

TÍTULO DE LA MONOGRAFÍA

Polifonía del yo en la novela “Casablanca la bella” de Fernando Vallejo

ESTUDIANTE:

JEFFERSON MEJÍA NARANJO

CÓDIGO:

201350463

PARA OPTAR POR EL TÍTULO:

Licenciado en Literatura

TRABAJO DE GRADO

LICENCIATURA EN LITERATURA

INSTITUCIÓN:



Guadalajara de Buga, Colombia

2020

TÍTULO DE LA MONOGRAFÍA

Polifonía del yo en la novela “Casablanca la bella” de Fernando Vallejo

ESTUDIANTE:

JEFFERSON MEJÍA NARANJO

CÓDIGO:

201350463

DIRECTOR:

Jennifer Rodríguez Henao, Mg.

PARA OPTAR POR EL TÍTULO:

Licenciado en Literatura

TRABAJO DE GRADO

LICENCIATURA EN LITERATURA

INSTITUCIÓN:



Guadalajara de Buga, Colombia

2020

Nota de aprobación

El trabajo de grado titulado “Polifonía del yo en la novela ‘Casablanca la bella’ de Ferando Vallejo”, presentado por el estudiante Jefferson Mejía Naranjo, para optar por el título de Licenciado en Literatura; fue revisado por el jurado y calificado como:

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

A UNOS POCOS BUENOS AMIGOS, QUE DEJARON OBRA EN MÍ...

Resumen: El presente trabajo tiene como propósito realizar un análisis del discurso en primera persona en la novela “Casablanca la bella” de Fernando Vallejo, obra entendida aquí como representación de una polifonía literaria particular, que responde a los principios establecidos por Mijaíl Bajtín. De acuerdo con ello, se abordan algunos conceptos fundamentales para interpretar la configuración polifónica a nivel textual, como el dialogismo y la bivocalidad, y otros desde el contenido narrativo, que indagan sobre la naturaleza discursiva de la obra en cuanto al carácter ficcional y realista de que dispone el autor, planteando así una excepción del discurso polifónico en su aplicados a la novela del yo.

Palabras clave: Polifonía, bivocalidad, dialogismo, autoficción, novela del yo, Bajtín

Contenido

Introducción	7
Identificación y planteamiento del problema	8
Objetivos	10
General	10
Específicos	10
Justificación:	11
Hipótesis:	12
Metodología:	13
Acerca de la obra	14
Capítulo 1: Marco teórico	15
Polifonía	15
Dialogismo y bivocalidad	18
El carnaval y lo serio-cómico	23
Novela del yo	29
Capítulo 2: Recursos polifónicos de la narración en primera persona	36
Capítulo 3: Representación del yo autoficcional	48
Conclusiones	63
Referencias bibliográficas:	69

Introducción

La presente monografía tiene por objetivo la aplicación de conceptos bajtinianos (dialogismo, bivocalidad, carnaval, serio-cómico) presentes en el campo metodológico de la polifonía, a las particularidades de la primera persona en la novela “Casablanca la bella” de Fernando Vallejo. Teniendo en cuenta la concepción de novela que maneja M. Bajtín en cuanto a expresión polifónica del lenguaje, y que el estilo del autor en la novela supone ciertas peculiaridades dentro del antecedente autobiográfico, en el primer capítulo se definirán los conceptos que intervienen a través del análisis del discurso en el panorama teórico. En el segundo capítulo se vincularán los recursos teóricos a los momentos del texto en que se muestra cómo opera la primera persona en la construcción verbal del relato; en el tercer capítulo se aplicará la misma metodología, aunque ya dirigida hacia las condiciones discursivas de la polifonía que se expresan en la novela; el cuarto capítulo cerrará con las conclusiones, donde se analizarán las observaciones obtenidas en la lectura y las consideraciones pertinentes para comprender la intencionalidad de la visión polifónica en las narraciones de la primera persona. El resultado de la lectura dará, en última instancia, una apreciación de los vínculos entre el yo y la polifonía con base en la exposición de los términos bajtinianos y su aplicación metodológica en diferentes campos narrativos.

Identificación y planteamiento del problema

La novela, como obra literaria, es un elemento que refleja las relaciones humanas desde diversos aspectos. Si bien hay una alusión a las pasiones y los conflictos de un hombre con la sociedad, también se reflejan los hechos que identifican y asientan dicha sociedad con respecto a las demás. En este caso, la novela es un dispositivo que configura no solo la realidad social del sujeto, sino también y así mismo su realidad discursiva, pues son los diferentes lenguajes y discursos los que permiten hallar afinidades y pugnas en la sociedad. Vista así, la obra en cuestión debe ser analizada bajo un concepto que se ajuste a dicha preocupación. Este concepto, en este caso, es el de la polifonía.

La polifonía es un concepto bajtiniano que le otorga a la novela un valor social desde los fenómenos del habla y la lengua. La función de mayor peso en un autor, al concatenar los hechos discursivos con que da vida a la obra, consiste en poner a dialogar las diferentes ideologías que operan en una sociedad, de acuerdo con su estatuto verbal. Ante ello, es menester visualizar cómo opera la polifonía en la obra ‘Casablanca la bella’ de Fernando Vallejo, teniendo en cuenta la estructura de la novela, el hecho de que haya varios encuentros a través del diálogo y a partir del mismo se dé la continuidad narrativa, y los momentos en que se genera mayor tensión cuando se hace referencia a un discurso institucional determinado. El concepto de polifonía y la obra en cuestión se presentan a simple vista como elementos aislados. La novela ‘Casablanca la bella’ está narrada a partir del proceso de construcción de una casa, acompañada por diálogos entre el

protagonista y un grupo de interlocutores provenientes de varios círculos institucionales. Estas conversaciones, junto con las reflexiones del personaje/narrador, abordan una amalgama de temas en los cuales se refleja un estilo confrontativo, caracterizándolos de acuerdo con su parecer. En este sentido, la novela se presenta como el pensamiento del protagonista en interacción con las figuras jerárquicas de mayor repercusión en sus ideas. Este hecho genera una controversia de acuerdo con los postulados de la polifonía. Bajtín aplica el concepto en la obra de Dostoievski, quien escribe en tercera persona, y en este caso se tiene un autor representado en protagonista y narrador, escenario distinto pues su narración en primera persona compromete de manera diferente la lectura de la polifonía en la novela.

Interesa entonces ver si, para el funcionamiento de la polifonía en la novela, el autor es un elemento alejado de la conclusividad discursiva que expresa su temperamento serio-cómico, dejando a merced el encuentro de los discursos que generan la pugna ideológica dentro de la obra, o si, por otra parte, el autor puede estar inmerso en la narración y así mismo generar las repercusiones discursivas entre su realidad y las instituciones que lo definen como sujeto.

Los elementos que pueden atender a la descripción de dicho problema son los conceptos bajtinianos de dialogismo y bivocalidad, presentes en el desarrollo teórico de la polifonía. A partir de ellos, el narrador aparece como elemento contrastativo, y, haciendo uso de lo serio-cómico como modalidad discursiva, generará el encuentro de los diferentes discursos identificados en la narración de la novela.

Será necesario entonces hallar esos encuentros entre la matización del concepto de polifonía y los lugares de la obra donde hay un mayor despliegue de la misma. Todo ello en aras de palpar el concepto en la narración que, si bien a simple vista es el encuadramiento de un personaje, en el trasfondo de su aparición se entremezclan las dinámicas sociales y su moldeamiento a partir del entorno carnavalesco representado en la novela, generando el contraste o la antítesis del discurso institucional.

Ante lo cual, teniendo en cuenta la estructura de la novela desde un diálogo, el interés radica en describir el insumo teórico de la polifonía y aplicarlo al fenómeno verbal de la obra, señalando los principales matices que posibilitan la inmersión lingüística del autor en las instituciones sociales y sus discursos.

Objetivos

General

-Identificar los recursos polifónicos en primera persona de la novela *Casablanca la bella* de Fernando Vallejo a partir del recurso verbal en la obra y los diferentes escenarios representados.

Específicos

-Analizar los matices polifónicos (dialogismo y bivocalidad) que configuran discursivamente la novela *Casablanca la bella*.

-Establecer la funcionalidad que cumplen el carnaval y lo serio-cómico en los escenarios de la novela de Vallejo.

-Comprender la importancia de la concatenación conceptual que se genera a partir de la unión entre los procesos polifónicos y la representación carnavalesca de la obra.

Justificación:

La novela en primera persona ha tomado voz dentro del panorama artístico de la literatura actual. Aunque no con la misma fuerza de la literatura en tercera persona, sí con el mismo interés para quienes buscan identificar rasgos significativos de una sociedad o cultura determinadas. Este planteamiento ofrece una perspectiva diferente a la contemplada en los procedimientos teóricos de la polifonía, formulada en principio bajo el criterio artístico de Dostoievski. La intención es mostrar que en la novela del yo, si bien no hay una orquestación de voces puesto que el yo se ajusta a sus sentidos y lo que puede reproducir, hay en él una alusión a los diferentes discursos ideológicos que permean el universo del personaje, a los que se alude en un matiz irónico, se los pone en disputa entre sí y se les contrapone, sin darles resolución ni finalidad convencionales. Ante tal propuesta, es evidente que en la novela en primera persona también es posible hallar la coexistencia e interacción entre los discursos que conducen la sociedad, tal y como pretendió Bajtín al señalar los principios artísticos de Dostoievski.

Así pues, en Vallejo también es posible identificar los elementos discursivos que fomentan la polifonía, los cuales enriquecen la novela en tanto discurso literario reflejo del panorama social colombiano y sus realidades enfrentadas; también cabe mencionar la polifonía como garante para una relación dialógica entre los discursos que matiza, generando un ambiente dialógico que haga posible la intervención de la pluralidad en el universo del sujeto actual. Por último, tener en cuenta esta perspectiva como un terreno inhabitado, ya que no se ha trabajado ampliamente sobre este aspecto, lo que permite establecer un aporte al debate académico sobre esta cuestión.

Hipótesis:

El análisis de una obra escrita en primera persona debe suponer una estructuración del lenguaje a partir del interés en cuestión. En este caso, particular si se tiene en cuenta que indaga sobre aspectos polifónicos en la novela del yo, las hipótesis que surgen figuran dentro del siguiente panorama:

-El caso de la novela del yo en Vallejo supone la construcción de un discurso que está permeado por las diferentes expresiones culturales a las que está ligado el autor. Por ende, aunque sea un sujeto quien hable, su discurso también denota este aspecto polifónico, pues se alude a varias ideas y también a los personajes que las encarnan.

-La narración que emplea Vallejo refleja no solo la posición discursiva del autor, sino la interacción y la disputa entre los discursos que trae a colación dentro de la obra.

-El dialogismo y la bivocalidad, entendidos como cualidades del análisis translingüístico¹, se expresa en la novela ‘‘El don de la vida’’ como recurso para generar la polifonía.

-Dentro del lenguaje de la novela, el carnaval y lo serio-cómico se muestran como un despliegue verbal que intensifica la disputa ideológica entre los diferentes discursos a los que alude Vallejo, lo cual hace un aporte a la polifonía del yo.

Metodología:

El trabajo será guiado bajo una investigación de enfoque cualitativo. La intención es señalar los principales aspectos que suponen la funcionalidad de la polifonía en la novela del yo, así como sus apariciones dentro de la obra. Según esta dirección, es menester anotar que el trabajo supone un método analítico-hermenéutico, ya que, si bien hay una referencia interpretativa a partir de la lectura de la obra, ella requiere ser particularizada en cada detalle, con el fin de mostrar los discursos que aparecen y cuáles son las características que los hacen representativos dentro de la narración de Vallejo.

Para dar cuerpo a la base investigativa anterior, el trabajo será estructurado a partir de capítulos que señalen lo dicho anteriormente, los cuales señalarán en principio los diferentes discursos que aparecen dentro de la obra, para luego caracterizarlos bajo la mirada del dialogismo y la sátira, y realizar un análisis discursivo que justifique la polifonía en la novela del yo desde estos referentes conceptuales.

¹ ‘‘Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la palabra bivocal que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce esta palabra bivocal, y es precisamente ésta, según nuestro parecer, la que debe ser el objeto principal de estudio en el campo de la translingüística. ’’ Bajtín, M. Los problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1986

Acerca de la obra

La novela inicia con el narrador presentando su situación: viajó de México a Colombia, en Medellín compró una casa en pésimas condiciones y tiene la intención de adecuarla para vivir en ella. De ahí en adelante, pasando por varias situaciones (conflictos verbales con distintos interlocutores) se encarga de comentar el proceso de remodelación, intercalado con diferentes puntos de referencia como lo son las anécdotas familiares y personales, las opiniones furiosas y controvertidas del contraste marcado entre lo pasado y lo actual, lo correcto y lo incorrecto, y las discusiones de diversa índole que van desde diálogos con animales y personas reconocidas hasta debates ideológicos que entremezclan lo religioso y lo científico en un mismo escenario narrativo; todo ello bajo una presentación sin capítulos ni jerarquías textuales, aunque respetando el orden cronológico del tiempo en que transcurre la remodelación. Cuando culminan los trabajos, el protagonista tiene por objetivo organizar un ritual religioso para su nuevo hogar, después del cual se sigue con la destrucción de la casa por remodelaciones en viviendas aledañas.

Capítulo 1: Marco teórico

Polifonía

Para efectos de una comprensión sintética y eficaz de la polifonía, se aplica aquí una definición enciclopédica del concepto, en aras de recoger los principales insumos teóricos y determinar su pertinencia al material narrativo en relación con los principios bajtinianos. Dentro del análisis de la polifonía es importante resaltar las definiciones expuestas en *El nuevo diccionario de Mijaíl Bajtín* (2006), de Pampa Olga Arán, donde se expone la definición del término, al igual que los principales presupuestos que se recogen de su lectura. Además, una agrupación de los postulados sobre la polifonía que Bajtín investiga y critica, los cuales también hacen parte de la formulación del concepto. En la lectura de la definición *polifonía/discurso ajeno*, se define el principio del concepto de la siguiente manera:

De este modo, entre los usos del lenguaje cotidiano y las esferas discursivas de la creación ideológica (el arte, por ejemplo) existe una constante interrelación, tal como lo muestra la distinción que Bajtín realiza entre géneros discursivos primarios y secundarios (ver *géneros discursivos). Desde esta perspectiva, los procedimientos artísticos de representación de la palabra ajena en el enunciado novelesco pueden y deben explicarse por referencia a las formas de la percepción y la transmisión de los enunciados ajenos en la comunicación verbal cotidiana.²

² ARÁN, Olga Pampa. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor, 2006, p. 224.

La polifonía resulta ser una expresión artística en la que prima la interacción del discurso ajeno con sus semejantes o dispares. No obstante, no se trata de una batalla ideológica por dominar el discurso, sino que su finalidad es establecer una relación comunicativa, que retroalimenta las ideas y las somete al diálogo entre sí.

Queda claro entonces, en este punto, que en la novela o el discurso polifónico no se trata de la representación de ideas mutuamente contradictorias (de hecho, Bajtín niega la denominación de “novela ideológica”) sino de la representación de “voces” sociales mutuamente enfrentadas y en permanente diálogo.³

Esta definición debe compaginarse con las discusiones hechas por Bajtín en la caracterización del concepto, pertenecientes al texto “Problemas de la poética de Dostoievski” (1986). En la muestra de la polifonía, sobresalen las posiciones de los teóricos Ivanov y Áskoldov, quienes analizan el trabajo de Dostoievski a partir de la construcción de los personajes, como el yo ajeno, personaje conflictivo con el entorno; la tesis de Engelgardt sobre la idea y las de Grossman como heterogeneidad del discurso, que apuntan más al análisis de la palabra; o la lectura de Kauss y Lunacharski, quienes se enfocan en el contexto social: mundo del capitalismo, herencia literaria de Balzac y Shakespeare. Algunos de estos postulados, como los de Grossman y Engelgardt, subrayan

³ Ibid. p. 229

la importancia del diálogo para la confrontación discursiva que culmina con el efecto polifónico.⁴

Estas discusiones complementan el sentido de la novela polifónica señalando detalles ya pertenecientes al desarrollo de la crítica. El trabajo de Bajtín, basado en acoplar estas cualidades al fenómeno literario de Dostoievski, permite identificar estos detalles en obras posteriores, comparando la incidencia que muestra dentro de la novela.

La anterior recopilación de presupuestos teóricos que alimentan la noción de polifonía, y que le permiten a Bajtín intensificar el análisis de la palabra en la novela de Dostoievski, arroja conclusiones importantes en la comprensión del concepto para su posterior aplicación:

- a. Desde el punto de vista caracterológico, la polifonía atiende a la manera como se expresa la idea en el personaje, moldeándolo discursivamente para el encuentro con la palabra de los demás y su separación ideológica ante el narrador.
- b. Desde una mirada hacia la obra, la polifonía incluye un tratamiento general de las ideas que se exponen dentro del marco pragmático-argumental, contrapuesto a la jerarquización de una idea por sobre las demás, aspecto que conlleva a un análisis monológico del discurso.

⁴ BAJTÍN, Mijail. Los problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1986

- c. Según el principio sociohistórico, la polifonía recoge los diferentes matices discursivos de una época y los pone en relación dentro de la obra. Lo cual supone una aparición dentro de otros fenómenos sociales expresados en la novela.
- d. Como cualidades indispensables de la polifonía en Bajtín, interesa observar el diálogo en tanto que herramienta discursiva con fundamento en la comunicación real, a la disputa como figura presente en el contraste dialógico entre los personajes, y a la especificidad de estas cualidades en otros ámbitos novelísticos.

Dialogismo y bivocalidad

Siguiendo la definición propuesta por el *Nuevo diccionario de Mijaíl Bajtín (2006)* en el caso del dialogismo se explica lo siguiente:

Es un modo de relación específica, de carácter verbal, por el cual los seres humanos conocen e interpretan el mundo, se dan a conocer, son conocidos, conocen al otro y se reconocen para sí mismos, de manera múltiple y fragmentaria, nunca como totalidad acabada.⁵

El concepto se complementa bajo una lectura de su aparición en el texto, como producto de la intención artística del autor:

Es una propiedad del lenguaje (dominio de la metalingüística y no de la lingüística) que consiste en que todo enunciado remite, por una parte, a toda la cadena de enunciados precedentes dentro de una misma esfera de la praxis humana y, por otra parte, anticipa en

⁵ ARÁN, Olga Pampa. *Op. Cit .*, p. 83.

sus procedimientos las posibles réplicas que prevé en sus receptores. La cadena dialógica no se interrumpe nunca, aunque la respuesta pueda ser largamente diferida.⁶

Siguiendo la definición anterior, es menester ahondar en los recursos que ofrece la praxis de la palabra como referente de interpretación. Se entiende entonces como dialogismo esa relación ininterrumpida de discursos en permanente confrontación.

Para definir el punto anterior se trabajará sobre el capítulo “La palabra en Dostoievski” del libro “Los problemas de la poética en Dostoievski” (1986), de Mijaíl Bajtín, en especial el subtema “tipos de discurso en prosa”. La intención es dilucidar las principales circunstancias que envuelven al concepto de dialogismo, a medida que se va fundamentando la bivocalidad en la dinámica de los discursos examinados. También será de interés el contraste generado por la aplicación de este principio discursivo a narraciones diferentes de la novelística de Dostoievski, hecho fundamentado en la discusión que propone Iván Igartua Ugarte en el texto “Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía” (1997), en el que se trabaja la similitud manejada por el dialogismo y la polifonía, al tiempo que se muestra un desarrollo de estos conceptos durante el pensamiento teórico de Bajtín con respecto a la novela.

Bajtín divide los discursos en tanto relación con la palabra ajena. Menciona la estilización, la parodia, el relato oral (skaz), el *icherzählung* (relato en primera persona) y el diálogo como discursos en que la palabra posee una doble orientación, “como palabra normal,

⁶ *Ibíd.* p. 83-85.

hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno’’⁷ En la aplicabilidad de la estilización:

presupone la existencia de un estilo, es decir, reconoce que el conjunto de procedimientos estilísticos que ella reproduce en algún momento tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia del sentido... Una concepción temática suena obliga a servir a sus propósitos, o sea, a sus nuevos fines. Un estilizador aprovecha la palabra {gena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista.⁸

En cuanto al relato oral, Bajtín afirma que caracteriza necesariamente todo relato. El narrador no es siempre un literato profesional y no posee un estilo determinado, sino una manera de relatar, social e individualmente determinada, tendiente al relato oral.⁹ Este fenómeno se distancia del relato oral puro (skatz) al ser una herramienta empleada para recurso del autor, y no un tipo específico de dialecto ligado a un personaje. Con respecto al *icherzählung*, se describe de la siguiente manera: El *Icherzählung* (narración en primera persona) es la forma análoga al relato del narrador: a veces la determina la orientación hacia la palabra ajena, a veces (como la narración en Turguenév) puede acercarse para posteriormente fundirse con la palabra directa del autor, es decir, para trabajar en el registro

⁷ BAJTÍN, Mijail. Op. Cit ., p. 270

⁸Ibíd. p. 276

⁹ Ibid.

del discurso univocal de primer tipo¹⁰. Estas caracterizaciones conducen al desarrollo del trabajo intencional del autor en el manejo de la palabra ajena, del cual Bajtín reflexiona: Todos los fenómenos del tercer tipo de discurso: estilización, relato oral, *Icherzahlung*, se caracterizan por un rasgo común gracias al cual constituyen una variante específica (primera) del tercer tipo de discurso. La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones... Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional.¹¹

Esta situación empieza a tornarse distinta en la parodia, pues la palabra ajena se emplea en un sentido diferente al concebido originalmente por el autor: El discurso de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena.¹²

En la última expresión del tercer tipo, y como consecuencia de un rompimiento radical con el sentido adquirido inicialmente sobre la palabra ajena, se encuentra la polémica oculta, que Bajtín desarrolla de la siguiente manera:

¹⁰ Ibid. p. 281

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. p. 282

Por su parte, en la polémica oculta la palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra de la autor en la misma medida en que lo hace el mismo tema, lo cual cambia radicalmente la semántica de la palabra: junto con el significado objetual aparece otro significado orientado hacia la palabra ajena. No se puede comprender plena y sustancialmente un discurso semejante si se toma en cuenta únicamente su significado objetual directo. La matización polémica del discurso aparece también en otros Indicios puramente lingüísticos, en la entonación y en la construcción sintáctica, etcétera¹³

Este planteamiento desarrollado y caracterizado por Bajtín efectúa un análisis de la palabra ajena en su vida alrededor del entorno comunicativo. Esto es, en la expresión de un discurso, bien sea del autor o en la característica de un personaje, la palabra ajena se acepta o se rechaza, se muestra como incitadora de discusiones o de aceptación por parte de quien la alude. A ese fenómeno Bajtín lo denominará dialogización interna, que responde, en mayor o menor medida, a un replanteamiento de la puesta en escena de la palabra como acto comunicativo dentro de una amalgama de concepciones, ideas, modos de vida, todas condiciones de la vida que determinan la palabra en un acto dialógico.

Con la recopilación de este método, cuya observación recoge ampliamente los distintos fenómenos que operan dentro del análisis de la palabra, queda evidenciada la importancia de analizar el lenguaje como foco de recepción para diferentes aspectos ideológicos que, por una parte, suponen una comprensión de las varias ideas interactuantes en el marco discursivo de la novela y, por otra, responden a una visión artística y una percepción

¹³ Ibid. p. 285

literaria que expanden la visión de la obra en los objetivos planteados por Bajtín ante la forma de entender la novela.

El carnaval y lo serio-cómico

Así como la palabra toma protagonismo en el análisis que Bajtín considera meritorio para una justa comprensión de la novela, resulta no menos importante la interpretación de las condiciones que evidencian la estructura narrativa y el simbolismo identificado en el texto. Al partir de esa base, aspectos como el carnaval y lo serio-cómico aportan diferentes focos de observación para comprender el resultado de la visión lingüística experimentada por el autor. En esa correspondencia pueden surgir los referentes discursivos que intensifiquen la percepción de la novela como género donde confluyen la cantidad más amplia de lenguajes presentes en una cultura, así como un vasto contenido que recrea la novela en su relación con la realidad a la que atiende. Este principio metodológico responde a una lectura discursiva que deviene en imágenes específicas propias de la novela carnavalizada.

Al respecto, el *Nuevo diccionario de Mijaíl Bajtín (2006)* ofrece también una definición del carnaval, denominada cultura carnavalizada. En el apartado que corresponde a la autora Pampa Olga Arán, se define de la siguiente forma:

El problema de la cultura cómico-popular le permite a Bajtín desarrollar una zona de su pensamiento, intensamente semiótica, que establece relaciones entre lo artístico, lo

lingüístico y lo sociohistórico para construir una versión política de fenómenos discursivos que aparecen en la historia cultural como un largo proceso siempre renovado¹⁴

Esta definición se complementa con el entendimiento que tenía Bajtín sobre los géneros discursivos en que aparece la cultura del carnaval. Para Bajtín, el carnaval era propio de los géneros en que se proponía lo alterno a la cultura dominante, generando una especie de choque y manifestando el relativismo existente entre los discursos sociales:

Bajtín veía en estos géneros la celebración de lo otro, de lo alternativo, la posibilidad de una rasgadura en el tejido social por donde aflora la contradicción, el relativismo, la polifonía que la lengua oficial intenta controlar. Será uno de los modos en que, a través de una serie de mediaciones, ciertas formas de la novela resisten el intento de escribir el mundo como un texto unificado y homogéneo.¹⁵

La fiesta popular como elemento representativo del carnaval deja de ser expresión vulgar, alejada de lleno de lo que ofrece la realidad, y pasa a ser complemento artístico de las imágenes unitarias que componen la cultura dominante, manifiestas en el autor en tanto sujeto experiencial, quien emplea referentes realistas.

Interesa traer a colación las ideas planteadas por Raúl Ernesto García con respecto a la comprensión del carnaval en la vida social en su texto *La carnavalización del mundo como*

¹⁴ ARÁN, Olga Pampa. Op. Cit ., p. 77

¹⁵ Ibíd. p. 81

*crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar.*¹⁶ No obstante, las ideas de García se pueden plantear en el ámbito literario, y son útiles para el reconocimiento de los fenómenos que operan dentro de la novela.

García plantea el efecto de la risa y la parodia como elementos constitutivos del carnaval, cuya finalidad intenta desmoronar los valores jerárquicos:

La cultura popular de la risa —que Bajtín estudia en su libro de 1933— constituye una resistencia a los valores culturales de clase dominante, a la verdad o ideología de Estado y con ello, constituye una relativización de la veracidad instituida. El carnaval implica el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos explícito, de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa.¹⁷

Mientras que Bajtín habla sobre los elementos históricos que le otorgan la función de complementariedad y la ambigüedad a las imágenes que proyecta la cultura popular a través del carnaval, con incidencia significativa en la Edad Media y el Renacimiento, García sitúa los elementos carnalescos dentro de un análisis social de posible relación con otros escenarios discursivos. Siempre que se tengan establecidas una relación de poder,

¹⁶ GARCÍA, Rodríguez, R.E. La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. Athenea Digital – 2013

¹⁷Ibíd. p. 122

unas figuras dominantes y una relación con los elementos contrarios que las complementan, se puede hablar de una manifestación de carnaval.

Con respecto a la parodia, García reflexiona sobre la naturaleza de la enunciación, ante la cual sugiere un principio de heterogeneidad discursiva inherente a la expresión del sujeto:

Es precisamente a partir de la noción de parodia que se asume que ningún texto detenta pureza absoluta, todo texto se compone de segmentos o parcialidades de otros textos. El autor/a único/a no existe en realidad, aún y cuando dicho texto haya requerido determinado núcleo generador o centro (en el que convergen las diferentes voces que lo cruzan) desde el cual se haya organizado la construcción del mencionado texto en su relativa unicidad. Un texto sigue activo en la medida en que, desde su inestabilidad, impureza y contradicciones, promueve lecturas diversas y efectos heterogéneos.¹⁸

Es así como la finalidad de la parodia atiende a la valoración discursiva de los elementos jerárquicos, en función de rebajarlos a una expresión endeble, movediza, indeterminada y floja. Lo cual, precisamente, es algo que desvirtúa su aparición perpetua, divinizada e inmóvil¹⁹

En consecuencia, la expresión del diálogo apunta no a un único tema, sino que su determinación está expresada precisamente en la variedad, en la relatividad de las conclusiones, en el no direccionamiento hacia una verdad. Así pues, para García, el efecto

¹⁸ Ibid. p. 124

¹⁹ Ibid

generado en los procesos dialogizantes del carnaval supone una utilización del lenguaje que apunta hacia grotesco en tanto aspecto contrastativo del lenguaje común y normativizado. Como también se presenta desde la inconclusividad, que acrecienta la distinción sobre los diálogos responsables, con linealidad dramática: Aquí se piensa el dialogar como un ejercicio de madurez adulta en plenitud de capacidades.²⁰

En aras de comprender los alcances que posee la literatura en su expresión más inclusiva, tanto en imágenes como en formas y procesos de lenguaje, lo serio-cómico es también una conceptualización literaria que opera bajo la lectura de cualidades específicas sobre el fenómeno del carnaval y su función artística en la novela. Ante ello, Bajtín plantea en el capítulo ‘‘El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski’’ una serie de condiciones presentes en el estudio de lo serio-cómico que atienden al propósito del carnaval como recurso artístico de la novela.

Entendiendo la idea del carnaval como terreno para el despliegue de la expresión serio-cómica, Bajtín pone tres características típicas para esta expresión: en primera instancia, una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es aún más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana.²¹ En este rasgo, según Bajtín, tiene lugar un cambio radical de la zona temporal y valorativa de la estructura de una imagen artística.²²

²⁰ Ibid. p. 128

²¹ BAJTÍN, Mijaíl. Op. Cit ., p. 158

²² Ibid

Como segundo rasgo típico, ligado al primero, lo serio-cómico se encuentra ligado conscientemente a la experiencia y a la libre invención. Según Bajtín, su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora.²³ El tercer rasgo supone una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces cuya finalidad niega la unidad de estilo. Como resultado, se genera una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura.²⁴ Para efectos del análisis de Bajtín, la inclusión de lo serio-cómico en su estudio responde a una descripción analítica en función de conceptualizar el itinerario de la novela. Ya a partir de aquí está clara la enorme importancia de este dominio de la literatura antigua para el desarrollo de la futura novela europea y de la prosa artística que tiende a la novela y se desarrolla bajo su influencia.²⁵

Con base en la estructura anterior, Bajtín establece una separación compositiva en las raíces literarias de la novela, establecida en tres expresiones: la epopeya, la retórica y el carnaval. La posibilidad de concebir el origen de la novela como una división en tres momentos, y la recopilación de las cualidades que aporta lo serio-cómico en tanto fijación característica de la novela carnavalizada, permite entender una serie de fenómenos que apoyan la interpretación del material literario y lo adecúan al propósito de señalar los aspectos más significativos como expresión de un rasgo novelesco definido.

²³ Ibid

²⁴ Ibid

²⁵ Ibid

Como resultado, la evidencia del fenómeno del carnaval y lo serio-cómico en tanto condiciones resultantes de la expresión verbal suponen una aplicación de gran variedad de figuras literarias, imágenes, recursos estructurales que hacen posible la circunscripción del fenómeno literario en un género de variados matices, así como la perspectiva de los alcances que puede tener en su aparición como producto cultural.

Novela del yo

En este terreno es necesario definir el género en que se inscribe la novela del yo dentro del análisis propuesto. Por lo tanto la definición, adscrita a un hecho enunciativo particular, debe circunscribir los fenómenos del yo que abarcan la narración a examinar; en este sentido, se inclina la perspectiva hacia la autoficción, concepto fundamental que permitirá establecer cuál es el posicionamiento del autor en relación con el discurso que emite. Se propone entonces el texto *La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos* (2016), de Julia Musitano, como el punto de partida para dar una caracterización global del concepto, ya que no sólo trabaja con la definición y su peculiaridad, sino que también se permite analizar una variedad de expresiones discursivas cuya alusión dejan entrever las variedades del yo como sujeto narrador.

A diferencia de otras instancias narrativas como la autobiografía o la novela autobiográfica, la autoficción permite establecer un distanciamiento del autor en torno a la noción de verdad dentro del discurso. De allí, dice Musitano, nace la propuesta de Dubrosky al utilizar el neologismo de autoficción para expresar su identidad de escritura como una *aventura del lenguaje*. A partir de allí, diferentes teóricos reflexionaron sobre el concepto y dieron pie a una gama amplia de categorizaciones (Genette, Vincent Colonna, Philippe

Gasparini, Philippe Lejeune, Philippe Vilain, Philippe Forest, Manuel Alberca y Marie Darrieussecq).²⁶ De todos ellos se recogen varias ideas, desde la novela de autoficción entendida como fenómeno posmoderno o la ficcionalización del yo, hasta otras distintas que proponen conceptos como autonarración, cuyo propósito es desfigurar el principio de lo real afirmando que no hay plena distinción con lo ficcional.

A pesar de las disociaciones metodológicas que establecen al yo autobiográfico como una imposibilidad ficcional, Musitano difiere de tales nociones, afirmando que éstas “han logrado estancar las posibilidades teóricas que permite el nuevo género”²⁷ Es decir, el autor no se preocupa por exponer una fidelidad textual que cimente el principio del pacto autobiográfico propuesto por Lejeune, enfocado en “la relación de identidad entre el nombre del personaje y del autor y derivar de allí la naturaleza del pacto –novelesco o autobiográfico- al que pertenece”²⁸, sino que se muestra bajo su propio dilema epistemológico. Tal afirmación deviene en planteamientos como el siguiente:

Elijo no inscribir la hipótesis de trabajo en esta tradición y pensar al género en su propia inestabilidad como una perspectiva más de las escrituras del yo, como una de las tantas posibilidades que se ponen en funcionamiento cuando alguien quiere contar su propio pasado, cuando un yo se escribe²⁹

²⁶ MUSITANO, Julia. La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. Acta Literaria 52, 2016

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid

²⁹ Ibid. p. 109

Ante tal idea, Musitano indaga a través del carácter ficcional del recuerdo, y con ideas de Rosa y Giordano, establece que el recuerdo no conserva la verdad puesto que “el tiempo íntimo acomoda temporalidades inconmensurables, presentes distintos e incompatibles que remiten a unidades de medidas diferentes. El autobiógrafo no se recuerda como fue, sino como está siendo lo que fue, según lo que quizás será (2016. Pág. 115). Atiende a dicha hipótesis discutiendo sobre la relación entre memoria e imaginación propuesta por Ricoeur, y con la noción de ficción de Blanchot, concibe el recuerdo como ruina.

El recuerdo posee un carácter imaginario cuando pretende presentificar lo pasado, lo ya ausente. Pensar el recuerdo como ruina implica vislumbrar aquello que ya no está, y en esa mirada reparar en la ausencia que lo constituye. Es decir, recordar no sólo significa presentar al pasado como algo que ya no puede volver, sino hacer acto de esa ausencia. Ese sería, a nuestro modo de ver, el devenir-imagen-devenir-ruina- del recuerdo.³⁰

En estos apartados Musitano defiende el carácter ambiguo de la autoficción, así como la naturaleza indisociable de lo fictivo en las narraciones del yo, sobre las cuales, dada la disyuntiva entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos propuesta por Giordano, no es posible adjudicarse el pacto autobiográfico de Lejeune que propone la verdad para todo el que escribe, sino que hay que entender la memoria como fruto de una representación (no susceptible de valoraciones ficcionales), y al objeto novelístico bajo su complejidad.

³⁰ Ibid. p. 119

El análisis de Musitano culmina acentuando en las diferentes manifestaciones narrativas que puede tomar el yo autoficcional. Denota, en gran manera, la perspectiva del yo como elemento ficcional y moldeable artísticamente en el panorama discursivo de la novela.

Aunque no hay que perder de vista las relaciones de fuerza entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos, sí hay que señalar los modos en que la construcción de una historia como horizonte que plantea la pulsión de la memoria se debilita en relación con la potenciación del derrumbe que provoca el recuerdo en el género autoficticio. Por esto, en las autoficciones el autor suele jugar con una historia contada de diversas formas, inventarse rostros, nuevas personalidades, o suele contradecirse hasta el punto de perder credibilidad por parte del lector.³¹

En este orden de ideas, interesan la idea de narrador que comprende el desprendimiento de verdad en el discurso por parte del autor (eliminación del pacto autobiográfico propuesto por Lejeune, que adjudica a todo discurso del yo un estatuto de verdad); la flexibilidad de lo fictivo en relación con la memoria y, por ende, el juego que puede hacer la novela para representar el mundo incorporando matices de realidad y ficción, del cual no se resuelve su autenticidad ni una jerarquía entre ambos.

En el examen del carácter ambiguo que presenta la autoficción, resulta necesario mostrar las funciones discursivas que cumple el yo en la estructuración novelesca. Al respecto, se cita aquí el texto de Catalina Arango Correa, ‘El río del tiempo de Fernando Vallejo: la

³¹ Ibid. p. 121

voz y el derrame del yo’’³², como análisis que recorre las diferentes manifestaciones del yo en la novela autoficcional, enfatizando en la excepción que marca la obra de Fernando Vallejo desde la ruptura del pacto autobiográfico establecido por Lejeune en la identificación del referente, y como evidencia de una serie de elementos interpretados bajo el lente psicoanalítico en la observación del sujeto, cuya aplicación respaldan la funcionalidad de la voz en el material narrativo.

El análisis de Arango se basa en someter la naturaleza narrativa de Vallejo a las teorías que discuten sobre el carácter ficcional o autobiográfico representado en la escritura del yo. Es por eso que se entablan discusiones con Manuel Alberca, quien, según la consideración de Arango, ha elevado el concepto de “autoficción” al nivel de un subgénero literario que, según él, claramente no es autobiografía ni tampoco novela, sino que está a medio camino entre ambas, en el límite entre lo ficticio y lo factual.³³ Otras discusiones tienen que ver con la postura de Bajtín, del cual se rescata la expresión de *género proteico* referente a la novela, ya que no se adapta a una forma preexistente, sino que cada vez crea su propia forma, Y cuyo poder consiste en su habilidad para envolver y engullir todos los otros géneros las diferencias y peculiaridades de los lenguajes de cada uno— junto con otras formas no necesariamente literarias del lenguaje, o al menos, no pertenecientes a un género

³² ARANGO, Catalina. El río del tiempo de Fernando Vallejo: la voz y el derrame del yo. México: Hipertexto 13, 2011

³³ Ibid. P. 109

en sentido estricto.³⁴ Otro teórico que discute con el pacto autobiográfico, rescatado por Arango, es Paul de Man, quien lo rechaza pues no tiene en cuenta la naturaleza discursiva de la autobiografía; es decir, que está hecha de lenguaje y, específicamente, de tropos que siempre se están sustituyendo los unos a los otros para dar cuenta de un objeto que nunca puede ser totalizado y restaurado.³⁵

Puestas las discusiones en cuanto a sentido y carácter estructural de la narración en primera persona, Arango examina lo que acuña “derrame del yo”, que consiste en una serie de procedimientos. En principio, es una voz que literalmente le habla al lector o los lectores en una especie de conversación o monólogo asistido... A medida que avanza la narración (El río del tiempo), ese otro –u otros– al que la voz se dirige adquiere varias identidades: se convierte en un cura, un psiquiatra, un asistente, una secretaria o en la Bruja, la perra del narrador-personaje. Esto posibilita que el narrador siga “conversando”, de forma verosímil...³⁶ Eso en cuanto a la personificación del lector, al cual se alude en el enunciado. Con las gradaciones que maneja la voz, Arango señala el proceso psicoanalítico del goce. Para comprender mejor la naturaleza de esta voz otra, es muy importante tener en cuenta la relación de ésta con el goce lacaniano. Para Lacan, cuando se adviene sujeto y se entra en el lenguaje– la Ley del Padre o el Gran Otro– se efectúa una pérdida fundamental del goce.³⁷

³⁴ Ibid. p. 110

³⁵ Ibid

³⁶ Ibid. p. 113

³⁷ Ibid. p. 116

Luego de la cita en que Vallejo se muestra como el diablo y en cuya identidad emite un discurso fuera de lógica (el discurso del loco, citado por Arango desde Foucault, que “no significa”) el goce, atendiendo al proceso lacaniano, se convierte en una separación del lenguaje oficial, del lenguaje normativizado. Entonces la ruptura del referente en Vallejo se produce por dos circunstancias: asumir una asistencia en el monólogo, que se traduce en la personificación del locutor, dirigiéndose a él con un lenguaje familiar, y la paridad que existe entre la estética de un lenguaje literario con expresiones coloquiales, dentro de la que coexisten expresiones que violentan la verdad, lo intocable y lo estable a través del tiempo.³⁸ Todo ello con plena distinción en el ámbito de la palabra.

Pero, ¿cómo saber que las opiniones de la voz de El río del tiempo tienen una dinámica pulsional? Por dos razones: su contenido y carácter iconoclasta con relación a lo “hegemónico” o lo “instituido”, y porque son opiniones que no llegan a nada, es decir, que no concluyen, ni se transforman, ni se concretan en una acción o hecho específico, sino que se satisfacen en la pura “verborrea”, o como diría Braunstein, en el relanzamiento de la flecha.³⁹

De acuerdo con la reflexión y la propuesta que realiza Catalina Arango sobre el modelo escritural planteado en la novela de Vallejo, se toman como criterio de análisis dos propuestas: el derrame del yo, una alteración del referente discursivo en la voz de quien

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. p. 117

enuncia, traducido en la personificación del lector y en la implementación de convencionalidades lingüísticas para tales enunciaciones; la convivencia entre lo hegemónico de la lengua literaria y la expresión del goce a través de la misma, hecho que, según Arango, desde el plano psicoanalítico es denominado como pulsión.

Esta es la perspectiva que se recoge ante la versión literaria del narrador en primera persona. Se asume en la lectura de Vallejo tanto la diferencia con el pacto autobiográfico establecido por Lejeune, como con los modelos novelísticos que desconocen los alcances de la narración del yo en términos del empleo de la palabra en la novela.

Capítulo 2: Recursos polifónicos de la narración en primera persona

El presente capítulo abordará las diferentes expresiones verbales de la novela que reflejan el sentido dialógico del discurso, aquellas expresiones que se manifiestan a través de la palabra del narrador pero que de una u otra forma se ven imbuidas por el sentido que ofrece el discurso ajeno. En cumplimiento con lo anterior, estas expresiones serán puestas en relación con las categorías que emplea M. Bajtín en su teoría sobre la novela, como son el dialogismo, la bivocalidad, el carnaval y lo serio-cómico, las cuales permiten, junto con la visión complementaria de los demás teóricos, comprender el estilo de la primera persona en Vallejo como un discurso que ofrece cualidades polifónicas en la configuración verbal de la narración.

Para el análisis propuesto será necesario abordar las caracterizaciones ofrecidas por Bajtín en cuanto al empleo de la palabra en relaciones dialógicas, vinculadas estas a fenómenos artísticos discursivos.⁴⁰ Estos discursos hacen parte de la variante del tercer tipo a que alude Bajtín⁴¹, los concernientes al discurso orientado al discurso ajeno; se incluirán, como mayores referentes, los fenómenos que atienden a los conceptos de *parodia* y *polémica*, que son los más incidentes y cercanos dentro de la palabra del protagonista y su construcción narrativa, y cuya funcionalidad va de la mano con la estructuración evidenciada por Vallejo en tanto expresión estilística del discurso en primera persona. Posteriormente, será necesario tomar los conceptos de carnaval y serio-cómico, en aras de complementar el perfil novelístico que muestra Vallejo en su concepción y desarrollo de novela autoficcional, situación que permitirá la identificación de los conflictos socioculturales más representativos en la obra desde la óptica carnavalesca y serio-cómica en los escenarios implicados.

Con intención de ubicar en la novela los discursos que evidencien el tratamiento dialógico y bivocal de la palabra, es importante subrayar las temáticas más reiterativas de la visión que ofrece el protagonista en el trasegar de la narración. Estas temáticas, además de ocupar el universo contemplativo en que se despliega la opinión del protagonista, actúan como soporte ideológico en el contraste de ideas y, en consecuencia, dan presencia a la palabra

⁴⁰ BAJTÍN, Mijaíl. Op. Cit ., p. 270

⁴¹ Ibíd. p. 290

ajena para servir de contraste ante la valoración que realizará el lector sobre los acontecimientos desarrollados en la novela.

A partir de esta coyuntura, para ejemplificar la configuración de la palabra en la novela se toman tres ideas de peso en los temas exployados durante el discurso del protagonista: la concerniente a la visión religiosa, la que refiere a la discusión científica y la que toca temas vinculados a la gramática de la lengua. En el tratamiento de estas temáticas el narrador utiliza su palabra para posicionar su opinión y establecer en últimas un debate ideológico que incluye la presencia del otro como ente discursivo.

En el ámbito de la idea religiosa que atañe a la opinión del protagonista, hay un momento de la novela en que el narrador alude a un discurso del Papa Bergoglio⁴², para el cual cita literalmente las palabras de la figura religiosa. El discurso ajeno aparece directamente, junto a la palabra del narrador, en este caso citado y de inmediato controvertido.

Hoy domingo de Pentecostés amaneció Bergoglio con el verbo acantinflado, como si el viento que le sopla en la mansarda le soplara hacia el Norte pero hacia el Sur. Que «La economía —dice— existe para servir al hombre». Y que «Nos preocupamos de los bancos mientras la gente se muere de hambre». ¿A qué bancos te referís, loco? ¿Al mañosamente llamado Istituto per le Opere de Religione? ¡La puta dándoselas de señorita! ¿No ves, Bergoglio, que tu Banco Vaticano es un paraíso fiscal o lavadero de dinero sucio, como Liechtenstein o Suiza? No te hagás el despistado... «Preguntémonos —nos propone

⁴² Homilía del padre Francisco, en la santa misa con los movimientos eclesiales en el año 2013. En: http://w2.vatican.va/content/francesco/es/homilies/2013/documents/papa-francesco_20130519_omelia-pentecoste.html

enseguida con zalamería pastoral, untuosa, el pastor de almas—: ¿Estamos abiertos a las sorpresas de Dios? ¿O nos encerramos con miedo a la novedad del Espíritu Santo? ¿Estamos decididos a recorrer los caminos nuevos que la novedad de Dios nos presenta, o nos atrincheramos en estructuras caducas que han perdido la capacidad de respuesta?». ¿De qué estás hablando, por Dios, pitonisa? ¿Y de quién, hombre doble, jesuita y franciscano, moneda de dos caras? ¿Hablás de Dios, o del Espíritu Santo? Si te referís a una sola persona, no le pongás dos nombres, que confundís al rebaño. Y si te referís a dos distintos, decilo claro: que Dios no es el Espíritu Santo sino su cómplice. ¿Con qué novedad nos saldrá ahora esa cosa que llamas «Dios»? ¿Con un terremoto? ¿Con una hambruna? ¿Con un tsunami?⁴³

En este caso, al citar el discurso ajeno y posicionarlo junto a la palabra del narrador, se puede apreciar el fenómeno de la *parodia*. En la descripción del concepto, para Bajtín, el autor habla mediante la palabra ajena, pero introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena y proyectarse en la palabra del narrador, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra, según Bajtín, *llega a ser arena de lucha entre dos voces*.⁴⁴ A lo que agrega la *imposibilidad de fusionar las voces*. Para complementar el concepto, agrega Bajtín que en la parodia las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con

⁴³ VALLEJO, Fernando. Casablanca la bella. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S. 2013, p. 136-137

⁴⁴ BAJTÍN, Mijaíl. Op. Cit ., p.282

hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada, y el estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos y aportar acentos nuevos; esto es, influir directamente en el discurso ajeno.⁴⁵ En este sentido, la voz del narrador-protagonista y del citado Bergoglio aparecen distinguidas en su exposición verbal, pero ambas se correlacionan y otorgan sentido al discurso a través de la complementación que ejercen dentro de la perspectiva representada por el narrador.

Otro de los fenómenos artísticos discursivos que resulta pertinente en la variante del tercer tipo (discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal) es el de la polémica oculta. En esta situación, la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.⁴⁶

Oíme rezar a mí, aprendé, observá la ilación del discurso y la propaganda que te hago: Diosito lindo, Viejo hermoso que hiciste el Universo con sus agujeros negros y galaxias, ¡cuánto te amo! ¿Querés que te sacrifique un cordero? Te lo comés en panini de pan Bimbo tostado en la trattoria de Bergoglio, con Mayonesa, pimienta, chile, pepinillos, mostaza y salsa ketchup. ¡Qué banquetazo! ¿O preferís pescado? Ya sé que carne de cerdo no comés

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. p. 284.285

porque sos judío como tu papá, Yavé, al que en el Levítico el olor a carne asada de ternera le engarrotaba el palo.⁴⁷

Al igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena, pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos.⁴⁸

En la tercera variante la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.⁴⁹

Cumplíéndose en el año que corre trescientos de la fundación de vuestra ilustre Casa por marqués de Villena, señorías, para la vigesimotercera edición del real Diccionario propongo una reformulación de la entrada puta porque la definición que corre ha dejado de estar acorde con la que dictan los nuevos tiempos. Definición vuestra de puta: «Mujer que hace ganancia de su cuerpo, entregada vilmente al vicio de la lujuria». Y yo os pregunto, señorías: ¿Una mujer que vende un riñón para darles comida a sus hijos, hace también «ganancia de su cuerpo»? ¿Y «vicio de la lujuria»? ¿Qué lujuria, por Dios, puede haber en una mujer que se acuesta con un barrigón patizambo, boquiabierto, hexadáctilo, de pene escaso, puntiagudo y rojizo? La lujuria será de él, no de ella. Lo que hace ella es una obra

⁴⁷ VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 137-138

⁴⁸ BAJTÍN, Mijaíl. Op. Cit ., p. 282

⁴⁹ Ibíd. p. 284-285

de caridad, si no es que de misericordia. Si no querés que la santa cobre, dadle entonces de comer vosotros, señorías, o que le dé la iglesia que bien rica está y que habla por boca vuestra en vuestro Diccionario. ¿Y «vilmente»? ¿Un adverbio en «mente», que tan feos son, en una definición del Diccionario por antonomasia, que a todos nos guía? ¡Como para hacer salir de indignación a Borges de su tumba ginebrina!⁵⁰

Otro de los fenómenos artísticos discursivos que resulta pertinente en la variante del tercer tipo (discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal) es el de la polémica oculta. En esta situación, la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.⁵¹

Si como dicen la luz viaja (cosa que dudo), y a trescientos mil kilómetros por segundo (cosa que también), el sol que estoy viendo en este instante no es el actual si no el de hace ocho minutos, que es lo que tardó su luz en llegarme. Pero es que en esta situación hay dos: el Sol y yo. En cambio si en mi telescopio Ojo de Águila veo el Universo de despuesitos del Big Bang, ahí no hay dos sino uno, yo por partida doble: el que ve y el que fui. ¡Un viejo viéndose nacer! Payasos del Big Bang, bufones de la Universidad de Misiá Pelotas con anisotropías en el culo: no se puede repicar y andar en la procesión...

⁵⁰ VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 110

⁵¹ BAJTÍN, Mijaíl. Op. Cit ., p. 284-285

(...) No me gusta la explicación de Big Bang. Prefiero la de Dios, el Viejo Loco que se sacó de la manga el Universo como un prestidigitador un conejo. Que el conejo le salió contrahecho es otra cosa. Y que no lo enderezca ni el Putas otra.⁵²

Adjunto al entramado verbal que configura la expresión del yo en el discurso polifónico, hay también aspectos de la obra que llaman la atención por estar relacionados con la tarea de otorgar sentidos peculiares al universo de la novela, evidenciado en la construcción de imágenes y estructuras verbales de la narración. Es el caso de lo carnavalesco y lo serio-cómico, conceptos relacionables con las diferentes construcciones verbales y figurativas de que se sirve el autor en aras de otorgar sentido a los eventos descritos. Los elementos conflictivos en este caso aparecen en momentos determinados de la narración, en los que el protagonista se reviste de conductas atípicas que expresan, por un lado, el propósito bajtiniano del carnaval en la configuración novelesca, y por otro la pertinencia de los aspectos serio-cómicos en la caracterización del protagonista y en la interacción de los discursos que componen la obra.

En la novela de Vallejo es posible identificar situaciones en donde lo carnavalesco y lo serio-cómico revisten la significación de los conflictos expresados. Para el punto del carnaval, interesa señalar manifestaciones propias de la intención contrastativa expresada por el protagonista. Un ejemplo podría ser aquellos momentos en que el protagonista narra cuando se está vistiendo con prendas religiosas y se contempla en el espejo, o cuando

⁵² VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 136-137

asume el rol de figura religiosa y actúa de acuerdo con ello. Estas escenas reflejan el contraste figurativo entre ideas antagónicas, con un marcado tinte carnavalesco, lo cual es observable en la obra al comparar estas escenas con los diferentes ataques y objeciones burlescas del protagonista a la moral religiosa que ataca y al mismo tiempo representa.

Me voy a revestir de Cristo frente a mi escaparate de espejo. Me pongo una estola, me quito la estola; me pongo un roquete, me quito el roquete; me pongo una mitra, me quito la mitra; me pongo un bonete, me quito el bonete... ¿Cíngulo? No. ¿Alzacuellos? No. ¿Manípulo? Ya no se usan. ¿Amito? Es de subdiácono. Capa pluvial sí. Pasito adelante, pasito atrás. Media vuelta, señor tonsurado. ¡Qué bonita caída tiene su capa! Tan sencillita, tan sans-façon. Gire, gire. Voilà!⁵³

Una de las imágenes más dicientes de este principio carnavalesco sucede cuando el narrador relata hechos aparentemente religiosos, pero revestidos de un tinte burlesco que supone otra visión de los mismos, ante lo cual es necesario apelar a la óptica contrastativa del carnaval para determinar su propósito dentro de las escenas mencionadas. Se puede apreciar al final de la novela, cuando el autor está haciendo referencia al accidente que ocurrió inesperadamente luego de la celebración llevada a cabo, o en momentos en que interactúa con otros personajes bajo parámetros religiosos. En el final de la novela, después de los trabajos difíciles que experimentó el protagonista en la intención de reconstruir la casa, la destrucción final, no obstante, está revestida de expresiones religiosas que traducen un aspecto canónico en la conclusión de la novela, generando así una contradicción y un relativismo propio del estilo de Vallejo en la novela.

⁵³ Ibíd. p. 143

Cayó la noche y me dormí y soñé con los sanitarios de Santa Anita. Ya bien avanzado el día me despertó el estrépito de una demolición: estaban tumbando la casa contigua, la de los evangélicos. Salí a la calle. Un negroide de estos que produce la tierra manejaba la retroexcavadora y ya había tumbado varias paredes. ¡Cómo no me avisaron que iban a demoler! ¿No les dije que yo la compraba y que les daba más que el que más? ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Iban cayendo, deleznales, las paredes. Con premonición de unos segundos supe lo que venía: que el golpe en la pared limítrofe lo iba a calcular mal el hijueputa y le iba a dar a mi casa. Y así fue. Calculó mal, y con el golpe a la pared limítrofe se arrastró a Casablanca. ¡Plaaaaaaas! Una inmensa nube de polvo fue ascendiendo al cielo, la sede de la Bondad Infinita desde donde reina el Todopoderoso.⁵⁴

En cuanto a lo serio-cómico y su primer rasgo de vincularse con la realidad contemporánea, se puede tomar como punto de análisis el criterio novelístico del autor en la construcción autoficcional del relato. A partir de esta noción se pueden encontrar diversos lugares y personajes propios de la realidad como rasgo constitutivo de lo biográfico en la presentación de la obra. Tómese por ejemplo la parte introductoria del espacio en que van a transcurrir los hechos de la narración

¿Y dónde queda esa maravilla de nombre alígero sobre la que sopla el viento y que ya me está empezando a intrigar? ¿Abajito acaso de Tánger la políglota, al sur del áspero Magreb en el pecaminoso Marruecos que copula con hombres, mujeres, chivos, burros, cabras, mientras bendice a Alá? No. ¿Acaso entonces en la isla Margarita que perteneció a Bolívar si no ando mal? Tampoco. ¿En la Riviera tal vez, donde los chulos costaban, ay, antaño,

⁵⁴ Ibíd. p. 184-185

soldi spiccioli pues hoy día, si los hay, costarán el otro ojo de la cara? Tampoco. Ni en el uno, ni en la otra, ni en la otra: en Medellín, Colombia, la ciudad donde nací, bautizada con el nombre del chiquero de Extremadura donde nació Cortés pero que hoy, a trescientos años de fundada, es un emporio con rascacielos, teleféricos, trenes subterráneos, puentes elevados, transmilenios, homosexualismo, aeropuertos... El corazón del planeta desde donde le dictamos al resto la norma. Y para mayor precisión y terminar de una vez con el engorroso asunto de la ubicación espacial (inevitable en este tipo de relatos ya que todo pasa en algún lado), Casablanca queda en la mejor cuadra del mejor barrio de Medellín, Laureles, así llamado por sus majestuosos laureles de troncos gruesos y ramaje denso que nos dan sombra.⁵⁵

En cuanto a la segunda cualidad de lo serio-cómico, o sea la ruptura con la tradición literaria en tanto inclinación por la experiencia personal y la innovación, es posible evidenciarlo en la estructuración de la obra de Vallejo, con su presentación sin enumerar capítulos, lo cual resulta en la omisión de una distinción jerárquica entre los momentos que componen la obra desde lo narrativo y los relacionados con la voz del protagonista. Para la tercera cualidad, referida al tratamiento heterogéneo de estilos y voces presentes en lo serio-cómico, se pueden tomar los diversos elementos discursivos que el narrador incorpora en la construcción del relato, desde aquellos que aluden a detalles plenamente literarios hasta los que responden a una convencionalidad científica.

Hoy pasé el día deprimido, sin querer hablar, acorazado en el silencio. ¡Qué diíta! Me está faltando algún neurotransmisor, ¿pero cuál? Dopamina no porque no me tiembla la mano.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 11

¿Glutamato? ¿Acetilcolina? ¿Aspartato? ¡Qué sistemita! Muy complejo, lo hizo Dios. Trillones y trillones de neuronas bien tramadas para la mayor Gloria del Altísimo. Voy a tomar Prozac por si es falta de serotonina. ¿Qué sería hoy de mí de no haber ejercido de psiquiatra? El Prozac lo receto para trastornos depresivos mayores, como el bipolar y el de pánico o crisis de ansiedad, que es de lo que sufro desde que me persigue Ordóñez.⁵⁶

Estos criterios de lo carnavalesco y lo serio-cómico responden a un marco interpretativo que incluye las contradicciones vistas en el protagonista como puntos de significación vitales a la hora de comprender su intención discursiva y su rol como proyector de imágenes en permanente estado conflictivo. Aludiendo a Bajtín, en estas situaciones en que lo carnavalesco se emparenta con lo serio-cómico, la expresión retórica y unilateral del autor se debilita, con lo cual se debilita también su monismo, su racionalismo y su dogmatismo interno.⁵⁷

De acuerdo con lo anterior, se entiende entonces lo serio-cómico y lo carnavalesco como características operantes de los recursos polifónicos con que trabaja el autor, moldeándolos de acuerdo con sus expectativas para la puesta en escena de los discursos más relevantes en la narración. Estos conceptos adecúan el terreno discursivo del yo, posicionando al personaje como una figura no canónica en el tratamiento de los discursos explorados, otorgando nuevos significados y nuevas propiedades a las figuras con que elige contrastar el autor y al mismo tiempo transgrediendo los elementos jerárquicos que allí aparecen,

⁵⁶ *Ibíd.* p. 144

⁵⁷ BAJTÍN, Mijaíl. *Op. Cit.* , p. 157

permitiendo incluir nuevas perspectivas de análisis en el tratamiento de las imágenes que aporta el autor en su construcción literaria.

Capítulo 3: Representación del yo autoficcional

El presente capítulo abordará las temáticas expuestas sobre la narración en primera persona, en conjunto con la ejemplificación respectiva de los puntos más importantes de la novela. Teniendo en cuenta los diferentes matices verbales que componen la peculiaridad del yo en la obra en cuestión, será necesario hilvanar los momentos de mayor notoriedad en el proceso discursivo del narrador con las relaciones específicas manifiestas en su entorno, y por ende las acciones que acomete en el transcurso de la novela. El propósito será ver de qué manera se reflejan los presupuestos teóricos en la configuración de la novela, en aras de comprender los diferentes elementos que intervienen en la base estructural de la narrativa autoficcional, y analizar los matices conceptuales que sobresalen a partir del contraste autobiográfico/ficcional en la novela del yo.

La novela “Casablanca la bella” de Fernando Vallejo se construye a partir del discurso autobiográfico. El narrador, que se entiende inicialmente como una extensión más del autor, habla en primera persona de su vida y sitúa el discurso en un momento particular de su experiencia vital. En este caso, la historia se centra en la remodelación de una casa,

propiedad del protagonista/narrador; no obstante, la trama es conducida por las incesantes reflexiones, recuerdos, relatos biográficos del narrador y diálogos entre el protagonista y sus receptores, plagados de características “‘ambiguas” que suponen una configuración especial. La convivencia de tales presupuestos, bajo una adecuación conceptual, es denominada autoficción.

La relación entre estos elementos no representa un detalle menor. Al respecto, Julia Musitano afirma la importancia de tener en cuenta la ambigüedad de los relatos autoficticios, pues estos “‘no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial”’ propuesto por Lejeune, quien afirma que el autor, narrador y personaje deben ser la misma persona, “‘ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción.’”⁵⁸ El pacto se concibe pues como un “‘juego literario”’ que no necesariamente responde a clasificaciones ni principios anteriores, y en el que “‘se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica. ”’⁵⁹

.Esta hibridación es clasificada por Musitano bajo dos principios, *la retórica de la memoria* y *la escritura de recuerdos*, definida la primera como la encargada de ‘transformar la vida en relato, de ordenar, de dar sentido a una historia’, mientras que la escritura de recuerdos se reconoce como aquella que ‘opera detalladamente, bajo un carácter imaginario que

⁵⁸ MUSITANO, Julia. Op. Cit ., p. 104

⁵⁹ Ibíd.

complejiza la determinación de las exigencias referenciales'⁶⁰ En “Casablanca la bella” es posible identificar hechos que, en el marco de la representación, se expresan reiteradamente en el transcurso de la narración apoyados en el aspecto biográfico de la obra (retórica de la memoria), aunque denotando un carácter ficcional y poniendo en entredicho la verosimilitud del evento (escrituras del recuerdo). Este conflicto aparece inicialmente bajo la acción del personaje/narrador ante un evento particular, y luego se manifiestan como complemento discursivo para la estructuración de los diferentes escenarios que componen la obra.

Los eventos particulares que reflejan con mayor notoriedad la ambigüedad entre la ficción y la realidad dentro de la narración se presentan bajo tres características: los que figuran como acción del personaje, los que responden a la palabra del personaje puesta en diálogo, y la que pertenece a la escritura de recuerdos. La primera tiene que ver con la inmersión del protagonista/narrador en acciones que suponen un proceder ambiguo en la verosimilitud de la trama.

«¿No me quemará esta sagrada vela a Casablanca la traidora?» me iba diciendo de regreso a Casablanca con la vela y cruzando de vuelta la avenida, cuando... ¡chaaaas! Que me pasa otra moto zumbando con sus dos sicarios:

—¡Ponete las pilas, viejo marica! —me gritaron.

«Viejo», «marica» e «hijueputa» en menos de veinte minutos, ¿quién resiste? *Saqué un revólver de la cabeza y les di bala.*

⁶⁰ Ibíd. p. 115

—Conque muy apuraditos, ¿eh? Las balas van más rápido que las motos, par de sicarios maricas.

Corrí hasta donde cayeron los dos sicarios maricas, y *les acabé de vaciar el tambor en sus putas testas*. Se fueron los interfectos a darse besitos en la boca en la eternidad.⁶¹

En segundo lugar, otra de las estructuras que evidencia el componente ficcional del relato es el diálogo entre el narrador y los personajes. Son variados los personajes a los que alude el narrador, aunque unos de mayor relevancia dada la posibilidad que encuentra en ellos la aparición de los referentes autobiográficos en la historia.

Al subir al carro advertí que el viejo estaba llorando.

—¿Por qué llora? —le pregunté.

—Porque me tumbaron la finca —contestó.

—¿Cuál finca?

—Santa Anita. La mía. La más hermosa.

—No me diga que usted es el dueño de Santa Anita.

—Yo soy —contestó orgulloso—. Leonidas Rendón Gómez, a su mandar.

Y me dio la mano quitándose el sombrero.

⁶¹ VALLEJO. Fernando. Op. Cit ., p. 16

—Señor: en una Libreta de los Muertos que llevo para anotar a los que se me van yendo tengo ese nombre: Leonidas Rendón Gómez. En la ere. Murió viejísimo, como de sesenta años. Se vestía de traje oscuro como usted. Desde que lo conocí (siendo un niño) estaba calvo como usted y medio sordo como usted. Era mi abuelo.

No me oyó. Bajó del carro y se despidió con una inclinación de cabeza. Y mientras se alejaba se iba poniendo el sombrero.⁶²

En cuanto a la palabra del personaje puesta en diálogo, uno de los momentos que evidencia lo ficcional es la conversación que el narrador mantiene con las ratas que lo acompañan en la remodelación de la casa, presente en toda la novela; conversaciones que abordan varias ideas entorno a la realidad, en el cual se evidencia un singular tratamiento del narrador para con estos interlocutores.

—Pasen, niñas, pasen, que están en su casa. Si es que se puede llamar casa a esta madriguera. No teman que hace mucho que renuncié a Cristoloco y a su infame iglesia y a su tartufo papa porque nunca han querido a los animales.

...—Pero cuídese que aquí hay ladrones hasta pa tirar p'al zarzo. Brotan del monte como la maleza. *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* como dijo el poeta. Y de las comunas bajan al por mayor, porque ellos no son de acá. Laureles es barrio rico. La otra noche en la esquina de Colanta atracaron a un viejito. Y como no traía nada, con unos alicates le arrancaron el pedazo. Nosotras poco más salimos a la superficie, ahora sí que porque abajo ya no hay qué comer...

⁶² Ibíd. p. 54

—Se equivocan. Crean en Él (Dios), muchachitas, que si por lo que al origen del mundo se refiere Él no se necesita ya que es propiedad sine qua non de la materia la existencia, que es su esencia, Él bueno sí es,

—Si siendo bueno nos va como nos va, ¡qué tal que no fuera!

—Eso es descreimiento de masón. Hay que tener fe, niñas, que la *vita è bella*. En fin, ¡no saben el gusto que me han dado con su visita! Me espantaron un insomnio pertinaz. Váyanse ahora a ver qué encuentran de comer en este erial que me entró el sueño. Hasta mañana, buenas noches, que Dios las bendiga.⁶³

Una de las escenas más representativas en la novela se da en la celebración llevada a cabo por el personaje/narrador con motivo de entronizar el sagrado corazón de Jesús, celebración en la que invita a un grupo de personas de su afecto, todos muertos. En un momento discute con las ratas, quienes están colaborando en la atención de la visita:

—¿Sabe cuántos han entrado desde que abrimos la puerta? Quinientos cincuenta.

—Yo conté seiscientos cincuenta.

—Yo doscientos cincuenta.

—Pónganse de acuerdo, muchachas, cuenten bien.

⁶³ Ibid. p. 18-19

—Es que se mueven, van de un lado al otro, se nos confunden. Encerrémoslos a todos en una habitación, los vamos sacando de uno en uno y los vamos contando, y así no se repiten. No dejemos entrar más, que se están acabando las Sultanas. Hay uno que se comió tres.⁶⁴

Al final, concluyendo la celebración, el narrador describe el acto final de la entronización:

Una hora estuvo el padre Ferro rezando en latín y en castellano. Venía revestido de sobrepelliz y estola y traía agua bendita y un hisopo. Mi abuela corrió el velo y apareció, resplandeciente, la imagen. El padre la roció con agua bendita y la bendijo, en tanto nosotros, los muertos, los fantasmas, observábamos arrodillados en silencio. Después como habían venido se fueron yendo todos y me dejaron solo en la desierta casa.⁶⁵

En tercer lugar, con respecto a las escrituras de recuerdos, uno de los momentos más representativos es aquel en que el narrador cuenta episodios de la historia de su sobrina, ‘Raquelita’, descrita a partir de expresiones extravagantes. Estos discursos, entendidos en palabras de Musitano, ‘descolocan la continuidad del relato cronológico y provocan cierta incertidumbre en el lector’⁶⁶

Debo anotar aquí, antes que se me olvide, que Manuel mi hermano llevaba a Raquelita su hija a las cantinas. La niña le encendía los cigarrillos: prendido el cigarrillo le daba un buen par de chupadas para que no se le fuera a apagar, y acto seguido se lo pasaba, amorosamente, a su papá. Con la copa de aguardiente era al revés: Manuel le daba una probadita, y en seguida se la pasaba a la niña, que se zampaba el resto de un tirón. No me explico cómo esta niña no les resultó lesbiana.

⁶⁴ Ibid. p. 181

⁶⁵ Ibid. p. 184

⁶⁶ MUSITANO, Julia. Op. Cit ., p. 120

Después de la tirada del edificio, pero antes de que lo incendiara, le llevaron a Raquel a un curita para que la exorcizara. Graduado el curita en latín en la Sapienza, la más prestigiosa universidad de Roma (y de Europa), habría de aprender con ella lo que es bueno. La condena le sacó chispas: se lo tragó como un agujero negro a una estrellita. Se lo sorbió por la punta misma del pecado, por donde se le abulta el pantalón. O mejor dicho la sotana.

—Yo renuncio por vos, amorcito, a lo que sea: a Dios, al papa, a Cristo —terminó diciéndole el herético a nuestra Linda Blair.

Y pensar que la empezó a exorcizar en latín... ¡Pero ella le contestaba en Sumerio!

Tras el interín del exorcista viene lo bueno: la quemada de Vietnam. ¡Qué incendio hermoso! ¡Cómo se lo perdió mi papá! Hierros se derretían, vigas se arqueaban, lozas se pandeaban... Después de tumbar con unos martillos mineros o almánadas las rejas y las contrarrejas del apartamento de Manuel (todos las tienen para que no los roben) los bomberos pudieron entrar y encontraron a Raquel tirada en un diván de espuma con varias colillas de basuco en el suelo, una botella de aguardiente en la desmadejada mano y en medio de las llamas.

—¡Metela al baño, métela al baño! —le decía un bombero a otro.

Felipe, un primito de Raquel que vivía en el apartamento contiguo, creía que la iban a meter al baño para comérsela, o sea violarla, pero no: era para apagarla.

¡Qué caos, por Dios! El humo no dejaba ver.⁶⁷

⁶⁷ VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 80-81

Los eventos de la novela antes descritos (el asesinato con el revólver sacado de la cabeza, los diálogos del narrador con muertos y animales y las anécdotas familiares que narra) a parte de acentuar la presencia lo ambiguo, producto del acople entre los aspectos ficcionales y autobiográficos, también señalan un principio intencional del autor en la búsqueda de un proyecto estético que respalde su escritura.

Este proyecto estético es definido por Musitano como “El desbarrancadero del recuerdo” (la potencia disruptiva con la que el recuerdo emerge en el relato de la propia vida)⁶⁸ y funciona a partir de ciertos procesos de autfiguración que propone el autor y que están íntimamente relacionados con la construcción de una imagen de autor en y por fuera de los textos.⁶⁹ Es decir, se produce un carácter ambiguo e imaginario al recordar la historia, pero también y simultáneamente por el carácter propositivo de una construcción de una imagen determinada. Se establece entonces lo esencial de la literatura autoficticia las formas estéticas en que resuelve la tensión entre la memoria, que se preserva de la ambigüedad, y el recuerdo, que se precipita, insistente, al borde del desbarrancadero.⁷⁰

En cuanto a la perspectiva tomada de Catalina Arango sobre las peculiaridades del yo, interesa mencionar la concordancia con Musitano sobre la estrecha relación entre los elementos ficcionales y autobiográficos a la hora de brindar una comprensión sobre la narrativa en la novela de Vallejo, en contraste con la premisa del pacto autobiográfico que sostiene Lejeune, al que Arango entiende como “un pacto entre autor y lector que se

⁶⁸ MUSITANO, Julia. Op. Cit ., p. 122

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ *Ibíd.*

produce gracias a que éste último puede establecer que el escritor, el narrador y el personaje de un relato son la misma persona (ideal, pero no exclusivamente, gracias a que compartan el mismo nombre propio)’’⁷¹ Esta premisa, que tiende a separar novela y autobiografía, sugiere en Arango una concepción distinta de la novela, en este caso la autora recurre al término de género proteico (empleado por Bajtín), “cuyo poder consiste en su habilidad para envolver y engullir todos los otros géneros junto con otras no necesariamente literarias del lenguaje, o al menos, no pertenecientes a un género en sentido estricto’’.⁷² Para Arango, la novela logra incorporar elementos ficcionales sin perder de vista el sentido autobiográfico depositado en la narración.

¿Cómo conciliar, entonces, la intención de Vallejo de hablar de sí mismo y de su propia vida, que he detectado basándome en la propuesta de Lejeune, con lo que antes decíamos que era la aparente “incapacidad” de este ciclo narrativo para ser autobiográfico en términos del teórico francés? Por un lado, diría que Vallejo demuestra una plena conciencia de que, como dice su narrador: ‘la vida cuando se empieza a poner sobre el papel se hace novela (El fuego secreto 8), en el doble sentido que he trabajado aquí, de ficción y de género proteico... mi hipótesis es que Vallejo no está y, sobre todo, no puede ni quiere estar en total control de su discurso. No sólo en términos de las interpretaciones que se desprendan de él, sino de serle “fiel” a la conciencia y a la coherencia de ese “yo” que crea. Esto no quiere decir que, en ocasiones –incluso, durante gran parte de la narración– Vallejo no busque serle fiel al yo. Si no, más bien, que su discurso está oscilando

⁷¹ARANGO, Catalina. Op. Cit ., p. 108

⁷² Ibid. p. 110

constantemente entre esa fidelidad y su traición, o lo que he querido llamar aquí: el “derrame del yo”.⁷³

Este “derrame del yo” se puede entender a partir del cambio de personajes que aparecen durante la narración, y con ellos el esquema de un diálogo a través de diferentes discursos, expresando conversaciones verosímiles por un lado, y por otro el despliegue discursivo del narrador configurando las ideas mencionadas en la novela. Tómese como ejemplo una de las conversaciones entre el narrador y el lector, en la que el narrador asume específicamente la identidad del interlocutor, y lo hace partícipe de la explicación brindada sobre un evento narrado en la novela:

A mis lectores serbobosnios paso a explicarles qué son los vendedores de minutos porque de eso sólo hay en Colombia, y en Serbobosnia ni se los imaginan. Son hombres o mujeres del pueblo que se ganan su exiguo pan de cada día con unos cuantos teléfonos celulares, tres o cuatro, no sé bien, de a uno por cada compañía de telefonía móvil que haya en el país, a las que les compran al por mayor un gran número de minutos, muy baratos, para revenderlos al por menor, más caritos. Son pues revendedores de tiempo telefónico: «de minutos». Llega usted y les dice: «Márqueme el número tal». Y ellos se lo marcan y cuando contestan le pasan el celular a usted para que hable. Pero no se lo entregan del todo porque lo tienen amarrado al cuerpo con un alambre grueso de tirabuzón, como un cordón umbilical, no vayan a ser tan de malas que se le dañe el corazón a usted y arranque en veloz carrera con el bebecito.

—¿Y es que allá la gente no tiene celular de tan pobres?

⁷³ Ibid. p. 113

—Sí tienen, pero para recibir llamadas. Lo que no tienen es crédito, «minutos» para hacerlas. O bien algunos de plano no tienen celular como yo, que soy del tiempo de Edison.⁷⁴

La narración de Vallejo expone varios escenarios donde entra en juego la noción de derrame del yo establecida por Arango. Ya sea a través del diálogo o en la narración misma, el narrador hace partícipe al lector para encadenar su discurso a través de los acontecimientos relevantes, personificándolo de acuerdo con la temática desarrollada. Otro de los ejemplos aparece con la descripción de un personaje de la novela, el doctor Flores Tapia, de quien trae a colación un trabajo académico:

La tesis («Das Sexualleben des Kindes»), como su nombre lo indica, trata de la sexualidad del niño: puras suciedades. Y es que el hombre desde su más tierna infancia es una bestia de lujuria, cosa que entrevió el cocainómano Freud pero que no desarrolló a cabalidad, con lo cual habría explicado perfectamente la pederastia, que tan difundida y delirante está ahora. El niño de pocos años no sólo es un animalito puerco y berrinchudo sino todo un padre Marcial Maciel desatado, un francotirador que le dispara a cuanto se mueve empezando por su propia madre. En cuanto a las memorias, tienen unas páginas geniales sobre las manías o desviaciones, que según Flores Tapia no existen, son puros cuentos, ¡más existe Dios! El cunnilingus, la fellatio, el coitus inter mammas o per angostam viam o por donde sea, etcétera, no son aberraciones ni anomalías como creía la antigua sexología estúpida de Havelock Ellis y Von Krafft-Ebing y Wilhelm Stekel, no: son los condimentos de la sopa. Hitler, claro, lo quería matar. Hitler era un reprimido sexual. Por eso la Segunda Guerra. En la sexualidad, mein führer, no hay regla, todos somos excepciones: usted, yo, Churchill, el

⁷⁴ VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 115

padre Marcial Maciel, Santa Teresa, la Madre Teresa, Escrivá de Balaguer... Todos somos «singularidades cósmicas», como diría Stephen Hawking. Ni existe la aberración sexual, ni existe la enfermedad mental. Punto.⁷⁵

Dentro de los elementos ficcionales que operan en la narración, Arango también reconoce el moldeamiento lingüístico del discurso como ruptura con la realidad, impuesto por el condicionamiento que genera la pulsión.⁷⁶ La *pulsión*, término empleado por Lacan y Freud, se identifica en la narración a través de dos elementos: la mención reiterada de opiniones que, según Arango, ‘no llegan a nada, es decir, que no concluyen, ni se transforman, ni se concretan en una acción o hecho específico, sino que se satisfacen en la pura ‘verborrea’...’⁷⁷, y la manifestación del lenguaje iconoclasta con que describe la realidad. Uno de los temas que aparece en relación con la insistencia es la letanía que sostiene con las ratas en referencia a ciertas figuras importantes de la realidad.

Hoy vamos a rezar, niñas, las letanías de los presidentes de Colombia. Yo los voy diciendo y ustedes van contestando «hijo de puta». Empezamos por el primero y por el último, para seguir con el resto. Simón Bolívar.

—Hijo de puta.

—Juan Manuel Santos.

—Hijo de puta.

⁷⁵ Ibid. p. 46

⁷⁶ ARANGO, Catalina. Op. Cit ., p. 117

⁷⁷ Ibid.

—Alfonso López.

—Hijo de Puta.

—Laureano Gómez.

—Hijo de puta.

—Virgilio Barco.

—Hijo de puta.

—César Gaviria.

—Hijo de puta.

—Andrés Pastrana.

—Hijo de puta.

—Álvaro Uribe.

—Hijo de puta. ¿Cuántos son?

—Entre sesenta y cien.

—Muchos, Muy aburrido.⁷⁸

Otra de las expresiones que también maneja una estructura similar a la anterior es la referencia de Vallejo al aprendizaje en los niños de la palabra ‘puta’. La repetición del término está vinculada con el propósito de pulsión expresado en Arango, en el que se observa un tratamiento iconoclasta en cuanto a su significación.

⁷⁸ VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 59

«Putas» se les enseña a leer así a los niños: pe y u: pu; te y a: ta; pu y ta: puta. Frases con la actualización de la palabra puta para las nuevas cartillas infantiles:

«Cuando la puta habla gesticula.»

«Cuando la puta gesticula arma remolinos de viento.»

«La puta llegó al congreso. Está feliz.»

«La puta que hoy mama del presupuesto quiere seguir mamando mañana.»

«Putas gesticuladoras es pleonismo. Y puta falsa también.»

«Mientras más gesticula una puta, más falsa es.»

«Candidata a puta ya es puta.»

«La puta no se hace: nace.»

«Putas que no nacen putas es que mamó su vocación en la leche de su madre.» etcétera.⁷⁹

Como se pudo expresar en lo anterior, las posibilidades estéticas en el tratamiento de la primera persona dentro del discurso autobiográfico son tan variadas como igualmente reconocidas en el marco de la clasificación que se pretenda establecer sobre la escritura de Vallejo en esta novela. Para el caso de la autoficción, es importante rescatar los elementos mencionados, ya que, por un lado, expresan su flexibilidad conceptual y al mismo tiempo una potencial aplicación a diversas formas de escritura que surgen a partir del trabajo creativo del autor. Por otro lado, estos elementos de la novela de Vallejo suponen un

⁷⁹ Ibid. p. 114

terreno propicio en la intención de adecuar los términos bajtinianos que retroalimentan la noción de novela, y que permiten hacer una adecuación del concepto de polifonía.

Conclusiones

Las conclusiones derivadas del análisis anterior señalan varios caminos a seguir, los cuales fueron marcados tanto por la idea que se tiene sobre la literatura de Vallejo como por su incidencia artística en la representación de los conflictos sociales. Estas consideraciones plantean un debate acerca del marco conceptual de la novela polifónica bajtiniana, así como una discusión sobre la lectura que ha recibido la novela de Vallejo, pues las coincidencias entre los conceptos bajtinianos y la narrativa de Vallejo se muestran bajo una confluencia importante en la lectura de la palabra como fenómeno polifónico. Así pues, son varias las observaciones a tener en cuenta para dimensionar este panorama analizado en los capítulos anteriores.

En primera instancia, mencionar el resultado manifestado por los elementos tenidos en cuenta para el trabajo, tanto las herramientas metodológicas como el producto literario al que fue aplicada. Esto hace factible el reconocimiento de las funciones que cumplen los conceptos bajtinianos aplicados a la novela de Vallejo; asimismo, se pudo evidenciar la singular configuración del discurso en primera persona como condición requerida para la adecuación de los conceptos. En este sentido, la novela es un terreno propicio ante la experimentación discursiva que realiza el autor; además, los conceptos bajtinianos se

pueden considerar afines para una lectura que pertenezca formalmente al paradigma del yo, lo cual supone una ampliación metodológica de lo que Bajtín consideró polifónico o monológico respecto a su trabajo con la obra de Dostoievski.

En cuanto a “Casablanca La Bella”, resulta pertinente el hecho de considerarla como espacio adecuado para la experimentación discursiva del escritor. Al tomar a Dostoievski como el autor a cargo de ejemplificar sus cimientos conceptuales, Bajtín encuentra en la tercera persona un criterio de estructuración novedosa para la polifonía en la novela, pero este detalle no deja de lado la forma como la novela puede cumplir otros requisitos de trasfondo polifónico bajo otras perspectivas de estilo (en este caso serían la parodia y la polémica en función de la primera persona). De hecho, según la postura de Igartua Ugarte⁸⁰, es la novela en sí misma la forma literaria que se otorga la licencia experimental de incluir una mayor variedad de recursos polifónicos, detalle por el cual la novela polifónica se entiende como respuesta a un proceso creativo que va más allá de la relevancia que marcó Dostoievski. En el caso de Vallejo, al ser la autoficción un espacio ambiguo del discurso en la primera persona, se genera una ruptura significativa con el criterio de Lejeune de verdad en el relato autobiográfico, hecho analogable a la ruptura con el criterio bajtiniano de lo monológico, pues en la narración no se presenta una jerarquía discursiva ni una verdad contundente (no hay una señal concreta de los propósitos que

⁸⁰ «En ese Proceso de ampliación (que va de la primera a la segunda edición del Dostoievski, pasando por el eslabón clave que constituye el ensayo «Slovo v romane» [«La palabra –o el discurso- en la novela»]), resulta lógica cierta reducción del carácter innovador de la obra de Dostoievski que había asombrado en un principio a Bajtín. Las razones de esta modificación proceden en gran parte de la nueva perspectiva histórica, capaz de trazar vínculos evolutivos entre formas narrativas aparentemente aisladas, adoptada por el investigador». (Igartua, I, *Dostoievski en Bajtín: Raíces y límites de la polifonía*, EPOS, XIII (1997). Pág. 231)

sigue el protagonista, además de una relación conflictiva con aquello con que está en desacuerdo y el propósito de construir la casa); además, las temáticas que determinan la intención discursiva del narrador son diversas y no responden a un orden preciso. Es por ello que, más que la tercera persona de Dostoievski, el sentido conceptual de la polifonía que intentó rescatar Bajtín fue el de la interacción discursiva de las ideas bajo la conducción indiscriminada del estilo que incorpora el autor. Lo que importa en la actividad del autor entonces es la manera en que su estilo genera encuentros y desencuentros de los más álgidos y agudos debates ideológicos que aparecen en la narración. Esto sin dejar de lado la personificación que ejecuta el conflicto de ideas (un ejemplo pueden ser las exhortaciones al discurso religioso bajo la figura del papa) pues aun dejando de lado el criterio de la tercera persona, el discurso de la novela sigue ofreciendo diversos matices polifónicos que advierten una visión más amplia de los fenómenos literarios.

La siguiente conclusión tiene que ver con la relación funcional de los conceptos bajtinianos que permiten la lectura del fenómeno polifónico en la narración de Vallejo. Entendiendo que la novela es el campo literario de mayor licencia para el despliegue de los recursos polifónicos, entonces la lectura del análisis contempla la representación de la palabra en la novela como afín al criterio bajtiniano y logra moldear conceptualmente la expresión narrativa del recurso polifónico. Los conceptos de dialogismo y bivocalidad, por hacer parte del análisis transliterario de Bajtín que explica la naturaleza de la palabra polifónica, no están exentos de aplicarse metodológicamente en discursos novelísticos que operan bajo expresiones literarias similares; lo mismo sucede con el concepto del carnaval, que también

aparece dentro de la construcción simbólica que sale a flote en los diferentes escenarios de la novela.

En concordancia con lo anterior, la novela de Vallejo se muestra como un producto narrativo que va más allá del mero mundo del protagonista/narrador y se refleja en conflictos de mayor envergadura para el horizonte cultural del lector. Dentro de la dinámica que marca Vallejo, parodiar y polemizar al otro se convierte en un ejercicio del yo que ineludiblemente requiere de una ruptura con el solipsismo acuñado a su estilo narrativo, y en esta vía el otro suma a su presencia la palabra y el cariz ideológico de la misma, hecho que denota en una expresión dialógica la cual responde al principio bajtiniano de la polifonía: confrontación ideológica de fenómenos discursivos. Por otra parte, el trasegar de los acontecimientos en *Casablanca La Bella* encierra en sí mismo un comportamiento carnavalesco. El proceso de la construcción de la casa está acompañado de inventivas a las jerarquías institucionales, pero al final se observa la alusión especial al “todopoderoso” en el instante del derrumbe, marcando este hecho como la contracara de la casa deslumbrante que había logrado su momento cumbre en la reunión de los fantasmas; lo que había iniciado con un desdén por el estado inicial de la casa, y terminado satisfactoriamente con un “esta te la gané, Colombia. Conmigo no pudiste, mala patria”⁸¹, culmina en un estado cíclico que obedece a la dinámica construcción-destrucción, detalle asociable al impulso carnavalesco reflejado en la historia de la novela. Además, en lo concerniente a los personajes el protagonista actúa irónicamente como religioso, utiliza nombres propios en función de la institucionalidad cuestionada (personajes como Rubalcaba o Alejandro Ordóñez) y ejecuta

⁸¹ VALLEJO, Fernando. Op. Cit ., p. 184

una caricaturización desde la posición jerárquica que ocupa el otro en la opinión pública, lo cual señala detalles incidentes en el comportamiento carnavalesco a medida que transcurre la narración. Desde la propuesta de García⁸², el carnaval como recurso artístico aporta la necesidad de tener en cuenta al otro, y así mismo asumir la enunciación desde un punto de vista dialógico, donde ya no se asume el discurso como producto genuino, sino que se reconoce la palabra desde su estado inherente de confrontación ideológica, acto que devendrá en una continuación indeterminada de intervenciones discursivas que refieren a debates cruciales en la opinión pública.

Opacar los límites entre realidad y ficción sin dejar de lado el trasfondo coyuntural del momento histórico: este fenómeno invita a leer la novela de Vallejo como producto de confrontaciones discursivas que no sólo abandonan la idea genuina del discurso jerárquico del autor en la primera persona, sino que también permiten rastrear los temas de mayor relevancia en el imaginario social. En este caso, interesa mencionar la retroalimentación generada por la confluencia entre el carácter polifónico del discurso, la concepción de la palabra bajo la mirada transliteraria (el discurso en relación con la palabra ajena) y la ruptura con el principio de verdad autobiográfico, pues este hecho permite enlazar el comportamiento del protagonista con los discursos referenciados, y así obtener una mayor precisión en lo que a la polifonía del yo respecta.

⁸² GARCÍA, Raúl Ernesto. La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital* - 13(2), 2013, 121-130

Queda por señalar el alcance de las propuestas metodológicas en el panorama de la narrativa en primera persona. Se ha entendido al yo como una voz que representa los acontecimientos externos bajo una mirada y consideración exclusivas, lo cual de cierta manera lo relega a ser una ficha anodina de las manifestaciones artísticas que copan la experiencia de la palabra. En este sentido, la lectura de Vallejo como eje coordinador entre las interacciones discursivas de la novela representa una nueva posibilidad de la postura estilística del yo para adentrarse en construcciones literarias que tengan en cuenta un mayor espectro temático sobre los hechos históricos relevantes en el diálogo social a través de la palabra. Al comprender que dentro de la narrativa contemporánea la primera persona está tomando partido en las nuevas experimentaciones literarias, entonces es importante advertir que su naturaleza no está exenta de un análisis inductivo, en el cual los hechos particulares y la representación llevada a cabo por el autor puedan entrar en sintonía con un marco general de acontecimientos más allá de su experiencia personal. Se trata entonces de descubrir hasta dónde el tinte monológico de la primera persona pierde fuerza al configurar espacios narrativos donde se haga mención de lo otro en función de los discursos con mayor repercusión en el ámbito social, y de qué manera la teoría responde a estas justificaciones en pos de examinar adecuadamente las nuevas manifestaciones artísticas entorno a esta idea.

La experiencia narrada por Vallejo en la novela encierra varios fenómenos literarios en apariencia ambiguos pero con significación importante. Por ejemplo, los momentos de la narración que refieren a detalles autobiográficos y ficcionales; el carácter efusivo y caricaturesco del protagonista contra voces o presencias jerárquicas dentro de la narración,

quien luego se torna paciente y acomodaticio en el diálogo con las ratas en varios momentos; el discurso del “otro” es traído a colación directamente por el narrador para efectuar las funciones dialógicas y bivocales, aunque ahora bajo una mirada carnavalesca. Todas estas descripciones dan cuenta de una característica particular en la polifonía: no es tanto la intención de incluir los discursos en el campo de la narración, sino de comprender la importancia que tiene el autor en tanto estilizador para ordenarlos y hacerlos más expresivos. Bajo estas consideraciones la narración del yo puede tener una mayor relevancia en las expresiones literarias, como también el hecho de tornarse más compleja y enriquecedora para quienes la investigan desde el criterio bajtiniano, con el cual se entiende la palabra en tanto herramienta social volcada a las manifestaciones artísticas.

Referencias bibliográficas:

ARÁN, Olga Pampa. Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor, 2006, 284p.

ARANGO, Catalina.. El río del tiempo de Fernando Vallejo: la voz y el derrame del yo. México: Hipertexto 13, 2011

BAJTÍN, Mijaíl. *Los problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1986, ISBN 968-16-6816-2

GARCÍA, Raúl Ernesto. La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital* - 13(2): 121-130, 2013

IGARTUA, Iván. Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía. España. Editorial: Revista EPOS, págs. 221-235. 1997

MUSITANO, Julia. La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria* 52, 2016 (103-123)