

Una sola sombra larga: José Asunción Silva y Fernando Vallejo

CARMEN PERILLI

RESUMEN: En *Almas en pena. Chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*, Fernando Vallejo elige un gesto provocativo, coherente con su concepción de la literatura como discurso en primera persona. No se esconde, se visibiliza como una suerte de abogado del diablo que polemiza con los otros biógrafos. Si la Vida del Poeta es una invención que comienza con su poesía, a su muerte su fantasma adquiere una condición múltiple, hasta el estallido. El Libro de Cuentas es la puerta de entrada del novelista que se conforma con el registro de las huellas diversas y la afirmación de la infidelidad de la memoria.

Palabras clave: biografía - poeta - raro - modernismo - literatura

ABSTRACT: In *Almas en pena. Chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*, Fernando Vallejo adopts a provocative stance, in line with his idea of literature as a first person discourse. He does not hide but on the contrary visibly plays the devil's advocate and polemicizes with other biographers. If the Poet's Life is an invention initiating in his poetry itself, with his death his ghost acquires a multiple nature, to the point of explosion. The "Libro de las Cuentas" is the novelist's entrance door, shaped by his diverse traces and the affirmation of memory's infidelity.

Keywords: Biography - Poet - Rare - Modernism - Literature

*Y eran una / Y eran una
 Y eran una sola sombra larga /
 Y eran una sola sombra larga /
 Y eran una sola sombra larga.*
 José Asunción Silva, *Nocturno*

*Como en Hamlet, príncipe de un Estado corrompido,
 todo comienza con la aparición del espectro.
 Para más precisión, con la espera de su aparición*
 Jacques Derrida, *Espectros de Marx*

El mito de autor

La vida de escritor se presenta como una construcción histórica y mitológica que conjuga intimidad y espectáculo en una sociedad globalizada. El *valor biográfico*, en cuya base se encuentra la genealogía, “no solo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida” (Mijail Bajtín, 2002).

En ese sentido las biografías literarias (formas híbridas entre novela y biografía) interpelan a la institución literaria acerca de qué es un autor y cómo se habla de experiencia literaria. En el uso del legado literario los novelistas rescatan, con la libertad de los hacedores de ficciones, historias de vidas que les permiten hilvanar sus genealogías. Estos autores asumen el papel de biógrafos, historiógrafos y críticos e intervienen, de modo activo, en la reconstrucción del archivo literario.

En el caso de Fernando Vallejo y de su biografía *Almas en pena. Chapolas negras* me interesa trabajar el imaginario de la biografía en el continuo diálogo con la ficción autobiográfica. La acumulación de documentos y testimonios recomposición y repone el pasado desde el presente. La narración le da un sentido determinado a acontecimientos del pasado, elige recordar y olvidar.

Durante la modernidad y hasta el presente, “autor” es un poderoso operador cultural, es decir es una construcción no del historiador crítico (o no

solo suya) sino de los sujetos y discursos sobre los que el historiador enuncia: en los procesos de escritura o producción, en los de lectura, en los de sociabilidad, en los de circulación, la subjetividad autoral, la "función autor" o la "figura" de autor forman parte de las más importantes condiciones simbólicas y materiales de existencia histórica de la literatura y de algunas otras prácticas discursivas y artísticas (Miguel Dalmaroni, 7).

Los debates acerca de la importancia del autor no ha impedido que la función reaparezca aunque desplazada. La pregunta de la biografía literaria conduce a escenificar cómo se arma un lugar de autor. Filiaciones y afiliaciones culturales y biológicas ocupan el centro de las tramas. Aunque el lugar de enunciación, como es el caso de Vallejo, sea extraterritorial, siempre remite a una memoria relacional que impugna tradiciones y replantea lazos de familias.

El mito de José Asunción Silva es un complejo artefacto construido a lo largo de un siglo. Su escritura se construye como una poética de estilo, en donde la vida también se escribe como obra de arte, como novela. Como la larga sombra de su "Nocturno", la leyenda se co(n)funde con el relato de vida del poeta colombiano muerto a los 31 años.

En su corta vida Silva no publicó ningún libro¹ y sus poemas circularon en periódicos o eran recitados en muchos casos por el propio autor. El suicidio enigmático, la relación con la hermana muerta, la ruina financiera de su familia, la pérdida de todos sus manuscritos en un naufragio, son hechos agigantados en el mito de trágico halo. El desmesurado interés de la crítica hagiográfica por su sexualidad oscurece el conocimiento de su vida. Silva llega a ser "una especie de leyenda, un caso de la sensibilidad poética, de la exquisitez de espíritu, de la genialidad enfermiza, de los desvíos del ser superior, del conflicto con realidad que tiene toda alma privilegiada, y en fin, de la sicopatología del género artístico" (Camacho Guizado).

¹ *El libro de versos*, que el autor comenzó en 1880, aparece en 1908 en Barcelona. Algunos de sus poemas recitados de memoria se publican en la *Revista Ilustrada* en 1898. También en colecciones como *Ofrendas del Ingenio al azar de los Pobres* (1884), poesías escogidas por José Manuel Marroquín y Ricardo Carrasquilla y en *La lira nueva* (1886). *Intimidades* (1880- 1884) son versos obsequiados a Paquita Martín en 1889, como "estrofas de niño". La revista *Universidad* (1928) publicó una selección. Su novela *De sobremesa*, permaneció inédita hasta 1925, cuando se publica en *Cromos* (Santos Molano, 414-420).

Un dandy en el país de Caro y Cuervo

El artista moderno hispanoamericano en los fines del siglo XIX surge el cruce entre dandismo y bohemia. Silva pertenece a la estirpe de los dandis. Una figura que se traza sobre la excepción, tanto en el orden de la letra como del cuerpo². Podría haber integrado la colección de los raros de Rubén Darío. Su rareza es diferencia, rebeldía y anormalidad, incluso degeneración y enfermedad. Dentro del canon finisecular la condición del artista puede ser explicada desde el discurso médico. Los artistas, sin abandonar su lugar de *aristos*, pueden considerarse enfermos atrapados por la creatividad. Mónica Bernabé plantea en un detallado trabajo *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*:

Se puede ser raro por decadente, por degenerado, por fanático, por profeta por visionario, por redentor, por anarquista, por exquisito, por poeta. El raro, en definitiva, es un tipo humano diferente, pero su distinción se aleja del dandismo del elegante y está bien a salvo de parecerse al rastacuero consumista (41).

La rareza se vincula al gesto y al cuerpo y deviene pose, en tanto enfática inscripción de diferencia y desafío de las identidades fijas. Silvia Molloy advierte acerca de la condición política de la pose y sus relaciones con las fabulas del género. Obliga a visibilizar el cuerpo como parte del hecho artístico: "Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que lo que se muestra se vuelva más visible, se reconozca" (2012: 44).

Si de la historia de vida de José Asunción Silva se trata no se puede dejar de tener en cuenta las huellas que deja en sus poesías. Pero, sobre todo, *De Sobremsa*. José Fernández Andrade, el protagonista, es la "máscara", el "disfraz" de

² El dandy "Encarna al individuo que se crea a sí mismo, que adopta un estilo de vida que le permite disfrutar de los momentos, abandonarse a un investigar y ejercitar con desparpajo... No importan las virtudes burgués y/o obreras de la previsión y el ahorro. Gasta lo que no tiene, o todo lo que tiene se lo echa pro el lomo. Depende en muchos casos de la generosidad de los demás. No tal vez según un régimen de prostitución organizada, sino según un espíritu vividor" (Echavarren, 40).

artista decadente que prefigura la teatral puesta en escena final: el suicidio del poeta en la madrugada de un domingo 24 de mayo de 1896, de un tiro en el pecho, en el lugar donde se había hecho dibujar por su médico, la noche anterior, un círculo que indicaba la ubicación exacta del corazón, dejando entreabiertas las páginas del libro que estaba leyendo, *El triunfo de la muerte* de D'Annunzio.

Si, como reflexiona Sylvia Molloy, la pose se vincula al cuerpo en su aspecto material, con sus "connotaciones plásticas", con su "inevitable proyección teatral" (1994: 130), el gesto de Silva como *poseur* de su propia muerte torna visible una tensión que recorrió la cultura de fin de siglo hispanoamericana, la reunión de dos fuerzas encontradas aunque no siempre contrarias: el positivismo científico y la novedad estética.

José Asunción Silva vive, de modo dramático, el inicio de la nación moderna colombiana que surge como proyecto de un régimen conservador hispanófilo y católico, el de Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez. En el imaginario nacional la vigilancia y la reglamentación de los cuerpos se acompasa con el disciplinamiento de la lengua reglado por los gramáticos³. En ese espacio cultural la figura del poeta decadente es una anomalía.

En las celebraciones del centenario de su muerte aparece un profuso conjunto de biografías, entre las que se destacan *El corazón del poeta* de Enrique Santos Molano (1992); *La búsqueda de lo imposible. Biografía de José Asunción Silva* de Héctor Orjuela Kelly (1991) y *José Asunción Silva, una vida en clave* de sombra de Ricardo Cano Gaviria (1992). Las interpretaciones contenidas por estos textos difieren y se tienden entre el afán documental y la intención de justificar la diferencia y explicarla⁴.

El biógrafo, como un arqueólogo, intenta hacer visible esta vida oculta. Entre las líneas del texto yacen las vidas invisibles de los escritores. Un examen de esos cauces vacíos que atraviesan la página puede llegar a perturbar

³ El último libro de Fernando Vallejo *El cuervo blanco. Una biografía de Rufino José Cuervo* se centra en el gramático una de las figuras emblemáticas de la cultura colombiana.

⁴ Para J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga en la obra de Enrique Santos Molano, *predominan* juicios físicos, que pretenden estar minuciosamente documentados y en las otras dos los "juicios morales".

el texto de manera sorprendente... Esta es la "teoría de la reconstrucción". Porque la vida del escritor es parte del texto de su obra, insospechada a veces hasta para él mismo... (Holroyd, 51).

Si comparamos estas tres biografías nos hallamos con el lugar de enunciación común: la muerte inexplicable, ya heroica ya trágica. Enrique Santos Molano, cuyo padre fue amigo de Silva, sostiene la audaz hipótesis del asesinato político⁵. Los asesinos habrían vengado la afrenta a Santander perpetrada por la Oda a Simón Bolívar⁶. Orjuela tiende a repetir lecturas provenientes de la anormalidad: la crisis espiritual de "indole metafísica", debida, en parte, al carácter secular de la cultura moderna. En cambio la novelesca historia de Ricardo Cano Gaviria postula una personalidad compleja y múltiple enferma de *bovarysimo*, "una persona que lee para aprender a vivir, que busca adaptar su existencia a la forma que le ofrecen sus lecturas" (11). Postula que la vida del poeta debe leerse "a la sombra que lo leído proyecta sobre el lector" (12).

La infidelidad de la memoria

Fernando Vallejo elige un gesto provocativo, coherente con su concepción de la literatura como discurso en primera persona. No se esconde, se visibiliza como una suerte de abogado del diablo que polemiza con los otros biógrafos. Su libro aparece con el título *Chapolas negras* (1995). En la segunda edición se transforma en *Almas en pena. Chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*. Las palabras del título remiten a simbolismos como oscuridad y dolor, sombra y muerte. Vallejo va a intentar demoler la hagiografía dinamitando las certezas. Consigna su fuerte relación con el poeta, del que se confiesa devoto lector pero ofrece una peculiar y nada heroica visión del hombre y la sociedad colombiana.

⁵ Sus palabras arrojan una lectura audaz: la biografía es más "política antes que literaria, pues la literatura de Silva brota de su actitud política, y no al revés, como se la ha venido considerando" (9).

⁶ Santos Molano recorre una apabullante cantidad de documentos notariales, publicaciones, testimonios orales y escritos, biografías, libros históricos, etc. Las fuentes excesivas acaban por desarticlar la narración a la que el mismo autor caracteriza como "miscelánea de recuerdos" (224).

La figura del artista se inserta en la tensión entre modernismo cultural y conservadurismo político y social en un imaginario donde recurren los tópicos propios del anti-nacionalismo y la misoginia. "¡Pobre siglo de tuberculosis y de sífilis y de poetas de cementerio! ¡Pobre Silva!". La relación del biógrafo con el personaje es intensa, por momentos excesiva. El texto se enuncia como cruce entre historias de vidas a partir de una geografía –Colombia– y una pasión –la poesía–. Para Vallejo la biografía puede ser "un género espurio que se vuelve autobiografía cuando uno le abre las comillas" (376).

Si en la novela póstuma de Silva existen de dos aperturas textuales que parten de la enfermedad: la sobremesa del título, en la que el protagonista lee su diario íntimo y el diario mismo, donde cuenta su peregrinaje erótico y medicinal por Europa, *Almas en penas. Chapolas negras* puede leerse en doble juego: la escenificación de la escritura de la historia de vida y la historia de vida misma. El espacio biográfico está determinado por la diatriba y la nostalgia de la ficción autobiográfica. Vallejo polemiza con la construcción mítica iniciada por el propio José Asunción Silva. Poco a poco va relativizando las certezas que sostienen la imagen romántica y trágica del poeta como víctima incomprendida y marginada en una sociedad materialista.

La biografía se arma en movimiento pendular entre tiempos en el que el pretérito tiene la dimensión de mayor importancia. Nación, familia e individuo constituyen una serie encadenada de significantes tanto en el pasado del personaje como en el del autor.

Su discurso oscila entre el yo y el nosotros y, desde el inicio, acude al impacto retórico: "porque se mató, lo matamos, nosotros, Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón" (9). El discurso hilvana una suerte de identidad negativa de Colombia, tan esencial como la positiva: "Es que Colombia es así: buena para hablar y criticar, nula para obrar. Todo se les va en palabrería y proyectos de borracho, y no llegan en su conjunto ni a ser un mísero proyecto de país. Ése es un pobre conglomerado de almas en pena, asesino, mezquino, loco" (14). La curiosa oscilación entre el odio y el apego a la patria, en especial a Antioquia, es constante en un texto que se mueve entre primera y la tercera persona, acercando o alejando la responsabilidad del narrador.

Jacques Joset advierte acerca del desplazamiento excesivo del sujeto de la

biografía a la lectura de Colombia. Es cierto que la diatriba contra la nación ocupa un importante espacio pero, al mismo tiempo, dota de una mayor densidad al diálogo entre biografía y autobiografía. Dentro del título el sintagma "Almas en pena" refiere a las creencias populares, que consideran a los muertos por violencia como almas condenadas a vagar sin encontrar la paz. Una condena que, según las creencias católicas, se abate sobre el suicida que queda excluido de toda salvación. El halo trágico del título, que luego se desvanece, remite a significantes como luto, pena, llanto, fantasmas, alados, etc. El uso de "almas" y "mariposas" refuerza el sentido trágico y refiere a la obra poética. Tanto los protagonistas como los testigos se han convertido en fantasmas que el narrador evoca, son "los ojos de los muertos". Esta concepción de la biografía como diálogo con los muertos es una constante en el autor. Las chapolas o mariposas negras anuncios de desgracia y muerte, según la creencia popular, aparecen en los poemas de Silva. Remiten a significantes como sombras en el doble sentido de enigma y tragedia.

Yo no sé si sean muchas guerras o pocas, muchos muertos o pocos y si con un naufragio es suficiente, porque lo que si se me hace que a él la Muerte lo estaba llamando con especial afección. Las chapolitas negras que están en el título son las mismas que se posan en las vigas de los techos anunciando la Muerte (420).

Vallejo intenta controlar la totalidad del archivo y, al mismo tiempo, dar cuenta de la dispersión y multiplicidad. Contrasta las confusas tramas históricas de la vida de Silva con las cifras de su almacén. Su ejercicio biográfico oscila entre la empatía subjetiva y personal y el análisis del libro de cuentas. En todos los casos el garante es el yo del narrador, que es quien recibe las dispersas informaciones, las comenta y las reordena. Como todas las obras de Vallejo la biografía no esta exenta de un hálito de cruzada verbal cuya zona de seguridad es el yo. Como señala Mónica Marinone, al referirse a *La puta de Babilonia*, la autoridad del narrador se funda "en su *competencia lingüística, el control de los materiales* que despliega generando un efecto-archivo y el *ejercicio argumentativo*" (4).

Fernando Vallejo tiene una concepción particular de la escritura que sitúa a

la novela como género superior debido a la posibilidad de usar la primera persona como fuente narrativa y eludir la omnisciencia dañina. En su biografía elige los modos de representación novelesca al constituirse en el otro en el espejo y restituir la primera persona donde la protagonista es una tercera. La ficción autobiográfica entra en continua relación con la reconstrucción biográfica. Con la estridencia de las posiciones ideológicas y la entonación violenta la voz Vallejo establece dos zonas de historias de vida: la del yo y la del El que, por momentos, se dicen, como Yo y Tú. En realidad responde a la concepción expresada por Holroyd:

Toda buena biografía es intensamente personal porque es, en realidad, la historia de la relación entre un escritor y su biografiado Pero los biógrafos también se esconden detrás de sus biografiados, habitando esos espacios invisibles entre las líneas impresas (221).

Las interpelaciones a los textos de otros biógrafos, forman parte del texto, a través de continuas citas. Confrontan con ellos y por momentos se une a ellos a través del nosotros en una comunidad de buscadores desesperados: “No se te olvide, Enrique, que nosotros somos biógrafos, no novelistas de tercera persona desafortunados que ven pensando a su personaje...”; “Ni tú ni yo, ni nadie sabemos lo que pensabas Silva. Lo podemos juzgar sólo por hechos exteriores” (252).

Espectador de vidas ajenas, limitado por las memorias de otros, el narrador asienta la distancia de los hagiógrafos: la biografía de Rafael Serrano Camargo “Es pura paja. Paja vieja”; impugna a Carlos Martínez Silva y Antonio Marimón quien “es de los que sacan un pie del agua para meterlo en el pantano” (87). Desde el inicio Vallejo trata de ganarse al lector: “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. Sin esta premisa está jodida la literatura” (301).

La repetición es uno de los recursos fundamentales que sustenta el ritmo narrativo en interminable letanía de catálogos. La añoranza por el pasado individual y colectivo otorga un tono nostálgico al relato. El lugar de enunciación es siempre deceptivo, salvo en lo que al goce de la escritura se refiere. El seductor montaje escénico de la muerte de Silva está rodeado por un puntilloso registro

de testimonios y hechos que por su abundancia atacan toda posibilidad de establecer una versión única. Vallejo otorga un lugar central al orden de lo dicho, inclusive al rumor y al chisme. Hurga entre los viejos periódicos y exhuma fotos y escritos.

El novelista no oculta su afinidad y admiración, define al poeta como “espíritu inmenso, vastísimo tan inconmensurable y lúcido como no había otro” (8). Se fabula como lector deslumbrado: “Porque Silva, como Poe, es maravilloso. Y como Poe capaz de enterrarse vivo en un poema. Por ejemplo en esas ‘Estrellas fijas’ de tres estrofas tan solo, pero terroríficas, desoladas, como la nada de Dios” (20). La insistencia en el “espíritu” resulta confrontada, de modo violento, con la materialidad de una picaresca. Silva es el burgués que estafa, especula y manipula. Un aventurero ávido de bienes materiales y lujos.

El relato insiste, con humor, en una suerte de dualismo entre espíritu y materia en afirmaciones como “No solo fue el precursor del modernismo sino de la deuda latinoamericana”. Coloca al autor dentro de su época ya que Silva representa el vértigo de acumulación simbólica y material del capitalismo moderno: “De herencia nos dejó unos cuantos versos, hechos al costo de su desastre. Cuatro años después de él moría su siglo de cementerios, de ley de luna y de serenatas” (553).

La historia y el mito son inseparables y el registro de documentos y testimonios no garantiza el acceso a la verdad. El narrador no permite la fijeza, hay una suerte de acumulación de informaciones, a veces contradictorias. El relato vida se convierte en fragmentos de narraciones de propiedad difusa elaborados por distintos sujetos en distintos tiempos. El decir es incesante determina la proliferación aplastante de lo dicho. “Dicen, dicen, dicen; tantas cosas dicen”; “quién me lo contó a mí que lo estoy contando” (18), “A falta de testimonio mejor, de uno escrito y santificado por la infalibilidad de la letra impresa, se van a tener que conformar con eso. No hay más” (18). Las fuentes del decir están contaminadas por sus propios intereses, son dudosos lugares de enunciación.

El biógrafo se debate entre totalidades y restos, desafía a los críticos e intenta encontrar rastros nuevos del autor. Aunque intenta atrapar la verdad a través de la totalidad de lo dicho y escrito, señala límites en su labor. Quizá por eso separa comerciante y poeta, apoyándose en los números más que en las letras. Biógra-

fos y testigos están involucrados en la ficción biográfica: “Ay Enrique en qué berenjenal andamos tú y yo con la verdad. La verdad...según de donde la miremos y espejea, mentirosa, como peluche de pobre” (513); “Voy a tomar la máquina del tiempo para irlos a conocer con la boca abierta y los ojos asombrados de provinciano que soy, que siempre he sido, un montañero descalzo” (451).

Fernando Vallejo establece un lugar de encuentro con Silva, su autobiografía. En su condición de lector Silva le pertenece. En el paraíso infantil de Antioquia el padre oficia de mediador entre la poesía y el niño: “Conocí a José Asunción Silva siendo yo un niño: en un cuadernito de versos manuscritos que me encontré entre los papeles de mi padre, que no sé quién copió. Tal vez él” (8). El autor recuerda “Un librito pequeñito, devoto, como un suspiro” (46). Otra de las coincidencias entre vidas es evidente en la construcción del espacio femenino. La madre de Silva como la madre del narrador en *El desbarrancadero* es el origen de todas las desgracias y es origen de otro decir. En cambio la figura de la abuela aparece como la introductora de la poesía a través de la canción de “Los madeiros de San Juan”.

El narrador denuncia el descuido de la tradición cultural colombiana y el escaso resguardo de la memoria histórica nacional⁷. El reconocimiento tardío de la altura poética de Silva –evidenciado tanto en la estatua como en la tumba tardía–, llevan a la pérdida de su figura en la bruma de la leyenda: “¿Dónde está Silva, la estatua? Ni en la mismísima Casa Silva saben dar razón... inciertas glorias de mármol que vienen y se van...” (12). Pero “lo cierto que allí Silva se mató y allí sigue rondando su fantasma” (156).

La continua reflexión meta-literaria y metalingüística hace presente la condición literaria de la historia, su carácter artificioso: “Estas citas en indirecto a

⁷ De acuerdo a Pablo Montoya “Vallejo debe enmarcarse, más que en la tradición de la diatriba francesa, en la tradición antioqueña. Una tradición satírica nacida de una región retrógrada al modo de la España más cerril. Y cuya actitud parece fundarse, entre otras, en una circunstancia paradójica. Por un lado la necesidad de ensalzar un paraíso, una especie de patria, un jardín perdido, que se ubica en la infancia del escritor vivida en el campo, en fincas lujuriantes y vastísimas, a orillas de ríos broncos y viriles, y al mismo tiempo una urgencia atrabiliaria de derrumbar, atacándolos, los valores de esa Antioquia goda. Doble movimiento de una sensibilidad, la de Vallejo, que sucumbe a la nostalgia del pasado en medio de un presente que se levanta desde la permanente destrucción” (Montoya, 19).

mí me gustan más que abriendo y cerrando comillas" (13). Vallejo reniega de las verdades totales, sabe que se enfrenta a "La grabación infiel de las memorias"; impugna la posibilidad de reconstrucción de la historia de vida en la biografía: "¿Entonces? ¿En qué quedamos? En nada, no quedamos en nada. O sí, en que si no logra precisar ni lo que". "Así será esto aquí, agua turbia, pero es mejor que nada" (18). "Algo se alcanzará a ver a través de la turbiedad del agua" (19). Acude a su metáfora preferida la de la vida como el río del tiempo, la corriente de agua que corre y no se puede detener, solo conocer fantasmalmente.

Reitera sus dudas, de modo continuo, en referencia a testimonios y documentos. Por ejemplo, corrige las palabras de la conferencia que Emilio Cuervo Márquez, amigo y testigo, en 1935 en París. Critica el funcionamiento de la *Casa de la Poesía Silva* que se ha convertido, a su criterio, en "basurero de versos contemporáneos", ya que "Poetas, lo que se dice poetas, en mi modesta opinión, ya no hay" (17). A pesar de ellos en esos restos se cobijan "*La Serenata* suya que sigue arrullándome el corazón desde lo más oscuro de su noche y mi tragedia desde el fondo de su pasado" (17).

La ironía desplaza la tragedia y la estilización frena la parodia. Separar la figura del artista de la del comerciante le permite abordar dos modos de la modernidad aparentemente opuestos: el frenesí acumulativo del capital y la belleza de la escritura. En esta conjunción reside la verdadera rareza, la monstruosidad: "y para colmo de males había entrevisto que la vida, esto, no va para ninguna parte" (19). El poeta no supo, al igual que la sociedad colombiana, aceptar que su legado más importante eran sus versos "Y su verdad que fue ninguna" (20).

Vallejo impugna el canon, ironiza sobre las consagraciones. Se concentra en los acompañantes del entierro y de la exhumación posterior: Julio Flórez, "poeta nacional"; Federico Rivas Frade; Clímaco Soto Borda, etc. Son presentados a través de "sucintas biografías fantasmagóricas". El autor no abandona su posición de árbitro y mediador: traduce, comenta y explica la "enciclopedia", el archivo cultural y lingüístico.

Silva vuelve de París para asimilarse a a la sociedad bogotana, frecuenta los círculos de poder. Su mundo es el de las familias burguesas que se mueven alrededor de los grupos poderosos. Su actividad como comerciante se ve afectada por la crisis económica colombiana, en particular la caída del precio del café y la

aparición del papel moneda. Su comercio dedicando a la importación de artículos de lujos como pianos. Después de un breve período como diplomático en Caracas donde se convirtió en centro de la vida cultural aunque irritó a la embajada, volvió a Bogotá y comenzó una arriesgada empresa de la fabricación de baldosas. Este fue un último fracaso que no lo salvó de la ruina.

Vallejo muestra a Silva como un hombre habilidoso para acercarse al poder, especialmente a los círculos del gobierno de la regeneración. Recibe los favores de Caro y de Núñez, forma parte del coro que los rodea. L. Colombia es "El inefable país de Caro y de Cuervo dije y dije bien, porque son dos y no uno". En el país de *La Gramática Latina*. Silva tuvo relación tanto con Caro como con Cuervo en París en 1885. La relación con Cuervo se da "en el espacio, en el tiempo y en el espíritu" (51).

El novelista biógrafo es el gramático, custodio de la lengua y memorialista histórico y cultural. También el lector e investigador, incansable buscador recorre bibliotecas, rescata ignotas noticias en periódicos, incluso anotaciones en libros de cuentas. Su lectura enfrenta como descabellada la hipótesis del asesinato sostenida por Santos Molano⁸. La figura del testigo es escudriñada a fondo y la enunciación oscila entre el saber y el no saber. No acuerda con la tesis del bovarismo de Ricardo Cano Gaviria, ya enunciada por Rufino José Cuervo, estigmatizando a la literatura: "Se les hizo muy fácil decir a las almas buenas que se había pegado el tiro por las malas lecturas...o por el juego... No ¡Pendejos! Malas lecturas no hay, como no sea la aburrición de La Biblia. Y Silva no jugaba. Silva se pegó el tiro por su libre albedrío" (33-34).

El biógrafo realiza un minucioso registro de los pasos del escritor por las calles de Bogotá, una ciudad tradicional que entra, muy lentamente, a una modernidad periférica bajo la égida de la iglesia y el centralismo: "La Bogotá de sus 30 iglesias no están doblando por Silva que se mató, están calladas, yo las oigo vibrar desde aquí, desde tan lejos, por sobre el espacio y por sobre el tiempo, por obra y gracia de ese poema que Silva nos dejó, su doliente *Día de difuntos*" (36).

⁸ En Santos Molano observa la relación con la figura del padre Enrique Santos Montejo (Calibán): "A mí no me caben dudas de los recuerdos de Calibán. Pongo en duda los de su hijo" (34).

En el texto la mixtura de tiempos y espacios, otorga un peso especial a los pretéritos. Nos encontramos con una suerte de reconstrucción de la actitud de la cultura colombiana frente a la memoria del poeta. Trabaja con los textos aparecidos en los diferentes aniversarios, como si quisiera perseguir los caminos de su consagración. "Era 1919 y los felices tiempos en que todavía creíamos en mausoleos y flores de cementerio y que el mármol eterniza" (38).

El biógrafo se interna en la memoria institucional, además de las memorias personales consignando los silencios y las voces. Si el primer aniversario pasa sin pena ni gloria, en el segundo aniversario se levanta la voz autorizada del amigo Baldomero Sanín Cano. Poco a poco crece el tono de las celebraciones y se incrementa el reconocimiento. La memoria, en última instancia, está constituida por "una infinidad de recuerdos en vía de disolución" (45). Cuando la autorización eclesiástica permite el traslado de los restos al camposanto en 1930 la inhumación revela la transformación del cuerpo en disputada reliquia nacional disputada por el campo intelectual.

Un rosario de nombres, fechas, datos, se colocan en el límite entre pruebas escritas y palabras registradas por distintos medios. El periodista "diligente" es el testigo que anota los detalles de la inhumación: todo es atesorado desde un pedazo de tela hasta un trozo de piel. El cuerpo de Silva se desvanece en el aparato cultural. Fernando Vallejo dedica muchas páginas a los asientos contables, especialmente a la historia de las cincuenta y dos ejecuciones judiciales, de sus acreedores (entre los que se encontraba su abuela materna). Afirma, alejando al poeta del lugar de víctima: "Silva nació para rico. O eso o nada" (59). "Carente de todo sentido de la realidad... Tampoco tenía sentido de la disciplina o de las jerarquías". El control y la administración familiar de la memoria se encuentran en manos de los descendientes de Julia De Brigard. La relación entre la historia familiar, la historia nacional y el individuo es inextricable.

La enumeración acumulativa logra un extraordinario efecto: el de circularidad densa y repetitiva que otorga a la narración un ritmo interrumpido pero imparable. Siempre "Hay que tener presente que los demás saben más de uno que lo que uno supone" (101). El biógrafo se transforma en coleccionista de materiales como fotos, medallas, cartas, crónicas, anuncios, etc. Le interesan las recetas de afrodisíacos y La libreta de tapas negras de hule "Yo no soy como Santo Tomás

que tiene que meter el dedo en la llaga para creer" (102). Sobre todo busca infructuosamente el borrador de la correspondencia comercial. "Lo que nadie sabe pero yo sí y lo he sabido por el Diario de Contabilidad": "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. Cuando esto ya no daba para más se mató" (42). Considera que "Silva es un personaje insólito. En su tiempo y en el nuestro" (102).

Todos han escrito sus recuerdos y retratos. En la página 115 nos encontramos con el retrato del dandy, una figura construida, en la que la ropa es casi una escritura. Usa "La ropa de los grandes sastres de París" "EL Silva mundano, el Silva dandy, el Silva árbitro de todas las elegancias aparece allí fastuosamente" (120). Es el Silva de las compras y las revistas de moda, el personaje frívolo que escandaliza a Bogotá, al mismo tiempo que la desprecia, casi con un gesto aristocrático. Tomás Carrasquilla en carta a Rendón "es un rubendariaco en carne viva. Aquí lo llaman José Presunción Silva Pandolfi (por pen-dejo)" (144-145).

El encuentro en Chapingo Sanin Cano constata con asombro que el poeta "habla como francés", que todos se burlan de su "actitud versallesca ante las damas". La figura se disuelve en la pose, en el cuerpo que escenifica lo diferente. Su porte le vale los apodos de José Presunción y Pandolfi. El afectado europeísmo se enfrenta con las tradiciones cuando Silva "acababa de regresar de Europa cargado de libros y con el alma abierta. Para él Silva fue una revelación. No sé qué sería Sanin Cano para Silva pues nunca escribió sobre él" (125). "Se me hace que con Silva la única intimidad posible era la del saber, la de los libros" (125). "En medio de Sanin y de Caro estaba Silva, indeciso, simulador o ambas cosas, con su carácter influenciado y voluble, oscilando entre uno y otro. Acabó su vida componiendo una larga oda a Bolívar a lo Caro, en homenaje a Caro" (128).

Las letras y los números

El retrato del poeta se aparta del propio personaje José Fernández, ya que el consumidor aristocrático, que necesita un enorme mundo de objetos es, al mis-

mo tiempo, el comerciante fracasado. Su sexualidad queda en el misterio y el biógrafo aventura solo sesgadas interpretaciones sobre nombres masculinos. Deja en el aire datos como la acusación contra el cura pederasta en el colegio o la enigmática dedicatoria a AW (que, según sus investigaciones, sería Alberto Williams)⁹. Todas las hipótesis son válidas, menos aquellas que intentan desmentir la anormalidad como la existencia de la *garçoniere* en una pequeña ciudad o los amores con mujeres.

Fernando Vallejo emplea un instrumento insólito para apartarse de la hagiografía: por un lado la larga carta a su acreedor, Uribe y, por el otro, el Diario De Contabilidad. Álvaro de Brigard, el heredero custodio de los papeles, no le permite ver el copiador de correspondencia, por miedo a que encuentre material que abone tesis alternativas. El autor reinterpreta la larga carta a Guillermo Uribe, el gran acreedor, en un sentido absolutamente opuesto al de Ricardo Cano Gaviria y otros biógrafos. La epístola de ciento tres pliegos del poeta no es otra cosa que una construcción que detrás de su diatriba, muestra a un hombre cuyo deseo de riqueza era “un abismo sin fondo” y cuyas deudas son como “patrimonio nacional”. El caso desnuda la hipocresía y el doble discurso del escritor que se presenta como desinteresado. El uso de la palabra escrita se aparta del de la poesía. La enumeración de objetos permite mostrar que los Silva vivían sin privaciones desde siempre. Dos viajes hizo don Ricardo a Europa si es que tres y uno José Asunción. Para el poeta el dinero era una obsesión que recorre todas sus cartas, desde muy joven se apasiona por las actividades financieras. Socio de “Silva e hijo” con veinte años da consejos comerciales a su padre y escribe artículos sobre la filosofía del crédito. Silva fue un adelantado en escribir propagandas y crónicas comerciales. Considera que la modernidad está vinculada al comercio por lo que hace una defensa del crédito inclusive en contra de la posición prudente de Miguel Antonio Caro. Al entregar el libro de cuentas Camilo de Brigard “Había destapado la caja de Pandora y no la pudo volver a tapar” (235).

Los viajes del protagonista tienen su correlato en los viajes del biógrafo siem-

⁹ Alberto Miramón, fuerte defensor de la heterosexualidad de José Asunción Silva, habla de la “fortaleza erótica de un fauno joven que no concibe otro amor o más unión con los cuerpos que con las Ninfas y Hamadriadas” (140).

pre en movimiento entre espacios y tiempos. Entre esos desplazamientos hay que destacar dos espacios que se arman en espejo: Bogotá y París. Entre ellos el mar y el río. El río, en la imagen del Magdalena, es la representación del tiempo que transcurre ineluctablemente hacia la pérdida. Con la muerte uno pierde el don (*El don de la vida* es el título de una de sus últimas novelas). Uno no escoge la patria ni el río de sus amores, son cosas que se dan, son dones (353). La quiebra, el naufragio y el suicidio se hilvanan con las muertes. En la crónica del naufragio Vallejo destruye su magnificación, poco a poco quita dramatismo a todas las situaciones que los ponen como víctima. Al mismo tiempo ataca la ejemplaridad como norma de la biografía. La fama a Silva le vino de toda América y a Colombia no le quedó más remedio que aceptarla. Fue maestro, eso sí, y eximio, en el arte de deber (494).

Crónicas y fotos se iluminan mutuamente, la imagen de Silva aparece en ellas. El fotográfico aparece en 1898 en Colombia, dos años después de su muerte –¿La fotografía “un invento siniestro del siglo de Silva, un embeleco monstruoso” (504). La forma que emerge de la interpretación de Vallejo se opone al poeta que proyecta lo que Molloy denomina la novela “histórica” de Silva– *De Sobremesa*. Muestra su condición de ficción de autor. José Fernández es la representación intencionada de sí mismo que teje José Asunción Silva.

Vallejo inventaría de modo minucioso las distintas enfermedades y los diagnósticos que recibe Silva. Enfermedad, muerte y talento están inevitablemente unidos con su escritura en un circuito de intercambio, de circulación y de retorno. La bohemia no le impide intentar ser un burgués cuyo deseo de bienes es infinito. Bienes a los que debe mostrar, en especial relacionados con sus trajes.

El biógrafo valora con dureza la novela *De Sobremesa*, es un “Catálogo de la desmesura la novela de un loco”. Después de un inventario de errores señala que “lo mejor que podemos hacer para la gloria de Silva es que él no la escribió, la escribió otro” (469). En cambio el diario de cuentas le permite encontrarse con el otro lado: “En fin, puesto que me es imposible penetrar en el fondo de tu alma... voy a hacerle una apurada visita a tu almacén... a hacer el inventario” (559).

Silva fue un extravagante, su poesía una rareza cuyas mejores frutos fueron el Libro de Versos y las rimas infantiles. Con *Gotas amargas* “su lira comenzó a a desafinar” (47). “Yo de Silva salvaría sus poemas de ternura, de ensueño y de luz

de luna" (465). Presenta a Silva como un sujeto inculto que no sabe castellano y que, sin embargo, escribió el *Nocturno*. De algún modo atribuye la excepcionalidad de la poesía a su genialidad y la contrasta con la actividad del almacén. Silva fracasa económicamente pero ante una sociedad pacata que se burló de sus extravagancias, en la que disonaban sus versos y sus trajes "se dio el gusto de propinarle un par de sonoras bofetadas a la grosera realidad de su patria: el amor por su hermana Elvira y el tiro en el corazón" (444). Fernando Vallejo se da el gusto de propinarle las bofetadas a las biografías a través del contraste entre los poemas y el dinero, demuele la hagiografía.

Bibliografía

- Bernabé, Mónica (2006): *Vidas de artista, bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Camacho Guizado, Eduardo (1977): "Prólogo". José Asunción Silva: *Obra completa*. Ed. ECG y Gustavo Mejía. Venezuela: Ayacucho.
- Cano Gaviria, Ricardo (1992): *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas: Monte Ávila.
- Dalmaroni, Miguel (2005): "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)" Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (diciembre de 2005).
- Fonseca, Alberto (2004): *Against The World, Against Life: The Use and Abuse of the Autobiographical Genre in the Works of Fernando Vallejo*. Tesis.
- Echavarrén, Roberto (2008): *Arte andrógino*. Santiago de Chile: Ripio Ediciones.
- Espino, Luis (2003): *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*.
- Jaramillo-Zuluaga, J. Eduardo (1993): "Tres biografías de Silva". Boletín cultural y bibliográfico, número 32, volumen xxx. En <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol32/resena21.htm>
- Joset, Jacques (2010): *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Miramón, Alberto (1957): *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- Marinone, Mónica (2008): "Desde Fernando Vallejo a Voltaire, por excesos, disputas y tolerancia". *Actas Celehis*, Mar del Plata.
- Molloy, Sylvia (2012): *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Montoya, Pablo (2009): "Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario". *Coloquio "La sátira en América Latina"*, organizado por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Bucaramanga, Febrero de 2009.
- Orjuela, Héctor I. (1992): *La búsqueda de lo imposible. Biografía de José Asunción Silva*, Bogotá: Kelly.
- Enrique Santos Molano (1992): *El corazón del poeta*. Bogotá: Nuevo Rumbo.
- Silva, José Asunción (1985): *Obra completa*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho (2ª edición).
- Varios (1997): *Leyendo a Silva*, Tomo III Compilación y Prólogo de Gustavo Cobo Borda- Edición Dirigida por Luis F. García Núñez, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Vallejo, Fernando (1995): *Chapolas negras*, Bogotá: Editorial Santillana.
- (2002): *Almas en pena, chapolas negras* (1995), Bogotá: Suma de Letras, "Punto de Lectura" (segunda edición).
- (2012): *El cuervo blanco*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Zanetti, Susana (2002): "Entre la biografía y la autobiografía: José Asunción Silva y Fernando Vallejo". *Revista del CELEHIS*, Año 13, Nro. 16, Mar del Plata.