

# Un idealismo en contra de sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo

**An idealism set against itself: The enigmas of Fernando Vallejo**

**Um idealismo contra si mesmo: Os enigmas de Fernando Vallejo**

## Brantley Nicholson

UNIVERSITY OF RICHMOND, ESTADOS UNIDOS

Profesor del Departamento de Latin American, Latino and Iberian

Studies, University of Richmond, Estados Unidos. PhD en Literatura

Latinoamericana y Teoría Literaria, Duke University, Estados Unidos.

Principales publicaciones: *The Generation of '72: Latin America's Forced*

*Global Citizens*, coeditado con Sophia McClennen (A Contracorriente

Press, 2013); "Fernando Vallejo: la ciudadanía estética y la clausura

de la literatura mundial" (*Revista Calle14*, junio de 2011); "On Pirate

Cinema and Crying in Airports: A Conversation with Alberto Fuguet",

con Lucia Reinaga (*Studies in Latin American Popular Culture*,

mayo de 2011). Correo electrónico: bnichols@richmond.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.uics

### Resumen

El presente artículo examina el realismo de la narrativa de Fernando Vallejo como un estilo desestabilizador de los discursos dominantes, sobre todo de la tradición cosmopolita de viajar a Europa, a través de la cual su propio narrador trotamundos busca insertarse en el canon global. Mediante un cuidadoso seguimiento de la trayectoria del narrador en las cinco novelas que conforman *El río del tiempo* y en diálogo con los planteamientos sobre el cosmopolitismo de Kwame Anthony Appiah, Nicholson identifica tres caminos que atraviesan la ansiedad del narrador sobre lo global y lo local: el río del tiempo asociado a un idealismo ingenuo seguido por un cinismo material, los trenes europeos de sus experiencias cosmopolitas fracasadas y la carretera a la finca de los abuelos asociada con una felicidad juvenil.

*Palabras clave:* Fernando Vallejo; *El río del tiempo*; cosmopolitismo, globalización, teoría estética

### Abstract

This article examines Vallejo's realism as destabilizing dominant cultural discourses in Latin America, particularly the cosmopolitan tradition of travelling to Europe in order to "letter oneself". Vallejo self-mockingly engages in this rite when he travels throughout Europe trying to insert himself in the global literary canon. Through a careful reading of the path the narrator of the five novels that make up *El río del tiempo*, and as a counterpoint to Kwame Anthony Appiah's idealist cosmopolitanism, Nicholson identifies a layered metaphor of linear paths that parse the tension between the global and the local in the work: the river of time, associated with a naive idealism followed by a material cynicism, European trains in which the narrator has failed cosmopolitan encounters, and the road to his grandparents' farm with which he associates youthful bliss.

*Key words:* Fernando Vallejo; *El río del tiempo*; cosmopolitanism; globalization; Aesthetics theory

### Resumo

O presente artigo examina o realismo da narrativa de Vallejo como um estilo desestabilizador dos discursos dominantes, particularmente da tradição cosmopolita de viajar à Europa através da qual seu próprio narrador andarilho busca inserir-se no cânon global. Por meio de um cuidadoso acompanhamento da trajetória do narrador nos cinco romances que conformam *El río del tempo*, e em diálogo com as teses sobre o cosmopolitismo de Kwame Anthony Appiah, Nicholson identifica três caminhos que atravessam a ansiedade do narrador sobre o global e o local: o rio do tempo associado a um idealismo ingênuo e seguido por um cinismo material, os trens europeus de suas experiências cosmopolitas fracassadas e a estrada para o rancho de seus avós associada com uma felicidade juvenil.

*Palavras-chave:* Fernando Vallejo; *El río del tempo*; cosmopolitismo; globalização; teoria estética

RECIBIDO: 17 DE JULIO DE 2014. EVALUADO: 1 DE AGOSTO DE 2014. DISPONIBLE EN LÍNEA: 15 DE ENERO DE 2015.

### Cómo citar este artículo:

Nicholson, Brantley. "Un idealismo en contra de sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo". *Cuadernos de Literatura* 19. 37 (2015): 136-148. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.uics



DEBERÍA SER FÁCIL entender a una figura literaria como Fernando Vallejo (1942- ). Sus obras están escritas en primera persona y el narrador recurrente que desarrolla a lo largo de una carrera literaria, ya en su tercera década, tiene una trayectoria que corre paralela a su vida propia. Escribe con un tono realista que es franco y crudo en la manera en que retrata la realidad vivida. Y sus batallas —literarias, políticas y espirituales— siempre se han manifestado en público. Sin embargo, y a pesar de una audiencia que aumentó de manera inverosímil después de la publicación de *La virgen de los sicarios* en 1994, los críticos literarios asociados con la academia han mantenido a Vallejo a una distancia típicamente reservada para lo altamente denso, lo brillantemente romántico y lo filosóficamente abstruso. La prominencia literaria e importancia de Vallejo en el canon nacional, regional y global ahora es indudable, y se ha hecho evidente no solo en la recepción de la película de *La virgen de los sicarios*, dirigida por Barbet Schroeder, en 2000, sino también en el Premio Rómulo Gallegos, que ganó en 2003, y el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 2011. Pero hasta ahora, poco se ha escrito sobre Vallejo, lo cual se debe, a mi modo de ver, a las reglas intrínsecas que gobiernan su realismo.<sup>1</sup> Este estilo desestabiliza a lectores con altibajos. En ciertos momentos, la narrativa de Vallejo trata temas de anomia social con una poética llena de humanidad y esperanza; en otros, evoca un fascismo de facto que se apropia del discurso de los “escuadrones de la muerte” en Colombia.<sup>2</sup>

Esta tendencia enigmática de Vallejo nace del hecho de que no hace lo que esperamos (nosotros: académicos cosmopolitas, críticos literarios y lectores internacionales) de un autor “periférico” de un país asociado más con la violencia que con la alta cultura. Es interesante considerar, por ejemplo, la diferencia entre cómo el autor periférico por excelencia, William Faulkner, recibió el Premio Nobel en

1 Para ejemplos de estudios que se han realizado sobre Vallejo, casi todos sobre *La virgen de los sicarios*, vea la bibliografía, al final del artículo.

2 Un ejemplo de la reacción ambivalente que provoca la obra de Vallejo entre académicos son dos opiniones que ofrece Jean Franco. La primera es de *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, en que arguye, “Unless we read irony into the account, the viewpoint is misogynist and racist. It is as if the novel in exaggerated fashion places before us the ultimate absurdity — the disassociation of the female reproduction machine and the male death machine, both of which function blindly, the one to reproduce and the other to exterminate” (225). La segunda es de su artículo de esta misma colección: “Soy feminista. Leer la obra de Fernando Vallejo siempre me hunde en un mar de contradicciones entre admiración y desacuerdo, aunque comparto algo de su pesimismo sobre el futuro de la humanidad. Queda claro que el blanco de la ira de Vallejo va más allá de la familia antioqueña y más allá de la nación, más allá de Colombia con sus guerras civiles, con la violencia y el exceso de población, más allá de la destrucción del ambiente, el sufrimiento de los perros y lo absurdo de la religión católica”.

1949 y cómo Vallejo respondió cuando le fue otorgado el Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Colombia, en 2009. Frente a “los sentimientos contradictorios del corazón humano”, dice Faulkner, el acto afirmativo de escribir es “ayudar al hombre a perseverar, exaltando su corazón” (2; mi traducción). Para los familiarizados con la obra de Vallejo, estas palabras resuenan. Fácilmente podrían describir su obra. Pero tampoco nos sorprendemos cuando en el discurso público para recibir el título honorario dijo: “¿Para qué? ¿Para qué seguir en este desbarrancadero, a la vanguardia del desastre?”<sup>3</sup>

Pese a la hipérbole típica de su obra, Vallejo comparte cierta fe en la humanidad con Faulkner. La diferencia es que Vallejo constantemente pone en duda esta fe o va contra ella misma. En esta oscilación resbaladiza entre contrastes, se ubica el realismo de Vallejo, un estilo mejor comprendido, propongo, al considerar las instituciones globales y las formas que su obra derroca. Interesantemente, Vallejo no reduce las instituciones populares a cenizas, más bien apunta al núcleo que las hace funcionar. Ninguna de sus reprimendas excéntricas de los metadiscursos a los que fue expuesto —la Iglesia, la nación, la pureza estética— vienen antes de tomar sus utopías prometidas en serio.

Cuando Fernando intenta vivir la vida alta moderna de un esteta urbano en el Medellín de los años noventa en *La virgen de los sicarios*, por ejemplo, y la promesa estética en la base de la constitución colombiana se presenta en marcado contraste con la realidad de la ciudad violenta, Fernando está tan sorprendido como estarían Miguel Antonio Caro o Friedrich Schiller.<sup>4</sup> Cuando hace comentarios fascistas y clasistas incómodos sobre colombianos marginales, Fernando imita el discurso de los “escuadrones de la muerte”, adoptado por el gobierno colombiano a partir de los años noventa, solo para sorprenderse por la humanidad de la anomia urbana (piénsese en la metáfora de la seducción en *La virgen de los sicarios*).<sup>5</sup> Además, cuando incita una de sus diatribas innumerables sobre la Iglesia, llama atención el hecho de que, en su vida, el papel de la religión ha tenido más que ver con la marginalización que con la moralidad.

---

3 Este discurso está disponible en YouTube.

4 Para un estudio de los intersticios entre el idealismo estético y la fundación de la nación colombiana, véase *The City of Translation: Poetry and Ideology in Nineteenth-Century Colombia*, de José María Rodríguez García.

5 En su artículo “La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La virgen de los sicarios*”, Hermann Herlinghaus desenreda las complejidades del simbolismo detrás de la relación entre Fernando y los sicarios. Para un análisis del discurso de los “escuadrones de la muerte” en *La virgen de los sicarios*, véase el artículo “Profilaxis, traducción y ética: humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D: no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*”. de Juana Suárez y Carlos Jáuregui.

En este artículo elaboro sobre una tendencia que considero central a la obra de Vallejo: la de empujar el discurso utópico a su extremo, solo para exponer sus limitaciones, y eventualmente descubrir un espíritu humano prediscursivo e idealista. Este idealismo contradictorio, que se percibe en la serie de cinco novelas que conforman *El río del tiempo*, encuentra un paralelo metafórico en el realismo de Vallejo que, mediante la oscilación entre la realidad vivida y la prosa ficticia, marca un equivalente literario del fracaso de las promesas políticas.<sup>6</sup> Con el fin de analizar las contradicciones intrínsecas al idealismo (y realismo) de Vallejo, pongo en contraste las experiencias descritas por el narrador trotamundos de *El río del tiempo* con el cosmopolitismo célebre del teórico Kwame Anthony Appiah.

### El último cosmopolita de América Latina

Vallejo desarrolla su narrador epónimo, Fernando, a lo largo de la serie de cinco novelas: *El río del tiempo*, compuesta por *Los días azules* (1985); *El fuego secreto* (1987); *Los caminos a Roma* (1988); *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). La serie es parcialmente autobiográfica y parcialmente interpretación del canon. Vallejo inserta su vida en la de sus antepasados literarios, compara su relación personal con características históricas nacionales y evoca la posición de los antiguos filósofos griegos en relación con el desarrollo de la historia global. Es esta tensión entre lo global y lo local alrededor de la cual se centra *El río del tiempo*, una colección repleta de paradojas, digresiones y vívidos contrastes.

Formalmente, Vallejo insiste en que se lea la novela como metáfora de un río. A lo largo de la colección, y especialmente en *Los días azules*, Fernando compara su vida con una fuente de agua larga y corriente, que comienza en la finca Santa Anita de sus abuelos en Medellín y serpentea a través del mundo hasta terminar en la Ciudad de México. El río no es tanto una guía pacífica, sino una fuerza turbulenta, hecho anunciado por el epígrafe de Heráclito: “no volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”. Esta turbulencia está marcada por la tendencia formal a salirse del curso sobre el cual insiste la metáfora del río. El estilo de Vallejo en *El río del tiempo* es circular y conducido por regresiones nostálgicas. A lo largo de la colección, independiente de dónde esté el narrador —Medellín, Roma, Madrid, París, Londres, Nueva York o México— el texto implica tanto un curso lineal sin la habilidad de regresar al punto de origen como los lamentos ante los intentos inútiles de regresar a la infancia. Solo al final de *Entre fantasmas*,

---

6 Para un excelente análisis y resumen del debate que gira en torno al uso del *yo* en la obra de Vallejo, véase el artículo de María Fernanda Lander de esta misma colección. También, véase “La primera persona”, de Daniel Balderston.

Fernando regresa a la finca de sus abuelos y reconoce que nunca podrá recuperar completamente el pasado, que el narrador y el texto abandonan sus intentos de hacer lo lineal y lo circular compatibles. Más allá del estilo formal, *El río del tiempo* es un texto repleto de contradicciones filosóficas y discursivas. Fernando, además de ser un filósofo que insiste en mantener el control en escena picaresca tras escena picaresca, surge como un cuerpo que se deja llevar por los riachuelos de movimientos geográficos y políticos. El río del tiempo es, para Fernando, no solo un vehículo del desarrollo, sino también una fuente de trama.

La autobiografía ficticia de Vallejo hace hincapié en el empuje y el tirón discursivo en la frontera cosmopolita, en una serie de contradicciones inherentes. Vallejo resalta sus influencias nacionales y globales. En lo local, la trayectoria de Fernando marca una síntesis de las biografías de sus héroes literarios, José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob, y, de varias maneras, se abre a las mismas narrativas de viaje trágicas. Al igual que Silva y Barba Jacob, Vallejo se instala en la Ciudad de México. Sin embargo, Fernando viaja a los “centros” de producción cultural, estudiando en escuelas cinemáticas en Roma, Madrid y París, y luego viaja a Nueva York con la esperanza de encontrar recursos para sus películas. Mientras viaja, Vallejo alude a las influencias que gana del canon cultural global y la filosofía europea, extendiéndose desde los presocráticos hasta Heidegger.

Fernando también encarna la pluralidad de voces vividas desde la perspectiva local en Medellín y como un colombiano en el extranjero. Hay un contraste intenso entre la voz del erudito Fernando y el tono común de la colección, la jerga local paisa y las diatribas racistas y xenofóbicas que ocasionalmente se apoderan de él. Atrapado entre varias voces, Fernando interrumpe monólogos largos y poéticos con diatribas reaccionarias que parecen sacadas de las que habrían estado circulando durante su niñez en el período de La Violencia. Sobre la juventud urbana involucrada en la violencia de pandillas, por ejemplo, propone el control de la población: “muerte natural, como se muere en Colombia: asesinado. Le aplicaron el control de la población por cuestiones de la política” (*Caminos a Roma* 185). En otras partes hace eco de las pretensiones de sus antepasados socio-políticos, quienes se veían como embajadores de la alta cultura para la periferia: “Suerte común a todos los filósofos anteriores a Sócrates, de lo que escribiera Heráclito nada queda: solo referencias de autores muy posteriores, aproximaciones, fragmentos pasados de escritor a escritor, de siglo en siglo hasta llegar a nosotros como el agua de los brahmanes a Alejandro enturbiada en muchos canales” (285). Las acciones y semánticas orales contrarias y traviesas del Medellín urbano también aparecen, mientras que en Londres se orina en medio de Piccadilly Circus: “¿En el centro de la metrópoli, en el cruce de los caminos,

en el corazón del Imperio? Sí. Ahí” (430). Mientras las observaciones poéticas y los lamentos nostálgicos por su Medellín perdido prevalecen, estas formas discursivas alternativas a las cuales Vallejo hubiera sido expuesto a lo largo de su vida chocan con el personaje de Fernando y estallan de manera espontánea. Vallejo resalta esta tensión formalmente, al contrastar la hipotaxis compleja de las reflexiones poéticas de Fernando con la oralidad de diatribas reaccionarias y la jerga callejera.

Con cada ataque de histeria, la arquitectura de la voz de Fernando se disuelve, y, de varias maneras, él encamina la frontera estética y cosmopolita. Lo anterior es ejemplar del delegado cosmopolita de Kwame Anthony Appiah, un sujeto ideológicamente inestable y, a veces, cuasisociópata. En *El río del tiempo*, el fanático cultural y geográfico tiene un deber triple. Consolidar su lugar en el canon global; escribir sus memorias del tiempo que pasó en Europa estudiando cine, y obligarnos a pensar críticamente sobre la misma tradición cosmopolita de la que él disfruta. Fernando nos anima a ver irónicamente la tradición de viajar a Europa para hacerse una persona letrada, un proceso típicamente celebrado. Su proceso de convertirse en un ciudadano letrado es violento, y esencialmente inefectivo, en lugar de dar fuerza y ser sublime. Pasa por las reglas prescritas, pero nunca logra el fin prometido.

El uso de Fernando por parte de Vallejo socava las corrientes apologéticas de un globalismo singular basado en la modernidad europea. Vallejo toma la modernidad estética y cosmopolita en su palabra, la empuja a sus límites y expone el fracaso en el proceso de convertirse en un ciudadano ético funcional. En Fernando resuena el cosmopolita parcial de Appiah, quien no está ni con “the nationalist who abandons all foreigners nor with the hard-core cosmopolitan who regards her friends and fellow citizens with icy impartiality” (xvii). Además, sigue las reglas de la globalización estética, ya que su objetivo es crear una serie de películas para representar La Violencia colombiana y crear un clásico nacional a través de la técnica y los principios que aprendió en Europa. Fernando entiende que las leyes de la globalización, ya sean jurídicas, ética o estéticas, están basadas en Europa, que lo llevan a seguir a sus antepasados literarios con el viaje a la metrópoli para aprender la forma universal. Silva viaja a París para aprender el modernismo poético, y Fernando sigue su ejemplo con el fin de aprender el equivalente cinemático. Para Appiah, la centralidad en este sistema en el cual Fernando se engrana no solo es beneficioso en un mundo posglobalizado, sino que es esencial:

When we’re trying to interpret the concept of cultural property, we ignore at our peril what lawyers, at least, know: property is an institution, created largely by laws which are best designed by thinking about how they can serve

the human interests of those whose behavior they govern. If laws are international laws, then they govern everyone. And the human interests in question are the interests of all humankind. (130)

Esta comunidad sin fronteras, continúa Appiah, es un lugar donde, “The believer in human dignity spreads across the nations, and they live their creed” (138). Sin embargo, cuando Fernando sigue las presuposiciones del “credo” de Appiah, la dignidad humana está lejos de lo que presencia. Fernando es testigo al mismo nivel de las instituciones fracasadas, la tensión subjetiva y racial y los sistemas financieros opresivos tanto en Europa y Norteamérica como en su propio país. Hay un juego de capa y espada que Vallejo juega, mientras Fernando viaja. Cada novela de *El río del tiempo* está asociada con una región geográfica, y Fernando llega con una inocencia de cara fresca y un deseo de participar en el código cultural de cada región. Sin embargo, esta inocencia es rápidamente vencida por la realidad franca de cada ciudad que visita a medida que se mueve rápidamente de una capital global a otra en una larga cadena de viajes extensivos repletos de esperanza. A lo largo de este tiempo, Fernando convierte en fetiche su punto de origen en una densa metáfora que incluye a su abuela, la finca Santa Anita donde pasó la mayoría de su niñez y la ciudad de Medellín. En el ciclo constante de esperanza y cinismo, de la realidad pompa y la vivida, Fernando se encuentra entre un particular cultural y un sistema global.

Revela mucho que la primera novela de la serie que ocurre en el extranjero, *Caminos a Roma*, comience con un análisis de la geopolítica de la producción cultural: “Amigo, todos los caminos llevan a Roma. Así ha sido siempre y así siempre será. Por algo es la capital del Imperio. Quien vive en Biblios, en Treveris, en Hispania, Lusitania, Germania, en Medellín o Envigado está fregado: vive en la periferia” (326). Mientras en las primeras dos novelas de la serie Vallejo describe la razón para la partida reacia de Fernando, en *Caminos a Roma* las razones son estéticas. Mientras la filosofía europea y las letras globales llegaban a él en *Los días azules* y *El fuego secreto*, hay una necesidad de expresión que Medellín y Colombia no pueden cumplir. Las memorias más queridas de Fernando son las memorias de su abuela leyéndole a Heidegger en Santa Anita. Sin embargo, él mismo tiene que buscar esta forma literaria durante sus años de madurez. De este modo, Vallejo agrega una dimensión ética al problema estético de Fernando. Mientras *Los días azules* coloca una escena de origen para Fernando, *El fuego secreto* trata principalmente de un deseo que es ilícito en ese mismo punto de origen. Fernando se ve forzado a marcharse del útero nacional en gran parte porque es homosexual, y aunque hay una abundancia de clubs y grupos homosexuales



ocultos, en el ámbito nacional su sexualidad no es aceptada. Mientras deja las restricciones de la nación para poder explorar sus deseos estéticos y sexuales, la insistencia de Appiah en leer lo global como un foro para los derechos universales tiene sentido. Además, el fuego que actúa como metáfora para este deseo se vuelve demasiado grande para ser detenido por las restricciones de lo particular. Al final de *El fuego secreto*, Fernando tumba una vela en un club gay, El Café Miami, y se ve forzado a huir de la ciudad. Su estado ontológico, su gusto estético y sus acciones físicas lo obligan a las avenidas cosmopolitas de aceptación ética de Appiah. La realidad que sigue en *Caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*, sin embargo, ponen el relieve en el hecho de que la identidad humana de Appiah no es tan inclusiva como la habría imaginado Fernando. No es la idea de un sistema ético universal lo que encuentra, sino la iniquidad de su aplicación.

Vallejo empieza en Roma, donde planea estudiar en la escuela cinematográfica de Italia. Sin embargo, cuando llega a Roma y ve una realidad diferente a lo que esperaba, sufre de episodios de nostalgia por Colombia. Vallejo refleja la idealización de la metrópoli con la nostalgia de Fernando por su casa: “mi segunda noche romana, soñé con Medellín. Soñé que la calle Junín era un río. He ahí mi paradoja: cuando vivía en Medellín empecé a soñar con Roma. De tope a tope del mar se iban mis sueños inconformes, viajeros, con su nostalgia necia” (338). En *Caminos a Roma*, Fernando viaja geográficamente y emocionalmente más que en cualquier otra novela de la colección y madura mientras aplica la misma idealización a nuevas ciudades mientras viaja por Europa. Al no encontrar el éxito o la educación sentimental que anticipaba lograr en Roma, Fernando se traslada a París —donde una serie de exámenes le prohíben entrar en escuelas de cine francesas—, a Madrid —donde no puede pasar más allá de la primera entrevista en cualquier universidad— y luego a Londres, Ámsterdam y Múnich, siempre con resultados similares.

Vallejo complica la experiencia cosmopolita fracasada de Fernando al dorar su inhabilidad estructural de ser aceptado en el sistema estético con experiencias negativas, particularmente en trenes, donde mientras viaja de capital a capital, la desilusión presagia un idealismo que se va disminuyendo en cada país que visita. En una de las escenas de tren más reveladoras, Fernando tiene un encuentro agresivo con un camarero francés mientras viaja de Roma a París. Fernando intenta comprar comida del camarero, quien rechaza sus liras italianas, al declararlas una moneda inútil. Fernando empieza un discurso prolongado, reprendiendo al camarero en una mezcla de lenguajes, ninguno de los cuales le permiten una expresión fluida. La escena coloca las fronteras políticas y físicas, que son fácilmente cruzadas, en contraste con su equivalente afectivo, lingüístico

y subjetivo. En el espacio enfáticamente no nacional, Fernando —quien es un viajero cosmopolita que no está en casa en ningún país europeo en particular pero, en teoría, se siente cómodo en todos— cae en un hueco material y existencial. Su moneda no tiene valor ni literal ni figurativamente. No es solo que no pueda pagar físicamente por el servicio que desea, sino que su “moneda” lingüística no le permite expresarse, y su moneda afectiva no le atribuye el conocimiento técnico para navegar la situación. En el no lugar cosmopolita del viaje en tren entre dos capitales europeas, las jerarquías subjetivas no desaparecen, sino que son reproducidas a medida que la exclusión de Fernando del centro global se duplica, y resultan en amargura en vez de apoderamiento.

Al tiempo de su cuarto viaje internacional en tren, la descripción de sus compañeros posnacionales se ha oscurecido. Paradójicamente, en vez de encontrar una identidad humana en ellos, Fernando comienza a dirigirse a ellos con estereotipos nacionales. Hemos viajado muy lejos desde la idealización temprana del espacio europeo y cosmopolita cuando, en camino a Londres, Fernando se queja de la alienación en vez del apoderamiento de la metrópoli:

Va el tren oscuro y silencioso culo sucio de hierro, de ceniza, con todos los asientos ocupados. Todos ocupados y sin embargo ni una palabra, ni una mirada que se cruce con otra mirada. Viajeros hieráticos. ¿Me he despeñado acaso por una hendidura del tiempo en otro tiempo, de otro planeta, de otra dimensión? No. Son ingleses. Y ahí donde usted los ve tan propios, tan circunspectos, tan callados van borrachos. Yo sé lo que les digo, yo los conozco, yo soy experto en humanidad. Borrachos pero callados, rumiando los pensamientos, con el pudor de existir. (428)

Vallejo hace hincapié en la lucha de Fernando, al ponerlo en un tren que está físicamente lleno, pero vacío, en términos de los intercambios que podrían ser simbólicamente importantes. Mientras la infraestructura del tren se oxida, su ideal de la experiencia cosmopolita también se deteriora. Fernando recalca que es un experto en asuntos de la humanidad; él quiere que nosotros sepamos que ha viajado al centro del mundo y ahora puede dar un reportaje que expresa que no es nada como lo que imaginaba. La vida en la metrópoli no se debe glorificar, y él quiere que imaginemos una alternativa. Sin embargo, como su “moneda” lingüística y monetaria, su conocimiento de sí mismo comienza a perder tracción y su tono se hace caótico: “Españoles, italianos, franceses, holandeses, voy por estas tierras de Europa de patria en patria rezando mi rosario ecuménico. Colecciono nacionalidades. Para el futuro, para el recuerdo. Después pasaré las viejas cintas desviadas, borradas, tratando de ver” (*Caminos a Roma* 438). Se hace claro

que Vallejo pinta una imagen de naufrago actualizada para el final del siglo XX, y que su interés en la pérdida de la obra de Silva mientras viajaba de París a Colombia en barco se mantiene (*Caminos a Roma* 438). Fernando pierde sus modales culturales, su propia producción literaria (“cintas desvaídas, borradas”), satirizado en un tren en medio de Europa, mientras Vallejo, otra vez, juega el doble juego de insertarse en el canon nacional colombiano al mismo tiempo que explora un mundo posnacional.

El movimiento es central a la representación del río de tiempo de Vallejo. Mientras que la interpretación de Heráclito de los ríos del tiempo establece el tono de *El río del tiempo*, hay interpretaciones contrarias desparramadas a lo largo de la novela. El amplio sentido de tiempo que enmarca la colección gira alrededor del concepto de flujo universal. Hay un punto de origen claro en el río de Vallejo, ya sea literal, cultural o figurativo, al igual que un tributario claro. El río abarca todo y, repetidamente, recuerda la máxima *pantha rhei* (“todo fluye”) de Heráclito y fluye en una dirección singular, hacia el malestar de Fernando que está basado en su reto conocido.

Vallejo utiliza el personaje de Fernando para confrontar la singularidad de estos flujos poniendo el *telos* universal y cultural en reversa. Si nadie puede escapar de las corrientes del río de tiempo, Fernando insiste en examinar sus orígenes y deltas más significantes. Cuando viaja a Nueva York, Londres, París, Madrid y Roma para poder encontrar el conocimiento y financiamiento para crear un producto cultural nacional, delinea el flujo de la historia global y el *telos* del Imperio. Pero, con la desilusión constante que le causan estas capitales culturales, globales y económicas, Fernando desafía su primacía. Une la epistemología estética —el conocimiento técnico de crear películas colombianas con un estilo y tono moderno—, la capital cultural —el caché asociado con cada escuela cinematográfica de la cual es rechazado— y el flujo geográfico del globalismo, que termina en una narración cruda del río universal, cultural y un reto a la preeminencia de los centros globales a los cuales viaja.

Hay tres caminos lineares claros asociados a un movimiento que, más a fondo, subraya la ansiedad de Fernando sobre lo global y lo local. Hay un río de tiempo universal que él asocia con un idealismo ingenuo seguido por un cinismo material: los trenes en los cuales deambula a través de Europa, los cuales asocia con experiencias cosmopolitas fracasadas, y la carretera de su vecindad en Medellín a la finca de sus abuelos, la cual asocia con una felicidad juvenil. *El río del tiempo* gira alrededor de estos tres caminos lineares, y el malestar de Fernando —el choque entre las voces de registros altos y coloquiales, la obsesión con la memoria de su abuela leyéndole a Heidegger en la finca con la cual asocia

la experiencia local y el desdén enfático por los centros cosmopolitas— alterna estas tres formas de moción y flujo, arreglándolos en un orden de asociaciones locales y globales. Vallejo posiciona a Fernando en medio de estos flujos y utiliza sus experiencias en estos tres ríos para explorar las fronteras entre el “centro” y la “periferia”, mientras construye, a través de Fernando, un caso revelador sobre cómo sobrevivir a la frontera estética.

### Conclusión

Hay que acordarse de que cuando Faulkner presenta su discurso de Premio Nobel, en 1949, y plantea que el propósito de escribir es “exaltar el corazón humano”, lo hace después de una carrera de décadas experimentando con un realismo que deja huellas indelebles en el canon literario mundial y al explorar los oscuros extremos del ser humano.<sup>7</sup> A la vez, no estamos tan lejos de lo que Jean Franco llama la provocación del “fascista de adentro”, que Vallejo causa a sus lectores. Tampoco estamos muy lejos de la innovación literaria que Vallejo desarrolla desde los años setenta hasta hoy. Quizás Faulkner nunca será, pero si Vallejo comparte algo con este maestro periférico es que sabe que si quiere producir arte que honestamente exalte el corazón humano, primero hay que dedicarse a explorar sus extremos.

### Obras citadas

- Alvarado Tenorio, Harold. “La novela colombiana posterior a *Cien años de soledad*”. *Cuadernos para el Diálogo* 51 (julio/agosto, 2006): 6-25.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism*. Londres: Penguin, 2006.
- Armando Valencia, Mario. *La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia*. Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2009.
- Balderston, Daniel. “La primera persona”. *Fernando Vallejo: hablar el nombre propio*. Pontificia Universidad Javeriana/Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- Faulkner, William. *The Faulkner Reader*. New York: Random House, 1954.
- Herlinghaus, Hermann. “La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La virgen de los sicarios*”. *Nómadas* 25 (2006): 184-204.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

---

7 Entre los muchos personajes profundamente perturbados de Faulkner, Percy Grimm de la novela *Light in August* (1932) se destaca.

- O'Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Rochester, N.Y.: Tamesis, 2008.
- Ortiz, Carlos Miguel. "El sicariato en Medellín: entre la violencia política y el crimen organizado". *Análisis Político* 14 (1991): 6-73.
- Ospina, Luis. *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*, 2003.
- Rodríguez García, José María. *The City of Translation: Poetry and Ideology in Nineteenth-Century Colombia*. Basingstoke, UK: Palgrave MacMillan, 2010.
- Rueda, María Helena. "Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 69-91.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Suárez, Juana y Carlos Jáuregui. "Profilaxis, traducción y ética: humanidad 'desechable' en *Rodrigo D: no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* 28.199 (2002): 367-92.
- Vallejo, Fernando. *Años de indulgencia*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- . *El fuego secreto*. Bogotá: Planeta, 1986.
- . *Entre fantasmas*. Ciudad de México: Alfaguara, 1993.
- . *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Santillana, 1994.
- . *Los caminos a Roma*. Bogotá: Planeta, 1988.
- . *Los días azules*. Ciudad de México: Rayuela Internacional, 1995.