

Fernando Vallejo: la tradición de la ruptura en las nuevas poéticas de la novela colombiana

Introducción

Como eco del ya célebre capítulo de Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, “La tradición de la ruptura”, que para el mexicano encuentra la poesía en el devenir de la modernidad, la podemos suponer como propia también de la novela, una tradición que conlleva ruptura (La referencia a Paz no ha de gustarle a Vallejo, por cierto. Me disculpo). Como fenómeno moderno, la novela es representante de esa tradición, puesto que toma distancia a la vez que dialoga con sus predecesores y opera como continuidad a la vez que como término. En el *campo* (en términos de Bourdieu) de la novela colombiana, como es natural, ocurre dicho fenómeno y Fernando Vallejo se inscribe en él como un escritor de grandísima importancia. En los últimos años (aunque ya desde sus inicios el escritor fue percibido como una voz estridente, imposible de pasar por alto) se ha presentado un fenómeno particular al respecto de su persona y de su obra: desde la crítica especializada hasta el periodismo comercial parece haber encontrado en él un símbolo de referencia, bien sea como escritor maestro o bien como un ícono de la cultura *pop*, sin embargo algunos han percibido que el poco rigor a la hora de acercarse a su obra ha sido casi generalizado, de modo que aparentemente la obra del autor ha sido atrapada, de cierta forma, por la velocidad de ese *capitalismo de ficción*, que frente a casi todo comprende poco y celebra mucho.¹

La aproximación que en esta ponencia se hace a la narrativa del autor antioqueño tiene un propósito doble, en principio intentar una suerte de reivindicación de la crítica que ha revisado la *toma de posición* del autor, que trasciende el mero plano de provocación anecdótica tan comentada por ciertos sectores —por ejemplo en lo referente a la mal interpretada (cuando no mal llamada) categoría de la “novela *sicaresca*”—, para dar una perspectiva que se aleje del enfoque meramente documental, extra estético o referencial y se dirija, más bien, hacia una observación un poco más amplia sobre su propuesta. En segundo lugar, hacer una

¹ Vicente Verdu denomina *Capitalismo de ficción* a una condición de la sociedad actual, en la cual el capitalismo ya no es solo un fenómeno de producción ni de consumo únicamente, sino que ahora, transformado en la maquinaria que conduce a la inserción del ser humano en irrealidades comercializadas de modo universal, se orienta a producir “una nueva realidad como máxima entrega. Es decir, una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada” (Verdu 2006, p.11). La lectura desprevénida parece característico de esa sociedad purilizada, que convierte al ciudadano en un mero espectador de la apariencia que le propone la mencionada variación del capitalismo.

breve revisión sobre el diálogo que encuentran las creaciones literarias de Vallejo con la narrativa previa en Colombia y que se sitúa, como ya lo mencioné, también como una ruptura con ésta, no sólo a nivel estilístico, en el tono o en los tópicos, sino con una propuesta innovadora frente al *género* mismo de la novela.

1. La *autoficción* como ruptura

En el ensayo titulado *Fernando Vallejo y la autoficción: coordenadas de un nuevo género narrativo*, al definir la forma de aproximarse a los libros del escritor, la profesora rumana Diana Diaconu centra la atención en la “autoficción”, término propuesto por Serge Doubrovsky y revisado por Philippe Lejeune, en diálogo con el cual Diaconu se acerca a la definición del “pacto narrativo” de la *autoficción*. Para ella, el pacto narrativo de esta nueva posibilidad en el género de la novela denominada “autoficción” devela no solo una mera innovación formal, sino una importante crítica hacia distintos discursos y una *toma de posición* frente a estos. Para Diaconu, el pacto de la autoficción se encuentra en la brecha entre dos pactos narrativos en apariencia contrarios: el *ficcional* y el *autobiográfico*; no obstante, según propone, la autoficción posibilita, en palabras suyas, una tensión “creada entre los dos pactos antitéticos, tensión que se mantiene a una intensidad máxima, sin resolverse en ninguno de los dos sentidos” (Diaconu, 2013, p. 49) y que posibilita la revisión de los límites de ambos géneros a la vez que incurre en una superación de éstos, “una doble superación: [de un lado] de los límites de la autobiografía por las posibilidades novelescas, ficcionales, y [del otro] de los límites de la novela recurriendo a un discurso no ficcional, el autobiográfico” (50).

Esta acotación es fundamental a la hora de acercarse a la obra de Vallejo, ya que una aproximación equivocada y limitada solo al abordaje temático, por ejemplo, impide ver la profundidad y el verdadero valor de los textos del escritor.

Existen dos matices importantes en esa propuesta que aquí me interesa presentar. De un lado, cómo el optar por esta forma narrativa distancia al antioqueño de la tradición del denominado *realismo mágico*, cuyo gran representante en Colombia fue García Márquez; y de otro, la observación de la manera en que ese distanciamiento configura una postura ética, no de un provocador liviano, de actitudes cínicas (con el sentido común de esta palabra, que remite al “descarado” o “sin vergüenza”), sino la consolidación de una voz opuesta diametralmente a este, de doble moral, desde la categoría del *neoquinismo* como la propuso Hélène Poulquien y la revisa la profesora Diaconu, partiendo de la categoría del filósofo

alemán Peter Sloterdijk del “quinismo”. A la revisión de esta propuesta se dedica brevemente la segunda parte de esta ponencia.

La primera acotación sobre la ruptura de Vallejo con el estilo discursivo del denominado *Boom* y de sus propuestas ficcionales ocurre en la plasmación de aquello que parece íntegramente opuesto a este movimiento. La recreación de todos los escenarios de su infancia en Medellín y en la finca de sus abuelos maternos, atravesada por importantes críticas a la configuración de la Nación, a su historia, a la opción política de quienes la han presidido, etc., funcionan de manera desmitificadora del discurso ficcional del *realismo mágico*, que, aunque en principio surge como una propuesta crítica, fue adoptada y adaptada (e incluso confundida posteriormente) con el discurso del poder.

Al respecto, Diaconu anota que este distanciamiento del autor paisa, que obedece a su postura radical de considerar ruin e inmoral toda actitud hegemónica, tiene que ver con lo que Roberto González Echevarría propuso en su libro titulado *Mito y archivo*, donde evalúa el discurso de la novela latinoamericana. Diaconu encuentra que González Echevarría ve en este discurso no solamente una posición crítica del discurso del poder, sino una imitación de este dentro del primero (Diaconu, p. 46). El teórico cubano propone que la historia en América Latina tiene una directa relación (casi indisociable) con la génesis de la literatura y el discurso hegemónico que acompaña dicha génesis, en especial en la forma novelesca. Echevarría dice que

de la misma manera en que la novela del siglo XIX convirtió a América Latina en objeto de estudio científico, la novela latinoamericana moderna transforma la historia de América Latina en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo (Echevarría: 2000, p. 40).

Las ficciones que Echevarría denomina como las *del mito* quedan trasladadas al *Archivo* cuando pierden su eficacia como relato histórico. Sin embargo llama la atención del postulado de Echevarría la idea de ver la literatura como un discurso histórico fundamental. Diaconu menciona que esto ocurre dada “la pretensión [de la novela] de estar en posesión de la verdad y el consiguiente derecho de legitimación, el poder simbólico, el prestigio” (Diaconu: 2013, p. 98).

No obstante, aunque las *ficciones del Archivo* (dentro de las que ubica *Cien años de soledad*, de García Márquez y *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier) surgen como una crítica hacia los discursos identitarios anteriores,

“no rompen con el mecanismo de legitimación del *discurso antropológico* [discurso predominantemente hegemónico en el momento histórico en que aparece la gran narrativa de los sesenta (p. 100)] que les sirve de modelo discursivo. Como consecuencia, desmitifican todos los demás discursos, pero mitifican el propio discurso literario, los relatos sobre América que componen el *Archivo*” (Diaconu p.101).

Podemos suponer entonces que la distancia que toma Fernando Vallejo del estilo discursivo y de los tópicos del *Boom* no obedece a un mero gesto iconoclasta vacío frente a las ‘vacas sagradas’ de la novela, sino a esa conciencia crítica ante el discurso hegemónico que observa, como Echevarría, homologado en este tipo de novela en Latinoamérica.

La opción por la recreación desmitificada de esa otra realidad, exiliada del *Archivo*, es la que observa el narrador-protagonista en *El río del tiempo*. Para citar solo un ejemplo de *Los días azules*, primer tomo de *El río del tiempo*, donde el personaje-narrador recrea, entre la reconstrucción de sus memorias de infancia, un momento histórico de trascendencia, el que dio paso al periodo de La Violencia en Colombia:

Estábamos en el corredor delantero de Santa Anita una mañana cuando empezó a incendiarse Colombia: habían matado a Gaitán. Dicen que lo mataron los conservadores. Dicen que lo mataron los comunistas. No se supo entonces ni nunca se sabrá. Papi regresó de improvisto de Medellín con la noticia. La abuela al punto empezó a entonar el «Magnificat», que solo rezaba cuando había temblor de tierra o terremoto. Y hacía bien: la muerte de Gaitán partió la historia de Colombia en dos, con un tajo de machete. Después el machete se siguió cortando cabezas. Y los ríos se fueron llenando de decapitados: por un cadáver de conservador que bajaba sin cabeza, bajaba un liberal descabezado. Los gallinazos, apolíticos, gozaban el banquete de la neutralidad instalados sobre unos y otros. (Vallejo 2012, p. 68)

Sin embargo, el tono en que es narrado este episodio y la ironía burlesca de la figura de los gallinazos enuncian una actitud que el narrador confirmará más adelante (y que se irá ironizando y contradiciendo, de forma aparente, posteriormente): “no voy a referir aquí en sus pormenores una historia que me niego a hacer mía. Está en los periódicos. Es harto conocida” (68). La desmitificación del discurso histórico, no puesto en términos de legitimación, sino atravesado por la ironía sagaz del narrador, es evidencia de esa distancia estilística que obedece a una posición ética. Valga recordar también un par de sus discursos o diatribas donde esta posición de su creación literaria se reafirma. El discurso de aceptación de su doctorado honorífico, que leyó en el auditorio León de Greiff, de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, donde, al referirse a su conocida *libreta de los muertos*, en la

cual apunta en orden alfabético los nombres de aquellos a quienes vio al menos una vez en persona y que han muerto, afirmó lo siguiente:

A Sartre lo tengo en la «s» de la lista, así: «Sartre, Jean Paul». A Simone de Beauvoir en la «B» de burro, aunque era muy inteligente. Y a Rafael Carrillo en la «c» (Carrillo, Rafael), en la que también tengo a Colombia, habida cuenta de que la Colombia mía también se murió, y junto con ella sus sueños de honorabilidad y decencia. (Vallejo 2009, p. 11)

O en su famoso *Cursillo de orientación ideológica para García Márquez*, que publicó Vallejo en *El Malpensante*, y donde el escritor arremete contra la actitud política y la forma estilística del nobel colombiano:

Llegué a Cuba la primera vez con inmunidad diplomática, en gira oficial arrimado a una compañía de cómicos mexicanos que protegía el presidente de México, protector a su vez de Cuba, Luis Echeverría. No sé si lo conocés. Con él nunca te he visto retratado. Retratado en el periódico te he visto con Fidelito Castro, Felipito González, Cesarito Gaviria, Miguelito de la Madrid, Carlitos Andrés Pérez, Carlitos Salinas de G., Ernestico Samper. Caballeros todos a carta cabal, sin cuentas en Suiza ni con la ley, por encima de toda duda. ¿Con el Papa también? Eso sí no sé, ya no me acuerdo, me está entrando el mal de Alzheimer.

¿Pero por qué te estoy contando a vos esto, tu propia vida, que vos conocés tan bien? ¿Narrándole yo, un pobre autor de primera persona, a un narrador omnisciente de tercera persona su propia vida? ¿Eso no es el colmo de los colmos? No, Gabito: es que yo soy biógrafo de vocación, escurbador de vidas ajenas, y te vengo siguiendo la pista de periódico en periódico, de país en país y de foto en foto en el curso de todos estos largos años por devoción y admiración. Tu vida me la sé al dedillo, pero ay, desde fuera, no desde dentro porque no soy narrador de tercera persona y no leo, como vos, los pensamientos. Vos me llevás a mí en esto mucha ventaja desde que descubriste a Faulkner, la tercera persona, el hielo y el imán. (Vallejo, 1988).²

Consideremos entonces que ese distanciamiento que toma Vallejo de la narrativa mencionada como perteneciente al *Archivo* es una de las posibilidades que se pueden observar de manera más frecuente en sus textos, por medio, quizá, de la presentación de escenarios devastados por el tiempo o por la violencia, de acciones propias de una barbarie atroz, etc. Sin embargo esta actitud que se opone al ideal de la “Colombia mágica o Colombia

² Con esta denuncia, entre otros, coincidió Reinaldo Arenas, un año después de la publicación del artículo citado, ya al final de sus días, donde dice de García Márquez: un “pastiche de Faulkner, amigo personal de Castro y oportunista nato. Su obra, además de algunos méritos, está permeada por un populismo de baratija que no está a la altura de los grandes escritores que han muerto en el olvido o han sido postergados” (Arenas 2002, 323); como ejemplo de estos últimos, el cubano se refiere en el contexto de la frase citada a Jorge Luis Borges, pues denuncia que no le hayan otorgado el premio Nobel y en su lugar lo haya recibido el colombiano.

maravillosa”, y que opta por otro tipo de relato, no ha de observarse bajo un análisis limitado, que recurra a categorías a veces vagas como la de la “literatura de la violencia”, en donde frecuentemente, con una orientación muy limitada, se lo ha ubicado, sin más criterio que la mera clasificación tópica. Estos juicios ocurren, de la misma manera, con otras categorías como la llamada “literatura del post-boom”, “literatura homoerótica” o “literatura desviacionista”, todas ellas frecuentes en la crítica, pero inoperantes, según Diaconu, por cuanto no se remiten más que al análisis anecdótico o temático, sin ir más allá, hacia una comprensión de la obra en su dimensión ampliamente estética y, tal como lo señala Iván Padilla, bajo la revisión de su sentido amplio: “literario, histórico, cultural y existencial” (Padilla 2014), puesto que si el nivel estético de la obra literaria se omite, se cae en esas lecturas literales, como la de Germán Santamaría, en la que se pide censurar la proyección de la película que Barbet Schroeder filmó basada en *La virgen de los sicarios*, de Vallejo. Diaconu señala el error de la lectura superficial que conlleva a la confusión de *La virgen de los sicarios* con la denominada “literatura testimonial” por parte del periodista y hoy embajador de Colombia en Portugal, puesto que éste considera que por el personaje llamarse Fernando, igual que en la realidad extratextual el autor y guionista de la película, el texto no se asume como ficción. Cercana a esta lectura, precisamente en cuanto al aspecto mencionado, es, por ejemplo, la de Oswaldo Ortigón, en su texto “Cuando escandalizar es también secularizar”, en el que afirma que *La virgen de los sicarios* “se balancea entre la hibridez de un género autoficcional y testimonial [...] como una propuesta de rápida lectura” (Ortigón 2013, p.295) lo cual funciona como estrategia para captar al lector actual. Esta propuesta presenta un equívoco a la hora de comprender la autoficción de Vallejo, puesto que al revisarse lo que enmarca esta, se descartaría de plano la lectura en clave “testimonial” necesariamente. Diaconu, apoyando la contradenuncia que hizo Antonio Caballero del artículo del periodista tolimense, afirma que “si uno ignora [como Santamaría] el nivel estético de la obra, entonces también permanece sordo a los efectos de sentido surtidos por la provocación, a la que malentenderá, tomándola en el sentido literal” (Diaconu p. 244).

De esta manera, es válido comprender que la opción narrativa por la que opta Vallejo en sus autoficciones es causada por algunos de los puntos expuestos arriba, de modo que su apuesta pone en tela de juicio no sólo un estilo y una posibilidad política de manera gratuita, sino que encarna toda una posición axiológica que pone el acento en la crítica y en la autocrítica. Vallejo, en esa ruptura con la narrativa inmediatamente anterior y con el tipo de lector acostumbrado a ella, irrumpe con una alternativa que consigue, como afirmó Juan Álvarez, recrear en sus lectores el “eco de una experiencia de lectura que los interpela, que los acusa

y los hace comprenderse responsables”, puesto que han estado “acostumbrados a gozar del juego de imaginar paisajes mágicos y pueblos con nombre míticos” (Álvarez 2013p. 318).

2. La propuesta del *neoquinismo* en la configuración de una poética de la provocación

Hélène Pouliquen, en su libro *El campo de la novela en Colombia: una introducción*, acuñó la categoría del *neoquinismo*, actualización del término “quinismo”, del filósofo alemán Peter Sloterdijk, y desde la cual identifica particularidades en las propuestas narrativas de algunos escritores colombianos actuales. A partir de esa reflexión Diaconu supone que el quinismo, orientación de conducta de los cínicos antiguos, cuyo referente fue Diógenes de Sínope, no corresponde con lo que hoy se comprende de entrada con la palabra “cínico”. Este cinismo, lo identifica Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* como un “cinismo contemporáneo” y en oposición al cinismo de los antiguos griegos. El primero, el cinismo contemporáneo, vulgar, encarna una posición de doble moral, de moral perversa, donde se toma la opción más fácil, la posibilidad que no exige esfuerzo personal, de oportunismo, del total egoísmo y que, sobre todo, actúa en contra del discurso al que se adhiere y proclama.

Diaconu ha señalado ese cinismo contemporáneo en los personajes de Vallejo, sobre todo en los religiosos y los políticos, como el pasaje sobre el cardenal Lopez Trujillo en *La virgen de los sicarios* y que en el discurso ya citado aquí aparece de nuevo para, de forma irónica, presentar la doble moral. En la autoficción mencionada, López aparece como un tipo relacionado con el narcotráfico, que ofrece terrenos de la Iglesia a los capos de la droga y muy adinerado de forma fraudulenta. La doble moral, el doble discurso, la hipocresía y la falta de escrúpulos son, entonces, las características más fáciles de distinguir y comúnmente relacionadas con ese “cinismo contemporáneo” que propone Sloterdijk para diferenciarlo del *neoquinismo*, que se relaciona con la actitud filosófica de los cínicos antiguos, como ya mencioné.

El *neoquinismo*, como resurgimiento del quinismo (o *cinismo antiguo*) según explica Diaconu, conlleva una “posición ética minoritaria, auténticamente crítica e incluso hipercrítica con el poder y los valores imperantes, que rechaza rotundamente la doble moral” (Diaconu p.162).

El quinismo, según ha señalado la crítica rumana, “invalida la moneda en curso”, invierte el sentido moral o de valor de una norma, aseveración, discurso etc., para realizar una provocación, una crítica al valor impuesto y generalizado pero insuficiente por incoherente o falso. Ese sentido moral obedece a la conciencia, que viene desde la Grecia antigua, desde

Diógenes el cínico, de que al aparato colectivo le es imposible garantizar valores como la libertad y la verdad. Según comenta Diaconu, la moral común y la moral colectiva entran en un choque irreconciliable, puesto que el pensamiento predominante (*la doxa*) se basa, según la moral tradicional griega, en la fama y la gloria, mientras que la moral del sabio, del cínico antiguo, encuentra su fundamento en el distanciamiento de la opinión popular, de la idea aceptada mayoritariamente: “el sabio cínico elige la *paradoja* que, en sentido etimológico, significaría el situarse al margen de la opinión común, de la *doxa* (Diaconu p.165).

Este camino, por el que opta el autor antioqueño, se consolida por medio de distintos recursos ya ampliamente revisados por la crítica especializada, no obstante parece no haberse considerado ampliamente esa posición de la actitud *neoquínica* frente a la del cinismo vulgar. María Mercedes Jaramillo escribió que en *La virgen de los sicarios* “el cinismo del narrador no tiene límites porque no busca justificarse, ni justificar su conducta. Expone los hechos de forma directa, sin digresiones explicativas y sin hacer concesiones al lector” (Jaramillo 2013 p.83), pero este “cinismo del narrador”, que señala Jaramillo, no es un cinismo vulgar, al contrario, tiene el sentido del neoquínico, no del “cinismo contemporáneo” de Sloterdijk, de modo que el narrador-protagonista no acepta la degradación y la doble moral imperante, sino que se sitúa en su contra parte, desencantado pero lúcido, para cuestionar y denunciar desde la provocación y desde su permanente posición heterodoxa.

A propósito, Fabio Jurado ha señalado, sobre *Los días azules*, y luego de identificar tres tentativos narrativos, que son más bien ecos internos del narrador-personaje: un lector anónimo, la perra Bruja y un psiquiatra que evoca como el paciente en el diván, que:

el narrador se propone desmitificar al establecimiento y a lo institucionalizado, así como a los modelos del comportamiento social y el discurso del deber ser; instalado en un tiempo posterior, un tiempo de remanso, de quietud, de relativo equilibrio aunque con desesperanza y cansancio (Jurado 2013, p. 54)

Esa desmitificación que coincide con el pensamiento del sabio, alejado de la mencionada *doxa*, se devela a nivel estilístico precisamente como consecuencia de ese mantenerse al margen de la norma. La forma novelesca en la autoficción es constantemente juzgada y despreciada por la voz narrativa en *Entre fantasmas*, último volumen de *El río del tiempo* “Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos. Abuela, dejá esas novelas pendejas y mejor léeme a Heidegger. O el directorio telefónico aunque sea” (Vallejo 209 p. 167). De la misma manera lo hace con la contraparte, la Historia estricta, al desmeritarle su

rigor en un artículo publicado en la revista *Soho* titulado “El gran diálogo del Quijote”, donde afirma, partiendo de su apreciación sobre la obra máxima de Cervantes, lo siguiente:

Y así el cristiano bañado en musulmán, en el Quijote se da a torpedear los cimientos mismos del edificio de la novela, su pretensión de veracidad. Cuatrocientos años después, el polvaderón que levantó todavía no se asienta. ¡Cuáles torres gemelas! Ésas son nubes de antaño disipadas hogaño.

Total, la novela no es historia. La novela es invento, falsedad. La historia también, pero con bibliografía. (Vallejo 2006, p. 253)

La parodia y la desmitificación del discurso histórico queda confirmada aquí, de modo que el narrador no está asido de ninguno de los dos lados. Se mantiene pues en el lugar de la paradoja, donde con desea persuadir, ni conseguir que el lector evoque alguna cosa, ni causarle ensoñaciones, al contrario, busca incomodarlo.

Para concluir, vale la pena resaltar el énfasis que pone la propuesta de la profesora Diaconu revisada a lo de este texto, sobre esa reflexión neoquímica de la que les vengo hablando. Aquello sobre lo que ella acentúa el neoquinismo es la reivindicación de la dimensión subjetiva del ser humano. Ya arriba había anotado la separación del sabio cínico de la Grecia antigua, conducta que el neoquinismo conserva del *cinismo antiguo*, de modo que aquellos pasajes en que el *yo* narrativo de *El río del tiempo*, con que empieza y termina el ciclo abren y cierran esa posición, que destaca, en palabras de Diaconu “su potencial como individuo, como sujeto pensante y no como miembro de una colectividad. El yo es una individualidad que ferviente, autoconsciente, un yo en el que retumba esa oposición al mundo, como la cabeza de un niño que golpea, en un arrojito de ira, las baldosas, que golpea a la vez que se apoya sobre un mundo basto, frío y duro.

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el baldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. ¿Tenía tres años? ¿Cuatro? No logro precisararlo. Lo que perdura en cambio, vívido, en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma. (Vallejo 2012, p. 7).

Gracias.

Bibliografía

- Álvarez, J. (2013). «El humanismo injuriado de Fernando Vallejo». En L.M. Giraldo y N. Salamanca. *Hablar en nombre propio*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. pp. 309-321.
- Arenas, R. (2002). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Diaconu, D. (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género literario*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- González E, R. (2000) *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo, M. (2013). «Las memorias insólitas de Fernando Vallejo» En L.M. Giraldo y N. Salamanca (edits). *Hablar en nombre propio*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. pp. 65-89.
- Jurado, F. (2013). «La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad». En L.M. Giraldo y N. Salamanca (edits). *Hablar en nombre propio*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. pp. 39-65.
- Ortegón, O. (2013). Cuando escandalizar es también secularizar. En L.M. Giraldo y N. Salamanca (edits). *Hablar en nombre propio*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. pp. 289-309.
- Padilla, I. (2014). Reseña «Diaconu, Diana. Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. 392 págs». En *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, N° 16. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Vallejo, F. (2012). *Los días azules*. Bogotá: Alfaguara – Planeta.
- _____. (2009). *Entre fantasmas*. Bogotá: Alfaguara.

_____. (2006). «El gran Diálogo del Quijote». En *Revista Soho* n.º 67; pp.251-260.

_____. (2009). Discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa en Letras de la Universidad nacional de Colombia. Publicación especial del decanato n.º7. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

Verdu, V. (2006). *El estilo del mundo*. Barcelona: Anagrama.