Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e
Hispano-americana

Juan Quintero Herrera

Ironía, diatriba y digresión en *Almas en pena chapolas negras*, de Fernando Vallejo

São Paulo

2018

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Ironía, diatriba y digresión en *Almas en pena chapolas negras*, de Fernando Vallejo

Juan Quintero Herrera

Dissertação apresentada ao Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Hispano-Americana
Orientadora: **Prof[a].Dr[a.] Adriana Kanzepolsky**

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço
de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Quintero Herrera, Juan

7i Ironía, diatriba y digresión en Almas en pena chapolas negras, de Fernando Vallejo / Juan Quintero Herrera ; orientadora Adriana Kanzepolsky.

- São Paulo, 2018.

103 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. CH793.4.7.7.2 . 2. CH793. 3. CH793.4.7.7.3. I. Kanzepolsky, Adriana , orient. II. Título.

Juan Quintero Herrera

Ironía, diatriba y digresión en *Almas en pena chapolas negras*, de Fernando Vallejo

Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: ____/ ____/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

A la Divina Trinidad, y a Jesús como unión.

A Jorge David Quintero Bula, *in memoriam*, por tanto cariño,
por haberme apoyado siempre, y por haberme dado libros
y buenos consejos.

Agradecimientos

A la profesora Adriana Kanzepolsky, mi orientadora, por haberme guiado en esta empresa. Y por haberme motivado a dar siempre un poco más, porque siempre es posible mejorar.

A Selma Herrera, por su apoyo de madre, y por ver siempre la luz al final del túnel.

A Thais Munhoz, por el cariño y el apoyo. Y por las conversaciones sobre los capítulos de esta investigación.

A la agencia CAPES, por el financiamiento otorgado para el desarrollo de este trabajo.

A los profesores Aleyda Gutiérrez y Pablo Gasparini, por hacerme ver, con su experiencia y buena energía, algunos puntos a mejorar.

A Clara Rosa Torres, por la lectura de cada uno de los capítulos, y por motivarme a seguir en los momentos más tensos.

A César Mackenzie, un ser amable, que sin conocerme me regaló un libro sobre la obra de Vallejo.

A la biblioteca Florestan Fernandes y sus funcionarios.

A Edite Mendez Pi, a Junior y Dóra, que siempre me ayudaron con todas mis dudas.

Pero esto no es un curso de filosofía práctica de los que anuncian en el metro de Nueva York, es una biografía impráctica, según yo.

Fernando Vallejo, *Almas en pena chapolas negras*

What people call insincerity is simply a method by wich we can multiply our personalities.

Oscar Wilde, *The Artist as Critic*

Resumen

QUINTERO, HERRERA, J. Ironía, diatriba y digresión en *Almas en pena chapolas negras*, de Fernando Vallejo. Disertación (Maestría). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo. São Paulo, 2018.

Este trabajo busca analizar el uso de la ironía, la diatriba y la digresión en el libro *Almas en pena chapolas negras*, de autoría del escritor colombiano Fernando Vallejo. La aproximación se propone conocer las articulaciones de estos tres conceptos y analizar cómo su uso modula la hibridez de un relato donde se mezclan una narración de carácter biográfico del poeta colombiano José Asunción Silva, y una narración autobiográfica, en la que se cuenta el proceso de la obtención de información para la escritura de ese texto.

Palabras clave: *autobiografía, biografía, diatriba, digresión, ironía, hibridez.*

Resumo

QUINTERO, HERRERA, J. A ironia, a diatribe e a digressão em *Almas en pena chapolas negras*, de Fernando Vallejo. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras y Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Este trabalho busca analisar o uso da ironia, da diatribe e da digressão no livro *Almas en pena chapolas negras*, da autoria do escritor colombiano Fernando Vallejo. A pesquisa se propõe conhecer as articulações destes três conceitos e como seu uso permite a hibridez de um relato onde se entrecruzam uma narração de caráter biográfico do poeta colombiano José Asunción Silva e uma narração autobiográfica em que se conta o processo de obtenção de informação para a escrita desse texto.

Palavras-chave: *autobiografia, biografia, diatribe, digressão, ironia, hibridez.*

Abstract

QUINTERO, HERRERA, J. Irony, Diatribe and Digression in *Almas en pena chapolas negras,* written by Fernando Vallejo. Dissertation (Master)- Faculty of Philosophy, Letters, Humanities of the University of São Paulo, São Paulo, 2018.

This work seeks to analyze the use of irony, diatribe and digression in the book *Almas en pena chapolas negras*, written by the Colombian writer Fernando Vallejo. The approach aims to know the articulations of these three concepts and how their use modulates the hybridity of a story where the biographical narration of the Colombian poet José Asunción Silva is mixed with the autobiographical narration, in which is included the process of obtaining information for the writing of that text.

Keywords: *Autobiography, biography, diatribe, digression, irony, hybridity.*

Índice

Introducción - 11

Capítulo I: La ironía y su ambivalencia en el texto– 19

- La voz y el tono - 19
- El tono irónico - 25
- La ironía para redefinir el género biográfico - 29
- La vida y la obra del biografiado: una lectura irónica -37

Capítulo II: La diatriba como mecanismo contra los discursos oficiales - 43

- Aproximaciones a la diatriba - 47
- De cinismo y diatriba - 52
- Quinismo y *neoquinismo* para cuestionar el cinismo contemporáneo -54
- *Neoquinismo* - 58
- Odio y nostalgia por Colombia - 63

Capítulo III: La digresión como transgresión - 68

- Simulación de la oralidad - 82
- La escritura de los recuerdos - 86
- La digresión como transgresión - 89

Conclusión - 92

Bibliografía - 95

Introducción

En el último cuarto del siglo XX la producción de biografías sobre escritores latinoamericanos estuvo principalmente marcada por una tendencia a reconstruir las vidas de autores nacidos en ese mismo siglo, casi todos ellos asociados al llamado "boom de la literatura latinoamericana" o antecesores de este. A continuación algunas de estas biografías: *Juan Rulfo (2003)* y *Las mañas del zorro* (2003), escritas por Nuria Amat y Regina Roffé sobre la vida del escritor mexicano; *Borges, una vida*, de Edwin Williamson, de 2011; *Construcción de la noche* (de 1993, reeditada en 2013), sobre Juan Carlos Onetti, escrita por Carlos María Domínguez. Igualmente las biografías de Cortázar: *Una biografía revisada* (Herráez, 2011), *Julio Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político* (Arias Careaga, 2011); las de Gabriel García Márquez: *Viaje a la semilla*, de Dasso Saldívar (1997) y *Gabriel García Márquez: una vida* de 2008, escrita por Gerarld Martin; o la de Manuel Puig: *Manuel Puig y la mujer araña*, escrita en 2002 por Suzanne Jill Levine. Vale indicar que algunas de estas biografías fueron escritas por biógrafos-críticos no latinoamericanos, como en el caso de las de Borges, la de García Márquez, escrita por Martin, la de Puig, o también la escrita por la española Nuria Amat sobre Juan Rulfo.

Sin embargo, en 1995 Fernando Vallejo (Medellín, 1942) publica *Chapolas negras*, la biografía de José Asunción Silva, con la que toma distancia de las biografías de escritores del siglo XX y regresa al siglo XIX para reconstruir la vida de este insigne poeta de las letras colombianas.

Pero también toma distancia en relación con las otras biografías por la particularidad de escribir la suya desde la perspectiva narrativa de un biógrafo-narrador en primera persona que narra de forma paralela e imbricada el relato biográfico (sucesos que acontecieron en la vida de Silva) junto al proceso de obtención de fuentes para llevar a cabo ese relato. Es decir, una metaficción, en la que Vallejo biógrafo relata acontecimientos de su vida e inserta comentarios y opiniones a través de los cuales se identifica con la vida y las relaciones de

Silva. Por ende, es una narración en la que destacan dos tiempos: el pasado que se inscribe en esa otra vida y el presente de la escritura.

Como antecedente de este tipo de biografías caracterizadas por la hibridez discursiva, en las que el biógrafo se autofigura y diseña un perfil autobiográfico de forma explícita, me remito al mismo Fernando Vallejo, quien años antes, puntualmente en 1991, reescribió íntegramente la biografía de Porfirio Barba Jacob[1], la cual había publicado primeramente en 1984 con el título *Barba Jacob el mensajero*. Esta primera versión, escrita en la habitual tercera persona gramatical de las biografías, empieza así: "El doce de abril de 1927, tras un ir y venir incierto de veinte años por tierras de Centro América…" (11)[2], pero luego, en 1991, pasó a ser escrita en primera persona, y publicada por Planeta con el nombre de *El mensajero*[3], y comienza de la siguiente forma: "Camino de la muerte, en México, conocí a Edmundo Báez que me habló de Barba Jacob" (2008:7).

Considerando estos datos sobre estas dos versiones se puede afirmar lo siguiente: en primer lugar, que Fernando Vallejo incursiona en la literatura con el género biográfico y, en segundo, que al reescribir el texto decide hacer uso en la biografía de la primera persona gramatical, la misma posición enunciativa desde la que ha escrito el resto de su obra.

Desde entonces, a partir de la escritura de *Barba Jacob el mensajero*, en 1984, Fernando Vallejo decidió escribir sus textos valiéndose de un narrador en primera persona, con el que se ha consolidado como un referente de literatura latinoamericana contemporánea. Si bien desde 1985, con la publicación de *Los días azules*, comienza su pentalogía autoficcional, *El río del tiempo*[4], será a partir de la publicación de *La Virgen de los sicarios*, en 1994, y de su adaptación al cine por Barbet Schroeder, en 1999, que el autor adquiere gran notoriedad, no exenta de polémica, tanto por el carácter polémico y provocador con que se ha identificado su obra literaria como por sus declaraciones públicas y por sus posicionamientos en artículos y ensayos[5]. Su prestigio se consolidará con el otorgamiento de

---

[1] Porfirio Barba Jacob (1883-1942) fue uno de los seudónimos del poeta y periodista colombiano Miguel Ángel Osorio. Nacido en la región Antioquia, al igual que Fernando Vallejo.

[2] De esta versión, la publicada en 1997. *Barba Jacob, el mensajero*. Bogotá: Alfaguara, 1997.

[3] En 2008 fue reeditada esta misma biografía, sin ningún cambio, por el sello editorial Alfaguara con el que fuese el título de la primera edición: *Barba Jacob el mensajero*.

[4] *El río del tiempo* se compone de los libros de memorias: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993).

[5] La exhibición de la película *La virgen de los sicarios* en Colombia causó polémica en diferentes medios de comunicación del país, entre los que se destaca el caso puntual de la columna "Prohibir al sicario", publicada

premios como el Rómulo Gallegos en 2003 – por su novela *El desbarrancadero*– y el Premio de Literatura en Lenguas Romance de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 2011.

Cabe anotar que el autor, nacido en la región de Antioquia, también ha sido director de cine, ha dirigido dos documentales –*Un hombre y un pueblo* (1968) y *Una vía hacia el desarrollo* (1969)– y tres películas de ficción filmadas en México: *Crónica roja* (1977), *En la tormenta* (1980) y *Barrio de campeones* (1983), y también ha publicado ensayos: *La tautología darwinista y otros ensayos* (2002), *Manualito de impustorología física* (2005), *La puta de Babilonia* (2007) y *Las bolas de Cavendish* (2017).

Por lo demás, su obra (tanto sus libros de memorias como sus ensayos y biografías) ha sido estudiada en los campos de la crítica literaria y el mundo académico en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa[6], en investigaciones que reflexionan sobre la autoficción presente en sus textos, la presencia de un narrador heterodoxo e iconoclasta, el exilio, la religión (principalmente la católica), la homosexualidad, la pederastia, el racismo, la violencia, la mordaz crítica a Colombia, la relación con la madre, entre otros temas.

Teniendo en cuenta lo anterior, mi interés en este trabajo se enfoca en su producción biográfica, puntualmente en *Almas en pena Chapolas negras*, publicada en 2008, la cual es la versión definitiva de *Chapolas negras*, pues considero que si bien hay diversos estudios:

---

en *Revista Semana*, en la que el periodista Germán Santamaría exhorta a sabotear y "ojalá prohibir" la exhibición de la película. https://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3
En cuanto a su figura pública, esta destaca también por su carácter transgresor y polémico, como puede leerse en *Peroratas* (2013), recopilación de artículos de revistas, presentaciones de libros, ensayos, discursos de Fernando Vallejo.

[6] Debido a que existen centenas de artículos académicos y tesis, pero también ensayos, capítulos y libros escritos por críticos, a continuación destaco solo algunos de estos trabajos.
Fernando Vallejo y la autoficción: coordenadas de un nuevo género narrativo (2013), de la autora rumana Diana Diaconu, quien se enfoca en temas estéticos y axiológicos presentes en la obra de Vallejo. También vale destacar el estudio sobre los procedimientos para la construcción de la autoficción, que Manuel Alberca le dedica en su libro *El pacto ambiguo* (2007), específicamente el subcapítulo titulado *Contra los dictados de la época: Fernando Vallejo.*
El libro del hispanista belga Jacques Joset: *La muerte y la gramática: Los derroteros de Fernando Vallejo* (2010).
También el libro de Juanita C. Aristizábal, quien hace un estudio crítico y original sobre los "regresos" en la obra del colombiano en *Fernando Vallejo a contracorriente* (2013).

artículos y ensayos sobre sus biografías [7], que una investigación que atienda a los mecanismos de hibridación textual propuestos por el autor colombiano en este relato de corte biográfico puede contribuir a una mejor comprensión de su textualidad.

Más allá de las biografías políticas o las históricas, o las de personajes del mundo del espectáculo, las cuales se promocionan con fervor en las librerías, considero pertinente el estudio de esta biografía literaria, en la que la experimentación de géneros y registros que en ella confluyen permiten abordarla como un género amplio, en el que, como señala el crítico y estudioso de la biografía Michael Holroyd, "sus fronteras se han ampliado; hoy en día su tema es todo el ámbito de la experiencia humana, en la medida en que puede ser recuperada" (2011: 46).

También, como estudioso de la literatura hispanoamericana, me interesa el análisis de este texto, porque es una biografía de un escritor escrita por otro escritor, que explícitamente expresa su admiración por su biografiado y se autofigura a la luz de elecciones temáticas y vínculos afectivos de Silva que relaciona con las suyos. Entre estos podemos mencionar que Vallejo se detiene en la relación de Silva con su madre, con su abuela y con su padre, pero también en su relación peculiar y problemática con Colombia, una posición que ambos comparten.

Hablamos, entonces, de una biografía en la que el biógrafo-narrador relata sucesos de su vida y de su intimidad en cuyo relato diseña una identificación con la vida de su biografiado, a través de una serie de estrategias discursivas como de opiniones y juicios de valor acerca del poeta, que lo figuran como un personaje excéntrico, provocador, cínico, insolente, deudor… un raro, un decadente del siglo XIX. Algunas de estas características son similares a la imagen que Fernando Vallejo biógrafo construye sobre sí mismo: cínico, irónico, insolente.

---

[7] Sobre los estudios enfocados en la producción biográfica del colombiano, consultar los artículos de Julia Musitano: "A imagen y semejanza: una lectura de *Almas en pena, chapolas negras* de Fernando Vallejo" (2011) y "Fernando Vallejo biógrafo. La vida de los otros y la potencia de la autofiguración" (2017).
También el capítulo IV, titulado "Las biografías", del libro de la misma autora, *Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2017.
Artículos de otros autores: "Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva" (2004) de Susana Zanetti; "El arte de la biografía" (2014), de María Fernanda Lander y "Una sombra larga. José Asunción Silva y Fernando Vallejo" (2012) de Carmen Perilli.

Ahora, si bien el texto mantiene la fórmula con la Philippe Lejeune define la biografía donde A(utor) es no es N(arrador), P(ersonaje) se parece a M (odelo), la cual no se quiebra, y donde el principio de veracidad típico de todo texto referencial tampoco desaparece (1975: 47-49), dado que el personaje y el modelo mantienen una relación de identidad −entendiendo que el modelo es lo real a lo que el enunciado quiere parecerse− también es cierto que la autofiguración del narrador se mezcla con el relato de la vida del otro, de tal manera que se condensan la identidad autobiográfica y biográfica, y los recuerdos personales surgen en medio de algunos intersticios, tal como podemos leer en el siguiente fragmento:

> Uno de mis escasos amores es mi abuela, otro es mi padre. Hoy he vuelto a leer «Los maderos de San Juan» de Silva en que la abuela arrulla al niño, con las mismas lágrimas de cuando lo era. Prueba de que me he hecho viejo y no he cambiado. ¿O será que por la vejez ya me empezaron a llorar los ojos? Por lo que sea. Mi abuela y mi padre ya no están y yo habré envejecido mucho pero Silva nada y lo sigo viendo como siempre, con ojos de amor de niño (2008: 431-432).

De tal forma, se percibe, como dice Julio Premat, que "el escritor se vuelve personaje de autor, cuyos rasgos y peripecias transforman y determinan el sentido de los textos" (2009: 23). Lo determinan porque, si bien *Almas en pena chapolas negras* se focaliza en el relato biográfico, no deja por esto de ser un texto híbrido, donde diferentes géneros se mezclan y se confunden a partir de la construcción autoficcional del narrador. Sobre la autoficción el crítico literario Manuel Alberca afirma que se caracteriza "por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje". A lo que agrega que "Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico (2005: 115-116). En este cruce de géneros, señalado por Alberca, es que se inscribe la autofiguración del biógrafo en *Almas en pena...*, quien se vale su autoridad para escribir un relato donde lo alterno, lo fragmentario, lo relativamente insustancial y lo discontinuo son también elementos constitutivos de la vida del otro, pero también de la suya.

Considerando que la biografía en su carácter de género híbrido y ambiguo, como lo define François Dosse en su libro *O desafío biográfico* (2013), y que según André Maurois

es un género de cruce, donde su hibridez o impureza estaría dada por la tensión entre la voluntad de reproducir objetivamente el pasado y "el polo imaginativo del biógrafo que debe recrear, según su intuición y sus capacidades creativas, un universo perdido" (2007: 55), es posible analizar *Almas en pena* atendiendo a decisiones narrativas que permiten relacionarla con otros textos literarios como la novela. De esta forma, algunas citas, las cuales pueden ser interrumpidas por el narrador, dándole la palabra a una u otra de las fuentes consultadas, presentan la apariencia de conversaciones. Sobre estos tipos de procedimientos Holroyd señala que aunque no invente diálogos, "el biógrafo puede usar citas breves de cartas, diarios, en poesía y prosa, que tienen la inmediatez del diálogo" (2011:46), recurso que según el crítico hace que una biografía literaria, al adoptar diferentes formas, "puede promocionar narrativas paralelas a las de la novela" (2011:47). También el trato que hay con los muertos, como fuentes que son traídas a la vida, pero al que el biógrafo también interpela, cuestiona y les simula conversaciones.

Es así que teniendo en cuenta las posibilidades de *Almas en pena chapolas negras* como biografía literaria, el propósito en este trabajo se centra en el estudio de la ironía, la diatriba y la digresión como mecanismos o estrategias que funcionan para la elaboración de esta biografía particular, donde se entrecruzan diferentes relatos y donde surgen diversas lecturas, más allá del relato estrictamente biográfico.

Pienso que la recurrencia a la ironía, la diatriba y la digresión funcionan en la elaboración de este tipo de biografías donde hay una fuerte presencia del yo-biógrafo que logra en un mismo relato ceñirse a contar de la forma más exhaustiva posible sucesos sobre esa vida que ha decidido recuperar, pero que a su vez inserta una propuesta transgresora contra los discursos oficiales, que son cuestionados de forma imbricada a lo largo del texto. Y funcionan porque son figuras que permiten ante toda una propuesta de escritura ambivalente, donde confluyen una búsqueda constante de la historia de vida del biografiado y una narración confusa y ambigua que oscila entre la rigurosidad de un biográfico obsesivo y metódico en relación a la información que suministra, y simultáneamente un biógrafo que se introduce en el relato para opinar y figurarse sin ningún tipo de prevenciones ni indicaciones al lector. Operaciones, estas, que lo convierten *también* en protagonista de un texto que supuestamente se centra en la vida de otro.

Es así que en el primer capítulo me interesa analizar las diversas connotaciones de la ironía en el texto. Por una parte, como un mecanismo desde el que es posible cuestionar algunos procedimientos o convenciones del género biográfico, o subgéneros como la hagiografía, la cual se reformula desde un guiño irónico, desde el que el biógrafo propone la "santidad" de Silva por su capacidad de endeudarse y de convertir a sus acreedores en mártires. En este sentido, la ironía transgrede los niveles de verosimilitud del género*;* es decir, aquellas convenciones o preceptos de contrato entre el escritor y el lector en términos de una determinada tradición discursiva.

Si bien la biografía es amplia en sus múltiples formas y abordajes metodológicos y el objetivo no es encuadrarla bajo unas reglas definidas, sí considero que hay una propuesta irónica en *Almas en pena…*, en la que se apela a una voz y un tono irónico del biógrafo-narrador que expresa una serie de enunciados con ese registro, que invitan a una lectura de diferentes tópicos de una forma ambivalente, con situaciones que pueden leerse, interpretarse, de formas distintas a aquella consolidada en la historia oficial.

Por otra parte, la ironía también me interesa como un recurso con el que el biógrafo-narrador se enmascara para deambular así, en un entre-lugar, entre la rigurosidad de su investigación y la construcción digresiva y violenta en la que expresa su individualidad; individualidad desde cuyo horizonte se posiciona de forma parcial con respecto al biografiado, sobre quien también se posiciona de forma irónica al leer en clave biográfica a José Fernández de Andrade, protagonista de *De sobremesa*, la única novela escrita por José Asunción Silva.

En cuanto al segundo capítulo de este estudio, me centro en la diatriba como un recurso que se articula con el cinismo y cómo este aparece en el relato desde la perspectiva de un biógrafo que se muestra como un sabio, como un erudito que cuestiona de forma ríspida y agresiva diferentes discursos oficiales, como el de la historia de Colombia, desde los tiempos en el que el poeta vivió hasta el presente en el que escribe. Pero que también cuestiona ciertos procedimientos del género biográfico, como también a otros biógrafos y su falta de rigor.

Por último, en el tercer capítulo focalizo la digresión como una figura que aparece de forma constante a lo largo del texto, con la que se transgrede la estructura organizada temática y cronológicamente de las biografías clásicas; una figura que, además, permite una escritura

fragmentaria que se construye desde la simulación de un flujo de recuerdos que parecen ir surgiéndole al biógrafo; flujo de recuerdos en los que destaca la autoridad de ese yo que cuenta la vida del otro y su vez se autofigura como un personaje del relato.

Por último, tanto en la ironía, como en la diatriba y la digresión se reconoce la presencia de una voz narrativa desde la que se estructura una escritura que simula la oralidad. Es este un punto que ha llamado mi atención, dado que la presencia de esta voz en conversación, en diálogo permanente con interlocutores diversos, funciona como un recurso articulador de los tres conceptos abordados en este trabajo. Por tal razón conocer las características de esta voz y sus posibilidades creo que permite un abordaje más completo de lo aquí propuesto, ya que la ironía, la diatriba y la digresión son mecanismos que tanto en sus connotaciones retóricas pero también en su uso como figuras literarias son expresados por una voz narrativa que conduce el relato.

Capítulo I:
La ironía y su ambivalencia en el texto

La voz y el tono

La historia de vida según Pierre Bourdieu es una de esas nociones del sentido común que "presupone al menos, lo que no es poco, que la vida es una historia y que una vida es inseparablemente el conjunto de acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia" (1997: 74), la cual se elabora en orden cronológico, desde un comienzo, un origen; desde un punto de partida; desde un inicio hasta su término que es también un fin, una realización.

En *Almas en pena chapolas negras* la estructura narrativa se aleja de esta noción; no hay una intención de dar cuenta de la totalidad de una vida, por el contrario, podría decirse que ni siquiera su paratexto [8] sugiere que es una biografía. Desde su título, en plural y sin nombrar en ningún momento al biografiado, pero también la falta de capítulos, notas, pies de páginas, epílogos, epígrafes son omisiones que refuerzan un texto que no sigue una estructura clásica del género biográfico. Ahora bien, en la estructura formal de esta biografía la simulación de una conversación, de un diálogo, en el que una voz (la del biógrafo-narrador) sostiene el relato, es clave para que se evidencie esa intención de no dar cuenta de la totalidad de una vida. Pues en esa simulación de oralidad con la que este escribe pareciera que el texto no se encuadra dentro de la estructura lineal y organizada de la escritura de una biografía. Además, al estar la biografía sustentada desde la simulación de una voz, esta es impregnada por diferentes tonos, destacando en este capítulo el tono irónico, que está presente en diferentes momentos del relato. Esta particularidad permite que mediante el uso de la ironía sea posible una biografía alejada de las convenciones clásicas del género, y alejada también de la imagen romántica y consagratoria de José Asunción Silva.

[8]La paratextualidad es una de las cinco categorías de la transtextualidad expuesta por Gérard Genette. Aunque el autor la define claramente en *Palimpsestos*, es en 1987, en su libro *Umbrales*, que elabora un estudio más amplio de esta categoría.

Es así que tanto en el texto como en el paratexto, *Almas en pena…* presenta una estructura que va en contra de lo que Bourdieu, refiriéndose a lo arriba comentado, consideró como una "ilusión biográfica"; pues al no estructurarse la biografía como una historia de vida (el texto comienza por el relato de su muerte, y luego va saltando en la narración por diferentes temas no cronológicos) se aleja de una ilusión retórica tradicional, de una representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado ni cesa de reforzar (1997: 76).

Otro factor que se suma a la idea anterior es la elección del biógrafo por reconstruir la vida de José Asunción Silva desde la perspectiva de un narrador en primera persona, quien simultáneamente relata sucesos de su propia vida y de su intimidad, en una identificación con la vida de su biografiado. Desde el principio del libro así lo expresa: "Conocí a José Asunción Silva siendo yo un niño:... Me acuerdo que eran las seis de la tarde, cuando en Medellín oscurece y que estaba en el vestíbulo de mi casa llorando por él, por sus versos, la milagrosa belleza de esos versos suyos que me inundaban el alma…" (2008: 8).

Esta revelación es afín con la opinión que Michael Holroyd tiene del género: "Toda buena biografía es intensamente personal, porque es, en realidad, la historia de la relación entre un escritor y su biografiado" (2012: 16). Y es también desde esa posición de narrador en primera persona que el biógrafo deja claras sus limitaciones sobre la precisión de lo que va a contar de su biografiado.

> "¿En qué quedamos? En nada, no quedemos en nada. O sí, en que si no logro precisar ni lo que me pasó a mí mismo y cuándo leí por primera vez a Silva, ¡qué voy a precisar lo que le pasó a otro, a él, que murió hace cien años, esa pobre vida ajena perdida en el desbarrancadero del tiempo…" (2008:9).

En la anterior cita se puede percibir una posición y un tono irónicos ante el género biográfico, donde se considera que el biógrafo tiene dominio y precisión de la información que va a revelar acerca del personaje biografiado. En relación con este aspecto, Wayne Booth afirma que la mayoría de las ironías con éxito tienen un narrador no confiable (1961: 316-317). ¿No es acaso una ironía que el biógrafo, quien debería focalizar la narración en su personaje, y con cierta seguridad en relación con lo que va a narrarnos de él, pase a justificar su imposibilidad de hacerlo, basándose en su incapacidad de reconstruir su propia vida? Lo es, como también puede considerarse como irónica esta postura, incluso, ante el género

autobiográfico, en el cual, como señala Sylvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*: "la memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén" (1996: 18).

En *Almas en pena…* se puede decir que el biógrafo, que por momentos habla de sí y de sus recuerdos de vida, cuestiona el recuerdo como mecanismo eficaz en la reconstrucción del relato biográfico, pero también del autobiográfico. Es así que nos encontramos desde el inicio con un biógrafo-narrador que no pretende construir un relato totalizador de la vida de Silva, ni tampoco de la suya.

Otro elemento que se suma a esta idea de negación de totalidad de la historia de vida es la elección de las fuentes principales que consulta para reconstruir la biografía, y la atención que les da. Un caso en especial significativo es el análisis que dedica al diario de contabilidad de Silva, el cual revisa e interpreta durante un trecho amplio de la biografía para revelar con detalles, enumeraciones y cifras de una zona no contada antes de la vida del bardo bogotano (la ocultación de sus deudas). Algo que se evidencia también en la elección de los temas en torno de los cuales decide articular el relato. Así podría decirse que la muerte del poeta, y de sus seres cercanos es una especie de *leitmotiv* del texto, de tal forma que se hace reiterativo y no permite que la historia de vida avance.

Ahora, en los ejemplos hasta aquí citados podemos notar la presencia de una voz narrativa [9] que se sustrae a su identificación evidente con el biógrafo-narrador, la cual parece estar en una conversación con un interlocutor hipotético. Pensar que la estructura narrativa en *Chapolas negras* está guiada por una voz puede considerarse a contracorriente de un género como el biográfico, construido y legitimado en la escritura. Y es que en esta biografía, al igual que en las novelas de Fernando Vallejo, también está presente la fuerza de una voz que es la que sostiene el relato.

---

[9] Para este estudio consideramos el concepto de "voz narrativa" de Blanchot, en el sentido de una voz que "en el intervalo del relato se oye, más o menos con precisión, la voz del narrador, ora ficticia, ora sin mascara", "La voz narrativa que está dentro sólo en cuanto está fuera, a distancia sin distancia, no se puede encarnar: bien puede adoptar la voz de un personaje juiciosamente escogido o incluso crear la función hibrida del mediador" (1991: 237-238). En este sentido una voz que borra a quien la lleva como centro, siendo por tanto neutro, en el sentido que no crea centro.

Para reflexionar acerca de la voz presente en *Almas en pena chapolas negras*, nos interesa dialogar con las reflexiones de Alberto Giordano en *La conversación infinita*, libro en el que este autor analiza algunas características de la obra del novelista argentino Manuel Puig. En este sentido, nos interesa recuperar la siguiente afirmación: "…cada voz narrada, cualquiera sea el género discursivo en el que se realiza (diálogo o monólogo, cuaderno de pensamientos o carta, diario íntimo o composición escolar), aparece *en conversación*" (2001: 189). Así, en un pasaje de *Chapolas negras* el narrador, en una estructura de conversación con un interlocutor indeterminado (puede suponerse que somos nosotros, los lectores), confiesa.

> Seis meses anduve detrás de don Álvaro de Brigard después de esa conversación telefónica rogándole que me permitiera consultar los papeles de Silva, sin decirle, por supuesto, claro está, lo que aquí les he confiado en voz baja, que consideraba esos papeles suyos míos, que me sentía con más derecho que él a tenerlos. (2008: 143).

Este pasaje sólo confirma esa simulación de esa voz que es constante en el texto, porque lo dialógico es reiterativo, pues el biógrafo-narrador sin entrar nunca en un diálogo directo con ninguna otra persona interpela a un interlocutor como si estuviera conversando.

Esta es una voz en conversación, que avanza y retrocede, que reconstruye el pasado y narra desde el presente, nutrida por el recuerdo del proceso de obtención de información para la reconstrucción biográfica construyendo un verosímil de oralidad en la escritura. En *Almas en pena chapolas negras* la reconstrucción biográfica, parece que se va construyendo en el ahora, por la voluntad de esa voz que va reproduciendo lo que va llegando del flujo del recuerdo, sin ningún orden establecido, un procedimiento que trae como resultado la disposición fragmentaria de la materia narrada.

Una de las principales características de esta voz es su ímpetu iracundo, del cual se desprende una gran autoridad en relación con lo que dice; una voz que se afirma como erudita, como una máquina hablante que urde el montaje de acontecimientos sobre el biografiado y su entorno, y que es repetitiva y delirante en los juicios que espeta[10].

---

[10] Sobre este aspecto se puede relacionar la fuerza de esa voz en *Almas en pena…* con la "cantaleta", principalmente la cantaleta antioqueña, región en donde nació Fernando Vallejo. Pablo Montoya, en su ensayo "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario" señala que esta, que no es más que un canto repetitivo y que acude a la invectiva, está enraizada en la literatura antioqueña, y también está presente en el movimiento denominado Nadaísmo, movimiento cultural y literario gestado en Medellín en los años sesenta donde

Ahora, la fuerza de esa voz, que habla desenfrenadamente, es tomada durante la narración por diferentes tonos (digresivo, melancólico, cínico, soberbio, irónico), los cuales permiten diversas lecturas de la obra. Entendiendo que, como explica Giordano, el tono en la voz "se presentifica como tensión: no significa directamente algo, sino que hace sensible la presión, sobre lo dicho, de un suplemento indecible. Por eso se lo puede oír no sólo en la mezcla de representaciones heterogéneas, sino también a veces en los intersticios, en los vacíos que articulan series de lugares comunes diferentes" (2001: 167).

Uno de esos tonos es el irónico que se inserta en esa simulada conversación, que es un artificio, pues la palabra nunca se libera, siempre está en boca del narrador. Si bien en algunas ocasiones este añadirá distintas voces de otros personajes mediante la aparición del diálogo y de hablantes figurados, su quehacer monocorde propiciará que las mismas siempre estén supeditadas y en un claro rango inferior a la a su interpretación de los hechos.[11]

En algunas ocasiones en el transcurso del relato la voz responde preguntas que son formuladas a un hipotético interlocutor. Sobre ese registro conversacional que domina la narración, Aleyda Gutiérrez, en "Escritura y novela en Colombia 1900-2005", su investigación doctoral, afirma, a propósito de *Entre fantasmas*: "Una y otra vez el autor vuelve sobre el relato oral, pero introduce voces, y se dirige a un ¿oyente?, ¿lector?" (2014:103). Recurrencia a la que se suma el procedimiento de intercalar voces en medio de la narración. Dos reflexiones que, si bien están centradas en *Entre fantasmas*, podemos hacer extensivas a *Chapolas negras*.

Muchas veces en esas constantes conversaciones la voz hace preguntas que ella misma responde con mayor o menor grado de seguridad. Esta inseguridad, esta duda, sumada a la fuerza corrosiva de esa voz que ironiza sobre diferentes temas permite en esta biografía de

---

predominaba la provocación, y una postura anarquista que criticaba la política nacional, la religión, principalmente la católica, y que defendía el vitalismo sexual.

Por su parte, Aleyda Gutiérrez dice que esa cantaleta "por sus marcas de oralidad en la escritura, puede considerarse como una estrategia narrativa que tiene una funcionalidad reformativa, dado que busca mantener la atención del oyente (lector), recordándole siempre lo que ya antes ha contado" (2014: 107).

[11] Sobre la voz en la obra de Fernando Vallejo, Fabián Sanabria en "La voz de Fernando Vallejo: una desperada vitalidad" afirma: El protagonista es el yo que dialoga consigo mismo y con los otros, el *dialegesthai* socrático que habla *in extenso* sobre algo con alguien, pues su voz se proyecta desde la oscuridad por medio del diálogo. (2013:21).

Silva un cuestionamiento al género biográfico como tal, y que también sirve para desestabilizar la imagen romántica del poeta en la construcción del canon de las letras colombianas. Este tono va a estar presente también en diferentes juicios que el biógrafo-narrador emite contra la sociedad colombiana en la que Silva vivió, una sociedad que él sigue cuestionando en la contemporaneidad.

Ahora bien, si tenemos en cuenta el concepto de ironía manejado por Lauro Zavala, quien la define como "el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes, una coexistencia que se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación y una perspectiva implícita que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada" (1992:62), entonces es posible que en *Chapolas negras* cuando el biógrafo se refiere a Silva y a su entorno proponga esa característica propia de la ironía que es la coexistencia desde un tono de la voz que, como dice Giordano, puede oírse en las vibraciones que provoca el choque de dos universos imaginarios heterogéneos, el encuentro de dos series de creencias diferentes e incluso opuestas" (2001: 165).

Es así que el tono irónico en la narración permite esa yuxtaposición entre la historia de vida ya instaurada, aceptada, recibida del biografiado (en la historia y ratificada en otras biografías) y esa otra vida oculta (social, urbanística, cultual) que este tuvo.

De esta manera, en este texto a partir de la simulación de una conversación es que se despliega esa voz que no para de hablar; una fuerza totalizadora de un narrador que dice muchas cosas, que interpela y cuestiona, una voz que no cesa y que puede cuestionar (dudar) de cualquier tema del que habla. En este sentido de una conversación *ad infinitum*, podría considerarse también ese tono irónico de la voz contra las convenciones del género, pues en esa estructura de discurso oral en presente, la biografía parece no terminada, parece que aún se está haciendo, que es un proceso continuo, inacabado, parcial.

En esta investigación creemos que la ironía permite una nueva lectura biográfica de José Asunción Silva, un cuestionamiento a las convenciones del género biográfico, y una lectura irónica de la relación entre la vida y la obra del escritor biografiado. Posición, esta, que dialoga con la perspectiva de Zavala, cuando él señala que la narrativa moderna "recurre a la ironía como a una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad" (1992: 61).

La reflexión de Zavala es válida también para pensar en la lectura irónica que el biógrafo-narrador hace de la figura de José Asunción Silva a partir de los textos del propio poeta a los que, por momentos, toma como fuente de informaciones que echan luz sobre la biografía de este. Un procedimiento que encontramos fundamentalmente en la relación que se establece entre la figura de Silva y la de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*.[12] Se trata de un personaje al cual el biógrafo lee en clave biográfica y cuyas actitudes y características interpreta como una proyección de deseos (en algunos casos, frustrados, negados) del propio Silva. Es decir, Vallejo concibe a José Fernández como una trasposición literaria de Silva. Estamos ante una visión parcial del personaje que puede pensarse como un eslabón más para esa construcción distanciada frente a las convenciones del género biográfico, en el sentido de que se trata de un género donde el biógrafo toma distancia en relación a su personaje, y evita emitir juicios de valor.

El tono irónico

Hasta el momento podemos decir que la voz es la fuerza narrativa en ese constante diálogo en el que está sustentada esta biografía, pero lo que va a permitir que esta se singularice es su tono. Este, según Giordano, es: "El punctum de la voz, el punto hacia el que la búsqueda narrativa se orienta y del que proviene…", y es él, "el que va a permitir el acontecimiento de la diferencia de una voz, no sólo de su diferencia respecto de otras voces: su diversidad, sino, fundamentalmente, la diferencia entre esa voz y ella misma: su singularidad" (2001:67). Teniendo en cuenta lo anterior, cuando identificamos una singularidad en una voz, una fuerza que la singulariza es porque hay un tono.

Sobre el tono irónico, Pierre Schoentjes en su libro *La poética de la ironía* apunta que en la ironía (la cual tuvo su origen en el discurso oral) el tono es un indicador de su presencia en un texto siempre y cuando se logre reencontrar en lo escrito las características que pertenecen en primera instancia a lo oral.

[12]La única novela que escribió José Asunción Silva. Fue publicada póstumamente en 1925. *De sobremesa* es una novela escrita en forma de diario íntimo en la que José Fernández de Andrade, el personaje principal, durante una sobremesa lee su diario a unos amigos. Esta novela es considerada como un texto para la reflexión del intelectual modernista sobre algunos aspectos del arte, la filosofía y, en definitiva, la estética de fin de siglo.

Schoentjes también establece una diferencia entre la entonación irónica de la palabra dicha y el tono irónico de lo escrito, los cuales no coinciden de forma total, dado que: " mientras que la entonación afecta con frecuencia a un segmento del discurso relativamente corto, el tono se extiende sobre una porción escrita mucho más larga…" (2003: 138). Una afirmación que coincide con la visión de mundo que se despliega en gran parte del texto cuando se "habla" de la vida de Silva, de la vida de su familia, de la situación política, social, económica y cultural y, en general, del contexto de la sociedad colombiana, un escenario posible de ser leído desde una perspectiva irónica. Con esto no pretendo afirmar que la obra solo tiene este tono. Sería una posición sesgada, sobre todo, porque diferentes tonos pueden darse en un mismo texto. Pero sí afirmo que en *Almas en pena Chapolas negras* este fluye, va y vuelve, avanza y retrocede, y que al darse como la figura de una voz, a veces, como escribe Giordano, "presentimos sus contornos, no en gesto puntual (el tono es fragmentario porque descompone la unidad de la voz, no porque se realiza fragmentariamente), sino en una suerte de resonancia sostenida que duplica todo el movimiento de lo que esa voz dice" (2001:166).

En *Almas en pena*…el tono irónico resuena en el tratamiento de diferentes temas (se podría decir que cualquier tema puede ser ironizado) que son abordados. Por tal motivo se ironiza, incluso, sobre hechos históricos y convenciones sociales. Un ejemplo en el texto es la actitud con la que el biógrafo se refiere al Bogotazo, suceso oscuro de la historia colombiana en el que es asesinado el líder político Jorge Eliecer Gaitán, lo cual desencadena una revuelta de las clases populares. El biógrafo, después de ser descarnado en su juicios, refiriéndose a estas clases sociales como: "indiada", "la rolamenta con hijuepuetez", "rolos sin enjalma", revela el resultado trágico: "…Bogotá quedó en escombros podridos de cadáveres", y finaliza: "Esto sí es lo que se llama una fiesta". (2008: 21).

En el ejemplo anterior vemos cómo la plasmación de afectos a través del tono (irónico) busca un determinado efecto en los receptores. En este caso, una posición afectiva en contra de las clases populares, y una cierta propuesta irónica sobre ese episodio de la vida política colombiana. Es claro que aquel trágico momento no podría considerarse una fiesta, por el contrario, es crudo el narrador cuando revela el resultado y el horror de la matanza al decir "escombros podridos de cadáveres". Por ende, se lo narra desde el registro del sarcasmo,

una figura estilística de la ironía que emplea una burla mordaz con la que se pretende dar a entender lo contrario de lo que se dice o manifestar desagrado.

Esa capacidad del tono de estar presente como "una suerte de resonancia sostenida" también le permite al narrador cuestionar el *nivel de verosimilitud de género*, en este caso el biográfico y, en menor medida, el autobiográfico, usando el *principio de gran contraste*, concepto desarrollado por Douglas C. Muecke, en el que se muestra la disparidad entre lo que se espera y lo que realmente sucede; de tal forma que, cuanta más disparidad se dé, mayor será la ironía. La disparidad en este caso radica en la construcción de un texto que no sigue las convenciones de una biografía en su estructura clásica. Por el contrario, cuestiona con su tono irónico esas bases, esos presupuestos del género.

Si pensamos en los términos de Umberto Eco, podemos agregar que cuando el narrador, valiéndose de ese tono, hace comentarios irónicos de forma directa sobre algún tema no busca que haya ninguna participación crítica del lector, en el sentido de un lector que trabaja llenando los vacíos que el texto deja (1996:85), pues estos comentarios por su cierta obviedad se evidencian por pertenecer a la clase de ironía que Wayne Booth denominó "ironía estable", porque exige la existencia de un ironista, cuya intención consiste, precisamente, en mostrar la presencia de una situación paradójica. Es así que la voz del narrador que le habla a su interlocutor, es decir, al lector, expresa su propuesta de evidenciar la ironía. Según Booth, para que se logre transmitir este tipo de ironía, la misma debe presentar cuatro características identificables en el discurso. La primera es la necesidad de que exista una intencionalidad irónica; en segundo término, la existencia de un sentido oculto o encubierto; en tercer lugar, y es lo que posibilita identificarla como estable, es que sólo soporta una reconstrucción del significado. Por último, son finitas en su aplicación. Es decir: "Los significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados al caso específico donde se propone la ironía" (Booth en Guerrero, 2005: 26-27). Estas características son identificables en muchos de los enunciados encontrados en *Almas en pena…* Por ejemplo, en un pasaje en el que el narrador relata la procesión y el transporte del cadáver de Silva al cementerio, confiesa que uno de los testigos reveló que atrás de este quedaba el basurero. En ese momento la voz toma fuerza y, desde una opinión personal del biógrafo, confiesa: "Eso es criterio, eso me gusta a mí. Que el basurero de la ciudad estuviera ahí es prueba fehaciente de nuestra magnífica planeación municipal" (2008:27).

Evidentemente, por la posición de la incongruencia de encontrarse un cementerio (lugar, por convención, de tranquilidad, calma) al lado del basurero, el comentario que enaltece la planeación municipal de Bogotá tiene las características de una ironía estable. Podemos percibir la intencionalidad irónica, también el sentido oculto que es justamente la falta de planificación. También se da una única reconstrucción del significado, que es la falta de criterio, la no planificación y, por último, el significado reconstruido es directo, limitado.

Otro hecho que confirma esa reconstrucción de sentido es que lo narrado hasta ese momento ha criticado a Bogotá. Justamente esa voz impetuosa ha criticado la falta de cuidado que hubo con la casa de Silva en aquella ciudad, de la cual dice que llegó a estar en ruinas, y que "por milagro del Señor no la han tumbado" (2008:15).

Así podrían citarse otros ejemplos en el texto en el que se propone la reconstrucción del sentido irónico, principalmente en temas en los que el biógrafo ha tomado posición, como en lo que se refiere a Dios, la religión católica, la sociedad colombiana, la política, etc. Es así, por sólo citar un ejemplo, que un biógrafo que ha imprecado en varias ocasiones contra Dios, dice "irónicamente" que la casa de Silva no fue tumbada por un "milagro del Señor".

Y aunque el objetivo en este capítulo no es hacer un análisis *casuístico* o formal, donde son identificados únicamente ejemplos con recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía, sí vale la pena resaltar este procedimiento de ironía estable al que apela el biógrafo-narrador, y que bien podía enmarcarse dentro de la retórica clásica, disciplina que Roland Barthes, en *Investigaciones retóricas*, considera como un arte persuasivo, como un conjunto de reglas, de recetas cuya aplicación permite convencer al oyente del discurso (y más tarde al lector de la obra), incluso si aquello de que hay que persuadirlo es "*falso*" (1982: 9). Pues la ironía estable en la construcción literaria de la obra invita a develar, a dejar en evidencia ese sentido oculto o encubierto en la historia oficial (plasmada en los diferentes discursos: biografías, periódicos, revistas, voces de personajes que directa o indirectamente se relacionaron con Silva) sobre Silva y su contexto biográfico.

Sin embargo, para el caso de *Almas en pena…* consideramos que el uso de la ironía es más que un conjunto de reglas, pues creemos, como afirma Pere Ballart, que en esta obra: "La ironía no es más un tropo y/o figura retórica sino que se resitúa en una "modalidad" literaria "capaz de suponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos" (1994: 296), la cual es usada para cuestionar un género que en el orden de sus

convenciones se erige como "objetivo", y con un pacto de veracidad entre el biógrafo y el lector sobre lo que se relata. En este texto biográfico se cuestiona esto, pues como diría Bozal: "La ironía es el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar" (1999: 107).

La ironía para redefinir el género biográfico

Como se ha esbozado hasta el momento, en *Almas en pena Chapolas negras* la ironía permite diferentes propuestas de lectura del relato. Una de estas propuestas es la de cuestionar la biografía como género literario en su concepción clásica. Para desarrollar esta idea tenemos en cuenta la aplicación del concepto de *nivel de verosimilitud de género* expuesto por Jonathan Culler en su texto "Convención y naturalización" y que es ahondado por Lauro Zavala en "Para entender las formas de la ironía". Los niveles de verosimilitud, según Zavala, son aquellas convenciones acerca de lo que, como lectores, creemos que es el mundo o la literatura. En estos casos la ironía establece una distancia, y, en ocasiones, produce una ruptura en relación con una o varias de estas convenciones (1992: 69-70).

Dentro de estos niveles de verosimilitud se encuentra el de género; la convención de este principalmente permite establecer una especie de contrato entre el escritor y el lector en términos de una determinada tradición discursiva. Culler considera que en la literatura el establecimiento de una interdependencia funcional y unificadora de acuerdo con las normas de la tradición y del contexto literario es lo que caracteriza a esta como tal (1993: 43). Pero, por el contrario, en *Chapolas negras* se produce una ruptura con respecto a su tradición discursiva. Por tal motivo a continuación revisaré cómo el autor haciendo uso de la ironía cuestiona algunos presupuestos de la biografía en su concepción clásica, logrando así proponer una nueva lectura tanto del biografiado como del género biográfico. Para esta consideración parto de la posición de Zavala cuando expresa: "Es precisamente la apelación o la oposición a las reglas del género lo que constituye a su vez un nivel de verosimilitud que recurre a la desviación o la ruptura de la norma para establecerse como una nueva convención" (1992: 70).

Lo primero que tenemos en cuenta para justificar esto es la elección de un biógrafo-narrador en primera persona, en un género que, como indica María Fernanda Lander, reclama

la presencia del narrador en tercera persona, ya que en su concepción más simple una biografía se define como la narración de la vida de otro sujeto (Lander: 2015: 222). Creo que la elección de un biógrafo en primera persona, que además se autofigura como personaje dentro del texto es una manera de cuestionar este presupuesto del género.

Otras convenciones cuestionadas y quebradas en el relato serán vistas a continuación. Para esto tenemos en cuenta el libro *O desafio biográfico*, en el que el investigador francés François Dosse hace un recorrido histórico de la biografía e indica que la misma responde a un cierto número de cánones estéticos, en la medida en que se presenta como un género específico que puede satisfacer determinadas exigencias en términos de un pacto de veracidad entre el biógrafo y el lector (2009: 66-67).

No obstante, en el texto vemos cómo se duda de este posible pacto, razón por la cual la biografía se presenta en su carácter ambiguo y espurio, y el biógrafo advierte una concepción del género alejada de la clásica, similar a la concepción de Virginia Woolf, autora quien, además de haber estudiado la biografía, experimentó con este género en diferentes obras. La escritora británica señala que: "A biografia é um gênero espúrio, fruto do casamento desnaturado da ficção com os fatos. Portanto um gênero refratário que não cessa de questionar" (Woolf, en Dosse, 2008:62).

En este mismo orden de ideas, el narrador en *Chapolas negras* escribe:

"Género espurio el de la biografía, que se vuelve autobiografía cuando uno le abre las comillas al santo para que se exprese y diga lo que les dijo a otros, por ejemplo, en una carta, mintiendo quizá. ¡Qué miserable la biografía comparada con la novela!" (2008: 293-294).

El biógrafo sabe que su capacidad creativa está limitada a la obligación de solo poder presentar pruebas, las cuales –además– pueden ser falsas. Entonces recurre a la ironía como forma de cuestionar el género como tal. Es así que mediante esta toma de distancia logra, como señala Alberto Bruzos Moro en su artículo "Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía", argumentar en dos sentidos opuestos sin la necesidad de comprometerse de manera definitiva con ninguno de ellos, lo que va a permitirle eludir las posibles sanciones de normas sociales y discursivas y también la posibilidad de develar que la propia realidad de la "que se habla es paradójica, de que toda opinión es relativa y de que la verdad debería ser un punto intermedio lógicamente inaccesible" (2005: 45). Relativo a esto último en el siguiente pasaje leemos cómo el biógrafo-personaje expone una idea muy parecida, cuando

interpela a Enrique Santos Molano, uno de los biógrafos de Silva: "Ay Enrique, en qué berenjenal andamos tú y yo con la verdad. La verdad da visos según de dónde la miremos y espejea, mentirosa, como peluche de pobre." (2008: 400).

Otra estrategia irónica que el autor opone a las convenciones del género es ir en contra de la capacidad que, según Dosse, debe tener el biógrafo para rellenar las lagunas documentales y valerse de la intuición para unir trazos discontinuos (2008: 67). El biógrafo en muchas ocasiones no pretende unir sino más bien dejar ideas en el aire. Así nos encontramos en repetidas ocasiones con un biógrafo que no saca conclusiones y que dice: "Yo no sé", seguro de que no puede rellenar esas lagunas, sino simplemente exponerlas.

El narrador es irónico, incluso con el lector, a quien en repetidas ocasiones le hace recordaciones y explicaciones, pues afirma que es olvidadizo y limitado. A continuación dos ejemplos en los que el biógrafo señala esto: "…sé que se les ha olvidado. Jamás yo olvido que el lector olvida" (2008:118), y: "A cuantos párrafos de Silva yo he transcrito en el curso de este libro no les he puesto, por supuesto, las «E» mayúsculas enloquecidas para no confundir al lector" (254). Ahora bien, a este lector limitado va a darle la libertad, irónicamente, de cómo unir las ideas de la biografía. "Que el lector decida. Hay que partir de la base de que el lector no es ningún tonto: el lector es culto, inteligente, rico, y tiene criterio propio". (327).

Otro aspecto que Dosse identifica como característico dentro de la concepción clásica del género, es el desfilar desde nacimiento hasta la muerte del personaje: una característica de la tradición discursiva de la biografía que tiene como objetivo ir narrando la vida del personaje cronológicamente. Sobre este orden cronológico, Bourdieu, en el ya citado ensayo "La ilusión biográfica", percibió una noción de sentido común en el discurso académico: el de esa historia de vida que se describe como un camino, una carrera, que implica un comienzo, diversas etapas y un fin. A este tipo de relatos el investigador francés los ve como relatos de historiadores o novelistas, pero que son "indiscernibles en esa relación, especialmente en la biografía o la autobiografía" (1997: 75).

Para esto el biógrafo se puede valer de la división por capítulos, subcapítulos, títulos y subtítulos para indicar ese orden. En *Almas en pena*…no hay ningún tipo de división, y el texto se presenta sin orden cronológico, incluso podría decirse que es un texto digresivo, guiado por la fuerza de esa voz que habla y de los recuerdos del biógrafo que aparecen en el

texto en cualquier momento, como si fuesen, en palabras del investigador Pablo Montoya, una "colcha de retazos... pedazos unidos por el débil hilo del yo" (2004: 241). Es así que la narración en *Almas en pena*... comienza por una detalla reconstrucción histórica de la muerte de Silva, y a partir de este eje temático se inserta una narración abigarra, en la que se relatan recuentos de la historia de Colombia, pasando por descripciones y perfiles de amigos y conocidos del poeta, revelación de anécdotas, de chismes, de datos triviales, explicación de direcciones de la época, de mapas, etc..., todo esto en un solo bloque de texto sin notas, pies de páginas, ni bibliografía. A continuación, el párrafo final de la obra, en el que el biógrafo, siguiendo con una narración digresiva, y que reivindica la imposibilidad de plasmar la vida de su biografiado, escribe sobre este:

> En fin, puesto que me es imposible penetrar el fondo de tu alma, 'por sobre la muerte, el tiempo y la distancia' como tú dirías, voy a hacerle una apurada visita a tu almacén ... cambiando de local al vaivén de tus deudas y donde, según dicen, atendías con tus 'acuciosos y atentos dependientes' y tu "exquisita galantería"- a hacer el inventario de lo que vendías ...Vendías: cortes para trajes, géneros para muebles, telas para sayas, servicio para licores, bases para estatuas, cajas para joyas, vestiditos para niño, ... cuadros al óleo, columnas de madera, mesas de ajedrez, ... caballetes, estuches, peluches… (2008: 435).

Este final abierto y enumerativo nos muestra la consideración que el biógrafo tiene sobre un género al que se ha encargado de cuestionar, justamente en ese ideal, en esa consideración clásica de querer narrar la historia de una vida, en este caso la que él produce sobre Silva. Por más completa que sea su investigación, lo máximo a lo que puede llegar es a enumerar los artículos que vendía el personaje en su tienda. Hasta el final vemos que sigue dudando de informaciones con las que reconstruyó la vida del biografiado: "…según dicen, atendías con tus 'acuciosos y atentos dependientes' y tu "exquisita galantería"...".

También podría decirse que la narración se opone a un género que busca ser claro para definir los contornos del individuo. Acerca de esta característica del género, Dosse señala que la biografía: "…fez a glória de uma escrita do minúsculo, do ínfimo, do aparentemente insignificante" (2008:69) para revelar datos significativos del personaje.

Pero en *Almas en pena*… hay una explicación de lo minúsculo que podría asumirse como irónica; por momentos, el biógrafo detalla al máximo pasajes de la vida del poeta colombiano, pero el efecto no es revelar una novedad, algo dicente sobre aquel detalle narrado; muchas veces es solo una revelación detallada de algo ínfimo y no más. Y es que

aunque el biógrafo aborda temas habituales de la vida de Silva, ya tratados antes en otras biografías, como su devoción por el lujo, su obsesión sentimental y la sospecha de una relación incestuosa con su hermana Elvira, el naufragio de l`Amérique (el barco en que regresa de Venezuela a Colombia, a menos de un año de su muerte y en el que pierde casi toda su obra), o el pedido que el poeta le hizo a un amigo médico para que le marcara en su cuerpo el lugar exacto del corazón días antes de su muerte, el nivel de importancia que da a unos y otros varía mucho con relación a otras biografías. El biógrafo trata algunos de estos temas con detalle, da descripciones de lugares y personajes relacionados con Silva, e incluso dedica varios párrafos a ellos, distanciando así el relato de la vida del poeta como tema principal del texto, tanto así que, por momentos, su posicionamiento se puede leer como un distanciamiento del biografiado. Sobre esto, Dosse, dice que: "... (o biografo) não se pode permitir guinadas que o afastariam demais da personagem" (2009: 68). Sin embargo, parece ser que en *Almas en pena*... se recurre a diferentes estrategias que se alejan del personaje. Una de estas es la recurrencia a la enumeración, la cual desarma los sentidos que busca toda biografía, al diluir las perspectivas y la concatenación de lo narrado.

Es así que en la página veintinueve del texto se puede leer la enumeración de treinta iglesias en Bogotá, que el narrador afirma que no están sonando por Silva, quien se mató. "Las campanas de San Francisco, de San Agustín…". Pero aquello aunque está inmerso en una parte de la biografía que se refiere a la muerte del poeta, no ofrece ninguna información relevante. Es simplemente una enumeración.

En el transcurso del relato aparecen diversas enumeraciones y menciones: libros, trajes, empresas, periódicos de la época; las deudas y los deudores que encuentra en el diario de contabilidad, etc. Sobre la enumeración, el mismo Fernando Vallejo, quien ha dedicado estudios a la gramática y la literatura en su libro *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, considera que toda repetición retórica incluye una enumeración (1983: 204). En *Almas en pena*... la enumeración sirve retóricamente para narrar algo que no hace que el relato avance.

En los temas principales que son abordados en la biografía también se puede percibir una propuesta irónica, pues estos que deberían servir para reconstruir esa historia de vida, por el contrario, se distancian de este objetivo. Así es posible ver que el largo trecho de la primera parte del libro dedicado a la muerte José Asunción Silva, su entierro y las repercusiones de ese final de vida permite que la narración se centre en "la muerte" como un

personaje que persigue la vida de seres cercanos a Silva. Otro tema que también hace que la narración de la biografía no avance, es el estudio exhaustivo que el biógrafo dedica a la vida oculta que el poeta tuvo con sus deudas y acreedores; esto revelado por el biógrafo a partir de la interpretación de un diario de contabilidad, que es una de las fuentes fundamentales para hacer la reconstrucción biográfica. Otro enfoque temático que también se distancia de la biografía es la constante crítica que en el transcurso del texto se le hace a Bogotá, y a Colombia: una diatriba iracunda sustentada en esa simulación de lo oral, en la voz que ataca descarnadamente contra el país del poeta modernista, pero que más allá de esto no aporta datos significativos a la narración biográfica.

Los constantes saltos que el narrador hace para contar su propia vida y la de otros, también pueden leerse como un gesto irónico en un género que en su concepción clásica privilegiaba la individualidad ejemplar del biografiado. De esta manera escribe: "En cuanto al abogado Carlos Martínez Silva tiene biografía aparte. Católico, intransigente, intolerante, fanático, simpático, los estudiantes liberales lo llamaban "Torquemada", y sus copartidarios conservadores "santo" ". (2008: 86).

Este ejemplo pone en evidencia cómo el narrador focaliza la vida de otros que, aunque relacionados a José Asunción Silva, pasan a ser poco relevantes en lo que concierne a la construcción de la vida del protagonista.

El uso de la ironía en *Almas en pena...* también logra eximir al biógrafo de la tragedia acontecida en la vida de su biografiado, y en la suya propia, y de ese modo da espacio a lo que Wladimir Jankélévitch considera "una prudencia egoísta que lo inmuniza todo contra todo compromiso y contra la decepción" (1986: 25). De esta forma muchos tópicos de la vida de Silva son tratados con un tono que oscila entre la burla y la seriedad. Vallejo como ironista tiene una conciencia superficial que transita por la frivolidad para liberarse de toda responsabilidad de dar explicaciones. Es así que en la biografía es posible el tópico de "el mundo al revés", en el cual los valores, las virtudes, y los presupuestos sociales son invertidos.

De esta manera, en el texto la ironía puede estar presente en cualquier momento, afín con la interpretación que sobre la misma hace Vicente Raga Rosaleny, a partir de la tesis radical de Paul de Man, en la que señala que no se puede ser tan sólo un poco irónico. El académico español considera que lo anterior quiere decir que: "no habría forma de detener a

la ironía: una vez detectada la disrupción, en un momento de cualquier discurso, esta podría verse como extendida hasta recorrer todo su curso, sin que pudiera estabilizarse en un significado fijo" (2007: 494).

En *Almas en pena…* la imagen de sí que construye el autor tiene esa ambigüedad de la apariencia, entre el ser y no ser, lo que le permite que desde el flujo imparable de la voz la ironía pueda aparecer en cualquier momento, logrando transmitir una desconfianza porque, como señala Jankélévitch, la apariencia no es la realidad aunque participe de ella, pues al mismo tiempo es otra cosa de lo que verdaderamente declara (1986:42-43).

Desde el terreno de la ironía se instala el biógrafo para huir de posibles reprobaciones, y aquí defiendo la idea que la ironía, al igual que la autoficción, se encuentra en una línea intermedia e indecisa entre la claridad de lo dicho y la burla o el desenmascaramiento. La ironía permite esa existencia simultánea de dos puntos de vista opuestos sin la necesidad de comprometerse de manera definitiva con ninguno de ellos. Al igual que la autoficción, al tomar una distancia con lo que dice que se ubica en un lugar impreciso. Esta postura irónica en la biografía encuentra su soporte en la autofiguración que el autor hace de sí como biógrafo-narrador-personaje. Sobre este aspecto, María Teresa Gramuglio, en "La construcción de la imagen", señala que los autores construyen en sus textos figuras de escritor donde condensan imágenes que son proyecciones, autoimágenes o contrafiguras de sí mismos. Se proyecta en ellas una idea de sí del escritor, pero también su lugar en la literatura, su relación con la tradición literaria, con sus modelos y precursores, su actitud frente a las instituciones y el mercado (1992: 39). En este sentido el autor se autofigura en *Almas en pena…* como un biógrafo limitado, que ha decido escribir su obra perteneciente a un género espurio, y por ende, debe asumir las consecuencias de su elección.

Para finalizar, también ironiza sobre la hagiografía, subgénero biográfico que considera otros biógrafos usaron de forma literal para escribir sobre Silva. Él, por el contrario, muestra a un Silva peculiarmente "santo", en el que la yuxtaposición irónica resalta su don de contraer y ocultar sus deudas. En este juego irónico los acreedores pasan a ser santos mártires:

> Santo entre los santos santificados por Silva fue don Guillermo Uribe el calumniado, el principal de sus fiadores. Entre octubre de 1891 y noviembre de 1893, el período que abarca el Diario de contabilidad... don Guillermo era fiador de Silva ante los siguientes acreedores: José Joaquín Reyes Camacho, Pedro A. Rojas, Esteban Quijano, Antonio Antolines, Antonio Goubert, Vicente Durán y Luis Pratt. (2008: 148-149).

A su capacidad de contraer deudas, le agrega otras características cuestionables y ocultas del poeta, como su mala ortografía y su estilo chantajista. Se trata de defectos que destaca para marcar un contraste entre las falencias de su personaje y su genialidad, la cual le permitió ser el más grande poeta de Colombia, quien además escribió los diez mejores poemas del país.

> Y sin embargo este tipo que escribía estas frases de cajón, esas cartas chantajistas y estas cartas lacrimosas, que llevaba un Diario de contabilidad con mala puntuación, con mala redacción, con errores de ortografía, que le debía a todos y no le pagaba a nadie, que vivió tan lamentablemente embrollado, enredado en su verdad mentirosa, fue el que logró componer, por sobre tanto desastre… los diez más bellos poemas que ha compuesto Colombia (2008: 225-226).

De esta forma hay una oposición a cualquier concepción romántica de la biografía y de su personaje. Hay un distanciamiento de cualquier postura donde el biografiado es retratado como una figura ejemplarizante. Esta biografía es opuesta a lo que Dosse, en un apartado de *O desafio biográfico*, denomina "La fábrica de héroes" (2009:151-153), en la que considera que históricamente la biografía sirvió para resaltar la individualidad del personaje biografiado, de acuerdo a sus logros en una sociedad, y que como héroe adapta los valores de su grupo a los de su determinación personal. En este capítulo el investigador francés hace un recorrido desde las biografías caballerescas hasta llegar al historiador inglés Thomas Carlyle, quien destaca lo heroico de sus personajes para contar la historia, al punto de decir que la historia del mundo no es más que la biografía de los grandes hombres. Se trata de una idea que se encuentra presente también en autores clásicos de la literatura latinoamericana del siglo XIX, como por ejemplo, en *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento.

Posiblemente no se analizaron todas las convenciones del género biográfico que el autor cuestiona y que le permiten elaborar su biografía particular de José Asunción Silva, pero al menos se ha podido ver cómo mediante la ironía se cuestionan algunas de las convenciones clásicas de un género particularmente hibrido, lo que ha influido para que muchos estudiosos lo coloquen en un limbo teórico, como David Novarr que señala que cuando de la biografía se trata es más fructífero hablar de tendencias en su recepción que de

propuestas analíticas precisas (Novarr en Lander, 2015: 231); postura que bien queda en el caso de *Almas en pena…* donde se propone una nueva tendencia, en la cual las convenciones clásicas del género son reevaluadas y donde la ironía puede ser vista como lo que Zavala llama una forma extrema de verosimilitud, es decir, una estrategia compleja de recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual, en la que la yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de cuestionar y tomar distancia de las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo "real", lo "natural" o lo "genérico"). (1992:71).

La vida y la obra del biografiado: una lectura irónica

A lo largo de *Almas en pena chapolas negras* el biógrafo-narrador expresa repetidamente su admiración por Silva como ser humano y, sobre todo, por su producción poética, la cual considera genial. De esta manera lo llama de "nuestro poeta, el más grande..." (2008: 7), y otros calificativos que exaltan su imagen. Sin embargo critica dos textos suyos por su poco valor literario; estos son: *Gotas amargas*, una obra que considera compuesta por antipoemas, y *De sobremesa*, la novela póstuma del escritor finisecular. La concepción que el biógrafo tiene de estos dos textos es que son de una calidad inferior comparados con el resto de su producción literaria y que para él no merecerían ni siquiera haber sido publicados. Sobre esto escribe: "Yo de Silva salvaría sus poemas de ternura, de ensueño y de luz de luna. El resto —su novela *De sobremesa* y sus antipoemas «Gotas amargas»— de mil amores lo quemaría…" (2008: 363).

Sin embargo, sobre estas dos obras, señala situaciones irónicas que acontecieron en torno a ellas. Para el caso de *Gotas amargas* la situación irónica la marca a partir del hecho que esta compilación de textos que no tuvo ningún valor literario fue la única obra de Silva, más allá de sus más reconocidas poesías, que logró trascender al punto de lograr, en palabras suyas, el máximo homenaje que se le puede hacer a un poeta, es decir, ser aprendidas de memoria:

> ( )…empezaron a circular clandestinamente, inéditas, de memoria en memoria, lo cual si nos ponemos a pensar y por paradójico que sea siendo tan malas, es el máximo homenaje que se le puede hacer a un poeta: guardarlo en la memoria y en el corazón. Para eso son los versos, para ayudar a no olvidar, no para que los publique el autor con su plata o con la de la Alcaldía de Manizales (2008:369).

En lo referente a *De sobremesa* el biógrafo asocia la vida misma de José Asunción Silva con el personaje protagónico José Fernández de Andrade, al cual considera la transposición literaria del poeta bogotano, y toma esta novela como un dispositivo para si no señalar, al menos sugerir algunas actitudes irónicas de Silva frente a José Fernández, el *dandy* protagonista de la novela, que se ha considerado en inúmeros estudios como el alter-ego del poeta.

Un elemento clave para comprender por qué en *Chapolas negras* el biógrafo señala esa construcción irónica que Silva hace de su personaje tiene que ver con que *De sobremesa* se encuadra genéricamente dentro del movimiento de la «novela de artista» en América Latina. Para mostrar cómo dicha relación se hace evidente, debemos partir desde una de las principales características de este tipo de novela, que es utilizar la figura del artista como un "objeto novelable" (Gutiérrez Girardot, 1983: 52).

Sobre las características de este tipo de novela cabe agregar las que destaca el crítico literario Klaus Meyer Minnemann en su artículo "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del "fin de siglo": puntos de contacto y diferencias" (1987). La primera es la oposición, generalmente dolorosa, pero no por eso menos mantenida, entre el sistema de valores del protagonista -frecuentemente un artista- y su medio ambiente estrecho. Y no menos importante el realce que en estas novelas se le daba a la ostentación del vanguardismo literario, artístico, o sencillamente cultural, en función de protesta contra la estrechez del medio ambiente. (1987: 249).

Teniendo en cuenta las características anteriores, y la construcción que hace Vallejo-biógrafo de Silva como un hombre que en su vida real se enfrentaba a situaciones similares a las de un personaje protagónico de una "novela de artista", una de las ironías que encuentra el biógrafo en la asociación de vida y obra entre Silva y José Fernández es el hecho de que el personaje construido por Silva es exageradamente rico y puede dedicarse a todas las extravagancias, lujos y proyectos. Además de querer aprender muchos oficios y artes; es decir, un personaje de un tipo de novela que como indica Rafael Gutiérrez Girardot, quienes las escribían "proclamaban que el arte no tenía un "para qué", que el artista consiguientemente pertenecía a aquellos que no viven en el mundo común y corriente, sino en uno que ellos mismos han pensado e imaginado" (1983:53).

Todo esto en contraposición a la vida real de Silva, que queriendo hacer lo mismo, sólo vive para ocultar sus deudas y aparentar una vida de aristócrata.

Por otra parte el biógrafo, al analizar a Silva y a Fernández de Andrade como uno solo, considera que ambos son locos; loco el personaje desmesurado y ávido de riquezas y conocimientos y experiencias, y loco Silva que se proyectaba de esta manera en su novela. En este sentido podríamos decir que una ironía que el biógrafo evidencia al leer a ambos como si fuese uno solo es que considera que Silva ni siquiera en su proyección ficcional podía conseguir la plenitud de su vida. Por el contrario, en esa vida abundante, llena de excesos, experiencias y aventuras de José Fernández todo se acumula y confunde, lo que lo delata como un personaje contradictorio que es incompatible consigo mismo y desgarrado en sus contradictorios impulsos, sin lograr encontrar nunca la fórmula para conciliarlos ni el "secreto para soportar la vida" (2008: 429).

Para exponer la locura de Silva, el biógrafo cita dos pasajes de *De sobremesa* como ejemplos: el primero es un pasaje donde el protagonista, José Fernández, relata sus excesos de riqueza y negocios alrededor del mundo, y el segundo es uno donde expresa su deseo de ser presidente de la República.

Estos dos pasajes los considero interesantes porque se pueden leer como pasajes irónicos que Silva usó para caricaturizar en su personaje la figura del *dandy* decadente figura con la que en diferentes estudios se ha relacionado a Silva. Sobre esta concepción de Silva como *dandy*, Juanita Aristizábal, en su libro *Fernando Vallejo a contracorriente* (2015), revisa dos textos, uno de Gabriel García Márquez, titulado "En busca del Silva perdido" y un fragmento de las epístolas de Tomas Carrasquilla, escrito en 1985, en los que relaciona al bogotano con la figura de un *dandy* decadente. Aristizábal encuentra que el personaje de *De sobremesa* puede verse como una caricatura de una imagen pública de Silva que se había difundido en su época, en la que se consideraba a este como afectado y refinado.

Pues bien, Aristizábal encuentra que la extravagancia, afectación y el interés de coleccionista de objetos exóticos son expuestos irónicamente por Silva en su personaje Fernández, mostrándolo como un decadente patético, que a pesar de haber cantado a Safo la lesbiana y de haber sido partícipe de prácticas transgresoras "se escandaliza –como no lo haría un *dandy*– ante la escena en que sorprende a una de sus amantes con otra mujer e intenta torpemente matarla" (2015: 222). La lectura irónica puede pensarse también a partir de cómo

Silva por medio de su personaje Fernández dice convertirse en un *rastaquouère* ridículo, dado que deja sus aspiraciones intelectuales por " la necesidad de administrar una fortuna cuantiosa" (1997: 328). Sin duda esa referencia al *rastaquouère* permite pensar la autoironía del personaje en cuanto a una figura que se constituía en lo opuesto del *dandy*. Según Mónica Bernabé el *rastaquouère*, estereotipo del millonario hispanoamericano en París en el siglo XIX, es una figura resonante de mal gusto con respecto a la cual en su excentricidad de la pose los modernistas tomaban distancia (2006: 40). Así Fernández se ve como ridículo en su imagen de *dandy* patético al considerarse más un *rastaquouère* que un *dandy*.

En cuanto al pasaje del proyecto de ser presidente que el biógrafo expone como otra locura de Silva, Aristizábal lo marca como una ironía en cuanto a las posiciones liberales de Silva, y la actitud conservadora en la que posiciona a su personaje con el objetivo de llegar al poder con la imposición de una tiranía. Una investigación que considera este juego irónico de Silva lo señala el investigador Edison Neira Palacio en su ensayo "La nación y la simulación cultural en la sátira de José Asunción Silva" (2006) donde dice que a través de su dandy Silva "ironiza la pervivencia de la tradición en el desarrollo de las ideas democráticas que inspiraron la independencia" (2006: 133).

Por otra parte, una posición que puede leerse como irónica desde el juicio del biógrafo es la tajante consideración de transposición que hace al considerar que José Asunción Silva es José Fernández. Para considerar la ironía en este caso, parto del hecho que en diferentes momentos del texto el biógrafo se posiciona ante la complejidad de su biografiado, y su posible clasificación. Incluso en un momento del libro escribe, por cierto, identificando a Silva con José Fernández:

> ( )…en su novela *De sobremesa*… Silva nos lanzó este reto, que yo acepto aquí «Sobre mi cadáver todavía tibio, comenzará a formarse la leyenda que me haga aparecer como un monstruoso problema de psicológica complicación ante las generaciones del futuro». Yo no creo que la complicación sea tanta, para empezar. Lo que pasa, simplemente, es que una sola etiqueta no basta para él, no lo agota, y se necesitan varias, más de diez: lúcido, egoísta, inteligente, culto, clásico, moderno, liberal, conservador, delicado, indelicado, gran señor…(2008:81-82)

El anterior párrafo nos permite deducir que Silva es para el biógrafo-narrador un personaje contradictorio y difícil de descifrar. En este sentido sus juicios categóricos que descifran su vida a partir de los actos de José Fernández pueden verse a la luz de una ironía

de un biógrafo-narrador que se ha enfrentado al enigma entorno a Silva con un método casi filológico, siguiendo sus pistas en una cantidad de archivos, cartas, periódicos, para tratar de encontrar las respuestas en su vida factual, pero que es el mismo que pasa a sentenciar tajantemente que Silva es Fernández: su propio personaje, e incluso dice que en *De sobremesa* Silva mediante su personaje miente jugando con la verdad. Aquí un guiño irónico a la luz de un biógrafo que durante el texto ha cuestionado a muchas de sus fuentes, y que ha corregido y cotejado informaciones para tratar de acercarse al máximo a datos verídicos de esa vida, y que sin embargo, toma un texto ficcional que es *De sobremesa* para definir tajantemente a su biografiado. Podría pensarse también la ironía en cuán en serio se puede considerar a esa voz que emite un juicio contunde entre la persona (Silva) y el personaje de su novela; una voz que por cierto ha recalcado, en diferentes momentos del texto, la incerteza del género biográfico y la posibilidad de biografiar a José Asunción Silva.

Por último, considero que el biógrafo es irónico en el uso de la enumeración como un mecanismo que en primera instancia él critica en el personaje Fernández, a quien identifica con el mismo Silva, dado que "pretende abarcarlo todo en el vértigo de una enumeración de nombres y de cosas- de escritores, de pintores, filósofos, músicos, flores, plantas, libros, cuadros, ciudades, piedras preciosas, hipnóticos, narcóticos−…" (2008:430), pero que no lo logra y que más bien es una prueba de su locura de querer abarcar todo.

Pues bien, si tenemos en cuenta que en esta biografía, como ya he señalado anteriormente, en repetidas ocasiones el biógrafo recurre a las enumeraciones que, al igual que como sucede con las enumeraciones de *De sobremesa*, terminan desviando el curso del relato, leo como irónico que justamente este sea el mecanismo con el biógrafo escoja terminar la biografía.

Así, la ironía gira en torno a la imposibilidad de poder abarcar la vida de ese ser al que le ha dedicado años de investigación, y lo único que le queda es hacer uso de la enumeración para, al menos, hacer el inventario de lo que vendía este en su tienda, y todo esto para enterarse solamente del monto que el poeta adeudaba. Así lo leemos en la última página del libro: "En fin, puesto que me es imposible penetrar en el fondo de tu alma, "por sobre la muerte, el tiempo y la distancia" como tú dirías, voy a hacerle una apurada visita a tu almacén…" (435). Para finalmente pasar a enumerar más de ochenta artículos que podían encontrarse en la tienda del poeta. Es decir, la enumeración siempre será un recurso fallido

en el objetivo de dar cuenta de la biografía, y sin embargo es el recurso al que se acude para poder aproximarse a lo poco que se puede saber de esa vida.

Capítulo II:

La diatriba como mecanismo contra los discursos oficiales

En el comienzo de *Almas en pena chapolas negras* leemos el contundente juicio valorativo del narrador contra su país: "Colombia no tiene perdón ni redención. Esto es un desastre sin remedio" (2008: 7). Y lo leemos como si lo estuviéramos oyendo, como si una voz con un tono enérgico nos alertara de una crisis actual. Es así que desde el inicio del texto el presente es un tiempo que se conecta con el pasado: un presente de "desastre" que, en esa oración, que bien podría considerarse epígrafe de la obra, dado que se repetirá una y otra vez esta idea contra el pueblo colombiano, nos sugiere el tono pesimista que transitará por el texto.

Sobre este inicio contundente, Jacques Joset, en su artículo "José Asunción Silva según Fernando Vallejo", dice, tomando un concepto de Marc Angenot[13], que esto es una "auténtica *captatio malevolentiae*, proceso retórico típico del discurso panfletario, cuyo blanco es el destinatario inmediato, en este caso el lector provocado y desestabilizado desde el principio" (2007: 29). Hablamos de un lector al que se interpela e involucra como partícipe activo de la narración, con la intención de provocar su disposición negativa, como lo sugieren las dos siguientes citas de la segunda página de esta biografía que a continuación cito: "… porque se mató, lo matamos, nosotros, Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón", "Colombia suya de tres millones, y como no lo hay tampoco en esta nuestra de treinta y tres. Treinta y tres millones que juntándolos a todos no hacen un solo individuo que valga" (2008: 8). También podemos percibir que a este lector, que por momentos el biógrafo-narrador considera discursivamente como si fuera un oyente (llama su atención en tiempo presente e imperativo; se dirige a él con verbos que simulan la oralidad: hablar, decir), mediante la simulación de un diálogo le hará preguntas y le dará respuestas sobre el desastre en el que vivió el biografiado, pero también sobre el desastre histórico de una sociedad: la colombiana.

---

[13]Sobre el discurso panfletario, en Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot, 1982. (p.p305)

En estos casos la escritura continúa simulando una conversación con interlocutores diversos (que por momentos sugiere que somos nosotros, los lectores) a los que alecciona y exhorta la contundencia de una voz que en cualquier momento del relato denigra y vitupera sobre cualquier tema.

En diferentes estudios de la obra de Fernando Vallejo se ha identificado a esa fuerza corrosiva e insultante de la voz con la diatriba, en el sentido de un insulto escandaloso que busca llamar la atención (Montoya: 2005: 56). Sin embargo, considero que la diatriba en *Almas en pena…* es un recurso amplio y versátil que visto desde diferentes acepciones, etimológica, filológica y retórica, funciona como una estrategia articuladora de una construcción narrativa (*Almas en pena…*) abigarrada, repetitiva, contradictoria, sin un orden temporal ni temático, justamente en un género como el biográfico que, en su estructura canónica, se ha caracterizado por lo contrario.

A partir de estas posibilidades de análisis, me interesa ver las relaciones y articulaciones que la diatriba puede tener con el cinismo, partiendo del hecho de que en la contundencia de esta en *Almas en pena…* se hace presente la autoridad de quien la ha emitido (el biógrafo- narrador), y que el cinismo, al que abordaré más como un modo de vida que como una escuela filosófica, se destaca por la lucha del cínico, a partir de su autosuficiencia y sus propios valores, contra lo establecido [14]. En la perspectiva de este capítulo me remitiré a los orígenes del cinismo en la Antigüedad, caracterizado por un discurso oral de tipo dialógico, donde de forma airada, y por veces, furiosa y despectiva el cínico cuestionaba desde la defensa de su propia moral la hipocresía de la sociedad y exhortaba a sus oyentes (público) a concientizarse de ello. Considero que la diatriba en *Almas en pena…* puede leerse justamente como una estrategia articuladora de una actitud cínica, llevada al extremo por la fuerza de la voz del narrador, que desde una postura polémica, provocadora y transgresora se opone a una serie de valores y al sistema oficial, tanto en la época de Silva, como en el momento presente de la escritura de la biografía. Esa voz destaca como la voz de un sabio, de un erudito, que juzga a la sociedad desde su propia moral, una posición que tiene similitudes con la postura del sabio cínico de la antigüedad.

---

[14] Sobre el cinismo antiguo, sus características y relación con la diatriba en autores de la Antigua Grecia, principalmente en Dion, leer el artículo "De cinismo y *diatriba* al margen de una traducción del *Euboico* de Dion de Prusa" Pedro Pablo Fuentes González (2007).

Para ampliar mi lectura del cinismo y su relación con la diatriba me valgo de los conceptos de cinismo antiguo o quinismo expuestos por Peter Sloterdijk en su libro *Crítica de la razón cínica* (1989), y también el de *neoquinismo*, como una reformulación contemporánea del cinismo antiguo, que está presente en el posicionamiento del biógrafo-narrador justamente para criticar la impostura de un cinismo contemporáneo: soterrado y acomodaticio que este denuncia a lo largo de la biografía.

Sabemos que en diferentes estudios literarios y aproximaciones a la obra de Fernando Vallejo se hace mención de su diatriba descarnada con la que arremete contra cualquier tema o persona, asociándose esta con su acepción más común y generalizada de discurso oral o escrito violento contra algo o alguien.[15]Incluso podría decirse que esta fuerza beligerante y destructiva es una de las principales características con las que se identifica la apuesta narrativa de sus novelas, pero también al autor empírico, el ser real de carne y hueso que cada cierto tiempo aparece en público para lanzar sus injuriosos discursos contra los temas comunes y repetitivos presentes en sus obras literarias[16].

En *Almas en pena Chapolas negras* no es diferente; en este texto se lee una diatriba generalizada contra Colombia, con el agregado de ser el epicentro de las desgracias y posterior muerte de Silva. Es decir, una recriminación contra un país que fue culpable del fin trágico del que para el biógrafo es el más grande poeta de Colombia.

Pero Fernando Vallejo en *Chapolas negras* no solo insulta a Colombia, también arremete, como en sus novelas, contra las madres, la iglesia católica y sus representantes, los héroes patrios, los políticos, el pueblo colombiano… Además de insultar a estos, también insulta, para el caso puntual de la narración biográfica, a amigos del poeta (algunos de ellos también escritores), a otros biógrafos, periodistas, historiadores, construyendo de esta manera

---

[15]Esta acepción está arraigada al español desde sus primeros registros en los diccionarios, como aparece en el DRAE de 1843 o en otros de reconocida consulta como el María Moliner. DRAE (1843): "Discurso que versa regularmente sobre materias polémicas, y dirigido por lo común a impugnar con acritud y severidad las producciones del ingenio". María Moliner, *Diccionario del uso del español* (1966): "Ataque, invectiva. Discurso que contiene injurias o una censura violenta contra alguien o algo".

[16]Para consultar sobre esta imagen del autor, en 2013 fue publicado *Peroratas*, por Editorial Alfaguara, libro recopilatorio de treinta y dos textos de Fernando Vallejo: ponencias, prólogos, presentaciones de libros, donde como él mismo escribe en el prólogo: "...quedan expresados mis sentimientos más fuertes: mi amor por los animales, mi devoción por algunos escritores, mi desprecio por los políticos y mi odio por las religiones empezando por la católica..." (2013; 7). Igualmente encontramos textos en los que arremete contra la crisis del idioma español, contra Gabriel García Márquez y contra Colombia como país insalvable de su desgracia.

un texto en el que se ataca a cualquier persona, institución o hecho histórico que desde la consideración de quien narra debe ser denunciado por su incompetencia, mediocridad, o indiferencia en relación a Silva.

Sin embargo, la diatriba en el texto no se agota en ser un discurso políticamente incorrecto contra la imagen históricamente aceptada del vate colombiano, su contexto de vida, y contra Colombia (tanto en el pasado como en el presente de la escritura), sino que a partir de estos focos temáticos se manifiesta una crítica y se transgrede las convenciones sociales y la historia oficial de un país, así como la imagen canónica de Silva que el biógrafo-narrador no acepta.

Aproximarse a la diatriba en *Chapolas negras* como un mecanismo para criticar el orden hegemónico es una mirada que dialoga con las características del cinismo que se verán en este capítulo, donde destaca el individualismo y la libertad del cínico. Justamente un individualismo que permite la figuración de un biógrafo-narrador que desde una postura cínica recurre a la diatriba en el texto de forma aleatoria. Desde allí embiste, en cualquier momento, contra diferentes tópicos que a su vez evidencian la defensa de su individualidad y libertad, para proponer una imagen de Silva a imagen y semejanza propia. Algo que sucede porque en el caso de Vallejo se puede decir que -y tomo una idea de Mónica Bernabé en su libro *Vidas de artistas*-, construye "proyecciones a partir de imágenes de otros escritores que muchas veces funcionan como dobles de sí mismo" (2006: 38).

Cabe destacar que la diatriba hacia muchos de estos tópicos, donde se funden esas dos vidas (la del biógrafo y la del biografiado), resalta esa imagen de autor individualista y cínico. Así cuando Vallejo profiere insultos contra las madres, lo hace contra la de Silva, pero a partir de este abordaje expresa el desprecio que siente por su propia madre. También cuando se manifiesta contra Bogotá, una ciudad que desde su punto de vista es caótica y problemática, justifica estos juicios desde la injuria en detrimento de una ciudad que él también desprecia. Lo mismo sucede, como se ha comentado antes, cuando presenta a políticos, religiosos y miembros de la iglesia católica. En definitiva, a seres de la sociedad de aquellos tiempos, que al desprestigiarlos dentro del contexto en que se inserta Silva, Vallejo-biógrafo revela su toma de posición frente a los destinatarios de su diatriba. La autofiguración también se pone en evidencia a partir de las correcciones gramaticales que señala a su biografiado y a las diferentes fuentes consultadas, las cuales develan, por un lado, la crisis

del idioma español y, por otro, la figuración suya como un gramático, fiel defensor del idioma.

El abordaje de la diatriba, a través de estas dos elecciones temáticas propuestas desmitifica la imagen idealizada de Silva por la historia "oficial" y en otras biografías, las cuales son también criticadas crudamente por la fuerza arrasadora de la voz del narrador.

En este orden de ideas, la diatriba contra estos tópicos revela nuevos datos sobre Silva, datos hasta entonces no considerados por la historia de la literatura colombiana.

Hasta ahora podemos decir que el individualismo del biógrafo-narrador permite la expresión de la diatriba en la biografía: pues bien, precisamente la libertad y autonomía de este permite también la inserción de una diatriba descarnada contra Colombia (en el sentido más comúnmente aceptado de discurso en que se injuria o censura a alguien o algo). En este contexto, Colombia es descrita como una nación que vive una decadencia progresiva que se denuncia desde los tiempos del biografiado hasta el presente en el que se inscribe el texto. Sin embargo, en el caso de la diatriba contra Colombia, se expresa también una cierta nostalgia por un pasado (los tiempos de Silva) donde todavía se valoraba la poesía y la gramática, y que para este biógrafo-narrador no es más que un lugar remoto, lejano, perdido en sus recuerdos. De ahí la constante repetición de insultos para expresar su malestar y denuncia directa y sin rodeos sobre el fracaso de un país con el que tiene una relación de amor y odio.

Aproximaciones a la diatriba

El diccionario etimológico *Corominas-Pascual* explica que, en español, el cultismo "diatriba" es tomado del francés, el que por su parte lo tomó del latín como "discusión filosófica", y este último del griego en el sentido de "entretenimiento, pasatiempo, conversación filosófica" derivado de διατριβεῖν "desgastar" (1983).

Por su parte, en su estudio "Algunas notas sobre el pasado y el presente del término Diatriba", María C. Giner encuentra que el primer registro del término en español está en el *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, de Esteban de Terreos y Pando (Madrid, 1786: 93), donde es definido como: "Voz latina, que significa secta, Asamblea de sabios, Disertación, y

Escuela". Y anota que en francés "sólo está admitido para significar dissertation". Desde entonces, y en diferentes diccionarios en lengua castellana, se replica su significado asociado a disertación, término que aparece en el *Diccionario de Autoridades*, del primer tercio del siglo XVIII como: "Discurso en el cual se proponen y esfuerzan eruditamente las razones que hay a favor de una opinión y se impugnan las que hay en contra". A partir de ello Giner infiere que esta es una discusión erudita en la que cabría mostrar cierta exaltación. En el caso de *Almas en pena…* esta exaltación es expresada desde la mirada subjetiva de intelectual erudito, que es como el biógrafo se posiciona dentro del texto cuando escribe: "Yo, por supuesto, sí. ¡Qué no sabré yo de Silva!" (2008:44). Pero no solo se muestra como gran conocedor de su biografiado, sino también de su contexto histórico; por lo cual en diferentes pasajes del texto leemos las correcciones e imprecaciones que hace de las fuentes consultadas, confesándole así al lector que él sabe más que las mismas. En este sentido, su postura es la de impulsar una reconstrucción biográfica del espacio nacional colombiano. Una postura parecida advertimos en el narrador de su novela *La virgen de los sicarios* cuando éste confiesa: "Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada" (1995:21). Es así que a lo largo del texto el biógrafo rivaliza con la certeza objetiva contenida en las fuentes originales, a fin de reconstruir el pasado, cotejando sus puntos de vista con datos ya investigados sobre la vida de Silva y su inserción en el panorama cultural de Colombia. De esta manera confirma o desmiente informaciones sobre Silva, pero también sobre la historia misma del país.

También se muestra como un sabio gramático que durante diferentes momentos del texto corrige a unos y otros, incluso al mismo Silva. La función de gramático evidencia los errores ortográficos y gramaticales del bogotano. Constituye el desconsuelo maximizado por una diatriba descarnada desde la que lamenta la devaluación del idioma y del valor de la gramática, y por ende, la de toda una sociedad, de la que él también hace parte: "…aquí la Iglesia y la gramática hacen parte del poder… aquí nos conocemos todos O mejor dicho hacían y nos conocíamos porque esto ya cambió. Esto se jodió…" (2008: 237).

Una característica que resalta y que prevalece a lo largo del texto y que puede verse como una estrategia retórica es la repetición casi idéntica, o con ligeros cambios de las diatribas contra los destinatarios. Los objetos más frecuentes de sus ataques y donde se evidencia la constante repetición son: Dios, Colombia, la iglesia católica (y sus

representantes) la figuras de las madres, y también el campo literario colombiano. Y es que la repetición es unas de las formas con las que el autor colombiano insiste para expresar y fijar sus desacuerdos con diferentes temas que aborda. Sobre esto el crítico Juan Carlos González Espitia afirma en su ensayo "Vallejo. Vargas Vila. Oposición, redundancia" (2015) que la repetición junto al exceso hacen parte de la redundancia. Así es como el académico considera la estrategia de insistencia tanto en la producción literaria de Fernando Vallejo como en la de José María Vargas Vila[17].

Según González Espitia, la reiteración de una idea más allá de lo que se considera necesario, pero que permite que lo que se quiere decir no se pierda, es lo que caracteriza a la redundancia. En el caso de la narrativa de Fernando Vallejo el autor insiste en fijar sus ideas por lo cual es reiterativo. Sobre esto, el mismo Vallejo había reflexionado en su libro *Logoi…* (1983), en el que expresa que toda repetición voluntaria en los textos modernos busca un énfasis retórico, y que "A mayor número de repeticiones, mayor énfasis" (1983: 127-128). Ahora bien, considero que la redundancia como repetición y exceso de insultos y disputa acerva por parte del narrador de *Almas en pena…* es también una de las estrategias de su apuesta narrativa donde volver a insistir de forma rabiosa y empecinada es su modo de legitimar su autoridad de gramático intelectual, pero también de biógrafo que tiene total autoridad de lo que escribe sobre su biografiado, e insiste en redundar en correcciones y críticas, dado que es el camino que tiene para contar la vida de ese otro y a la vez la suya.

En una entrevista para la revista *Arcadia*, en 2013, en la que, por cierto, se le pregunta acerca de la recurrencia temática sobre la muerte (que también está presente en *Almas en pena…*) responde poniendo énfasis en la importancia de la repetición como eje que rige la vida de todas las personas integradas a la sociedad contemporánea, y por ende, de la suya también.

> Lo que tengo claro es que no puedo escribir sino sobre eso porque ya me voy a morir. Lo he tratado antes y cada día soy más consciente de cómo me repito y de cómo me estoy repitiendo. Pero ¿quién no se está repitiendo toda la vida? Nos repetimos todos los días. Cambiamos un poquito de lunes a viernes, pero en todos los instantes nos estamos repitiendo adentro ("Tengo que demoler la sociedad, tengo que demoler a Colombia").

[17] Por cierto, este último un autor también colombiano con el que en diferentes estudios se ha relacionado a Vallejo, justamente por sus similitudes en sus diatribas y propuestas anticlericales.

Por último, dice González Espitia que "la voz de Vallejo, mediada por su éxito literario y su heterodoxia estratégica, se constituye en una fuente de insistencia y redundancia que mantiene, así sea de manera ríspida, la atención sobre algo que él considera no ha sido escuchado o comprendido" (2015: 197). ¿Pero qué es aquello, en el caso de *Almas en pena…*, que el biógrafo-narrador se propone que sea escuchado o comprendido? González Espitia señala que la redundancia de la voz crítica se opone a la redundancia del discurso hegemónico. En este orden de ideas, repetir es el camino con que se intenta llamar la atención y enfatizar en sus ideas contra el discurso hegemónico colombiano, justamente repitiéndose en temáticas que para él siguen sin ser escuchadas o tenidas en cuenta. Se podría nombrar la propuesta de secularización en un país que, si bien constitucionalmente es laico, tiene una gran influencia de la iglesia católica. Este deseo de secularización lo expresa en sus diatribas contra Dios; asimismo su posición frente a las formas tradicionales de la sociedad: la familia, el matrimonio, la reproducción humana. Y no menos importante, sus ataques insisten en desestabilizar el "discurso hegemónico" de la literatura en Colombia, haciendo un recorrido histórico desde los tiempos de Silva, desmitificando, cuestionando, ridiculizando, insultando y burlándose de diferentes autores canónicos o no de las letras nacionales.

Ahora, si bien la diatriba en *Almas en pena…* puede leerse a la luz de las consideraciones etimológicas y retóricas del concepto, a continuación se tendrá en cuenta en su plano filológico, donde los estudios de la diatriba en el Nuevo Testamento[18] y los relacionados con el cinismo antiguo han sido claves para analizarla como una práctica de tipo oral que se usaba para persuadir a un cierto público para acogerse a determinada doctrina, donde destacaba la provocación, la réplica y un diálogo con interlocutores hipotéticos.

En su libro *The Diatribe and Paul´s Letter to the Romans,* Stanley Stowers indica que en tiempos de los romanos la diatriba funcionaba como un mecanismo de censura ideológica y moral que buscaba persuadir al alumno para acoger una doctrina filosófica determinada (1981: 76). Por su parte, Abraham Malherbe, en su texto *"Mh Tenoito in the Diatribe and Paul",* revisa algunas de las características de la diatriba que propuso el filólogo Ruldolf

[18]Diferentes filólogos que ampliaron el concepto de diatriba, y tomaron distancia de lo que González señala que Th. Sinko denominó como la "diatribomania", enfocaron sus investigaciones en el Nuevo Testamento y en las cartas de Pablo principalmente: Stowers (*The Diatribe and Paul´s Letter to the Romans*), Schmeller (*Paulus and die " Diatribe": eine vergleichende Stilinterpretation*) y Bultmann (*Der Stil der paulinischen Predigt und die kynisch-stoische Diatribe*).

Bultmann[19]. Estas características son: su carácter dialogal, en el que se destaca un hablar y replicar con preguntas y respuestas por parte de oponentes ficticios con los que se discute airadamente[20]. A estos se les reta, se les provoca. La otra característica es su función de figura retórica, en el sentido que quien usa la diatriba lo hace para dar mayor claridad y enfatizar su pensamiento (1980:234).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que el biógrafo de *Almas en pena*…hace uso de estas posibilidades expresivas de la diatriba en su construcción del discurso. Airadamente se hace preguntas a sí mismo tales como: "¿Y su queja qué?, pregunto yo" (2008: 16), o las pone en la boca de posibles interlocutores ficticios. Así en un pasaje del texto leemos: "¿Y para qué querría pasar? ¿Para llegar a la plaza mayor, la de Bolívar?" (2008: 24). Sus preguntas y respuestas retóricas para sí mismo y para con los otros pretenden aclarar y enfatizar lo que él sabe a un interlocutor-lector al cual se dirige. El siguiente trecho en el que expresa una diatriba contra Colombia, país al que considera " un pobre conglomerado de almas en pena" y al que se refiere con diferentes adjetivos denigrantes como asesino, borracho, mezquino, loco" (2008: 12), busca simular un diálogo, pues seguido a este insulto el narrador escribe: "En fin, quiero hablar de otra cosa" (2008: 13). Esta cita, que parece salirse de su curso y simula ir construyéndose en el ahora, es afín a la lectura que Pedro Fuentes González hace de unas de las características de la diatriba en la obra de filósofo cínico Teles (uno de los primeros autores en los que se identifica el uso de la diatriba en los estudios filológicos). Para el filólogo español, la diatriba reside con plenitud en el acto oral-aural que conduce a una determinada relación docente entre un maestro y su discípulo (o entre un predicador y su público en general) y, en el caso puntual de Teles, señala que éste "se nos figura como "autor" absoluto de cada lección o diatriba, incluyendo su diálogo ficticio con el pueblo", diálogo sustentado en los contenidos de su memoria "a la que estaría, en principio, supeditado el empleo de la escritura" (2007: 187-188). El biógrafo-narrador también recurre a sus recuerdos para escribir el texto en un constante ir y venir en el tiempo

[19]Teólogo y filólogo alemán que dedicó un exhaustivo análisis a la diatriba en las cartas del apóstol Pablo.
[20]El carácter dialógico de la diatriba también lo resalta María C. Giner Soria en "Algunas notas sobre el pasado y el presente del término Diatriba" en el que hace un recorrido histórico del término resalta que Diógenes Laercio entendía la diatriba como conferencia, charla, discurso, diálogo, disertación, ensayo, lección filosófica y conversación formativa (1992: 35). Por su parte Pedro Fuentes González resalta que para los griegos, ya desde los tiempos de Platón, incluso antes, presentaba diferentes posibilidades dialógicas, entre esas el diálogo ficticio (75- 76).

y en las ideas, en digresiones y saltos en la narración sincrónica, en los que inserta sus diatribas con gran autoridad.

Otra consideración de Fuentes González que llama mi atención es la relación que encuentra entre la diatriba y el cinismo, tanto en su texto sobre Teles como también en "De cinismo y diatriba, al margen de una traducción del Euboico de Dion de Prusa." (2007). Precisamente porque es en el nexo entre la diatriba y el cinismo de la Antigüedad, pero también con lo que vendría a ser su reformulación moderna, *neoquinismo*, donde destaca el perfil de un biógrafo-narrador defensor de su individualismo y de su propia moral. Este, desde la defensa de su yo, opina y juzga de manera ríspida, burlona, hiperbólica e irónica sobre una serie de tópicos que escoge para contar la vida de su biografiado, pero también la suya propia, exponiendo así su provocación y su crítica.

De cinismo y diatriba

No es casualidad que autores como Weber o Bultmann que ampliaron el debate moderno sobre la diatriba, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, rastrearan sus orígenes y máximos exponentes en la filosofía cínica de la Antigua Grecia[21]: Bion, Teles, Horacio, Dion de Crisóstomo, Diógenes de Sinope, son solo algunos de los filósofos cínicos a los que estos autores dedicaron gran atención en sus análisis filológicos del concepto. Como ya se ha comentado brevemente antes, las revisiones de la diatriba en relación con el cinismo ampliaron sus aproximaciones teóricas. Sin embargo, diferentes estudios confirman que esta no puede ser solo identificada con la escuela estoico-cínica, dado que desde sus inicios era más bien un método oral de enseñanza, usado por diferentes profesores de las escuelas filosóficas, con el cual reprendían a sus estudiantes (Watson, 1993: 213). Asimismo debemos tener en cuenta que su uso por parte de los cínicos de la Antigüedad fue un recurso clave para ellos, porque expresaba su modo de vida: su filosofía. La forma en que la diatriba opera puede entenderse a partir del marco general

[21] E. Weber. *De Dione Chrystomo* (1887).En los estudios filológicos sobre cinismo se le reconoce como un trabajo que abrió el camino a discusiones sucesivas sobre el concepto.

del concepto de diálogo. Un diálogo sencillo y eficaz, donde quien lo emite tiene un objetivo formativo y transformador, que es además la confirmación de su verdad. Sobre este aspecto en los cínicos antiguos, expresa González que en el caso de un autor como Platón el diálogo es reflejo de una verdadera dialéctica como instrumento de investigación científica, de búsqueda de la verdad en compañía de otros, mientras que en el caso de autores cínicos como Teles o Dion es ante todo un vehículo de aproximación y transmisión de verdades ya obtenidas y avaladas por la experiencia del "maestro"" (2007: 78). En pocas palabras, es una literatura principalmente de confirmación.

En el caso de Vallejo-biógrafo, este se posiciona de forma explícita y en diferentes ocasiones como la persona que más sabe sobre Silva. La contundencia de esa voz puede hacerse extensiva a otros juicios que emite, donde sobresalen los imperativos y un tono de confirmación.

Ahora bien, dentro de los innúmeros estudios de la obra de Fernando Vallejo, unos cuantos se han enfocado en el cinismo presente en su narrativa; sin embargo, pocos han profundizado en cómo este se relaciona con la diatriba[22], y menos aún en cómo este binomio actúa en la construcción narrativa de sus biografías. Por tal motivo, la siguiente aproximación a esta relación tiene en cuenta los conceptos de cinismo antiguo/ quinismo y *neoquinismo,* como una reformulación moderna del cinismo antiguo que se caracteriza por denunciar un tipo de cinismo que para el biógrafo es inaceptable: el cinismo contemporáneo.

[22] Algunos trabajos en lo que se estudia el cinismo en la obra de Fernando Vallejo son: "Desde Fernando Vallejo a Voltaire, por excesos, disputas y tolerancia" y "De cínicos y logorreicos o las disputas de Fernando Vallejo", escritos por Mónica Marinone. Por su parte Hernán Martínez Millán en "Fernando Vallejo o ¥ ku¢ wn" explica algunas posibles vías a través de las cuales se pueden establecer vínculos entre *La puta de Babilonia* y el cinismo griego.
También cabe destacar "Las modalidades del cinismo en *La virgen de los sicarios"*(2011), artículo de Brigitte Adriaensen, en el que la autora, dentro de las diferentes modalidades del discurso cínico propuesto por Vallejo (en la que además se refiere a la ironía como un tipo de cinismo indirecto" La ironía, el cinismo en su modalidad indirecta"; lo cual puede relacionarse en otros estudios a la relación del cinismo con los conceptos de ironía, la diatriba y la digresión) propone la diatriba como la forma directa de expresión del cinismo en su análisis de esta novela.

Quinismo y *neoquinismo* para cuestionar el cinismo contemporáneo

En *Contrahistoria de la filosofía,* Michel Onfray cuestiona la historia de la filosofía de corte platónica e idealista. Este cuestionamiento que el filósofo francés hace en un recorrido histórico, desde la Antigua Grecia y que luego continúa por la historia de occidente, es afín con el espíritu de denuncia de Fernando Vallejo. Por una parte, Onfray socava los pilares del pensamiento oficial al considerar que los diálogos de Platón han producido estragos durante los dos últimos milenios, mientras que sólo nos ha llegado un puñado de fragmentos de un pensador como Leucipo, lo cual nos señala como una civilización que se orienta hacia la luz o la oscuridad (2007:29). Por su parte, pero de manera más tajante, Fernando Vallejo en el discurso del recibimiento de su doctorado *honoris causa*, otorgado por la Universidad Nacional de Colombia, desecha textos canónicos de la filosofía occidental como son: *Ser y tiempo* de Heidegger, *Crítica de la razón pura* de Kant, *Suma teológica* de Tomás de Aquino, el *Discurso del método* de Descartes y *El ser y la nada* de Sartre. A todos estos los adjetiva como "horribles", e invita a su auditorio a no perder tiempo con ellos. En cuanto a filosofía se refiere, defiende sólo a los presocráticos, "Y muy en especial a los sofistas y sus terribles paradojas que no tienen solución" (2013: 55).

De lo anterior podemos inferir que la posición de Vallejo va a contracorriente de la filosofía oficial y solo da un espacio de aceptación a las doctrinas antiidealistas. Y señalo aquí su aprobación a la paradoja en cuanto a no tener solución, dado que puede concebirse ésta como una provocación. Toda paradoja al no tener solución provoca en quien la recibe cierto disgusto, inconformidad. Estas sensaciones pueden ser equiparables a la provocación de sus diatribas presentes en *Chapolas negras*, en el sentido de ser discursos violentos que buscan causar una reacción de disgusto y toma de posición por parte de lector.

Hasta el momento podemos percibir que la expresión de la diatriba en los textos de Vallejo va más allá de un descarnando y vulgar insulto: es una forma de defender su verdad. Esta actitud es similar a la del biógrafo-narrador, quien defiende su propio sistema

de valores y su forma de vida, por más que su texto sea la reconstrucción narrativa de otra vida.

Michel Foucault señala que el nexo que los cínicos antiguos establecían entre la filosofía en el plano teórico y el modo de vida de una persona era una actitud que los caracterizaba porque "refleja su perspectiva de que la forma en que una persona vivía era una piedra de toque de su relación con la verdad" (2004: 155). En el caso del Vallejo-biógrafo sus diatribas reafirman una postura similar, la de una persona que se muestra como infranqueable en sus posicionamientos, y que juzga a aquellos que no proceden coherentemente con su discurso o filosofía. En este sentido, su perfil tiene mucho en común con el del cínico antiguo en cuanto a que la dimensión provocadora de sus insultos y procederes buscaba defender su propia verdad y condenar despiadadamente los falsos valores.

Lo primero a tener en cuenta en la filosofía cínica de la antigüedad es el hecho de su defensa de una posición reflexiva individual, opuesta a las respuestas colectivas, como las de Platón y Aristóteles, para quienes los diferentes organismos, la *polis* y el estado, eran los que debían resolver las cuestiones de los individuos, considerados en su calidad de ciudadanos.

El sabio cínico no se regía por ideas colectivas, era sobre todo un individuo autosuficiente, capaz de eludir las exigencias artificiales y delirantes de la cultura oficial. Sobre este aspecto, en el libro *El pacto ficcional en la obra de Fernando Vallejo*, Diana Diaconu expresa que el cínico antiguo defendía su posición a nombre propio, en defensa del "yo", y se oponía a toda forma sistemática y definitiva que tratara de enclaustrar el pensamiento, fuera una escuela, doctrina, sistema (2013: 159). Una actitud parecida es la que asume el biógrafo. Y, en este sentido, no es gratuita la decisión del autor de escribir *Chapolas negras* desde una primera persona gramatical. El mismo Vallejo, quien ha teorizado sobre los géneros narrativos, ve a la biografía, la autobiografía y las memorias como géneros anexos de la Historia; géneros que él considera formas menores de la literatura, pues tienen una visión limitada de los hechos, es decir, la visión de un hombre común, que solo tiene cinco sentidos (2013:162). Sin embargo, a esa primera persona es a la que se adscribe. Desde ahí, con sus limitaciones, cuenta la vida de ese otro, en la que

inserta su propia experiencia, tanto del proceso de escritura, como sus propios gustos y opiniones.

Retomando la postura del cínico que se opone al sistema, esto tiene asideros en el hecho de que el cinismo fue una de las orientaciones filosóficas que se opuso con vehemencia a la filosofía platónica. Los cínicos oponían la moral del sabio a la moral común: la doxa, que preserva la opinión de la mayoría, en la cual, según la moral griega tradicional, se basan la fama y la gloria. La moral del sabio se basaba en lo contrario, en la adoxia: la impopularidad, el desprecio por la opinión común y mayoritaria, que no está fundada en la razón verdadera, sino más bien en diferentes mitos (2012: 149). Asimismo, el biógrafo-narrador de *Chapolas negras*, libre de ataduras sociales y convenciones, expone su posición disidente, y con el mismo baremo juzga a su biografiado y a personas de su ambiente. También pone en tela de juicio a las fuentes consultadas, logrando así algo parecido a la subversión de los valores consagrados y de las jerarquías establecidas que los cínicos antiguos despreciaban. Como el sabio cínico, que decide ir a contracorriente de las posturas establecidas y oficiales, este de un modo similar reacciona como un *outsider*, un rebelde, un opositor a las diferentes ataduras sociales e históricas, que buscan institucionalizar la vida, tanto la de su biografiado como la suya propia. Es así que disiente de los valores tradicionales, principalmente valores de una sociedad bogotana pacata y soterrada que juzgaba el proceder de Silva. Desde esta perspectiva, a través del uso de la diatriba como mecanismo de crítica propone otra biografía de Silva, que a su vez le sirve para contarse a sí mismo. De esta forma arremete contra la madre del autor del "Nocturno": la llama frívola, y se enfoca en ella desde una perspectiva negativa; todo esto sin omitir su clara posición contra las madres en general, incluso la suya: "Como yo tengo un pésimo concepto de todas las madres, propias o ajenas" (2008:112). Lo mismo podemos decir cuando al referirse a políticos y a los héroes patrios, que de una u otra forma tuvieron que ver con el poeta, los muestra como mediocres, viles, petulantes. De esta manera, desde la defensa de su individualidad y sus propios valores, la historia oficial colombiana queda en jaque bajo la diatriba. Un ejemplo donde esto queda al descubierto y cobra relevancia, justamente por la imagen que destruye la voz del biógrafo narrador, lo podemos leer en diferentes obras de Fernando Vallejo. En ellas siempre el narrador-personaje desprestigia la figura de Simón Bolívar como libertador de Colombia, y en

Chapolas negras también lo hace de forma directa mediante la diatriba. Incluso en algunas ocasiones, la diatriba contra El libertador sugiere una historia opuesta, a contracorriente de la oficial, como cuando lo expone como un cobarde que "huyó en la mal llamada noche septembrina, pues era luminosa", "ya que hizo resplandecer la verdad, su cobardía" (2008: 43). Expone precisamente la idea contraria a la del héroe valiente y decidido que libertó a Colombia y a otras cuatro naciones de Sudamérica. La misma actitud denigrante se vierte sobre personajes políticos que marcaron un precedente en la historia colombiana: Verbigracia, Rafael Núñez, quien fuese presidente y amigo de Silva, al que mediante la invectiva se lo muestra como mal poeta, y además como un hipócrita. Esto solo por citar uno de los tantos ejemplos.

Sobre esta propuesta provocadora [23]del biógrafo-narrador en la que insulta a las instituciones y a los referentes históricos de Colombia, y la vez subvierte el curso histórico de los valores institucionalizados en la sociedad, cabe traer a colación la idea que señala R. Bracht Branham, en su estudio sobre la retórica de Diógenes y la invención del cinismo. En este texto Bracht Branham se refiere a una actitud parecida de este filósofo griego, a la cual denomina *Invalidar la moneda en curso* (2000:111-142). Esta actitud puede emparentarse con el perfil del biógrafo de *Chapolas negras.* A partir de esta idea, Diana Diaconu considera que Diógenes, cínico de la Antigüedad, a quien también se le llamó "el perro", invalidaba la moneda en curso; en primera instancia, por legitimar al perro como animal simbólico de los filósofos cínicos y establecer un significado positivo a un animal que era considerado uno de los peores insultos en la Grecia Antigua. Acusar de perro a un ser humano era un calificativo para el impudor. Implicaba llevar a cuestas la desvergüenza por irrespetar las normas de la ciudad. Sin embargo, para los cínicos representaba la libertad, dado que los perros no se sometían a las convenciones sociales; ellos solo procedían de acuerdo con las leyes de la naturaleza. (2012: 152- 154). Pero los cínicos también invalidan la moneda en curso o la historia oficial al no ser partícipes de los reconocimientos, ni de la aceptación de las instituciones del sistema hegemónico.

En el caso de *Almas en pena Chapolas negras*, la moneda en curso es invalidada en diferentes momentos en los que la diatriba se insiere para fortalecer una posición de rechazo

[23] Cuando se expresa contra la creencia religiosa de un país principalmente católico, desde su anticlericalismo e insultos a Dios, o cuando arremete contra la figura de la madre, o ante la reproducción humana

contra algunos valores establecidos, como los ya citados, pero también para cuestionar las figuras canónicas e institucionalizadas en el discurso nacional. Al igual que Diógenes, en las anécdotas sobre sus supuestos encuentros con Alejandro Magno, sin hacer concesión, el biógrafo-narrador no cede en sus denuncias que hace a las instituciones y referentes políticos y culturales de Colombia, tanto a aquellos relacionados con Silva, como con él, en el momento de la pesquisa para la biografía. Precisamente esa actitud de denuncia y reproche a los estamentos del poder puede leerse desde el *neoquinismo*, como una reformulación contemporánea del cinismo antiguo.

Neoquinismo

En "La toma de posición de Fernando Vallejo: *neoquinismo* y provocación" Diana Diaconu rescata el concepto de *neoquinismo*, propuesto por Peter Sloterdjik, el cual define el resurgimiento contemporáneo del cinismo antiguo, caracterizado por una posición ética minoritaria, hipercrítica del poder y los valores imperantes en la sociedad (2012: 146). El *neoquinismo*, que en esencia comparte las características del cinismo antiguo (quinismo), es una reformulación en la que, como dice Sloterdijk, "incesantemente los negativismos liberadores siguieron rompiendo la tendencia a una estilización armónica" (1989:185), y que, guiado por el desencanto o la desesperanza, denunció de una manera directa y desnuda la contaminación del cinismo antiguo en lo que es considerado a continuación como cinismo contemporáneo.

El cinismo contemporáneo es un concepto que es clave en este estudio, porque muchos de los ataques del biógrafo van dirigidos a personajes que de una u otra forma proceden conforme a las características del mismo. Desde un posicionamiento que puede considerarse neoquinista, este arremete contra una serie de personajes, que bien pueden enmarcarse en el concepto de este tipo de cinismo, el cual Sloterdijk define como una impostura, una "falsa conciencia ilustrada" (1989: 34), a la que se acogen muchos en una sociedad moderna que se encuentra más que en crisis. Este cinismo es atribuible a aquellos que descreen de los ideales modernos. Estas personalidades cínicas conciben su contexto con escepticismo, pero aun así siguen participando del sistema y viviendo cómodamente dentro de él. Como expresa Diaconu, son seres que "han pactado con el mundo al que critican, con el sistema en el que

no creen, pero del cual se aprovechan y, por lo tanto callan de manera cómplice" (2012: 143). Justamente es contra este cinismo, que pasa por "difuso y poco perfilado", (1989:36) que van dirigidas muchas de la diatribas, con las que se propone desenmascarar a personajes acomodaticios que tuvieron algún tipo de relación con Silva; personajes que cuidan su respetabilidad, pero que no logran engañar la exigencia del biógrafo. A razón de esto, somos testigos de insultos contra otros biógrafos, contra políticos y diplomáticos, otros escritores, familiares, contra la iglesia, e incluso el mismo poeta es blanco de denuncia, cuando el biógrafo percibe que actitudes propias de un cinismo contemporáneo y /o cinismo difuso están latentes.

Un ejemplo de los tantos desenmascaramientos a partir del cinismo contemporáneo que se hace mediante el uso de la diatriba es cuando, a propósito de la primera recopilación de los poemas de Silva publicada en Barcelona en 1908, se recrimina a algunos escritores de la época que, en una supuesta defensa y desagravio del poeta, criticaron la edición y el prólogo de Miguel de Unamuno, justificando que el autor de *El nocturno* se merecía otra cosa:

> "Que era un atentando, un adefesio, una profanación. Guillermo Valencia, un poeta petulante y aburrido, corrió a escribir un artículo miserable contra Unamuno dizque en desagravio de Silva. Nada les parecía bien. Ni el forro, ni el papel, ni las ilustraciones, ni el prólogo. (2008: 12).

Situación a la que el biógrafo le formula una pregunta y seguidamente la responde con una diatriba:

> ¿Por qué entonces si se merecía otra cosa no se la habían hecho ya en Colombia en los doce años transcurridos desde que se mató, y tenían que esperar que el libro viniera de España?" Es que Colombia es así: buena para hablar y criticar, nula para obrar… (2008: 12).

Es evidente aquí esa denuncia a los que en apariencia son críticos pero que, en realidad, son conformistas porque juzgan pero no proceden, y cuyos actos no son consecuentes con sus ideas; así estos personajes a lo largo del texto son mostrados como ventajistas. Sobre estos cínicos caen descargas injuriosas en diferentes momentos de la biografía. El biógrafo también denuncia conductas de este tipo de cinismos en diferentes instituciones: la Iglesia, el Estado y sus políticos, las organizaciones culturales (El instituto Caro y Cuervo, La casa de poesía Silva), las bibliotecas, entre otras.

De ahí que en la narración se inserten de un momento a otros ataques a políticos, a representantes de la iglesia católica, pero también a amigos de Silva, a los que se acusa por actuar de manera inconsecuente con su propio discurso. En este sentido el bogotano tampoco queda inmune. Por el contrario, el biógrafo pone en evidencia la actitud cínica del poeta y al desenmascararlo desvirtúa su imagen canónica. En el siguiente trecho en el que el narrador simula una conversación con el lector es un ejemplo de esta denuncia:

> "¿Que Silva por ser poeta era muy mal negociante, un iluso? ¡Qué va, el iluso es usted! Eso sólo lo dicen los que no saben nada de la vida de este santo. Lo que era era pobre, como todo santo, pero muy vivito y vivió muy bien, como rico, en buena casa, con piano, alfombras, y la mamá con sus joyas" (2008: 111).

De esta forma, la diatriba es un mecanismo que además de delatar a los cínicos contemporáneos también funciona para desmitificar la imagen biográfica de Silva que, como afirma Fabio Jurado Valencia, es "la historia de los estereotipos y de la idealización grandilocuente del artista… presentado como un ser incólume y sufrido, un hombre que padece la injusticia y la incomprensión…" (2013: 46). Precisamente el estilo directo y sin atajos subvierte esta imagen, y permite que Silva sea presentado como experto en la evasión y el ocultamiento de las deudas, como un cínico contemporáneo, a quien incluso en diferentes pasajes del texto lo muestra como tal: "En cuanto a ingratitud y cinismo se refiere, Silva era de los que creen que las cosas dejan de ser con sólo nombrarlas, como si el Diablo se desapareciera porque uno le grite ¡Satanás! (2008: 183). Para Vallejo-biógrafo, ni Silva, sobre quien ha expresado su admiración, queda exento de ser denunciado.

Por último, las similitudes procedimentales, tanto de la diatriba, como del cinismo, que a continuación se verán, evidencian que la primera es una de las formas de expresión de una actitud cínica por parte del biógrafo-narrador.

Según Diaconu, la sabiduría cínica trasmitía su carácter oral; el cínico recurría a menudo a formas de expresión del lenguaje articulado: el gesto, el chiste (no verbal, de situación), la anécdota, toda clase de formas breves mixtas, en las cuales la provocación al público era clave, al igual que la reacción espontánea, la réplica ingeniosa y aguda del sabio (2012: 159). La investigadora expresa que la provocación se conseguía "al sacudir al lector mediante procedimientos como la exageración, la hipérbole, la enumeración

acumulativa, la contradicción, la paradoja, la repetición, la ironía mordaz" (2012: 34). A partir de estas características que expone Diaconu, podemos decir que hay una postura cínica en el biógrafo-narrador quien, además de hacer uso de estas formas, recurre también a los mecanismos retóricos de la diatriba. Sobre estos, González resalta, además del diálogo y la disertación, la comparación, la metáfora, la parodia, la personificación, la antítesis y la ficción teatral. En tanto que el escritor y crítico literario Pablo Montoya agrega que la diatriba recurre a las formas tradicionales de la ironía: la repetición delirante, la hipérbole sin límites, el símil arrasador, la contradicción, el devaneo incoherente, la injuria sagaz y al insulto de baja estofa (2008: 159).

A lo largo de la biografía presenciamos una narración donde se hacen presentes estos mecanismos al punto que se puede pensar la diatriba como una forma de ironía, donde el insulto y la imprecación hacen parte de un juego irónico, como en el siguiente caso, en el que después de que el narrador, con su tono injurioso, corrigiera a la directora de la Casa de poesía Silva, por haber confundido el cuarto donde Silva se mató, la corrige también por la falta del artículo " la" en el nombre de la organización que ella dirige. Para él es "Casa de *la* poesía". Y entonces la diatriba aparece como articuladora de un enunciado irónico:

> Debe ser "casa de la poesía", con artículo. Por lo menos en esa Atenas sudamericana o país de Caro y de Cuervo donde hablan tan bien. Póngaselo. Sáquelo de donde sea, de ese basurero de versos contemporáneos que allí se leen, en ese santuario recitadero (2008: 14-15).

El ejemplo anterior, como otros que se pueden leer en el texto, por el uso y repetición de muchos de los mecanismos arriba citados, sugiere ver la diatriba como una burla. En referencia a Bogotá, a la que insulta por su ineficiencia y mediocridad, como "Atenas sudamericana" y a Colombia, a quien llama "país de Caro y de Cuervo", el biógrafo-narrador emite una burla a las instituciones, a la ciudad y al país desde una postura irónica entre lo que se dice y aquello que realmente se quiere transmitir.

En su artículo "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario", Pablo Montoya sentencia: "La diatriba es la máxima expresión de la burla". Y relaciona la diatriba vallejiana (presente en sus novelas desde *El río del tiempo* y también en sus biografías y ensayos publicados hasta 2004) con lo que en Antioquia, región natal del

escritor de Medellín se llama “cantaleta”. Para el crítico, la cantaleta no es más que “un canto que de tanto repetirse y acudir a la invectiva se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incomoda a las buenas conciencias, pero que también se torna fatigante monotonía” (2008: 159).

Por su parte, a esta influencia de su región natal en su narrativa, en el ensayo “Piensa mal y acertarás: las memorias del yo y su máximo artificio”, Luz Mary Giraldo agrega: “De la cultura antioqueña le viene la fluida voz oral que persuade a unos al cuestionarlo todo” (2013: 89), y lo compara con otros autores de su región natal como “el demoledor Tomás Carrasquilla y el irreverente nihilista Fernando González”. Tanto Carrasquilla como González fueron escritores que en su época se consideraron como polémicos y provocadores.

Quiero anotar en el caso de Fernando González, su singular utilización del yo narrativo, con el que se podría vincular la defensa del yo y del individualismo por parte del biógrafo-narrador.

Rafael Gutiérrez Girardot, en un análisis de la obra de González, sostiene que este solo tenía un punto de referencia, el yo, cuyo predominio llamó “egoencia” (1999: 481). Justamente es esa defensa del yo por parte del biógrafo lo que permite que exprese su diatriba con total libertad y sin concesiones. Sobre cómo puede ser recibida esta, al igual que como sucede con algunos autores del Nadaísmo, movimiento literario gestado en Medellín (con el que se relaciona a Vallejo) que fueron tildados de provocadores y polémicos por quemar libros, invadir cementerios y sabotear eventos profiriendo gritos, debe entenderse que la diatriba puede ser leída en *Almas en pena…* en su carácter simbólico, como una forma de provocar la reacción del lector, del público, sin que deba asumirse como estrictamente literal, sino más bien como un deseo de desestabilizar el sistema general de los valores establecidos y como un llamado de atención. En el fondo, mucho de lo que expresa por ser hiperbólico o exagerado se enmarca más en el campo de la burla y la provocación. En este sentido, retomando una idea de Diaconu, la diatriba se consigue mediante la exageración y la mirada hiperbólica. Fernando Vallejo- biógrafo al igual que Diógenes, quien explicaba que actuaba como el maestro del coro que da las notas en un tono más alto para que los demás entonen a la altura adecuada, exagera sus ataques mediante procedimientos, del tal forma que estos tienen una dimensión simbólica.

Precisamente es la misma voz del narrador de *Almas en pena…* la que critica con su tono mordaz la literalidad con la que pueden leerse los juicios de quien quiere escandalizar: "El pecado del escándalo no está en quien escandaliza, como dice el Evangelio hipócrita, sino en el pendejo que se deja escandalizar" (2008: 212). Confesión que nos advierte del juego provocador que hay en los juicios, por más escandalosos que estos puedan llegar a considerarse.

Odio y nostalgia por Colombia

Una constante en las autoficciones de Fernando Vallejo es su relación problemática con Colombia, país sobre el que descarga repetitivos insultos e injurias. En *Almas en pena…* Colombia también es blanco de ataques constantes por parte del biógrafo-narrador que juzga el país desde su individualismo descreído y desencantado. Estos ataques se caracterizan principalmente por lo que Marc Angenot, en *La parole pamphlétaire* (1983), llamó de "retórica del insulto" (1983: 61-62), en donde lo hiperbólico de la agresión, y la repetición machacona sustituyen la argumentación.

Pues bien, en *Almas en pena…* esta retórica es constante, al punto que, como expresa Jaques Joset en su ensayo "José Asunción Silva sobre Fernando Vallejo", la meta de la retórica del insulto ya no es la destrucción simbólica de un individuo sino de una Nación.

Este tipo de destrucción simbólica se evidencia en la repetición de los insultos constantes en medio de la materia biográfica, pero también en las metáforas sexistas y animalizaciones con las que se considera un país entero, como se puede leer en el siguiente ejemplo: "Así es eso, un país imprevisible de leyes, y más cambiante en sus humores que una puta con viruela en un colchón" (2008: 380).

Sin embargo, esta "retórica del insulto" puede entenderse como una provocación. Los ataques exagerados e hiperbólicos son también una forma de llamar la atención, que se enmarca dentro de las características de la diatriba, y que para el caso de Colombia, también puede verse como la expresión de una postura de desencanto y entropía del mundo, que implica el rechazo violento de un mundo presa del mal. [24]

[24] "Le cours de l'histoire s'est infléchi en une déchéance irrémédiable, l'entropie du mal s'est emparée du réel ; c'est ici à proprement parler la vision crépusculaire, nucleus irradiant, récit minimal de l'histoire pamphlétaire : de te fabula narratur " (Angenot, 1983: 99).

Otro concepto que Joset revisa en su ensayo y que aplica para el caso de la diatriba en *Almas en pena…* lo incorpora también de Angenot. Este es el del discurso panfletario, el cual es portador de una verdad que enceguece por ser tan evidente, y está signado a librar una lucha imposible contra la impostura (1983: 85-86); discurso en el que destaca la autoridad del panfletista, que reivindica para sí el poder de hablar como derecho y también como deber (1983:76-77).

Se puede decir que en el relato el biógrafo-narrador funge como un panfletista que a lo largo del texto se propone desenmascarar a los impostores, a aquellos que sacaron o sacan provecho de una u otra situación para su propio beneficio. Este desenmascaramiento lo propone desde una supuesta oralidad, en la que entabla conversaciones hipotéticas con interlocutores de todo tipo. Algunos de estos interlocutores son muertos, a quienes trae de la muerte para simular diálogos con ellos, en los que duda de sus testimonios, y de forma directa lo expresa en el relato. De esta manera, el lector es testigo del individualismo del yo que conduce el relato y que se posiciona como una autoridad, tanto en lo concerniente a lo que ha logrado confirmar en su pesquisa como en relación con aquello de lo que no tiene seguridad.

Sin embargo, en uno u otro caso, aplica la consideración de María Mercedes Jaramillo, esbozada en su ensayo "Fernando Vallejo. Memorias insólitas" cuando, al referirse a la biografía *Barba Jacob el mensajero*, afirma que Vallejo: "convierte esta en crónica alternativa a la historia oficial. Pues allí vamos a informarnos de los eventos no registrados o silenciados en los textos canónicos o apoyados por la oficialidad" (1998: 16). En decir, el narrador, en diferentes casos, se propone desmitificar al establecimiento y a lo institucionalizado, así como a los modelos del comportamiento social y el discurso del deber ser… pues, como señala Jurado Valencia, "enuncia en retrospectiva, siempre interpelando la historia oficial de Colombia". (2013: 54). A esta interpelación también podrían agregársele Bogotá y sus habitantes, en los que recaen fuertes injurias por su ignorancia, cinismo, mediocridad y mezquindad, que se contraponen a los anhelos intelectuales de Silva.

Por otro lado, pero también sobre la diatriba, estudios de la obra del autor antioqueño sugieren que, tras su narrador descreído e injurioso, se encuentra una nostalgia con un tono melancólico por la pérdida del pasado de su niñez al que regresa desde la posición de un viejo exiliado, que reniega del desastre en el que se ha sumido Colombia.

Cuando en *Almas en pena…* regresa al pasado para reconstruir la vida de Silva, el biógrafo también denuncia, se burla e impugna a la sociedad en que vivió el poeta y a Colombia en general. No obstante, también se percibe una cierta nostalgia por un pasado mejor, o al menos no tan negativo como el presente desde el que escribe, el cual compara con un río que se está yendo hacia la nada. Sin embargo, cabe anotar que esta nostalgia es rabiosa y decepcionada contra un país al que este biógrafo, además de denigrarlo y criticarle su desidia y decadencia, también le critica y no le perdona no haber sabido valorar la genialidad de José Asunción Silva.

Y así nos lo confirma cuando a partir de un recuerdo escribe: "lo matamos, nosotros, Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón". (2008: 8).

Continuando con Angenot, el autor canadiense propone que la nostalgia de una edad de oro y el sentir de una decadencia irreversible de los valores sociales, donde destaca la agonía y la muerte de la literatura, son temas recurrentes que hacen parte del "núcleo invariante" del discurso panfletario (1983: 108-109). Precisamente la expresión de la pérdida de un país que, en tiempos de Silva, todavía valoraba la poesía y la gramática, y que desde entonces se ha sumido en la ignorancia y la dejadez, son las razones de los constantes insultos del biógrafo que, más allá de su repetitiva invectiva, deja ver una relación contradictoria, dado que, aunque una y otra vez se propone desde su retórica agresiva la destrucción de su nación, en el fondo hay un sentimiento encontrado que también lo une a ella, pues como bien confiesa: "Uno no escoge la patria ni el río de sus amores, son cosas que se dan" (2008: 353).

Este mismo biógrafo-narrador siente que aquella Colombia que aún tenía cosas favorables, y que es la de sus recuerdos, principalmente la de su infancia, le es lejana, perdida, y que no hay forma de rescatarla de esa debacle. Por consiguiente, recurre a repetir incesantemente su malestar con la realidad del presente (el de la escritura) en constante evocación y regreso a los tiempos del poeta donde en Colombia el máximo ideal, "por sobre la presidencia misma y el dinero, todavía era la poesía" (2008: 432). Y entre insulto y nostalgia escribe: "Hoy Colombia es otra cosa, un coco vacío […] Atrás, atrás y para siempre se me ha ido quedando esa Colombia mía, suya, de Silva […] (432).

Por último, una posición lejana desde donde el narrador juzga a Colombia, llama la atención en relación con el lugar a partir del cual se posiciona para emitir sus injurias contra el país y su gente. En el mismo inicio del libro, cuando se refiere a Colombia con el

demostrativo neutro *esto*, de forma que el país y sus habitantes son reducidos a cosas, el biógrafo-narrador emite así la generalización de un juicio negativo sin ninguna excepción. Es un narrador que toma distancia de su país y de sus compatriotas, y que despectivamente emite desde la lejanía su crítica mordaz contra el país de Silva, pero que por momentos se incluye como miembro de él, y asume cierta responsabilidad en las vilezas y desaciertos cometidos por sus compatriotas "… porque se mató, lo matamos nosotros, Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón" (2008:9). Sobre esto, Joset señala que "el biógrafo expresa, pues, una especie de solidaridad disfórica por sentirse heredero de los tres millones de colombianos que mataron a Silva en 1896, crimen colectivo, culpa imborrable" (2008:30).

Según González Espitia, en su ensayo antes citado, la expatriación es una forma de manifestación proteica e intersticial en el rol de intelectuales como Vallejo y José María Vargas Vila. Para el académico, el hecho de que estos autores se hayan marchado de su país de origen "les ha permitido una triangulación de su experiencia y de su voz que los hace presentes y ausentes a la vez" (2015: 194). Se genera entonces una ambivalencia desde la que nuevamente puede concebirse la diatriba: un espacio entre pertenencia y expulsión donde se hacen oír, y desde el que se hacen rechazar.

Pensar este espacio intersticial a través del cual se injuria a todo un país pasa a ser una concesión en la que el biógrafo-narrador está libre de cualquier atadura o compromiso de cualquier tipo. Así en la política; si bien en diferentes estudios se han buscado relaciones del perfil de Fernando Vallejo y su narrador autoficcional con posturas reaccionarias, e incluso se proponen algunos ejemplos de sus novelas, que lo identifican con el conservadurismo colombiano, en realidad, el yo de Fernando Vallejo en sus novelas, y en *Almas en pena…* no hace exclusiones de partidos políticos ni ideologías para apuntar el caos social, cultural, político y literario de Colombia. Para Joset, Vallejo como muchos polemistas, rechaza situarse en un campo ideológico fijo (2008:37).

En definitiva, podemos afirmar que en este texto, la diatriba, como estrategia discursiva de carácter agresivo, y destinada a producir un efecto en un interlocutor, funciona como mecanismo de denuncia, desde el presente en el que se sitúa en el biógrafo-narrador, del pasado de Colombia, un tiempo cuestionable y despreciable y que se ha decantado en un presente de desastre irremediable. De ahí que muchos ataques en el relato vayan dirigidos a las instituciones oficiales que para el biógrafo-narrador han sido pilares para la destrucción

de Colombia: el sistema de gobierno, la iglesia católica, pero también las instituciones culturales y la estructura cultural colombiana, que han perpetuado la ignorancia e incapacidad de un país que no supo valorar la genialidad de Silva y que fue el responsable de su trágico final.

Pero más allá de la invectiva iracunda y descarnada, la diatriba también es un mecanismo que rompe con cualquier concepción de estructura canónica del género biográfico, en el cual se pondera el discurso objetivo para narrar hechos verídicos, pues al introducir una voz narradora transgresora, subjetiva y valorativa, que emite juicios sobre su biografiado, sobre Colombia y sobre sí mismo, prevalece su autoridad de sabio intelectual y gramático, que estructura el curso de la narración de forma arbitraria y fragmentaria, alejada de cualquier orden cronológico de la historia oficial para narrar la biografía. Por el contrario, en la diatriba se imprime el sello personal de un biógrafo que se muestra cínico e iracundo y que, desde esta actitud cuestionadora, introduce en la biografía retazos autobiográficos en una narración fragmentaria y digresiva que, si bien gira en torno a la vida del biografiado, es también el espacio para la crítica y el cuestionamiento de la historia de un país, pero también de los preceptos o concepciones clásicas del género biográfico.

Capítulo III: La digresión como transgresión

Los ataques a Dios, a Colombia y su sociedad, a Bogotá como ciudad problemática para el desarrollo intelectual de Silva, pero también los insultos a otros biógrafos (los cuales son desprestigiados por sus malas biografías), a políticos, a representantes religiosos (principalmente de la iglesia católica), a héroes y próceres colombianos, a amigos y familiares del poeta, a las mujeres, a las madres y a los médicos en general, como a las instituciones culturales colombianas, son confrontaciones de carácter reaccionario, cuya finalidad para el biógrafo-narrador consiste en dispersar el orden cronológico y temático del relato en relación con la vida de su biografiado. Estos ataques enfocados en personajes y temas diversos, que tienen mayor o menor relación con Silva, van alternándose en el relato con comentarios, rumores, chismes, perfiles biográficos, pero también con opiniones personales, juicios de valor, anécdotas y la narración del proceso de obtención de información de la biografía. Muchos de estos focos temáticos abarcan líneas, párrafos e incluso varias páginas del texto para finalmente retomar una idea que se centra un tema puntual de la vida del poeta colombiano.

Es decir, hay una alternancia constante en la relevancia de los temas centrales en torno a la vida de José Asunción Silva; y es que, como señala Susana Zanetti, en su ensayo "Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva", Vallejo se detiene en temas habituales que aparecen en otras biografías de Silva, pero "alterando la importancia de unos y otros, acentuando su inscripción en lo exterior y lo circunstancial, sujetos a una opacidad que no puede, ni quiere, eludir" (2004: 34). Incluso, se podría agregar a esta suerte de focalización en lo circunstancial la recurrencia a la enumeración a lo largo del texto, la cual según Zanetti "desarma los sentidos que busca toda biografía, al diluir las perspectivas y la concatenación de lo narrado" (2004:35).

Es así que, en el alternar constante de temas que tratan alguna situación biográfica con temas subyacentes, circunstanciales, los cuales se bifurcan en otros sin relaciones casuales,

sumado a las más diversas enumeraciones (de trajes, de libros, de casas, de iglesias…), se destaca la dispersión y la digresión del biógrafo, que en esos resquicios y desviaciones del foco central se visibiliza y toma protagonismo en el relato, justamente en un género que como elemento constitutivo procura narrar la vida de otra persona. Y es que en *Almas en pena…* la narración biográfica como tal es alternada con las constantes libertades de ese biógrafo que, más que una lógica lineal, construye su texto desde las asociaciones, de las que se vale para, de forma explícita, escribir sobre sí y proyectar una imagen de autor.

De tal modo, este revela una imagen de sí como un gramático defensor del idioma que interrumpe el relato en diferentes momentos para hacer correcciones a las fuentes consultadas, incluso al mismo Silva. Algo parecido hace con datos y fechas incorrectos revelados por las fuentes, a las que confronta con preguntas retóricas y diálogos ficticios para corregirlas. En este caso la autofiguración es la de un biógrafo exhaustivo y comprometido con la verdad que, en medio del mismo relato y sin pies de páginas, corrige a unos y otros, y que de forma simultánea realiza una cartografía de la Bogotá de los tiempos del poeta, haciendo un mapeo de calles, iglesias, parques, casas y direcciones. Por momentos, a estos lugares les dedica párrafos donde hace descripciones y o enumeraciones de ellos, a la vez que inserta comentarios que, si bien tienen que ver con los lugares, son más que todos insustanciales como datos que le aportan al curso de lo que se viene narrando. Incluso, podría decirse que algunos de estos comentarios son acusaciones, chismes, o rumores, como puede leerse en el siguiente párrafo, en el que después de hacerse una presentación de dos casas y una plaza: una de las casas fue donde vivió Silva y su familia, la otra fue donde vivió su abuela, el biógrafo hace anotaciones que revelan de forma irónica o paródica, situaciones peculiares de Bogotá, como las inundaciones que se daban cuando llovía, o la acusación de " país de ladrones" que le hace a Colombia.

> Dos, que el 2 de noviembre de 1872, llevando los Silva Gómez ocho meses en la nueva casa, a la una y media de la tarde se vino un aluvión que desbordó los ríos de San Francisco y San Agustín, destruyó siete puentes, se llevó a cincuenta ciudadanos e inundó la ciudad y ni se diga la plaza de San Francisco que su río homónimo cubrió. Entonces José Asunción, el futuro poeta, conoció a un lago en persona. Tres, que como aquí cuando no llueve escampa, el 15 de octubre de 1893 a las dos de la mañana un incendio quemó la casa número 408 y las vecinas, pero no la de doña Mercedes Diago que se escapó: le sacaron simplemente sus enseres a la calle, al parque, a la señora para que no se los estropeara el agua con que se trataba de dominar el incendio, y eso que «como de costumbre, por la noche la

> ciudad estaba sin agua», según decía el periódico *El Telegrama* al informar del suceso. Y nada se le perdió según *El Correo Nacional* que anotaba que «no hubo casos o quejas de robo», cosa que confirma la regla de que éste es un país de ladrones (2008: 53).

Este trecho es un ejemplo de escritura que hace de *Almas en pena…* un texto disruptivo, donde cualquier tema relacionado con una narración específica de la vida de Silva puede ser interrumpido con digresiones diversas. Desde las ya nombradas hasta las de tipo histórico, sobre Colombia y el panorama político y social de aquellos años, pasando por constantes perfiles biográficos de políticos, amigos y familiares de Silva, contradictores suyos, pero también el de otros biógrafos, el de fuentes consultadas, el de conocidos y amigos del biógrafo-narrador; el cual, además, opina y hace constantes juicios de valor. Sumado a esto, están las digresiones que se sustentan desde los rumores, los chismes, los cotilleos que el biógrafo elige de fuentes como periódicos, de cartas, pero también de las revelaciones que confiesan el recuerdo diferido de quien fuese un testigo directo. Todo esto, interrumpido por sus opiniones e interpretaciones, al margen de los testimonios y las citas, en las que revela detalles de los lugares (su decoración, su ubicación), pero también detalles e intimidades de personajes (como iban vestidos, qué comían, qué leían, cuáles eran sus hábitos) y sugiere otras versiones (como la posible homosexualidad de algunos), y formula preguntas con las que cuestiona verdades históricamente aceptadas. Sobre esta actitud entrometida en la vida de las fuentes y que detalla el panorama de esa época bogotana, como señala Zanetti, "es como si el biógrafo jugara a contagiarse del amor al chisme de esa Bogotá aldeana de fines del siglo XIX" (2004: 39); una ciudad y su gente que es mostrada en el relato como pacata, aparentadora, y cuestionadora de la vida de Silva.

También las descripciones, que en ocasiones son minuciosas, recurrentes en datos triviales o insustanciales, resaltan el dominio de información que tiene el biógrafo, que se jacta de saber más que cualquier otro de Silva, como se puede leer en la presentación de una carta, de la cual dice que casi nadie la conoce, pero que él sí, y hace una meticulosa descripción del contenido de esta, como se lee a continuación:

> ¡Qué no sabré yo de Silva! Fue escrita esta carta en papel membreteado del Gran Hotel de Barranquilla, sitio en la Calle de San Blas, administradores tal y tal, "comodidad y aseo", "excelente mesa y licores", "baño y agua helada", "comida a la carta y todo el día", "responsabilidades e intereses" (2008: 44).

En general, en *Almas en pena…* se presenta una suma de intervenciones que parecen oponerse sistemáticamente al orden que reclama la propia historia y, donde como señala Ignacio Echevarría en su ensayo "Digresión y disidencia", surge el yo como centro o eje para coordinar el relato que crea y bifurca, aunque se trate de un yo difuso y contradictorio (2005: 80).

Por ello, considero que en los diferentes excursos del relato se inserta la autoridad del narrador, que va autofigurándose en el acto mismo de escritura.

En este sentido, Fernando Vallejo construye en el texto un perfil peculiar de biógrafo, y las digresiones y los excursos donde destaca la voz del yo que guía el relato sirven para reforzar esa imagen propuesta. Es así que el lector, a medida que va leyendo va enterándose que este critica a Colombia de forma ríspida, principalmente desde el insulto y la diatriba "Colombia no tiene perdón ni redención, esto es un desastre sin remedio" (2008:7); que además desprecia a las madres propias y ajenas (112); que no cree en Dios: "yo creeré en la existencia de Dios cuando lo vea" (210); que también es un obsesionado por la gramática: "Silva era de los míos, de los del Caro y Cuervo, de los que les hacemos correcciones gramaticales a todo el mundo y les exigimos propiedad en su lenguaje tanto a putas como a presidentes" (118), y que además, descree de la política, de los médicos, de las instituciones en general. En esencia, un ser que duda de los discursos oficiales y de las verdades aceptadas, el cual va elaborando un perfil de su personaje biográfico alejado de la consagración clásica y canónica, y que más bien resalta ese otro lado oculto del poeta colombiano y del medio en que vivió, escogiendo momentos de la vida de este que le sirven a su vez para construir su propio perfil; pues, como señala Julia Musitano en el ensayo "A imagen y semejanza. Una lectura de *Almas en pena, chapolas negras* de Fernando Vallejo": "Las imágenes de ambos se cruzan, se entretejen, los géneros se aproximan y todo, como es característico de Vallejo, se condensa y ambigua" (2011: 102).

En este orden de ideas, las digresiones funcionan para proyectar una vida a imagen y semejanza del yo narrador: un biógrafo que construye su imagen con retazos de imágenes de Silva, o que construye la de Silva a partir de la imagen propia. Así, por ejemplo, en ciertos pasajes de la narración donde este presenta a seres cercanos al poeta (su madre, su abuela, su padre) se confunde lo biográfico con lo autobiográfico, como en la siguiente cita, en la cual

la construcción del perfil de Vicenta Gómez de Silva está trazado desde la concepción que el narrador tiene de las madres en general.

> ¿Y antes de esta digresión gramatical-mercantilista-política en qué me quedé? Me quedé en Sanín Cano y en Margarita Caro y en lo que contaban de doña Vicenta, esa frívola. Como yo tengo un pésimo concepto de todas las madres, propias o ajenas, acojo de buen grado lo dicho por este par de tan distinguidas personalidades aunque de tan opuestos criterios: el uno un librepensador, la otra una gazmoña (2008: 112).

Este pasaje, además, permite pensar en la figura de un biógrafo que, si bien insiste en afirmar su fiel búsqueda de la estricta verdad sobre el biografiado, no duda en posicionarse de un lado o de otro de acuerdo con sus propios criterios morales, y con un estilo de escritura donde diferentes temas son presentados por el yo que escribe, temas como la gramática, el mercantilismo y la política, los cuales irrumpen en el relato sin relación entre ellos, o sin relación directa con el biografiado. Más bien, por la voluntad de un biógrafo al que lo desbordan sus obsesiones temáticas y procede a escribirlas de forma alterna al relato de la vida de Silva.

De tal manera, la escritura disruptiva, que se desvía constantemente de un tema y se bifurca hacia otros, puede leerse como una apuesta de escritura que funciona para la construcción de esa imagen de escritor por parte de Fernando Vallejo. Presupone el hecho de escribir la vida del otro y la propia no como un curso lineal progresivo, pues no hay manera de representar una vida, sino simplemente de forma parcial. Pero la digresión también puede interpretarse como una estrategia que se propone trasmitir el perfil de ese yo biógrafo-narrador que conduce el texto: un ser que no logra de forma concisa y prolongada mantener el hilo de ningún tema, sin que sea interrumpido por temas alternos que le van surgiendo, en semejanza a un "flujo de conciencia". Digresiones que, además, dejan en evidencia una imagen ambigua y, por momentos, contradictoria de este narrador que no logra fijar sus ideas y que dice: "No, no se me malinterprete. Ni lo afirmo ni lo niego sino todo lo contrario" (2008: 240).

Esta posición contradictoria, pero a la vez paradójica y también dispersa, da indicio a una identidad en donde diferentes posiciones y afirmaciones pueden ser rebatidas o cuestionadas en diferentes momentos del relato. Es mediante una digresión determinada que el curso de la narración es interrumpido y donde la voz del yo desvaría por diferentes tópicos.

Sin embargo, esta imagen ambigua del biógrafo-narrador no puede leerse como una verdad del autor empírico, de Fernando Vallejo, pues, como sostiene Marcelo Topuzián, en su tesis de doctorado *Sujeto, autor y escritor en el eclipse de la teoría* (2010), la figura de escritor no debe confundirse con el autor, ya que hacerlo implicaría reducir este último a algún tipo de identidad construible en los términos de situación literaria. Y es que, aunque nos encontremos ante un texto biográfico, escrito por Fernando Vallejo, este, en el texto elabora una imagen de escritor. Pues, como afirma Topuzían:

> En efecto, la figura de escritor que a menudo se asocia con aquello que sería propio en el autor –cuando sabemos que en él nada es constitutivamente propio, identitario, sino genérico, y aspirante a la universalidad– imanta los elementos textuales y los asimila a contenidos comunicables, haciendo de su estructuración de los mismos una obra, la cual no es así sino una estabilización momentánea de la verdad que el texto anuncia, y que la hace accesible en el marco dador de sentido de una situación determinada de la literatura (663).

Teniendo en cuenta esto y también que la propia vida excede el lenguaje y que este es insuficiente para plasmar verazmente el progreso de una vida, entonces la digresión es uno de los mecanismos con que se niega la posibilidad de condensar una historia de vida: la del otro y la propia de quien cuenta, acudiendo a los desvíos, a las contradicciones, a lo incierto.

Ahora bien, en *Almas en pena chapolas negras*, partiendo de la idea de que toda biografía tiene como la causa, o materia propuesta o principal intento, el contar el curso de la vida del biografiado, entonces se cumple una premisa de digresión que ya había resaltado Bartolomé Jiménez Patón en el siglo XVI, cuando señaló que hay digresión si "nos apartamos algo del principal intento a otra cosa, mas no del todo porque luego volvemos"[25]. Ese "principal intento" de contar un episodio puntual de la vida de Silva es suspendido cada vez que la voz del narrador irrumpe con anécdotas, con opiniones personales, con reconstrucciones históricas y otras formas que se desvían de ese momento central al que se regresa, y que en algunos casos, ese regreso es marcado por la conciencia sobre la digresión acontecida. Como cuando confiesa el narrador:

Y por las que mantengo en el balcón ya se me fue la paloma. ¿En qué estaba antes de esta digresión? (2008: 236). Y así retoma al tema.

---

[25] En Rico Verdú, José. *La Retórica española de los siglos XVI y XVII* Madrid: CSIC, 1973. Pp 297.

Sobre esta conciencia de la digresión en el texto mismo, María Paz Oliver en su ensayo "El arte de irse por las ramas: la digresión en La novela luminosa de Mario Levrero" sostiene que es "en la decisión de oponerse sistemáticamente al orden que reclama la propia historia y, en definitiva, en el efecto dilatorio desde donde la digresión hace del vagabundeo una forma compositiva capaz de reflexionar sobre sí misma" (2013: 206). Esas digresiones explícitas que aparecen en el texto pueden entenderse como reflexiones o extrapolaciones sobre el propio contenido de la narración elaboradas a partir de la consciencia de un biógrafo-narrador que no logra tener control de la materia que pretende relatar.

Pero la digresión en *Chapolas negras* también puede abordarse desde el criterio del «áphodos», la fórmula de regreso: el retorno a la materia que se pausó para insertar la digresión. Sin embargo, dice Gonzalo Sobejano, que aparezca o no tal fórmula, podrá considerarse en esencia una digresión si esta puede contrastarse con otros mecanismos de la narración: el de *progresión*, o narración hacia adelante desde un punto determinado, y el de *retrogresión*, o narración de lo anterior a ese punto. "Lo que se narra a partir de cierto momento haciendo avanzar el relato, por levemente que sea, no es digresión; lo que se refiere como antecedente, tampoco. Digresar no es progresar ni retrogresar, sino salir fuera del camino (ex-curso) para volver a él" (1978: 481).

Justamente salir fuera del camino es la constante en este texto que se va alejando del asunto principal que el biógrafo ha decido relatar en un momento determinado, alejándose de tal manera que repentinamente pasa a otro asunto susceptible de ramificarse en comentarios diversos, en anotaciones, en aclaraciones, de las cuales puede surgir otro foco temático al que se le dedica una atención determinada, para luego pasar a otra. De tal forma nos encontramos con un relato en el que, si bien hay dos obsesiones temáticas: la muerte de Silva, pero también la muerte como elemento constante en el relato[26] y la vida secreta de deudas del poeta, revelada por la interpretación de su diario de contabilidad, en esencia es un texto compuesto por digresiones que hacen prácticamente irreconocible el tema o la narración que se suspende.

[26]Desde el comienzo del texto, hay un relato enfocado en la muerte, la de José Asunción Silva, pero también la de sus seres cercanos y la de personajes que aparecen en el relato, a los que el narrador les dedica trechos sobre cómo aconteció su muerte. Por otra parte, hay una revisión e interpretación de las deudas de Silva a partir de su diario de contabilidad, el cual el biógrafo expone como una fuente especial y diferencial para conocer una vida privada nunca antes revelada del poeta.

Ahora, considerando la concepción que Sobejano tiene de la llamada "novela digresiva" puede asumirse esta denominación para considerar *Chapolas negras* como un caso de biografía digresiva. Sobre este tipo de novela, resalta el autor español que la misma:

> ( )… debe, en propiedad, referirse a aquella novela que, narrando alguna "historia", por mínima que sea, o una temática, se sale del camino con frecuencia, se desvía o disgrega en proyecciones que pueden ser argumentos de razón, efusiones emotivas, poemas, variaciones en forma dialogal, excursos dramáticos, ensayos, hojas de diarios, cartas, etc. (2005: 10).

Estas características son similares a las que reconocemos en esta biografía; un texto donde la voz del biógrafo-narrador, cargada de emotividad, se desvía con anécdotas, contextualizaciones, opiniones y con la atención y descripción de los materiales escogidos (cartas, diario de contabilidad, artículos de prensa, etc.) de una continuación lineal y sostenida sobre la vida del autor de *De sobremesa*, a tal punto que en ocasiones, cuando regresa al curso, de la que en su consideración era una idea central, hace un llamado de atención sobre la digresión sucedida, y en algunos casos comenta la función que pudo tener esta en la narración.

Sobre las funciones de la digresión, agrega Sobejano que estas pueden enseñar (digresión instructiva), embellecer o amenizar (ornamental), comentar reacciones o conductas (moral), o en fin, hacer reflexionar sobre la actividad misma del narrar, enjuiciándola a distancia (digresión reflexiva).

Lo que las une es que sea cual sea su función, "su efecto consiste en retardar la narración principal, provocando en los mejores casos una tensión estimulante, en los peores una dilación fastidiosa" (1978: 481).

En *Chapolas negras* leemos desde las de tipo histórico y sumamente detalladas sobre un asunto en el que el biógrafo se detiene para ser más conciso, donde se cumple la función instructiva, pasando por pequeñas pausas que funcionan como digresiones ornamentales, pero también se pueden leer digresiones de tipo morales, donde a partir de una cierta conducta o actitud de una fuente citada, o del mismo biógrafo, surge una desvío en el relato en el que se juzga y se confronta a interlocutores sobre ciertos procederes. Por último, y en repetidas ocasiones, surgen de forma explícita o implícita, digresiones en las que se reflexiona sobre el hecho mismo de haber perdido el hilo narrativo propuesto.

Otra particularidad de la digresión es el detenimiento de la progresión del tiempo de la narración. Sobejano señala que en la novela digresiva:

> "El tiempo narrado permanece inmóvil, aunque exista como el momento en que lo abandonamos y como el instante de su reaparición"; un tiempo que "no se hace notar como cronología ni como causalidad, sino en conexiones temáticas o prolongación de motivos, atravesando por las emersiones de la memoria involuntaria o por inmersiones en recuerdos obsesivos" (2005: 15).

Situación similar a la de *Chapolas negras*, donde el biógrafo se enfrenta a la constante de esa fuerza de memoria involuntaria y es tomado su curso narrativo por recuerdos pertinaces y repetitivos, que si bien muchos de estos son sobre el poeta, crean la ilusión de detener la secuencia temporal de su vida y se centran en un tiempo presente, desde el que narra, y que es un tiempo donde a medida que se reconstruye la vida del otro se escribe sobre sí mismo.

Este entretiempos, no habitual a un discurso biográfico clásico, se debe, como confiesa Fernando Vallejo en una entrevista que le fue realizada en la Feria del Libro de Buenos Aires, en 2012, a la decisión estilística de contar el proceso de obtención de la información sobre el biografiado, decisión con la que se quiere trasmitir una idea de mayor veracidad.

> Descubrí que era tan importante en una biografía que se le dijera al lector lo que el biógrafo llegó a saber del biografiado y cómo lo supo. Las dos cosas son igual de importantes. Y si es tan importante el cómo lo supo no lo puede mandar a nota al pie de página, el biógrafo, o a una bibliografía al final del libro, porque es imposible de consultar para los lectores ni de concursar ni de ver ni de comparar a ver dónde está la verdad ni qué está apuntado ahí. Entonces tenía que hacer parte del texto mismo. Entonces fue lo primero que hice colocar las fuentes de dónde saqué la información. (FILBA, 2012).

Esta decisión estilística es entonces la base para que se narre desde el presente. Pero también es una decisión que permite que la figura del biógrafo-narrador tome una relevancia dentro del relato, al punto que se suceden dos tiempos: el pasado, el del momento histórico en el que se narran los acontecimientos relacionados con José Asunción Silva, y el del discurso del presente, en el que Vallejo-biógrafo escribe argumentando cómo consiguió la información sobre el poeta que decide relatar en el texto, y que es a su vez el espacio para su figuración, para la ficcionalización de sí mismo, donde se destaca una figura construida en

base al exceso, a los desvíos constantes y a una narrativa contradictoria y repetitiva, que divaga por diferentes asuntos inconexos. Hecho que, en esencia, parece suspender el tiempo del relato, tanto el del pasado relacionado a Silva, que puede suspenderse con comentarios, enumeraciones, descripciones, elucubraciones, como el del presente, en el que se cuenta el proceso de su escritura. Comentarios, anécdotas, diatribas, juegos irónicos son formas plasmadas en la escritura que paralizan la secuencia temporal.

Por otra parte, en algunos pasajes el narrador cuestiona la falta de veracidad de otras biografías, a las cuales les marca su falta de rigor investigativo o las denuncia como hagiografías, pero también disiente con el género como tal, por su hibridez narrativa, como podemos leer en el siguiente trecho, en el que considera la biografía un género espurio: "que se vuelve autobiografía cuando uno le abre las comillas al santo para que se exprese y diga lo que les dijo a otros, por ejemplo, en una carta, mintiendo quizá. ¡Qué miserable la biografía comparada con la novela!". (2008: 293-294). Es decir, una doble crítica al género, por la limitación creativa del biógrafo, que está limitado a citar fuentes –las cuales, además, pueden ser falsas– y por la intromisión de este de forma autobiográfica, en el momento en que decide las citas y el material para reconstruir esa otra vida.

Desde esta revelación podemos deducir que el tiempo presente y la primera persona son los caminos posibles para estructurar un relato donde ambas vidas (la del biógrafo y la del biografiado) están necesariamente ligadas, hecho que deja al descubierto el protagonismo de este último, pero que también son decisiones con las que se busca trasmitir un mayor efecto de verdad sobre lo que se cuenta, también sustentado en la idea de estar narrando en el ahora lo que se logró investigar, sin la edición organizada de una biografía clásica, en cuanto a ser una narración de un hecho pasado, el cual es editado y organizado con anterioridad. En este sentido, una narración principalmente digresiva funciona por simular mayor sinceridad, expresada con saltos temáticos, y en el aparente desorden de una escritura determinada por la urgencia del presente.

Sobre este procedimiento de escritura, Alexis Grohmann en su libro *Literatura y errabundia*, refiriéndose a la novela actual española –pero que es una idea que puede ser pensada en relación a este texto biográfico– sostiene que, más allá de ser un recurso que pretende matizar las fronteras entre realidad y ficción al combinar "la ficción con relatos que

pretenden contar, representar, lo real o lo ocurrido en el mundo existente, la realidad empírica, o pretenden dar la impresión de hacerlo y producir un efecto de verdad" (2011:23), es en sí un recurso donde la mayor evidencia de lo real que pretenden trasmitir se encuentra en el acto mismo de la digresión:

> A mi parecer, la evidencia de lo real es más bien el resultado, el producto o incluso uno de los efectos de una cualidad de estos textos que es tan o más decisiva, determinante, de una serie de propiedades o rasgos distintivos, incluyendo esa evidencia de lo real: la digresión. (2011: 22–24).

Teniendo en cuenta lo anterior, en *Chapolas negras* el relato escrito en el presente permite contar el proceso de obtención de información como si se estuviese recordando, desbordado por el flujo de recuerdos, que si bien, en su gran mayoría, tienen que ver con Silva, son también interrumpidos por recuerdos de la propia vida de quien narra. De forma que lo digresivo funciona para borronear las fronteras entre lo ficcional y lo real ocurrido, entre lo propio y lo ajeno.

Pero lo digresivo no solo se reduce a ese cruce, sino también a las imbricaciones de sucesos que se alternan de forma constante: aquellos enfocados en la vida del poeta bogotano, los cuales no mantienen ningún tipo de secuencia lineal, sino que se constituyen de un collage de comentarios, opiniones, rumores, perfiles de personajes secundarios y terciarios a los que se les dedica párrafos…, contextualizaciones históricas y una serie de tópicos, que por el detalle con que son abordados por el biógrafo, y a veces por lo repetitivo, pierden la esencia central de ese asunto base que el biógrafo había decidido narrar. A esto se suma el proceso de la obtención de información de la biografía, que llega, en diferentes momentos, a ser parte central del relato, alternando con la narración enfocada en el pasado del vate bogotano, en la que sin aviso alguno se mezclan opiniones, recuerdos, anécdotas.

Nos encontramos, por ende, con un texto que se caracteriza por lo fragmentario, lo discontinuo, y que suspende el tiempo de la narración temporal sobre el curso de vida de Silva, en el sentido de progresión o regresión.

Sobre la escritura fragmentaria, nos dice Regina Pontieri en su artículo "Roland Barthes e a escrita fragmentaria", que el arte moderno tiene una predilección por lo

fragmentario y que en el siglo XX[27] la tendencia a lo fragmentario se vincula al declive de la importancia de la idea del continuo temporal (la historia, el proceso), que favorece tanto una visión discontinua del tiempo como del predominio del elemento espacial (la estructura) (1989: 86). Por otra parte, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), el pensador francés en este, su texto híbrido entre ensayo, descripción de fotografías y recuerdos personales, señala que hablar del sujeto dividido "es a una difracción, un desperdigamiento cuya expulsión no deja ya ni centro principal ni estructura de sentido: no soy contradictorio, estoy disperso" (2003: 152).

Por último, sobre la escritura fragmentaria, Eric Hoppenot, en su ensayo titulado "El tiempo de la ausencia de tiempo", aborda algunas características de este tipo de escritura, estudiadas por Maurice Blanchot en su ensayo "Nietzsche et l'écriture fragmentaire" (1967). De las características propuestas por Blanchot destaco, para el caso de este trabajo, las siguientes: primero, la escritura fragmentaria no como oposición a la continuidad, el fragmento no como interrupción del todo, y sí como "un lenguaje otro" (1967: 235) que no se define por relación a la totalidad; segundo, lo fragmentario ligado a una cierta representación del tiempo, la del eterno retorno: "El eterno retorno enuncia el tiempo como eterna repetición y la palabra de fragmento repite esa repetición destituyéndola de toda eternidad." (1967:238).

A partir de esta idea se puede pensar el fragmento fuera de toda continuidad. En el fragmento como posibilidad hacia otra temporalidad, que niega cualquier idea de continuidad en la exigencia fragmentaria, el tiempo se recoge sobre sí mismo.

Y en tercer lugar, la presencia de lo neutro. Según Blanchot, la escritura fragmentaria es lo que nos hace entender lo neutro. Lo neutro no es ni una afirmación ni una negación, no es ni una palabra subjetiva ni una palabra objetiva, ni una presencia ni una ausencia. Sobre esta característica, el crítico e intelectual francés, en su libro *El diálogo inconcluso* (1970), afirma que lo neutro "sería el acto literario que no es ni de afirmación ni de negación y que

[27] La autora cita a Henry Lefebvre, quien consideraba el inicio del modernismo a partir de 1905, fecha de la primera revolución rusa, un período en que lo discontinuo invade, lenta más poderosamente, el conocimiento, las actividades, la propia conciencia. Ver. Pontieri, Regina. "Roland Barthes e a escrita fragmentária". En *Língua e Literatura*. São Paulo. 1989. p.p 86.

(en un primer momento) libera el sentido como fantasma, obsesión, simulacro de sentido, como si lo propio de la literatura fuese ser espectral" (1970: 477).

En el caso *Chapolas negras* encontramos justamente un texto donde se conjugan estas características de escritura, donde el tiempo de la narración no cumple un ciclo continuo, y donde, como hemos visto hasta ahora, no es abordada, por más que sea un texto biográfico, la vida de Silva como núcleo principal incuestionable.

Otra referencia para considerar por qué en *Chapolas negras* se da esa narración confusa y fragmentaria puede leerse en *Mi hermano el alcalde*, novela de Fernando Vallejo, donde el narrador confiesa: "Mi problema con los libros es que son sucesivos y yo soy simultáneo: todo lo veo y lo siento y lo quiero a la vez" (2004:26). La esencia de esta sentencia trasladada a *Chapolas negras* permite reconocer un biógrafo que justamente construye su relato queriendo expresar diferentes temas, haciendo constantes saltos y regresando a temas antes tratados, para incorporar de repente otros nuevos. Es como si leyéramos el texto de alguien que quiere todo a la vez, y por ende no se focaliza en ninguna idea de forma lineal hasta su conclusión. O sea, un ser, retomando la idea de Barthes, disperso.

Ahora, siguiendo con el manejo del tiempo narrativo en el relato, los constantes comentarios y divagaciones parecen frenar la progresión temporal, a tal punto que en diferentes momentos toman cuenta del texto y se alejan de cualquier idea de avance sobre la vida del biografiado, y a su vez sirven para la autofiguración del biógrafo- narrador. Si tenemos en cuenta que temporalmente hay solo dos direcciones, siguiendo la tesis de Olivia Santovetti en *Digression. A narrative strategy in the Italian Novel*, artículo en el que resalta:

> Hence, a digression is a trick played on time. It is a way to deny linear time: temporally speaking there are only two directions (of which only one is practicable): a progression towards the future, and a regression towards the past. Digression is a third direction, a way to expand the present, to multiply it from within (2007: 67).

Entonces, en *Chapolas negras* la digresión se constituye como esa tercera vía donde ya sea que el biógrafo se remita al pasado, o proyecte una idea futura, lo que en sí hay es una ampliación de ese presente desde el que escribe, en el que se resalta su voz, su autoridad,

desde la cual niega− retomando el texto "La ilusión biográfica" de Bourdieu[28] sobre el biografiado, pero también sobre sí mismo como autobiógrafo, esa idea de vida como progreso, un camino que se hace y está por hacer, un recorrido orientado, un desplazamiento lineal, unidireccional. Esta falta de progresión temporal y temática también puede verse desde la importancia que se da en el relato a lo circunstancial, a lo irrelevante, un componente que es común en la vida, pero que en la búsqueda de cohesión en una biografía se suele omitir.

En *Chapolas negras* considero esta idea no solo en lo concerniente a la vida de Silva, sino también a aquellas interrupciones relativamente banales que el biógrafo expone sobre su propia existencia, y que a partir de estas se desvía de ese curso de vida del otro, haciendo que la intriga, como dice Diana Diaconu, pase a un segundo plano, mientras que las tradicionales *catálisis* (Barthes), los "descansos" del texto, las digresiones reflexivas, en este caso, se lleven el protagonismo (2012: 108).

Siguiendo con algunos conceptos de Roland Barthes, en su conocido artículo titulado "Introducción al análisis estructural de los relatos", distingue este entre acontecimientos funcionales y acontecimientos no funcionales. Mientras los primeros –núcleos, nudos o funciones cardinales– hacen avanzar el hilo narrativo, los segundos –complementos o catálisis– son unidades parásitas desde el punto de vista de la progresión del relato, que no hacen más que llenar[29].

Es así que, mediante complementos diversos, el curso temporal y temático es suspendido; aquel tiempo referente a Silva, como el del mismo presente de un biógrafo que se dispersa una y otra vez, y que escribe no desde el orden de la vida que biografía, sino desde el orden de su recuerdos, el de la secuencia de sus asociaciones, y que por ende se extravía en el texto, pues lo escrito parece el fluir del habla, de aquella fluidez alevosa, que, como dice Cesar Mackenzie, refiriéndose a *El mensajero, una biografía de Porfirio Barba Jacob,*

---

[28] Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.*Barcelona: Anagrama, 1997. pp. 74-83.

[29]ver Barthes Roland, Varios autores, "Análisis estructural del relato", 1970. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

la versión de 1991 de la biografía escrita por Fernando Vallejo sobre este poeta colombiano[30] es "una voz que no le da respiro al lector y que lo obliga a establecer sus propias pausas, de ese fluido ir y venir por el relato haciendo digresiones, urdiendo el discurso con las agujas del yo" (2013: 350). En definitiva, una escritura con un registro oral donde el biógrafo narrador se extravía entre testimonios, cotejos, versiones diversas, rumores, chismes, críticas, diatribas e ironías, que simulan una escritura que se escribe en el presente, en el acto mismo de quien recuerda y va hablando (expresando) estos recuerdos.

Simulación de la oralidad

Toda esta estructura digresiva se destaca en *Almas en pena…* por un registro de escritura que simula la oralidad. Estamos en presencia de una escritura desbordante, cortante, dispersa, donde se salta de un tema a otro, como si fuese una voz que reproduce los recuerdos que le van surgiendo a ese biógrafo-narrador, el cual de forma repentina corta el curso de lo narrado para revelar chismes y rumores diversos, tanto de las fuentes que consultó como de Silva. A este collage se le suma una narración paralela en la que cuenta el proceso de investigación de la biografía, proceso en el que revela las vicisitudes por las que pasó para encontrar información relevante, y en algunos casos inédita, de su biografiado: cartas, testimonios, notas de periódicos, entrevistas con familiares de personas que lo conocieron o que después de muerto el poeta tuvieron alguna relación con su vida y obra. Y claro, la consecución del diario de contabilidad, el cual es la fuente que interpreta para mostrar esa parte oculta de la vida del autor de "El nocturno": sus deudas.

Considerando esto, una propuesta de escritura que simula la oralidad permite encontrar semejanzas con una escritura digresiva, donde una cierta idea central es desviada de su curso.

Este simulacro de oralidad parte de la idea de que en el plano de lo oral, del habla humana, se dan los desvíos, las interrupciones y digresiones habituales de la vida, y que en el plano escrito suelen omitirse.

[30]Esta edición publicada en 1991 publicada por Alfaguara corresponde a la reescritura por parte de Fernando Vallejo de la biografía sobre Porfirio Barba Jacob, que había escrito en 1984, titulada *Barba Jacob. El mensajero*, publicada en México, por la editorial Séptimo Círculo.

Sin embargo, en *Almas en pena…*, como en otros libros de Fernando Vallejo, si bien hay una simulación de lo oral, lo que se lee es un texto que está en los límites, entre lo escrito y lo oral. Sobre esto, Carlos Manzoni en su artículo "Fernando Vallejo y el arte de la traducción" afirma que los "diálogos, rememoraciones, digresiones, micro relatos, la hipérbole, el exceso y los veloces y variados cambios de registro, crean la ilusión de una constante equivalencia entre escribir y hablar, entre escuchar y oír". (2004: 51-53).

Y sobre esa posible dualidad entre escritura y oralidad que puede haber en la literatura, el mismo Fernando Vallejo en el prólogo de su estudio sobre el lenguaje literario *Logoi…* (1983) señala algunas diferencias formales entre el habla y lo escrito, que arrojan luces para este análisis abordado en este capítulo.

> A los fines prácticos e inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura; a los múltiples interlocutores, el autor único, a los infinitos matices de la voz, el silencio uniforme de lo escrito; a las largas pausas de la vida, la continuidad de la prosa del poema (Vallejo 1983: 11).

Almas en pena… se puede leer a la luz de esta cita, pues a lo largo del texto la simulación de una voz, que repentinamente hace un salto en la narración y sin un orden específico, pasa de un tema a otro, dejando pausado el que podría considerarse el tema principal, es decir, aquel que el biógrafo ha escogido como relevante para esa reconstrucción biográfica, es una constante en el texto.

En cuanto a los múltiples interlocutores y los infinitos matices de la voz de la cita se pueden encontrar en los recursos retóricos con los que se construyen diálogos ficticios con muertos, con fuentes a las que el narrador interpela a partir de sus testimonios en diarios, en libros, en cartas, en audios, los cuales le sirven como el punto de partida para supuestas conversaciones. Pero también en el uso de interjecciones, onomatopeyas, expresiones del habla que son usadas de repente.

Sobre la interacción con los muertos que se da en una biografía, Michael Holroyd en *Cómo se escribe una vida* señala que ¨los variados recortes de papel– diarios, cuadernos, cartas – son vagas hojas de apuntes escritas por los muertos, de las que el biógrafo trata de invocar sonidos, en las que intenta que renazca la vida¨ (2008:72). En *Almas en pena…* el biógrafo-narrador invoca esas voces y simula diálogos en tiempo presente con esas fuentes consultadas como si estuviesen vivas. Pero además también simula diálogos con otros

biógrafos y fuentes, con el lector y con él mismo, en una especie de monólogo. Diálogos matizados estilísticamente con interjecciones, repeticiones, preguntas retóricas y uso de verbos como contar, confesar, decir, que sugieren esos matices de la voz de la cita de *Logoi*. De ahí que se pueda pensar que en esos diálogos, que apelan a múltiples interlocutores conducidos por la autoridad de la voz del biógrafo, una voz que se dispersa, aparezcan las "pausas de la vida", aquellas pausas habituales de toda vida y que en el plano de lo oral son comunes, pero que en la escritura suelen ser editadas u omitidas.

Pues bien, la anterior cita y lo que en esta se refiere a "las largas pausas de la vida" sirven para considerar la digresión en *Almas en pena…* como un mecanismo de crítica contra un discurso lineal y consecutivo que intenta abarcar una vida, en este caso puntual, la de José Asunción Silva.

El biógrafo-narrador que discurre y deja en evidencia sus lagunas mentales y la posibilidad de atrapar fielmente el recuerdo, el suyo, pero también el de aquellas fuentes que consultó, se posiciona contra cualquier concepción narrativa donde se pretenda contar una vida como una secuencia. Por tal razón, en diferentes momentos cuestiona a otros biógrafos por las licencias que se tomaron, o por la falta de rigor en lo concerniente a reconstruir la vida del poeta bogotano. Por tal motivo los interpela y los trata de mediocres o hagiógrafos, y deja claro que la concepción de verdad en una biografía no es objetiva sino que es más bien una concepción subjetiva. Posición que plasma en esta interpelación, a partir de un supuesto diálogo con Enrique Santos Molano (el también biógrafo de Silva, a quien más cita y cuestiona a lo largo del texto), en donde le dice: "Ay, Enrique, en qué berenjenal andamos tú y yo con la verdad. La verdad da visos según de donde la miremos y espejea, mentirosa, como peluche de pobre" (2008: 400).

A partir de esta cita puede inferirse que la apuesta narrativa de esta biografía está sustentada de la autoridad del narrador, que si bien duda del concepto de verdad y la considera una mentira que es impuesta desde donde se le mire, afirma ser lo más fiel posible en lo que revela en su relato, razón por la cual, y como se ha dicho antes, este comenta cómo obtuvo los datos, pero desde una escritura dispar y desordenada; desde una voz que narra de forma fragmentaria, similar a la de quien narra a partir del flujo de recuerdos y de asociaciones que no siguen un orden cronológico, sobre el otro y sobre sí; una perspectiva narrativa que a su vez niega cualquier idea de omnisciencia y control sobre la vida que intenta reconstruir.

Una consideración a tener en cuenta para esta elección fragmentaria de ese narrador en primera persona, es de María Fernanda Lander, en el ensayo "El arte de la biografía de Fernando Vallejo", en el cual señala que: "Cualquier noción que se tenga de la realidad siempre será más creíble cuanto más limitado sea el alcance de la mirada del narrador, ya que tal restricción reflejará de forma fidedigna la manera en que el lector le da sentido a su propia realidad" (2015: 222).

Desde esta concepción de la realidad limitada, diferentes digresiones en *Almas en pena...* funcionan como críticas a cualquier carácter omnisciente presente en una biografía. En la siguiente cita, Vallejo-biógrafo inquiere, siguiendo el diálogo ficticio, a Santos Molano, a quien le reprocha sus licencias, las cuales pertenecen al ámbito de la novela y no al de la biografía.

> ¿Y cómo pudiste saber, además, que Silva pensó o no pensó tal frase? No se te olvide, Enrique, que nosotros somos biógrafos, no novelistas de tercera persona desaforados que ven pensando a su personaje fulanito como a través de un vidrio, y nos sueltan todo el chorro de su monólogo interior. Ni tú, ni yo, ni nadie sabemos lo que pensaba Silva. (2008: 196-197)

Ya antes, en *El mensajero*, la biografía que escribió sobre Porfirio Barba Jacob, Vallejo había expresado que "la vida es solo proporcionada en las novelas" (1991: 400), lo que puede leerse como una crítica a cualquier idea organizada y lineal que intente reconstruir la vida de una persona.

Sobre esta segunda versión de esta biografía reescrita por Vallejo, en la que dentro de los cambios que este le realizó en relación con la primera versión publicada en 1984, se distingue el cambio del biógrafo de tercera a primera persona, además de la inserción en el mismo texto del proceso de obtención de la información sobre su biografiado, la crítica Luz Mary Giraldo, en su ensayo "Piensa mal y acertarás…" señala la incorporación de una voz narrativa que rompe la estructura convencional de toda biografía.

> ( )…al producir un juego verbal que entrecruza tiempos y anécdotas, relaciona episodios y situaciones como si fueran fantasmas que retornan para deshacer sus pasos, y teje el fluir de la memoria con asociaciones zigzagueantes que sin perder el hilo conductor surgen y se mueven en varias direcciones entre hechos o anécdotas (2013: 93).

Es así que ya desde la reescritura de *El mensajero* se destaca la presencia de un biógrafo que no propone un texto donde haya una lógica de retrospectiva y prospectiva.

Tampoco una constancia ni consistencia en la narración sobre la vida del otro, pero tampoco sobre la vida propia. Y este perfil del biógrafo es el que guía el relato de *Almas en pena…*: un ser que se pierde en digresiones, las cuales pueden leerse bajo la irrupción del recuerdo que aparece espontaneo, desbordado y repentino. Contrario a cualquier idea organizadora de una *retórica de la memoria*[31].

Son recuerdos en los que se entrecruzan tiempos y temáticas, y la vida del biografiado con la del biógrafo. Y es, que como sostiene Julia Musitano en *Ruinas de la memoria…*, "el narrador de sus novelas es un ser de recuerdos que no se sujeta a tiempos ni espacios definidos" (2017: 16); un narrador muy similar al de *Almas en pena chapolas negras,* el cual da rienda suelta a una estructura digresiva, donde la escritura de los recuerdos es la materia constitutiva del texto.

La escritura de los recuerdos

Teniendo en cuenta la coexistencia de dos impulsos heterogéneos y en tensión que Alberto Giordano identifica en las ficciones autobiográficas, a propósito del análisis de la obra de Tununa Mercado, que son: *la retórica de la memoria* y *la escritura de los recuerdos*, Julia Musitano afirma que: "la memoria es la que se encarga de transformar la vida en relato, de ordenar, de dar sentido a una historia; es la que permite que la narración de una vida se transforme en un encadenamiento verosímil de momentos verdaderos" (2017:72).

En *Chapolas negras*, por el contrario, lo que predomina es una escritura que simula un flujo de recuerdos, tanto para estructurar la historia biográfica del otro, como para contarse a sí mismo el narrador, pero que no persigue un orden fijo de principio a fin en la sucesión de eventos para narrar aquella historia. Es decir, hay una escritura donde se simula la rememoración de ciertos momentos, que son los que consignan los hechos en torno al biografiado, pero que, a su vez, son desplazados de la historia principal por las intervenciones digresivas, impuestas a la voluntad sistematizadora de la memoria del autobiógrafo y del biógrafo.

---

[31] Concepto de Alberto Giordano, de su libro *Una posibilidad de vida, Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo: 2006, abordado por Julia Musitano en su libro *Ruinas de la memoria…* en especial, en el capítulo II: "El tiempo de los recuerdos".

En este orden de ideas, considero que la relación entre la digresión con una escritura de recuerdos es una posibilidad de lectura para un relato disperso y fragmentario. Pues como señala Musitano "los mecanismos del recuerdo desarman la sistematicidad de la memoria y se potencia la disrupción, las interrupciones, la emergencia de lo imaginario" (2017:72).

Somos testigos, los lectores de una escritura de estos (los recuerdos) que desarman la linealidad cronológica que pretende la sistematización de la memoria. Los recuerdos irrumpen y dislocan no solo al narrador, que se sorprende de la disrupción, sino también a la continuidad de la prosa (2017: 78).

Pero si bien se puede pensar la relación que el recuerdo tiene en la digresión, esto no puede leerse como algo fortuito, una fuerza incontrolable en el biógrafo, que escribe de esta manera porque el recuerdo se impone. Más bien, y de acuerdo con Musitano, "El desbarrancadero del recuerdo siempre está en tensión con los procesos de autofiguración que propone el autor, íntimamente relacionados con la construcción de una imagen en y por fuera de los textos" (2017:78). En otras palabras, el derrumbe de cualquier sistematización de la historia de vida no solo puede ser leído por el carácter ambiguo, fragmentario, inherente al proceso de recordar, sino también a un carácter propositivo de una construcción de imagen de autor (79).

Por último, cabe señalar que diferentes digresiones dentro del texto cuestionan la idea del recuerdo como recurso fidedigno para la elaboración de una biografía. Si tenemos en cuenta la idea de que estos "provienen del olvido, aparecen sin avisar para hacernos reconocer que ese del pasado que se recuerda no es exactamente el que recuerda" (2017:74).

Adriana Kanzepolsky resalta que en el libro híbrido *Las genealogías* de Margo Glantz (entre biografía de los padres de Glantz y de sus propias memorias), que comienza de la siguiente forma: "Prendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) e inicio una grabación histórica, o al menos me lo parece y a algunos de mis amigos. *Quizá fije el recuerdo*" (1997:22) (Las cursivas son de Kanzepolsky), la autora mexicana, entre confianza y duda, expresa su propósito con esa acción de grabar los recuerdos de su padre, es decir "la posibilidad incierta de fijar el recuerdo".

En el caso de *Chapolas negras*, diferentes digresiones cuestionan la idea del recuerdo como mecanismo para rescatar el pasado y fijarlo. Por eso, en diferentes momentos, la voz del biógrafo cuestiona a las fuentes; es decir, muertos a los que interpela en tiempo presente,

como si los reviviera para juzgarlos y cuestionarles las imprecisiones de sus testimonios. También se duda con frecuencia de la incerteza y la turbiedad de los recuerdos de las fuentes, que se distorsionan cada vez más con el paso del tiempo. A continuación dos pasajes. El primero se refiere al momento del cortejo fúnebre de Silva, que es reconstruido de una fuente a otra. El segundo, a la infancia del poeta.

> Llevaban el ataúd, en sus hombros, Julio Flórez, Federico Rivas Frade, José Lizardo Porras y Clímaco Soto Borda, quien se lo contó a José Umaña Bernal, quien se lo contó a Enrique Santos Molano, quien me lo contó a mí. A falta de testimonio mejor, de un escrito y santificado por la infalibilidad de la letra impresa, se van a tener que conformar entonces con eso. No hay más. Se quejaban los brahmanes a Alejandro de que sus palabras, al tener que pasar por una larga cadena de traductores para llegar a él, le llegaban como agua enturbiada en muchos canales. ¿Y su queja qué? pregunto yo. ¡También! Así será aquí, agua turbia pero que es mejor que nada. (2008:16).

> Empecemos por ver a Silva de niño en lo poco que nos quedó de su niñez: tres fotos; una medalla ganada en el colegio; unas tarjetas limpias, nítidas, dibujadas por él; y unos difusos recuerdos de otros que lo conocieron y los consignaron por escrito décadas después, ya andando este siglo nuestro que no fue el suyo (2008: 42).

Estos pasajes son críticas al recuerdo, en su carácter imaginario cuando pretende hacer presente lo pasado, un pasado que es ausente y difuso porque el olvido ha desgastado el recuerdo; y el paso del tiempo genera que la transferencia de una fuente a otra haga al recuerdo del pasado totalmente voluble e incierto. Asimismo, donde se deviene imagen del recuerdo, y el devenir imagen del recuerdo, dice Paul Ricoeur en *Memoria, la historia, el olvido*, implica afirmar que "el tipo de existencia del objeto representado por la imagen, en cuanto es representado por la imagen, difiere en naturaleza del tipo de existencia del objeto aprehendido como real (2000:77).

Considerando lo anterior, escribir como quien recuerda es una forma de transgresión al orden del relato biográfico, dado que la narración se conjuga entre la idea de sistematizar el relato, seguir el curso específico de un tema abordado y la constante irrupción del recuerdo que desvía esto, lo cual dificulta este propósito.

La digresión como trasgresión

Ya sea por la construcción de una escritura que simula la oralidad, o ya sea por una escritura que simula un flujo de recuerdos, ambas con un estilo fragmentario desde el que se decide contar la vida propia y ajena, lo cierto es que la digresión en *Almas en pena…* se caracteriza por su potencial transgresivo, que desestabiliza la narración, donde la errancia del narrador permite que se quiebre la línea argumental sobre la vida de José Asunción Silva, y que el texto se expanda hacia otras historias y contextos, negándose de esta manera cualquier idea totalizadora y organizadora del género biográfico. Como afirma Rose Chambers, en su libro *Loiterature,* la digresión sostiene una constante lucha contra un discurso totalizador o enmarcado en una noción clara de centro y periferia (1999: 86).

Por su parte, María Oliver, que toma en cuenta los aportes teóricos de Chambers para la elaboración de su artículo "Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño", resalta que para el investigador australiano " la introducción del desvío, propio de la digresión, provoca un quiebre en la cohesión del relato, que más allá de ser leído en un principio como una relajación en el discurso, se configura como una literatura que transforma los trayectos erráticos de la narración en un modo compositivo", al que Chambers denomina con el término *loiterature.* (2012: 38).

En la *loiterature* se enmarcarían a aquellas obras unidas por su carácter evasivo que, mediante la digresión, desafían algunas tendencias que se imponen en el relato, como el apego a una cierta cohesión de la historia (1971: 85).

Sabemos que el narrador de *Almas en pena…* ha dejado claro desde el comienzo del libro la imposibilidad de contar la vida, en el sentido lineal y progresivo, de José Asunción Silva. Y esta claridad la ha hecho justificando la imposibilidad incluso de poder contar la suya propia, como se puede leer en este trecho: "En nada, no quedamos en nada. O sí, en que si no logro precisar ni lo que me pasó a mí mismo y cuándo leí por primera vez a Silva, ¡qué voy a poder precisar lo que le pasó a otro, a él, que murió hace cien años…" (2008: 9)

Desde ese instante, puede decirse que el lector es informado del tipo de texto con el que se va a encontrar, un texto donde queda abierta esa hibridez narrativa que transitará entre la biografía y la autobiografía en clave ficticia.

Lo transgresivo de la digresión puede abordarse también desde un posicionamiento que Fernando Vallejo ha asumido contra los discursos realistas y contra cualquier concepción canónica de los géneros literarios. Sobre esto, Carmen Medrano-Ollivier, en su artículo "De la trasgresión del modelo de los discursos realistas a una estética vallejiana", recalca que Fernando Vallejo ha librado "un combate explícito, tanto dentro de su obra como en sus declaraciones, contra el modelo literario de los discursos realistas del siglo XIX" (2006:69). En estos modelos realistas la biografía también es motivo de críticas, dado que para Vallejo todos los géneros se reducen a inventos, a falsedades, y la biografía no está exenta. Así lo expresa en su artículo "El gran diálogo del Quijote", cuando al referirse primero a la novela, escribe: "La novela es invento, falsedad. La historia también pero con bibliografía". Para luego concluir: "Para mí todos los libros son mentira: las biografías, autobiografías, las novelas, las memorias, Suetonio, Tacito, Michelet, Dostoievsky, Flaubert…" (2013: 95).

Medrano también encuentra que "La transgresión en la obra de Fernando Vallejo genera también un discurso crítico sobre la novela que el autor integra a sus estrategias discursivas aboliendo la separación entre el texto y la reflexión" (2006:69). Y es en esta reflexión que incorpora en el texto, donde salirse del curso de lo que se cuenta es un espacio para cuestionar y criticar; es el espacio donde las digresiones pueden ser diatribas, pero también juicios irónicos, comentarios cargados de cinismo. Es decir, la digresión opera como ampliación de posibilidades discursivas y de mecanismos donde resalta la autoridad de la voz del narrador, el cual siempre propone un cierto diálogo o conversación con un interlocutor.

Finalmente, Medrano anota que la originalidad de Vallejo no reside como tal en su transgresión contra las estructuras tradicionales de la novela, lo cual otros autores han hecho, sino que radica en el hecho de que mediante su voz implica al lector, estableciendo con él una relación de múltiples registros, desde la complicidad hasta la hostilidad o la provocación, asumiendo un placer en la agresividad (2006:70). Un estilo similar al de esta biografía, en el que los excursos y las divagaciones interpelan al interlocutor hipotético.

Fragmentos sin conexiones causales ni ceñidos a ninguna norma son las características de este libro donde resalta la voz de quien conduce el relato, un narrador que al estilo del narrador de *Entre fantasmas*, que haciéndose una pregunta: " ¿Por qué en desorden?, sobre su relato, responde "Porque así es como procedo yo, mi voluntad soberana" (1999: 657).

En resumen, para concluir este último capítulo, podemos afirmar que lo digresivo funciona para invisibilizar las fronteras entre lo ficcional y lo real objetivo o verídico, entre lo propio y lo ajeno. Lo digresivo implica también establecer una alternancia de sucesos: por un lado, los hechos narrados sobre la vida del poeta escrita en tiempo pasado, y por otro, el proceso que revela la obtención de la información para la biografía narrada, mediante mecanismos digresivos, como el uso de comentarios, críticas, anécdotas y opiniones personales, etc. La digresión puede interpretarse también como una simulación de la oralidad, ya que permite ciertas licencias del lenguaje oral omitidas en el lenguaje escrito. La digresión, como procedimiento narrativo, amplía las posibilidades discursivas resaltando la autoridad de la voz narradora, la del biógrafo sobre la vida de su biografiado. Hemos visto además que *Alma en pena Chapolas negras* posee como una de sus características más destacada la escritura fragmentaria, aspecto funcional al procedimiento digresivo, donde el tiempo de la narración no cumple un ciclo continuo y la vida de Silva no es el núcleo central de la narración. La biografía de José Asunción Silva también puede leerse como escritura de recuerdos, porque el flujo de recuerdos en sí desestructura la memoria sistemática de una narración lineal, pero aun así el propio recuerdo de la voz narradora es cuestionada en su veracidad por las frecuentes digresiones presentes en el texto. Finalmente, el uso que Vallejo hace de la digresión en una biografía sobre Silva implica una transgresión a la escritura de la biografía canónica.

Conclusión

A partir de lo analizado en este trabajo podemos concluir que la ironía, la diatriba y la digresión en *Almas en pena chapolas negras* funcionan como mecanismos que toman distancia de las estructuras convencionales de las biografías en las que se narran los pormenores de la vida de alguien de principio a fin, en una sucesión ininterrumpida de datos presentados como verídicos.

Durante el desarrollo de los capítulos fue posible analizar la relación de la ironía con la diatriba y o la digresión, o cómo la diatriba puede aparecer en forma de digresión. También encontramos enunciados irónicos, o digresiones que son diatribas descarnadas que se alejan del foco narrativo que en un primer momento el biógrafo-narrador decidió dedicar a su biografiado.

Pero en este trabajo también se abordaron estos mecanismos de forma independiente, con sus propias particularidades y propósitos dentro de la construcción híbrida del relato.

En este orden de ideas se pudo ver cómo los tres conceptos analizados funcionan como elementos disruptivos de la narración biográfica lineal, con los que el autor pretende, entre otras cosas, cuestionar diferentes convenciones del género biográfico, ya sea de forma explícita o implícita, pero también construir su propia imagen a partir de comentarios sobre las vivencias de Silva, sobre las fuentes implicadas en la recolección de los datos, sobre la infidelidad de los recuerdos propios y ajenos. Hablamos de comentarios e intervenciones con las que se destaca la subjetivad del autor acerca de sus experiencias personales y las opiniones con respecto a Colombia, Dios y la religión, las instituciones y su gente, que imprimen a su versión de la historia de Silva un evidente carácter autobiográfico.

Uno de los aspectos clave que destacamos en la composición de este texto de Fernando Vallejo es la simulación de oralidad que imprime en su biógrafo-narrador, el cual escribe rompiendo con la estructura lineal y organizada del género biográfico.

Al estar *Almas en pena chapolas negras* sustentada sobre la simulación de una voz, en esta llegan a expresarse diferentes tonos, entre los que se destaca el irónico, que está presente

en diversos momentos del relato. Es así que mediante este tono se proponen lecturas alternativas a las de los discursos oficiales, a la de la historia institucionalizada de Colombia y de Bogotá, pero sobre todo al discurso biográfico repetitivo y consagratorio en otras biografías que tienen a Silva como objeto. La recurrencia en este caso a la ironía permite también una actitud que por momentos llega a ser burlona y cínica, como pudimos percibir en algunos ejemplos de este trabajo, principalmente en el primer capítulo. Un primer capítulo donde también vimos cómo la ironía funciona en tanto mecanismo para cuestionar algunas convenciones del género biográfico, ya sea de forma directa, mediante el uso de enunciados irónicos, ya sea a través de diferentes elecciones para la construcción del relato, como por abordajes temáticos que hace el biógrafo, los cuales pueden leerse como ironías en relación a ciertas convenciones de la biografía.

En cuanto al segundo procedimiento abordado en esta disertación, la diatriba, nos acercamos a la misma concibiéndola como una estrategia discursiva de carácter agresivo, destinada a producir un efecto en un interlocutor hipotético.

También identificamos su relación con una escritura que simula un registro oral, el cual se identifica en la voz del biógrafo-narrador, quien denuncia desde el presente en el que se sitúa el pasado de Colombia y su gente, lo que incluye sus diferentes instituciones: el gobierno, la iglesia católica, las organizaciones culturales. Y además al propio quehacer biográfico y a los otros biógrafos que escribieron sobre el bardo bogotano desde la perspectiva de un narrador objetivo y omnisciente.

Desde este discurso reaccionario y airado, Fernando Vallejo cuestiona y pone en tela de juicio las costumbres colombianas y su responsabilidad en el trágico final de su biografiado. En el caso de la diatriba también se destacó la autofiguración y la autoridad de un biógrafo “sabio” que defiende sus juicios mediante un discurso agresivo y, en este orden de ideas, relacionamos esta actitud injuriosa con el cinismo, como recurso que asume una actitud trasgresora y cuestionadora también de los discursos oficiales.

Finalmente, en el análisis de la digresión percibimos esta figura como elemento constitutivo de *Almas en pena…*, que se caracteriza, también, por una simulación de oralidad que hay en la escritura del relato, una simulación desde la que es posible una serie de pausas, de interrupciones del foco biográfico para insertar la autoridad del yo, del biógrafo, quien es igualmente digresivo en la construcción de su propio discurso.

En este sentido, en relación con el efecto dilatorio que ejerce el uso de la digresión en la narración, identificamos en ella, como una de sus características más destacadas, el empleo de una escritura fragmentaria, que no sigue un patrón de continuidad ni un orden lineal de los acontecimientos. En este manejo discontinuo de la narración biográfica, la vida de Silva termina siendo desplazada de su rol protagónico para ceder ante el flujo indeterminado de ideas y recuerdos del propio narrador. Debido a ello, el relato estrictamente biográfico puede leerse como una *escritura de recuerdos*, dado que el flujo de los mismo desestructura cualquier concepción de la memoria sistemática de una narración lineal. Por tal motivo consideramos que al estar el texto atravesado por una escritura digresiva este mecanismo funciona también como transgresión al orden cronológico y temático, recurrente en la tradición biográfica.

Teniendo en cuenta lo comentado anteriormente, este trabajo pretende ser un aporte a los estudios sobre el género biográfico en América latina y al uso de los conceptos abordados como mecanismos que articulan la escritura de un texto híbrido.

Bibliografía

Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París: Payot, 1982.

Alberca Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA.* 2005. N. 7-8. Pp.115-127.

Aristizábal, Juanita. *Fernando Vallejo a contracorriente*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.

Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Barthes, Roland. Varios autores. *Análisis estructural del relato*, 1970. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

———*Investigaciones retóricas I.* Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

——— *Roland Barthes por Roland Barthes.* Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Editorial Kairos, 1978.

Bernabé, Mónica. *Vidas de artista: Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Perú: Beatriz Viterbo. Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

Blanchot, Maurice. "La voz narrativa (El, él, el neutro)". En: *De Kafka a Kafka.* México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

———*El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

——— "Nietzsche et le nihilisme". *L'entretien infini.* París: Gallimard, 1967. Pp. 250-254.

Booth, Wayne. *A Rhetorics of Irony.* Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Barcelona: Anagrama, 1997. pp. 74-83.

Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999.

Branham-Bracht, Robert; Goulet-Cazé, M.-O. (eds.). *Los cínicos*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Bruzos, Alberto. "Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía". En: *Pragmalingüística,* 13, 2005. Pp.25-49.

Culler, Jonathan. En Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E. (1989) *Teoría Literaria.* México: Siglo XXI. 1993.

Chambers, Ross. "The Artist as Performing Dog". Comparative Literature 4. 1971. Pp. 312-324.

———. *Loiterature.* Lincoln: U of Nebraska P, 1999.

De Toro, Alfonso. ''Meta-autobiografía"/ "autobiografía transversal" posmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona''. En *Estudios públicos.* N 107: 2007. Pp. 213–308.

Diaconu, Diana. *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo.* Madrid: U.A.M, 2012.

Dosse, François. *O desafio biográfico. Escrever uma vida.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos.* Barcelona: Lumen, 1996.

Echevarría, Ignacio. ‘‘Digresión y disidencia’’. *La novela digresiva en España. XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Bollullo, 2005. Pp. 75–82.

Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2004.

Fuentes, González, Pedro. “Magisterio y literatura en el estudio de la diatriba del cínico Teles”. En *Actas del VII Congreso español de estudios clásicos* (Madrid, 20-24 de abril de 1987). Editorial de la Universidad Complutense. Madrid, 1989.

——— "De cinismo y diatriba, al margen de una traducción del Euboico de Dion de Prusa.". 2007.

Fundación Filba. (2013, marzo 3). “Entrevista Fernando Vallejo. C.C. Recoleta. FILBA 2012”. [Archivo de video]. Recuperado de http: //www.youtube.com/watch?v=fQd6zweo5hw.

Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida, Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo: 2006

———*Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Giraldo, Luz Mary. “Piensa mal y acertarás”. En *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio.* (eds.) Giraldo, Luz Mary., Salamanca-León, Néstor. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Glantz, Margo. *Las genealogías.* México: Alfaguara, 1997.

González-Espitia, Juan Carlos. “Vallejo, Vargas Vila. Oposición, redundancia”. En: *Cuadernos de literatura.* 2015. V, XIX. N 37. Enero-junio, Pp. 185-203.

Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. En: Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Ediciones de Cortada, 1992.

Grohmann, Alexis. *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero).*Ámsterdam: Rodopi, 2011.

Guerrero Guadarrama, Laura. *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos.* México: Ediciones y Gráficos Eón: Universidad Iberoamericana, 2005.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “La literatura colombiana en el siglo XX”. *Manual de historia de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura y TM Editores, tomo III, 1999.

———*Modernismo: supuestos históricos y culturales.* España: Taurus, 1983.

Gutiérrez Mavesoy, Aleyda. *Escritura y novela en Colombia, 1990-2015.*Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

Holroyd Michael. *Cómo se escribe una vida*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011.

Hoppenot, Eric. “El tiempo de la ausencia del tiempo”. Trad. Avilés, Juan. *Espinosa,* n. 2 2002. Pp. 7-25.

Jankélévitch, Wladimir. *La ironía.* Madrid: Taurus, 1986.

Jaramillo, María Mercedes. “Fernando Vallejo. Memorias insólitas”. *Gaceta.* 1998. N 42-43. Enero-abril. pp. 8-24.

Joset, Jacques. “José Asunción Silva según Fernando Vallejo”. *Revista de crítica y teoría literaria.* 2008, Vol. V, N 8. Pp. 29-40.

Jurado, Valencia. “La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad”. En Giraldo, Luz Mary y Salamanca-León, Néstor (ed.). *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Kanzepolsky, Adriana. “Escribir con la lengua. *Las genealogías* de Margo Glantz”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgt606

Lander, María Fernanda. “El arte de la biografía de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de Literatura, 2015: N 37,* enero-junio, Pp. 219-232.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Paris. Editions du Seuil, 1975.

Mackenzie, César. “Ceremonias del exhumador: lectura descriptiva de *El mensajero* y *Chapolas negras*”. En Giraldo, Luz Mary y Salamanca-León, Néstor (ed.). *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Malherbe, Abraham. “Mh Tenoito in the Diatribe and Paul”. *Harvard Theological Review.* 1980. N 73. Pp 231-240.

Manzoni, Celina. “Fernando Vallejo y el arte de la traducción”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. 2004 N 651-652. pp. 44-66.

Medrano-Ollivier Carmen. “De la transgresión del modelo de los discursos realistas a una estética vallejiana”. *América: Cahiers du CRICCAL, Les modèles et leurcirculation en Amérique latine.* 2006, V2, pp 69-77.

Meyer- Minnemann, Klaus. “La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del “fin de siglo”: puntos de contacto y diferencias”. *Nuevos asedios al modernismo.* Ed. Schulman, Ivan. Madrid: Taurus ediciones, 1987.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Montoya Pablo. “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”. en *América: Cahiers du CRICCAL, La satire en Amérique latine, v1: la satire entre deux siècles.* n°37, 2008. pp. 159-167.

Muecke, D. C. *Ironia e o irônico.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Musitano, Julia. “A imagen y semejanza: una lectura de *Almas en pena, chapolas negras* de Fernando Vallejo”. En *Iberoamericana.* 2011. N 43. Pp. 101-128.

———*Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la obra de Fernando Vallejo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2017.

Neira Palacio, Edison. “La nación y la simulación cultural en la sátira de José Asunción Silva” en *América: Cahiers du CRICCAL, La satire en Amérique latine, v1: la satire entre deux siècles.* N 37, 2008. pp. 129-135.

Oliver, Paz María. “El arte de irse por las ramas: la digresión en La novela luminosa de Mario Levrero”. En *Revista Hispánica Moderna.* 2013. N 66.2. Pp 205-219.

Onfray, Michel. *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía, I*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Pascual, José A., Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Gredos, 1980-1991.

Pontieri, Regina. "Roland Barthes e a escrita fragmentária". En *Língua e Literatura*. São Paulo. 1989. Pp. 81-98.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de escritor en la literatura argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rosaleny Raga, Vicente. "Alegoría e ironía: Paul De Man y la ironía posmoderna", en *Thémata. Revista de filosofía*, 2007, N 39, Pp. 491-497.

Sanabria, Fabián. "La voz de Fernando Vallejo: una desesperada vitalidad". En *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio.* Giraldo, Luz Mary., Salamanca-León, Néstor, ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Santovetti, Olivia. *Digression .A narrative strategy in the Italian Novel*. Berna: Peter Lang. 2007.

Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía.* Madrid: Cátedra, 2003.

Silva, José Asunción. *Obra completa.* Edición crítica de Héctor H. Orjuela. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

———*Poesía completa y De sobremesa.* Bogotá: Norma, 1997.

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica.* Madrid: Taurus, 1989.

Sobejano, Gonzalo. 2005. "Adelantados de la novela discursiva: Luis Goytisolo, Miguel Espinosa, Juan Benet", en *La novela digresiva en España.* El Puerto de Santa María: Bollullo, pp. 9-16.

——— "La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, t*. II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, Pp. 479-494.

Soria Giner, María. "Algunas notas sobre el pasado y el presente del término Diatriba". En *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio Bustos Tovar*. Hernández Bartol, José., Guervós, Santiago., García, Juan. Coord. Universidad de Salamanca: Salamanca, 1992.

Stowers, Stanley. *The Diatribe and Paul´s Letter to the Romans*. Society of Biblical Literature: Missoula, 1981.

Terreos y Pando, Esteban. *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana.* (Madrid, 1786-1793), edición facsímil. Ed. Manuel Alvar Ezquerra. Madrid: Arco Libros, 1987.

Topuzián, Marcelo. *Sujeto, autor y escritor en el eclipse de la teoría.* Tesis de doctorado. CD-ROM. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2010.

Vallejo, Fernando. *Almas en pena chapolas negras.* Bogotá: Alfaguara, 2008.

——— (1984) *Barba Jacob, el mensajero.* Bogotá: Planeta, 1997.

——— Barba *Jacob, el mensajero*. Bogotá: Alfaguara, 2008.

——— *Chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 1995.

——— "Entre fantasmas*". El río del tiempo.* Bogotá: Alfaguara, 1999.

———*Mi hermano, el alcalde.* Buenos Aires: Alfaguara: 2004.

———*La virgen de los sicarios.* Bogotá: Alfaguara, 1998.

———*Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

———*Peroratas.* Bogotá: Alfaguara, 2013.

———. "Tengo que demoler la sociedad, tengo que demoler a Colombia". *Arcadia,* 19 de feb. de 2013, n. pág. Web. 7 de jul. de 2014.

Watson, D.F. "Diatribe". *Dictionary of Paul and His Letters*. Downers Grove: Intervarsity Press, 1993. Pp. 213-214.

Weber. Ernestus. "De Dione Chrysostomo Cynicorum sectatore". *LS 10*, 1887. Pp. 77-268.

Woolf, Virginia. "L`art de la biographie". *The death of the Moth*, 1939, en *Essais,* Seghers, 1976.

Zanetti, Susana. ̈Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva. *CELHERIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata: 2004 Pp. 29-43.

Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía". *Discurso 13.* 1992. Pp. 59-83.