroso. Y entonces lo tomo como un tema que repito y repito. Podría haber tomado a otros, porque hay muchos como él.

**¿Y a quién toma en su nuevo libro?**

Tirofijo. Pero ése es un pobre hombre (risas)

**Usted es una persona que ha manejado diferentes discursos. Ha sido cineasta, tiene en preparación un libro de física, ha publicado una refutación a Darwin. ¿Por qué escribe tan sencillo?**

Es que ése es un libro completamente literario. Ese no es un libro tan coloquial. Uno debe tratar de escribir lo más sencillo que pueda. Pero cuando uno trama un tema complejo como el principio de la vida, que yo trato en el libro La Tautología Darwinista.

Ese es un tema muy complejo. Tú no puedes hacer lo complejo simple. Lo complejo es complejo. Lo único que puedes hacer es tratar de describirlo con la mayor claridad posible. Para mí no tiene sentido la divulgación científica, como no tiene sentido la literatura para niños, la literatura es pa' todo el mundo y la ciencia es para todo el mundo. Entonces, lo que uno no debe hacer es envolver en verborrea, o con palabras complicadas, tratar de disimular la falta de ideas o de tesis o de opiniones verdaderas. Si uno tiene algo que decir, dígalo y ya. Lo que pasa es que la mayoría de la gente no tiene nada que decir entonces se escuda en la palabrería.

**¿Pero por qué ese cambio, ese no encontrarse a gusto? Dejó la literatura, dejó el cine. Ahora emprendió la empresa de escribir un libro de física...**

Pero es que esa es la ventaja de vivir muchos años. ¿Con qué lleno estos años? Entonces nos inventamos otra cosa.

**¿Por qué se fue de Colombia?**

Porque como yo hacía cine. Eso no había en Colombia. No hay esa posibilidad en Colombia. Me tuve que ir por eso. Si no, no me hubiera ido. Si yo hubiera sabido escribir no me hubiera ido.

Pero fíjate que a mí, hizo posible que escribiera el hecho de haberme venido para México. Si yo me hubiera quedado en Colombia no hubiera podido escribir nunca. Porque no hubiera tomado distancia del lenguaje hablado antioqueño y colombiano. Yo tome distancia aquí en México, comparando cómo habla la gente de aquí con lo que yo

hablaba. Al venir a México con los años, me dí cuenta de todo lo que había de local en ese idioma. Eso hace parte de una reflexión mía sobre la diferencia entre el idioma hablado y el literario. Si yo, en vez de venirme para México me hubiera ido para Venezuela, hubiera sido igual que me hubiera quedado. Porque Venezuela habla igual que Colombia. Entonces no hubiera tomado distancia del idioma colombiano. Si me hubiera ido para Centroamérica, igual. La distancia es muy pequeña. Pero aquí, la distancia es grande, o en Argentina o en España, y eso a mí me sirvió muchísimo, porque tomé distancia del idioma antioqueño. Y si me hubiera ido para París, -aunque viví un poquito en París, o en Nueva York, -donde viví también diez meses. En Nueva York nunca tomé distancia del colombiano. La distancia tiene que ser en Madrid, en Buenos Aires o aquí. Eso es muy importante, porque me di cuenta de los colombianismos. Uno puede usar las palabras que quiera, pero siempre es preferible saber que son colombianismos a no saberlo. Yo me pude hacer escritor porque me vine para México.

### **¿Cómo ha sido la experiencia del exilio?**

Yo nunca me he sentido en el exilio pero tengo la impresión de que ya se me pasó el tiempo de volver. Tal vez hace dos, tres o cuatro años. Yo creo que el tiempo mío de volver se acabó el día que Germán Santamaría llamó a que boicotaran la película que hizo Schroeder sobre La Virgen de los Sicarios. En ese momento yo dije: no quiero volver nunca más. Cuando ese tipo llamó para que boicotaran la película que hizo Barbet jugándose la vida en Medellín, y su prestigio de director, un director de Hollywood, que viene a hacer una película por pasión, y viene este hombre miserable a decir eso.

**¿Tiene enemigos en Colombia?**

No, hay mucha gente que escribe contra mí y les da mucha rabia de que me vaya bien.

**Y nunca amenazas..**

No, no

**Aunque usted a eso no le tiene miedo...**

Bueno, eso sería una buena forma de salir de esto. Pero tampoco me hace mucha gracia hacer el papel del bobo o del mártir. Porque mis ideas no dan para tanto. Me da como vergüenza hacer el papel de mártir.

**Hablando ahora del desbarrancadero. ¿Considera ese su libro más personal? Lo digo porque usted señala familiares y hermanos. Además de la foto en la portada donde usted sale con su hermano Darío.**

Todos son personales. Pues lo de la foto en El desbarrancadero, podríamos pensar que es extraliteraria. Cuando yo estaba escribiendo el libro, yo dije, yo le voy a poner esta foto en la portada. Y entonces yo por eso hago alusiones en el texto a esa foto. Ahora, en la edición en Alemania, no la pusieron, se me hace un error. Han debido ponerla porque hace parte del libro. Podrían haber sido otros dos niños, no necesariamente mi hermano y yo.

**Pero El desbarrancadero no es sólo acerca de la familia, tiene una idea más amplia, que incluye también el desbarrancadero que es Colombia.**

Mira, si un libro tiene la suficiente fuerza tú eres el que decide. El lector es el que decide si ese desbarrancadero es el de una casa, el de una familia, el de una sociedad, o el de un país, o el de la humanidad. A ver hasta dónde llega. Cada quien decide. Pues mi intención no era tan pretenciosa de decir, voy a mostrar el desbarrancadero que es la vida humana. No, yo muestro la mía, si la suya es muy maravillosa, allá usted. Yo muestro la mía con la fuerza y con las palabras que tengo para contarla.

**¿Y tiene algún sentimiento en especial por alguno de sus libros o todos por igual?**

No, pues yo no me hago ilusiones de ellos, porque sé lo efímero que es el idioma. Pero no importa. Uno no escoge ni el país, ni la época. A uno le tocó esto. Es un idioma en bancarrota, mejor, entre más mal este el idioma, mejor me queda a mí cualquier palabra en contraposición a lo horroroso.

**¿Y cuál es su interés en Heráclito, y esa idea de el río del tiempo?**

Ah, eso se lo puse en el título y en la idea de que no podemos bañarnos en el mismo río y de que no podemos volver a vivir lo que ya vivimos. Pero eso no más es un epígrafe pues ya le quité los epígrafes a todos los libros, porque me dí cuenta de que los epígrafes son un lugar común, y de que había caído en el. Que los libros se vayan solos sin dedicatorias ni epígrafes.



**También quisiera señalar su interés en la memoria, ya hablamos un poco de Proust.**

**Pero en lo personal, ¿Cuál es su interés en rescatar la memoria?**

Es que la memoria es uno. Si uno no tuviera memoria no existiría. El ser humano es la memoria, uno son sus recuerdos. Yo soy mis recuerdos. Que se van cambiando porque no están fijos.

Mira, el chiste está en escribir con intensidad, escribir en 150 hojas la vida entera, como los agujeros negros, que se traguen todo lo que se acerque.

**¿Y qué pasa con los recuerdos...?**

Ya no tengo, no tengo nada, no tengo ni capacidad, el mal de Alzheimer me liberó del problema de la memoria (risas).

**¿Cuál es el trabajo después de escribir sus novelas? ¿Son más largas antes?**

Hay un libro, El arte de escribir, donde habla que todos los escritores tienen un número de veces en que escriben una página y no una menos. Balzac la escribía tantas. Eso es así. Uno tiene un número. Barba Jacob escribía por ejemplo, que tenía una gran prosa, de corrido. Yo todas las cosas las escribía una vez y al día siguiente las corregía y no las volvía a ver nunca más. Y cuando las corregía les daba el ritmo literario. Antes siempre me salían la primera vez con el ritmo hablado y con las torpezas de la lengua hablada.

**Y todas esas historias del Studebaker que se iba sin frenos, de los viajes, ¿son parte real de su niñez?**

Claro, ¿cómo me iba a inventar tantas cosas? Uno inventa dos o tres cosas, pero tantas cosas no. Sí, el Studebaker, era del año 53. Era de mi hermano Darío.

**¿Y esa relación con su abuela?**

Claro, eso no lo podía inventar. A mi abuela yo la quería muchísimo. Ella era hermosa..

**Y su hermano el loco..**

Darío?

**No, el joven...**

¿El personaje horrible? Claro, ése existe. Por ahí estará vivo.

**¿Y Darío era de verdad así...?**

Darío era completamente loco, irresponsable..

**La nostalgia también es importante en su obra...**

No en mi obra, en la vida humana. Lo que pasa es que la nostalgia no se puede tener después de cierta edad. Colombia produce una nostalgia inmensa, es una de las características de ese país.

**Sí, eso me hace pensar en escritores que escribían con rabia hacia su país, como el caso de Céline, pero en realidad usted quiere a Colombia...**

Pero lo que pasa es que Céline no quería a Francia...

**Céline escribía contra la fanfarronería francesa entre otras cosas, y usted contra la mezquindad colombiana...**

Céline se enfrentó a un problema de romper la diferencia entre el lenguaje hablado y el escrito, porque el francés de esa época era muy distinto. Romper con cuestiones del idioma es muy difícil; eso sí es una verdadera revolución. Entonces él creó un idioma personal que no es el idioma que escribían los escritores de su tiempo como Mauriac.

**Por ejemplo, en su libro Viaje al fin de la noche...**

Es más bonito el título que el libro. El título es un título hermosísimo, es uno de los títulos más bellos de la literatura, pero el libro no es ni siquiera un viaje al final de la noche porque cuando comienza es la noche. Cuando comienza es tan terrible, las escenas de la Primera Guerra, en el que los obuses le vuelan la cabeza a la gente. El libro no va más allá de eso.

**Yo sé que usted tiene manías en contra de la novela en tercera persona, pero ¿no cree que leyendo Los hermanos Karamazov, por ejemplo, uno puede aprender algo de su propia vida así el procedimiento sea artificioso o mentiroso?**

Si uno siempre aprende sobre la propia vida en cualquier lado, en la calle también. Pero el objetivo de la literatura no es enseñar ni aprender sobre la vida de uno. Lo que importa en un libro es que lo conmueva, que le provoque una emoción muy intensa.

**¿Y eso es lo que usted busca en sus libros?**

No, eso yo no lo he buscado. Creo que eso es lo que debe ser si me pongo a teorizar. Nunca he teorizado, pero pienso que si uno escribe tiene que conmover, tiene que llegar al corazón. Tiene que sacudir a la gente que está leyendo.

**¿Y tenía dudas sobre ese objetivo cuando empezó a escribir?**

No, porque yo no escribía, yo empecé a escribir a los cuarenta años. Escribí unos cuantos artículos de periódico y escribí unos guiones de documentales o algo. Pero eso no es literatura.

**¿Usted cree que hay una diferencia entre la violencia que manejó en el cine, la violencia que se ve en sus libros y la violencia real de Colombia?**

Pues si yo escribo sobre Colombia tengo que escribir sobre la violencia, salvo que esté mintiendo. Sobre las florecitas colombianas para qué voy a escribir. La violencia es parte esencial del ser humano. Pero como nosotros vamos a la vanguardia en eso.

**También hay un humor muy negro en sus novelas, cosas de las que uno no debería reírse..**

No sé, yo escribo muy en serio. Lo que pasa es que esta tragedia en el fondo da risa.

**¿No se sintió un poco defraudado de haber emprendido ese trabajo inmenso con Barba Jacob y no encontrar respuesta?**

No podía tenerla. Porque Barba Jacob era un personaje que me interesaba a mí y a unas cuantas personas en Antioquia y a nadie más. Además, yo lo hacía porque quería saber de él. Yo quería escribir una biografía y quería ver hasta donde podía llegar el género biográfico. Si podía hacer del género biográfico el gran género literario, que no se puede, porque no lo es, porque no hay forma de hacerlo.

**Y con sus otros libros, ¿le interesaba desenmascarar esa pacatería colombiana, esos discursos del poder, de la iglesia?**

A mí con Colombia lo que me pasa es que cualquier cosa que yo diga en Colombia me la entienden inmediatamente. Porque yo estoy sincronizado con ellos mentalmente, de tal manera que necesitamos poquísimas palabras para entendernos. Si yo hablo con los argentinos necesito un poquito más, si yo hablo con los mexicanos más todavía. Con los colombianos yo no necesito casi nada. Tenemos los mismos cauces mentales. Por esos cauces mentales van ellos y voy yo. Tenemos el alma sincronizada.

**¿Entonces puedo deducir que los mejores lectores están en Colombia?**

Colombia se volvió un país muy inculto y lo que es más grave es que perdió hace mucho tiempo toda expresividad de la lengua Española. En fin, Colombia tiene ahora 44 millones de personas, ahí hay sólo unos cuantos que valen la pena, que piensan, que tienen el alma grande.

**Pero si Colombia siempre ha sido un país que nació mal, ¿por qué el pasado en El río Del Tiempo es tan idílico?**

Pues la vida es horrorosa siempre: en la niñez, en la juventud, en la vejez. Es dolorosa y trágica. Pero es muy buena cosa, al menos literariamente, idealizar la niñez para tener de qué agarrarse en la vejez. Mi casa y mi infancia que tendría que haber sido feliz para el común de las casas colombianas, pues era un manicomio disparatado, con unos cuantos momentos de felicidad pero muy caótico y feo. Y si eso eran los que estábamos bien, ¿cómo estarían los que estaban mal?

**¿Pero no es una actitud muy burguesa reducir el mundo a la familia de uno, a la propia experiencia? Además, como mencionamos anteriormente, el narrador de sus libros no tiene ninguna inquietud del día al día, lo tiene todo...**

Pero mira, la humanidad ahora consta de 10.000 millones de personas. Entre ellas no hay una sola que no tenga una familia. La familia es una realidad, todos tenemos papá y mamá que pesan en una mayor o menor medida. Entonces, a fuerza hay que hablar de la patria y de la familia, no hay ninguno que no tenga. Y si alguno como un gamín bogotano, sobrevivió en las calles sin papá y mamá, no alcanza a llegar a escribir, porque no alcanzó a sobrevivir más, como para poder tener papel y lápiz e hilvanar frases. Entonces, no me puedes privar de que hable de la familia porque no hay forma de que no fuera así.

**¿No le incomoda que los lectores conozcan su intimidad?**

No, ¿pero en dónde está la intimidad?

**Bueno, en el conocimiento de su familia, de sus gustos y manías...**

Ah, al final de cuentas yo todo eso lo veo ya como algo exterior. Lo profundo es que vamos a morirnos rapidito. Todo lo veo tan exterior, tan pasajero que no le doy importancia. Además, la verdad de la literatura es lo que le pueda revelar a los otros, a los demás, a los lectores sobre lo que te ha pasado. Nadie quiere que le estén mintiendo. La única función que debe tener la literatura no es la evasión, porque para eso está el cine, la función es el poder de revelación que haya en ella. Pero también, pues como es una obra de arte, pues es importante la sonoridad y los recursos del idioma.

**Escribiendo el libro sobre Barba Jacob y sobre Silva, ¿qué aprendió de la vida de ellos?**

Mira, cuando yo empecé a escribir sobre Barba Jacob yo era un muchacho, yo ahora soy mayor que lo que era Barba Jacob cuando murió. Y sobre Silva yo siempre fui mayor, porque Silva se mató a los treinta. Pues, qué me podía enseñar un tipo de 30 años. Ninguno de los dos me iba a enseñar nada.

**No le creo...**

Bueno, algo había de mí en Barba Jacob y algo había de él en mí.

Son muy disitintas las dos biografías, los dos personajes. Barba Jacob estaba muy claro y Silva fue muy enigmático. Pero Barba Jacob era antioqueño y Silva bogotano. Silva era un hombre extraño. No tuvo sino amigos literarios y no era generoso. Barba Jacob era un hombre generoso.

**¿Fue por su educación religiosa como apunta en sus libros que usted empezó a perder la fe?**

Vea una cosa es perder la fe y otra cosa es perder la esperanza. La fe yo la perdí desde niño, la esperanza la perdí muy avanzada la vida. Algo tenía de esperanza cuando estaba joven, y la fuí perdiendo. Son dos virtudes que cuando se pierden, se pierden en distinto momento. La esperanza se pierde viviendo, la fe no más pensando, y queda por perder la caridad.

**¿Qué piensa de aquellos lectores y críticos que sólo relacionan sus libros con la realidad colombiana y que dicen que eso es una exageración?**

Allá ellos. Tú sabes que en Colombia hay una campaña nacional de muchos pobres de espíritu, de pretender defender la imagen colombiana y de tapar el sol con un dedo y disimular que somos un país fracasado, asesino y mezquino. Entonces ellos se sienten patriotas tapando eso, y protestan y se entienden en Irlanda, Francia o España. Que Colombia no es eso, que es una visión tendenciosa y falsa. Ah, entonces yo digo, no se preocupen, mis libros son inventados. ¿Un país así de asesino...?

**¿Cómo ve su trabajo de escritor diez años después de La Virgen?**

Yo no me considero un escritor exitoso, que me lean...

**¿Pero qué mayor logro que tener una película de Hollywood acerca de un libro que uno escribió?**

Sí, casi nadie tiene una película en que el protagonista se llame como él. Eso es un lujo.



**En el único lujo superior que puedo pensar es en el de Umberto Eco que tuvo a Sean Connery como protagonista. (risas)**

Sí, pero el Nombre De La Rosa no es Eco.

**¿Qué piensa de verdad de sus lectores?**

Pues a mí se me hace muy notable que le interesen los libros míos por ejemplo a los muchachos de México. Porque son realidades muy distintas y el lenguaje es muy distinto. Pero lo curioso es que terminé con un público muy grande de gente joven. No de la gente de mi edad. Muy raro.

**¿No le parece un logro sustancial dejar atrás el célebre Realismo Mágico y que los jóvenes encuentren otra voz?**

Yo creo que el Realismo Mágico no tiene influencia. Son sólo tres y los tres utilizan la tercera persona. Entonces, ¿Cuál influencia?

**¿Cuándo fue el primer momento en que usted dijo me voy a dedicar a escribir en primera persona?**

No sé. Si yo no hubiera encontrado eso, no hubiera escrito. Porque yo, libros en tercera persona no los iba a escribir porque sentía un rechazo. Ese no era mi camino y era un camino que no llevaba a ninguna parte.

**¿Y cuál es el camino a seguir en la literatura?**

No sé para dónde tome la literatura. No sé para dónde tome esto. Yo creo que el fracaso está en frente, es muy grande. Me da la impresión de que vamos camino al final de la humanidad. Esta situación es ya demasiado frágil y se han acumulado demasiados problemas del pasado. Hay demasiada gente y demasiados conflictos. Y el riesgo es muy grande, de un derrumbamiento generalizado como se vio ahora con las torres, que fue algo tan local - de tumbar cuatro edificios, y poder trastocar el mundo en esa forma. Eso quiere decir de la dependencia de que hay todo con todo.

**¿Está contento con su obra?**

Pues mira, ésa es la que pude hacer. Si ahora empezara a escribir, es muy probable que no hiciera las biografías. Ese intento no lo haría ni escribiría tampoco El río del tiempo. Lo que escribí después de El río del tiempo, sí.