

**Actas del**  
**VI Congreso Internacional**  
***CELEHIS* de Literatura**  
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

**6, 7 y 8 de noviembre de 2017**  
**Mar del Plata, Argentina**



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



## Decires desbocados:

### Fernando Vallejo y la escritura “alocada”

María Celina Bortolotto

Massey University, Nueva Zelanda

El proyecto de ficción autobiográfica *El río del tiempo* (1998) nos ofrece un viaje frenético y barroco con el oído puesto a disposición de una voz hablada que nos cuenta con rabia y desenfreno la complicada relación del autor Fernando Vallejo con su Colombia natal. Además de rebelarse contra su madre y su patria, Vallejo se burla de la voz omnisciente y sabedora en la escritura de su compatriota García Márquez con una postura irónica de resignada humildad: “yo soy un pobre autor de primera persona que a las doce del día no recuerdo qué desayuné” (Vallejo 2013). Este rechazo a la omnipresencia en la voz narrativa también inspiraba al argentino Manuel Puig, quien por desconfiar de los textos canónicos de su tiempo, “teñidos de pampa, de machismo”, prefirió en cambio que su escritura le permitiera “reproducir voces” (Sosnowsky: 70).

Puig y Vallejo no están solos. Esta presentación discute la serie *El río del tiempo* como exponente de una prosa evocativa de la revolucionaria “escritura desatada” de Cervantes a la que denomino “escritura alocada.” Esta escritura de autores “locas” entre los cuales incluyo a Severo Sarduy, Manuel Puig, Pedro Lemebel, Fernando Vallejo y Ángel Lozada, se reconoce por la expresión narcicista del yo en lo autobiográfico, la recreación minuciosa de la voz oral y un humor combativo que se niega a renunciar al placer subversivo para desarmar categorías rígidas de género (literario y sexual).

### Narcicismo y autobiografía

En el análisis de otros escritores “locas” como Manuel Puig y Ángel Lozada, he vinculado la novela autobiográfica con el narcisismo y a éste con la vergüenza. La idea del escritor André Gide sobre que la ficción autobiográfica dice más o es más verdadera que la autobiografía (Páez 1996) encuentra eco en lo que los teóricos de la vergüenza opinan con respecto a la ficción literaria. En *The Culture of Shame*, por ejemplo, Andrew Morrison afirma que, dado que la vergüenza implica un ataque al ego, la libertad que ofrece la ficción literaria ofrece una oportunidad única para examinar y estudiar esta emoción. Escribir se identifica, según los especialistas, como una de las respuestas que permiten trascender esta emoción para superar la inestabilidad que nos deja y proponer un contacto renovado con los otros. Steve Connor describe la relación entre la vergüenza y la escritura como de una estrecha afinidad que ha impulsado “una fuerte tradición masculina de intentar escribir las flaquezas de la vergüenza” (traducción mía, 227). A su vez, los estudiosos de la vergüenza marcan también la profunda y compleja relación de esta emoción con el narcisismo, el esfuerzo del yo atacado por defenderse a toda costa con una imagen de perfección o un obsesivo foco excluyente en sí mismo. Rastrear los sentimientos de desamparo en una niñez problemática como la raíz de conductas narcisistas caracterizadas por fragilidad emocional, o alternativamente, por una postura defensiva, altiva o arrogante (Morrison 1996; Miller 1985, 1996; Kinston 1987).

Puig afirma que “Toto c’est moi”,<sup>1</sup> Lozada nos cuenta que *La Patografía* es la historia novelada de su infancia en Puerto Rico (Entrevista personal 2013) y Fernando Vallejo declara “Yo siempre he dicho ‘yo’ y he contado lo que he visto, lo que oído y lo

---

<sup>1</sup> “Masques.” *Revue des homosexualités*. 11. Paris: Automne, 1981.

que he vivido” (Ospina 2003). En el caso de los dos primeros autores, bien podemos especular que la estrecha relación entre vergüenza y escritura según la describen los especialistas se ve recreada de manera literaria en una búsqueda narcisista de ambos autores de responder a través de ficciones autobiográficas a los repetidos embates de la vergüenza sufrida por no aceptar encajar en patrones normativos de masculinidad social y creativa, como muestra Puig en la precaria situación de aceptación familiar de Toto y sus raras preferencias en *La tracción de Rita Hayworth* y la violencia homofóbica a la que se enfrenta Tato en *La patografía* de Lozada. En el caso de Vallejo, una lectura psicoanalítica nos podría permitir especular que su narcisismo literario aparece como una especie de respuesta furibunda y desvergonzada contra lo que él percibe como una doble estafa: la escasa atención personalizada de una madre prolífica y estrambótica a quien su narrativa defenestra y la indiferencia de su Colombia natal, un país que no apreció sus talentos en la medida en que él supone merecer. Es interesante recordar aquí, que, si bien la voz de Vallejo parece des-vergozada, es decir, excenta de la necesidad de conexión afectiva que la vergüenza interrumpe (Tomkins 1962), el autor se quejará constantemente de cómo Colombia “se había venido conmigo sin yo saberlo” (Vallejo 2004: 390) cuando se fue a México, y confesará sobre su adorada abuela que ella “nunca nada me preguntó” (370).

El gesto auto-referencial de los tres autores se evidencia al escribir novelas basadas en la propia biografía y también en la construcción de los personajes principales. El Toto de Puig aparece en la novela como inteligente, aplicado, y orgulloso de su sobresaliente rendimiento académico, antídoto –Toto anticipa– contra la vergüenza de su diferencia. El Tato de Lozada juega a ser una diva del espectáculo, aunque sospecha que estos juegos narcisistas de personificación y travestismo estelar no son del todo aceptables. En *El río del tiempo*, Vallejo muestra un protagonista narrador

“[g]ran odiador de embarazadas, furibundo enemigo de su madre (“La loca”), de Octavio Paz, de Mahoma y del Papa, maestro del insulto y de la injuria en su faz literaria” (Astutti: 4). El autor colombiano construye una voz narcisista que exige atención permanente a través de letanías constantes de salvajes odios clasistas y referencias y declaraciones escandalosas, como cuando se expresa contra la iglesia católica y los pobres: “Aquí parió una rata, que se reproduce con la bendición del Papa” (Vallejo 2004: 567).

Caracterizadas por el rechazo al narrador omnisciente (¿macho?), estas novelas ofrecen, en cambio, distintas construcciones de la voz principal. En las novelas de Vallejo, el yo narrador siempre está dialogando con algún interlocutor del cual se acuerda de tanto en tanto, en momentos de reflexión, de protesta o de nostalgia. La voz le habla a su perra Bruja, al lector (“Usted”) o a su compadre Peñaranda: “Y ahora toma aire Peñaranda, contén la respiración, ármate de paciencia, papel y lápiz y ábrete párrafo aparte que te voy a dictar un chorizo, lo que este libro al terminar ha de ser, cuando adquiera su prístino genio y figura, cuando acabe, cuando acabe” (Vallejo 2004: 557). El narcisismo de las novelas, entonces, no se materializa en una voz narrativa única que domina el relato de forma exclusiva y final, sino en la construcción cuidadosa con múltiples escenas y voces de un “yo” metafórico que “adquiere consistencia mediante la escritura y al que luego se exalta de manera ficcional” (Sigal: 548).

### **Haciéndonos el (otro) cuento: humor y oralidad**

El rechazo a la convención literaria del único narrador en tercera persona en las novelas de estos autores “locas” no ha de pensarse necesariamente como un gesto de búsqueda de invisibilidad. La opción “efectista” (etiqueta de algunos críticos a esta prosa) de escribir voces que se expresan a su manera actúa como reafirmación de la

respuesta narcisista a la vergüenza a través del uso del humor. En su tratado sobre el narcisismo, Freud alude a la figura del humorista como aquél quien consistentemente logra proteger su ego de posibles ataques (1963) y en su artículo sobre el humor de 1927 propone que la actitud humorística: “... se rehúsa al sufrimiento, pone de relieve que el yo es indoblegable por el mundo real, sustenta triunfalmente el principio del placer” (159). Evocando la descripción de la vergüenza como una súbita interrupción del entusiasmo y el placer de Silvan Tomkins (1962), Suzanne Retzinger explica que cuando el yo siente vergüenza se siente desconectado de los demás, lo cual se opone a una de las motivaciones primarias de nuestra conducta: mantener las conexiones y lazos con los otros (153). En el caso de Puig, sus notas en el pre-texto a *La traición* muestran su intención de dar pistas sobre la sexualidad transgresora de Toto a la vez que absolverla de culpa en cuanto a la disfuncionalidad de la familia heterosexual donde se cría: “La cuestión es demostrar que si Toto no salía *folle* lo mismo las cosas habrían ido mal” (Romero: 459). Lozada va un paso más allá en su intención con *La patografía*: “yo quería escribir una biblia puertorriqueña” que contribuyera a despertar un boom literario en Puerto Rico, porque “se necesitan literaturas de sanación” (Entrevista personal). En el caso de Vallejo, como discute Catalina Arango en su ensayo sobre la voz y el “derrame del yo,” la oralidad aparece como instrumento de “autoafección” en el sentido derrideano de escuchar la propia voz como “fórmula elemental del narcisismo que se necesita para producir la fórmula mínima de un yo” (53) pero en la prosa del autor colombiano esta voz se desdobra y se enloquece en cierta manera, amplificando la verbosidad y el placer. Esta voz “otra” según Arango en su interpretación lacaniana, es la que, en sus repeticiones, progresiones y series barrocas, se va alejando de la voz que construye sentido para dejarse llevar por la que afirma el goce (Arango: 116). Se puede leer la actitud humorística en los tres autores, entonces, como la materialización de su

voluntad de crear una reconexión con los otros, de encontrar nuevamente códigos comunes que ayuden a trascender el aislamiento para compartir reflexiones a través de la familiaridad y el disfrute.

La recreación minuciosa de la oralidad de los espacios íntimos de la confidencia, el chisme y la habladuría es la manera en que ambas novelas buscan ejercer su efecto de placer sobre el lector. Vallejo nos cuenta anécdotas desopilantes donde parodia a mandatarios, mafiosos y eclesiásticos:

“¡Incienso!—dijo Jairo Pepa olfateando—. Es la marihuana de la Iglesia, alucina.  
—Ve y ponte en fia, Jairo— le dijimos— y besa al obispo en la mano como todo el mundo.  
—¿Por qué voy a besar en la mano a ese viejo marica?  
—Bésalo en la boca.  
—¿Cómo se atreven! ¡Si es una cacatúa vieja! (2004: 210).

Las novelas se burlan de los prejuicios opresivos de moralidad burguesa patriarcal que afectan las vidas de todos para recrearlos directamente a través de las voces de quienes los sufren y así ambos textos logran “llevar los cuerpos al papel” (Moure: 333) para, como proponía Néstor Perlongher sobre el barroco, “transformar la lengua en textura” (95).

Es en esta zona de contacto entre la página y las voces que se escuchan salir de ella donde se logra desestabilizar la supuesta primacía del decir o el escribir. Esta textura oral de lo escrito—cuya apreciación supone familiaridad— ofrece la cuarta dimensión sensorial que nos remite a la experiencia de los cuerpos y a la vez nos permite jugar con las múltiples posibilidades de la intención paródica. La “materialidad” a la que se refiere María Kilokowski y que encuentra eco en la “textura” poética de Perlongher nos refiere al cuidadoso trabajo de los autores por dejar que sus personajes hablen de manera inequívoca y viva a través de un meticuloso trabajo artesanal de

escritura. En las notas de Puig cuando escribía *La traición* se evidencia este arte de refinar la voz: “La sintaxis de Toto y Mita puede ser la misma, por lo tanto... cuidar la de Delia...” (Páez: 2). Lozada comenta sobre cómo trabaja sus oraciones, “Las escribo y después empiezo a pulir, a pulir, a pulir y a pulir” (Bortolotto: 236). Con una carrera frustrada como concertista de piano, Vallejo confiesa que, para él, la literatura es muy inferior a la música como lenguaje expresivo e insiste en que la literatura es, “ante todo, ritmo” (Ospina 2003). La labor precisa y cuidadosa de escucha del escritor que apuesta a la oralidad como textura, como explica Cabrera Infante en su prólogo a *TTT*, no deja de ser un intento “de atrapar la voz humana al vuelo” algo que, el autor cubano confiesa, “no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta” (13).

En su trabajo seminal sobre la oralidad en la escritura Walter Ong supone que el sonido, y en particular la voz, se acercan más al ser humano porque pueden penetrar su interioridad sin violencia y se pueden relacionar de una manera espiritual con la verdad original (73). Los miembros de una comunidad oral, como las de América Latina en general, dice Carlos Pacheco, conciben la palabra no como signo mediador sino como “evento, como una acción” (39). Precisamente a este poder sobre el lector/escucha se refiere Ángel Lozada cuando explica que él busca “encantar” a los lectores a través de una “escritura mágica” (Entrevista personal) . En Puig la palabra oral se convierte en el único camino posible para recrear y compartir la trama de su vida: “No sabía nada de mi infancia, no tenía juicios formados sobre los acontecimientos, sobre los personajes. Pero sí escuchaba muy claramente sus voces, y lo principal era la acumulación de los detalles, de momentos muy reveladores” (*Masques* 81). En Vallejo, la repetición obsesiva y barroca de sus letanías iconoclastas reafirma la pulsión del goce (Arango: 117) y busca, ante todo, mantener vivo el interés de su lector provocándolo (Astutti: 6).

Puig, Lozada y Vallejo cuestionan paradigmas opresivos a través de una “escritura alocada” donde el humor se construye de manera efectista en la reconstrucción minuciosa de eventos cotidianos de oralidad. Acercándonos al “evento puro” (Deleuze: 141) estos autores recrean la superficie, donde el sentido es nómada, activo y por ello más complejo. La novela de Puig rompió moldes de escritura con su estética kitsch y comenzó a delinear una trayectoria alternativa de género textual y sexual desde las pampas argentinas. La escritura de Lozada con su herencia neo-barroca caribeña de polifonía de intertextualidades y acumulación festiva camp se inscribe en la poética que describen Severo Sarduy y más tarde Néstor Perlonguer como aquella donde “El lenguaje, podría decirse, abandona o relega su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que ‘brilla en sí’” (Perlongher: 96). En Vallejo la apuesta satírica por el placer se estiliza en una voz culta, informada y clasista que, en su rabia erudita derrocha imágenes de complejidades y destellos que afirman el poder de la palabra. En estas novelas la imperiosa lógica de la normalidad se desactiva en su implícita rigidez mustia y en cambio, los destellos fulgurantes del humor nos acercan la experiencia de los cuerpos y su multiplicidad de sensaciones y experiencias. La empecinada búsqueda narcisista del placer estético de la escritura resiste la vergüenza del estigma y actúa en ambos textos como herramienta irresistible de seducción y subversión literaria.

### Referencias bibliográficas

- Arango-Correa, Catalina (2011). “El río del tiempo de Fernando Vallejo: la voz y el derrame del yo”. *Hipertexto*, 13: 108-119.
- Astutti, Adriana (2003). “‘Odiar la patria y aborrecer la madre’: Fernando Vallejo”. *Boletín/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Bortolotto, Celina (2016). “Conjuros literarios: entrevista con Ángel Lozada”. *Revista Iberoamericana*, 254: 231-238.

- Cabrera Infante, Guillermo (1967). *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.
- Connor, Steve (2001). "The Shame of Being a Man". *Textual Practice* 15.2: 211-30.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense* (1990). Trad. Mark Lester con Charles Stivale. Ed. Constantin V. Boundas. 1969. Nueva York: Columbia UP.
- Freud, Sigmund (1963). *General psychological theory: papers on metapsychology*. Nueva York: Collier Books.
- Kinston, Warren (1987). "The Shame of Narcissim" En *The Many Faces of Shame*. Donald Nathanson, ed. Nueva York: Guilford Press. 214-245.
- Kulikowski, María Zulma M (2002). "Oralidad en la literatura: ecos de lo cotidiano en Manuel Puig". *Actas del Congreso Brasileiro de Hispanistas*. Vol. 2.
- Lozada, Ángel (1998). *La patografía*. México: Ed. Planeta.
- Lozada, Ángel. Entrevista personal. 2 de mayo de 2015.
- Miller, Susan Beth (1985) *The Shame Experience*. Bergenfield, NJ: Analytic Press.
- Miller, Susan Beth (1996). *Shame in Context*. Hillsdale, NJ: Analytic Press.
- Morrison, Andrew (1996). *The Culture of Shame*. Nueva York: Ballantine Books.
- Moure, Clelia (2014). "La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia". Disertación. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Ong, Walter (2013). *Orality and Literacy*. 1982. Nueva York: Routledge.
- Ospina, Luis (2003). *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Video.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (Vol. 43). Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Páez, Roxana (1996). "Dactilogramas: La escritura íntima." En *Manuel Puig: Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. Ed. José Amícola. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. 437-449.
- Perlonguer, Néstor (1997). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Puig, Manuel (2005). *La traición de Rita Hayworth*. 1968. México: Debolsillo, 2005.
- Retzinger, Suzanne R (1987). "Resentment and Laughter: Video Studies of the Shame-Rage Spiral". En *The Role of Shame in Symptom Formation*. Helen B. Lewis, ed. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers. 151-182.
- Romero, Julia (1996). "De monólogo al estallido de la voz". En *Manuel Puig: Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. Ed. José Amícola. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. 437-467.
- Sigal, Nora Lia (2014). "La constitución del yo y la autobiografía". *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Buenos Aires: Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires.
- Sosnowsky, Saúl (1973). "Entrevista.Manuel Puig." *Hispanamérica*. 1.3, College Park, EE.UU.: 69-80.
- Tomkins, Silvan S. y Bertram P. Karon (1992). *Affect, Imagery, Consciousness Volume IV* (1962–1992). Nueva York: Springer.
- Vallejo, Fernando (2004). *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando (2013) "Un siglo de soledad", reproducido en *El Espectador*, 10 de mayo de 2013. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/ensayo-no-publicado-de-vallejo-contra-gabriel-garcia-ma-articulo-421194>