

IDENTIDADES EN LOS LÍMITES: LA INFANCIA
Y LA MUERTE EN DOS TEXTOS DE PIEDAD BONNETT
Y FERNANDO VALLEJO

DOI: 10.24142/unaula.n45a10

SUSANA YNÉS
GONZÁLEZ SAWCZUK*

* Profesora titular del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Introducción

Dos novelas colombianas, *El prestigio de la belleza* (2010), de Piedad Bonnett, y *El don de la vida* (2010), de Fernando Vallejo, instalan como réplicas dialógicas la autoreferencialidad en los dos extremos de una vida: la infancia y la muerte, respectivamente. Vallejo hace tiempo que trascendió la tradición literaria colombiana, en el mundo es conocida su prosa y sus obras de ficción; al igual que sus trabajos de estudios críticos y análisis biográficos con vigoroso rigor documental. Piedad Bonnett, en cambio, se incorpora más tarde, destacada poeta en el ámbito nacional e internacional, incursionó, también con

éxito, en la dramaturgia y es autora de varias novelas impecables en la prestancia de un lenguaje literario.

El interés en ambas ficciones está puesto en la construcción de una subjetividad: narrador/a, y en ambas singularidades reflexivas que confirman lo ya conocido: que la identidad se constituye en el relato (Ricoeur, 1996). Así, son narrativas que refuerzan en la misma escritura sentidos de interrogación y de búsqueda. Identidades en conflicto que se encuentran en los dos extremos: en el comienzo, la infancia, con el texto de Bonnett; y en el final, la muerte, con Vallejo, que, como réplica dialógica, reconstruye el fin de su existencia en un contrapunto alucinado con *la muerte*. Y si “el relato es el modo por el cual la experiencia del tiempo es captada por el lenguaje” (Klein, 2008, p. 160), nada más concluyente que explorar los dos extremos desconocidos por cualquier subjetividad: el origen y la muerte. Sin duda, dos instancias temporales tan utópicas en la experiencia como consistentes en la creación literaria. Finalmente, son espacios de subjetividad siempre inconclusos y reconfigurándose en los relatos de ficción que, al modo de novelas de formación, cargan con el sesgo del balance valorativo en constante definición.

I. “La niña de la foto es realmente fea”

Contundente afirmación de la que parte el texto de Bonnett. Así comienza la novela, y *la fealdad*, como gesto inicial de la narración, define un recorrido ambientado entre la ironía y el humor de una narradora que, al modo de ficción ejemplarizante, revisita los tópicos de cualquier historia de vida: la infancia y la adolescencia; los relatos en familia; el barrio; la escuela; los amigos; el despertar sexual, las pérdidas y los cambios, entre otros. Ciertos guiños acercan las prosas de dos escritoras que no temen inmiscuirse en relatos íntimos, me refiero a la analogía inevitable, al definir las mismas autoras a sus propias obras, que se puede establecer

con otra gran novela de Luisa Valenzuela. Si para Piedad Bonnett, *El prestigio de la belleza* puede catalogarse como una “autobiografía falsa”, antes, la excelente escritora Luisa Valenzuela, deslizó en el epígrafe de su novela *La travesía* (2002) el mote de “biografía apócrifa” como marca de sus casi 400 páginas. El porqué de estas aclaraciones llevaría a pensar que hay intentos de provocar cierto resguardo en la lectura, tal vez al sentirse descubiertas en detalles que asemejan la obra con la vida; por otra parte, la relación simbólica que se define en una frontera imprecisa y artificial como suponer que el acto de escritura se debe a una epifanía. Sin duda, son alertas tramposas, propias del buen oficio de la escritura porque, como señala Irene Klein, ante la singularidad de la experiencia “el autor se escribe para significarse a él mismo” (p. 35). Y estas escritoras no son inocentes, siembran una pista para ser leídas dentro de esa convención y, además, en el texto de Bonnett la respuesta a su definición se expone abiertamente en clave intertextual, en una de las cuatro citas del epígrafe, la del escritor Ricardo Piglia, para quien “... todo secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad”. En fin, son novelas de escritoras, no son ni autobiografías ni investigaciones biográficas, son relatos que podemos definir de *autoficción*, neologismo gracias al cual muchos autores, y la crítica en general, se excusan para sumergirse en todas las posibilidades del artificio literario. Entonces, toda la construcción se arma a partir de la primera frase, que funciona como una sinécdoque de la intriga, y dispone al lector ante la tensión de la inevitable dicotomía: fealdad/belleza. La narradora es implacable con el relato que define como “ajuste de cuentas con los demás, pero sobre todo conmigo misma” (Bonnett, 2010, p. 9). Difícil es superar las primeras páginas de quien se aventura en el reino de lo desconocido: el origen, el parto. Viaje acuoso, por demás imperdible ante los epítetos cargados de humor y sarcasmo de una narradora que sabe que, en el preciso relato del punto de partida,

está la clave de la atracción de la novela. No hay redención porque no hay culpas; la señal al lector es esa: es fea por naturaleza. Sin embargo, esa página y media del comienzo, a pesar de anticipar la desventaja al no haber sido dotada, fue suficiente para atrápanos en un texto que se juega en el otro extremo, en la burla de sí misma. La narradora se distancia y se ausculta porque “solo lo singular y no habitual es digno de contarse” (Klein, 2008, p. 44), y provoca el efecto de atraer más al lector, que ya no puede dejar de acompañar, hasta el final a esa niña tan desdichada en su apariencia como brillante en sus apreciaciones.

El tiempo cronológico coincide con el tiempo narrado, así recorren, al decir de Irene Klein, las *Topografías del recuerdo*, y en un correlativo se atraviesan la infancia, las enfermedades; los temblores ante valores cristianos medidos por el castigo y la venganza como contrapartida del pecado siempre latente; la calle repleta de aventuras, los relatos de *Narcisa* (la niñera), las intrigas con *Belarmina* (la cocinera); el conocimiento de la muerte y el ocio; el odio y el colegio de monja, la rebeldía y la vergüenza.

[...] en la década de 1970 Serge Doubrovski acuñó el término (*autoficción*) para referirse a esta modalidad, que Philippe Lejeune no contemplaba como factible en el campo de los subgéneros autobiográfico, al no coincidir el nombre de autor y protagonista, base sustentadora del pacto autobiográfico, o por considerar irreal los sucesos que se narraban, incumpléndose así el requisito de veracidad que se presupone en el género autobiográfico” (Puertas Moya, 2005, p. 300).

En fin, tópicos ilustrados a partir de modalidades narrativas que combinan lo tragicómico con relatos épicos adosados de variantes míticas y chismes, entre otros (Klein, 2008). Y se suman otros contrastes, si no puede conciliarse con ese cuerpo, con ese *yo cuerpo* que la contiene,

pero no la armoniza socialmente, descubre y utiliza todas las imposturas del *yo*, el *yo extrovertido*, el *histriónico*, pero también el *yo chantajista*, y su contrapartida el *yo autocrítico*. Hasta que aparece la gran dilucidación de todos estos enredos: la palabra y con ella la poesía, como refugio y como trincheras de una niña ni sumisa ni resignada, sino preparada para defenderse y sentar posiciones. Así, el lenguaje cobra, en la trama, el único espacio de reconocimiento que realiza en soledad y en tiempo perdido, gracias al cual el dolor del crecimiento se atempera porque, como confiesa la narradora, “Al hacerme adulta comprendí que el ocio de la infancia es en verdad un atisbo de la Eternidad” (Bonnett, 2010, p. 43). A pesar de la protección del mundo de la palabra, la narradora insiste en el padecimiento del cuerpo que carga, lleva al extremo las indigencias que, sin miramientos, recorren las diferentes partes de su aparato digestivo, la voracidad por la comida; cierta desproporción en su rostro de ojos hundidos y mentón prominente, y un cuerpo no estilizado, del cual parecen quedar a salvo solo las orejas alabadas en la perfección, incluso, por una extraña (Bonnett, pp. 73-74). Y esa carga grotesca en el relato no aleja ni interfiere en la lectura, al contrario, cohesiona más la complicidad de quienes quedan rendidos ante la ternura y simpatía de la niña adolescente.

En toda la novela la narradora no deja pistas de su identidad, no se conoce su nombre y, es más, pocos personajes de la intriga son “nombrados”, pero es en esa primera persona donde adquiere fuerza una perspectiva narrativa “cuyas funciones van desde la formación de creencias y la transmisión de valores hasta la de dotar de coherencia formal y estética a elementos narrativos abigarrados e inconexos” (Niccolini, 1978, p. 5). Y esa perspectiva atrae y conmina a identificarse porque está cargada de ingredientes, de señuelos en el relato que apuntan a espacios reconocidos como refugios de la memoria: la casa de la infancia, el patio, el barrio,

las calles, etc. Al decir de Irene Klein: *memoria topográfica*, “lugares [que] instalan un eterno presente que el sujeto puede recorrer una y otra vez” (Klein, p. 56). Sabemos que la infancia es el reino de lo posible, paraíso perdido donde quedaron atesorados esos rincones de protección del ser (Bachelard, 2000), tiempo glorioso, de aventuras y relatos épicos (Klein). Y esta narradora recorre todos estos espacios reforzando ciertos ritos cargados de significantes, como la fuerza protectora de una amistad sellada nada menos que en un internado religioso, donde fue conminada por rebelde. La tercera y última parte de la novela relata esta especie de prueba, de pasaje en el internado, de quien sale de los márgenes familiares y es separado porque el castigo más que la disciplina se impone en aislamiento y soledad. Y como eslabones se van encadenando experiencias que se sienten en el cuerpo: la madurez que adquiere al escuchar y confrontar a la enigmática *Amanda* (su gran amiga, a quien admira), quien además de protegerla parece marcarla en su destino de *escritora* (Bonnett, p. 176); el dolor de la inocencia perdida al reconocerse con “la cautela de las cobardes y los oportunistas, puesto que había aprendido ya que la sinceridad nos vuelve vulnerables” (p. 131); la hipocresía de la religión y, por sobre todo, ese cuerpo que deja de ser el lugar del pecado y se convierte en su territorio de placer, y al fin de reconocimiento que llega, más que con el primer beso, con el enamoramiento total del único hombre en ese horizonte de encierro: *Gargaritas*, el profesor de literatura, a quien escribe en secreto, aunque finalmente, como confiesa, “lo que quería (con mis poemas) era otra cosa: amarme a mí misma mientras los escribía. Quería que mi tristeza fuera bella” (p. 158). Y así este apartado, más que desenlace, se descubre en su finalidad, la búsqueda de una identidad inconclusa como toda narración de vida, pero con esa sobrecarga de significados que la acercan a una novela de aprendizaje.

La resolución no es otra que la elección de la literatura como espacio de fortalecimiento e imposición de una atracción, de una fuerza

seductora que se revela ahora incontenible y en movimiento creciente, de quien atravesó todos los obstáculos de una sociedad que reclama valores impolutos. Por eso, no hay clausura y es más, si en algo podemos acrecentar una ganancia, es en esa otredad que se le revela a la narradora, ahora familiar en la seguridad de un *yo social* alcanzado, tan extraño y alejado de las otras imposturas que, en las últimas líneas, llega a confesar, ahora segura, que “lo comprendí [...] cuando entré a mi cuarto y en el espejo de cuerpo entero me vi desnuda por primera vez en un año: era yo, claro. Pero, como negarlo, era otra” (p. 204).

II. “Tánatos lo está esperando... Y Cronos lo está dejando...”

En el otro extremo, Fernando Vallejo vuelve a retomar tópicos conocidos de su prosa, pero como acto final, culminante, balance valorativo que recupera, también con ironía y sarcasmo, la evocación de momentos vividos de un narrador que como *inventariador*, en un contrapunto con *la muerte*, desacraliza cualquier solemnidad de la vida a partir de los registros de *sus* muertos. Si, como vimos, el origen es siempre el relato de relatos ajenos, tiempo anacrónico y cíclico (Klein), polifonía de voces exploradas por la anterior narradora que escenificaron sus tiempos de formación, en este otro polo, ante la muerte, un narrador elige el repaso, el ajuste de cuentas de su vida, pero desde su punto de vista. Entonces, la evocación se presta como estrategia narrativa que al decir de Irene Klein “implicaría (...) la operación por la que nos constituimos a partir de los ecos de un tiempo anterior y, de algún modo, fundante” (p. 30). Un narrador intercala toda su historia y timonea la intriga en diálogo con otro, “un compadre”, pero no cualquier compadre, sino “un empleadillo [...] del último piso del Palacio Nacional. [...] desde donde se tiraban en Medellín los suicidas” (Vallejo, 2010: 21-22). Es un escucha que está detrás de todo el soliloquio de quien, en un juego alucinado y sarcástico,

parece definir su existencia a partir de la recuperación de un nombre, de un muerto, del olvido para llevarlo a su libreta de inventario de muertes. Y al rescatarlo se juega, en ese mismo acto, el registro y la certeza de un momento de su vida. Los lectores quedan inmersos en una especie de juego, acertijo narrativo entre la muerte y la vida, y si con ese listado se van acrecentando las bases de la existencia (que comienzan con la cifra de 657 muertos, que crece a 674, para alcanzar casi el número final de 757 muertes (en las páginas 11, 78 y 140, respectivamente), también se vuelven a traer todos los tópicos conocidos de su personaje, de la obra en su reescritura infinita. Así, desfilan en la galería del recuerdo sus contados afectos y sus interminables aborrecidos, pero, por si hay duda de identificación, deja claro su travestismo en la narración, y así responde a su interlocutor que lo conmina con la siguiente cuestión:

—Pero dígame una cosa, maestro: ¿cuándo usted dice "yo" en sus novelas es usted?

—No, es un invento mío. Como yo. Yo también me inventé (p. 76).

Como vemos, el narrador está más allá de sembrar intrigas o esconderse detrás de máscaras, parece que está de vuelta de todo, y claro, está al borde de la muerte, queda habilitado para explorar todos los ángulos de la autoreferencialidad, pero —eso sí— sin ningún tipo de solemnidad. Y vuelve a traer, vuelve a pasar revista a los espacios y a los seres perdidos de la infancia: *la Finca Santa Anita*, *la casa de Manrique*, los afectos intactos de sus queridos *abuelos maternos: Raquel Pizano y Leónidas Rendón*, de su tío *Ovidio*, de su hermano y su cuñada, de sus mejores amigos: *Bruja*, *Kim*, más todos los otros perros, de la *miserable Colombia*, de *la mostrenca y rencorosa Medellín*; además se intercala el inventario de sus obras, de *Crónica roja*, su primera película, y las novelas: *Los días azu-*

les, *El río del tiempo*, *Entre fantasmas* y *El fuego secreto*; y siempre, siempre, se cuele la simpática muletilla de las *azafatas de Air France*, entre muchas otras. En fin, cierto agobio se experimenta ante un narrador que no deja de interpelar a sus lectores, incluso parodiándose a sí mismo cuando responde: “No me vuelva a decir que me repito” (p. 37). Y en las últimas líneas, cuando llega el fin de su vida, se incrementa el contrapunto con su interlocutor, *el empleadillo*, para quien: “Somos recuerdos necios que hay que borrar para poder entrar en el reino de las sombras” (p. 152). Tensión irresuelta en parlamentos opuestos que no dejan respiro, entre blasfemias y rezos se agota el inventario y en lugar de elegir el olvido insiste en arrojarse con los últimos recuerdos de los tiempos felices de la infancia y de quien más amó, y la invoca, “Abuela, me voy a morir pensando en vos” (p. 157).

Por último, el narrador del *Don de la vida* habla de lo que perdió enfatizando la vida al fabular su propia muerte; y al igual que en la novela de Bonnett, la narradora trae al relato el tiempo perdido de la infancia, para marcar como afirmación la vida que fue ganando. Parecería que todo se resuelve en volver, siempre, sobre los pasos dados, las pérdidas. Relatos en espejo en los dos extremos, principio y fin, y el paso del tiempo constitutivo de la subjetividad que no cesa de fluir.

Bibliografía

- Bonnett, Piedad (2010), *El prestigio de la belleza*. Bogotá: Alfaguara.
- Valenzuela, Luisa (2002), *La travesía*. Bogotá: Editorial Norma.
- Vallejo, Fernando (2008), *Los días azules*. Colombia: Alfaguara. (Primera edición: 1985)
- (2010), *El don de la vida*. Colombia: Alfaguara.
- (...), *El río del Tiempo*. (...)
- (...), *Entre fantasmas*. (...)

Susana Ynés González Sawczuk

(...), *El fuego secreto*. (...)

Klein, Irene (2008), *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. 1era. Edición, Buenos Aires: Prometeo Libros.

Bachelard, Gastón (2000), *La infancia*. (...)

Película

Vallejo, Fernando. *Crónica roja* / (1979 México).



• GLOBERO •

