

EL ENCUENTRO DE DOS VOCES EN EL DESBARRANCADERO DEL TIEMPO EN
BARBA JACOB EL MENSAJERO DE FERNANDO VALLEJO

ANDRÉS ENRIQUE RODRIGUEZ CAMACHO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Alberto Bejarano

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Para mi mamá, y también para Lionel Messi y Pete Doherty

...Creo que todos deben, lo primero en el mundo, amar la vida.

- ¿Amar la vida más que a su sentido?

- Justamente, amarla más que a la lógica, como tú decías, que se halle siempre por delante de la lógica, y sólo entonces comprenderé el sentido. Es lo que desde hace tiempo se me figura. Has hecho la mitad de tu obra, Iván, y la has adquirido: amas la vida. Ahora debes procurarte la segunda mitad, y entonces estarás salvado.

- Tú estás en el camino de la salvación, pero acaso yo no me haya perdido. ¿En qué consiste esa segunda mitad?

- En que hay que resucitar a tus muertos, que puede ser que no murieran nunca.

Fiódor Dostoievski, Los hermanos Karamázov.

Tabla de contenido

1. Introducción	7
2. Aproximaciones teóricas al género biográfico	10
3. Sobre el biógrafo	26
3.1. Bioficción de un narrador en primera persona rabioso	26
4. Ejes que la crítica ha destacado del arte biográfico de Fernando Vallejo	29
4.1. Biografías alternativas a las biografías tradicionales	30
4.2. El tratamiento del contexto histórico por parte de un narrador-biógrafo rabioso	32
4.3. La investigación rigurosa	34
4.4. El yo vallejano contando la historia de otros	38
4.5. La transgresión de los géneros	43
5. <<La secreta voz que me nombra>>	47
6. El abismo del tiempo y las huellas del fantasma	61
7. En las encrucijadas de la furia, la <<desvergüenza>>, la nostalgia y el cambio	83
8. Conclusión	95
9. Bibliografía	97

1. Introducción

Llegué a *Barba Jacob el mensajero*, y también a Barba Jacob, sin haberlo planeado. La obra de Fernando Vallejo, durante los últimos dos años, ha causado honda impresión en mí, tanto en mi experiencia académica como en mi experiencia extra-académica, y de forma gradual aunque intensa me he ido internando en el mundo narrativo de Vallejo casi como si fuera una hermosa fatalidad que se ha ido adueñando de mis posiciones emotivas e intelectuales. Hace unos meses, casi ya un año, a pesar del reconocimiento y la gratitud que cada vez siento con mayor fuerza y naturalidad hacia la obra narrativa del antioqueño, no me imaginaba que una de sus biografías habría de convertirse en uno de sus libros que más admiro y celebro ahora y, además, en el objeto mismo de mi trabajo de grado.

El calificativo de <<narrativo >> que le doy a la obra y al mundo de Fernando Vallejo en el párrafo anterior es indicio de la falta de premeditación con que leí *Barba Jacob el mensajero* y de la excitación que su lectura me causó. Antes de emprender de lleno la realización del presente trabajo, desconocía la cuestión problemática que envuelve al género biográfico y el abordaje particular que hace Vallejo al género. No solamente los desconocía, sino que también los miraba con indiferencia y desdén. Las biografías, pensaba por esa época, serían las últimas obras narrativas que leería de Vallejo, cuando hubiese agotado todas las otras que forman su autoficción.

Luis Alfonso Castellanos, en hora temprana y oportuna, me aconsejó, para mejor entender el universo vallejiano, leer *Barba Jacob el mensajero*, por ser el primer trabajo narrativo realizado por Vallejo y ejemplo claro de su labor como biógrafo. No había llegado al centenar de páginas cuando ya estaba celebrando lo acertado y pertinente de aquel consejo. Aun, en el caso hipotético de que aquella lectura no se inscribiera en el contexto de la necesidad de un trabajo universitario, el frenesí que sentí hubiera sido el mismo.

Explotó ante mí un mundo que casi, por arbitraria injusticia mía, me hubiera perdido. Aquello que consideraba especial, particular, interesante, grande y magnífico de lo que hasta entonces había leído de Vallejo lo vi desarrollado en *Barba Jacob el mensajero* con una destreza y una maestría difícilmente superables. Por poco paso por alto una de las joyas más valiosas del tesoro, uno de los mejores Vallejos.

Las cuestiones tratadas por un mismo narrador, al que denominaré narrador vallejiano, obstinadamente presente en cada libro de Fernando Vallejo saltan a la vista del lector sin necesidad, en un primer momento, de acudir a otras fuentes fuera de la obra misma del escritor. Un narrador autorreflexivo y su obra igualmente autorreflexiva instalan al lector en un universo específico y le ponen en las manos el manual de instrucciones para habitarlo.

Primero que todo, haré una breve revisión de las aproximaciones teóricas que se han hecho al género biográfico, especialmente a la biografía literaria, la realizada por escritores sobre la vida de otros escritores y en la que el aspecto estético es una base esencial a la hora de organizar el relato y reconstruir la vida del sujeto biografiado. Esta revisión teórica del género revela la complejidad y la riqueza del mismo: la indefinición epistemológica, la tensión entre la verdad y la ficción y, también, entre la objetividad y la subjetividad, la existencia y el acceso a las fuentes, la veracidad y la utilidad de las mismas, la elección de aquello que será incluido en el relato y la exclusión de aquello que no, la jerarquización de los temas y los detalles, las tomas de posición, la ideología, las simpatías, las antipatías y los juicios del biógrafo. Esos elementos hacen del género biográfico un espacio múltiple y rico en el que el biógrafo puede elegir entre variadas opciones según sus intereses y sus propósitos.

Después de esa revisión, pasaré a realizar un recorrido por los comentarios que la crítica y la teoría literaria ha hecho acerca del arte biográfico de Fernando Vallejo, enfocándome principalmente en lo dicho sobre *Barba Jacob el mensajero*. La lectura de esos comentarios me reveló que los críticos y teóricos consultados coinciden en que existen unos puntos comunes de la labor biográfica de Vallejo que hacen de ella un acontecimiento original, excepcional y novedoso dentro de la historia del género. Esos puntos comunes recorren no solo las biografías escritas por el autor, sino también su autoficción, y, autorreflexivos como son el narrador y la narrativa vallejianas, el lector puede intuirlos claramente dentro de la obra misma de Vallejo. El espacio múltiple del género biográfico es abordado y recorrido por un narrador en primera persona que trata la vida de los otros, la historia, la investigación, la literatura y la clasificación y el uso de los géneros desde una perspectiva irónica, burlona, rabiosa y transgresora que busca afianzar una visión de mundo particular y una construcción sólida de la propia identidad.

A continuación, pasaré a desarrollar la parte principal de mi trabajo: un estudio detallado de la comunicación establecida entre el biógrafo y el sujeto biografiado; en el caso que me ocupa,

entre el narrador vallejjiano y Porfirio Barba Jacob. Consideraré a *Barba Jacob el mensajero* como un diálogo profundo entre dos subjetividades construido por la última de ellas, miradas desde su existencia en la cronología histórica lineal; es decir, por el narrador vallejjiano oficiando de biógrafo de Barba Jacob. Aquel narrador reconoce de forma manifiesta, tanto dentro de la biografía misma como fuera de ella, el ascendiente que el poeta ha ejercido sobre su vida: indagando en su memoria, sus lecturas, sus afectos, sus gustos, sus experiencias, sus convicciones y su visión de mundo, descubre que Barba Jacob es una presencia constante que le habla a modo de un rumor interior que determina cada paso que da y cada palabra que emite.

La búsqueda, el encuentro y la comprensión de esa voz interior son asimiladas por el narrador vallejjiano dentro del conflicto que enmarca toda su noción de la vida: la fugacidad de la vida y el paso acelerado e inclemente del tiempo. El sujeto biografiado es visto, de ese modo, como un fantasma cada vez más lejano y difuso. La tarea que se impone el narrador vallejjiano es, entonces, rescatar del río indetenible del tiempo las piezas todavía rescatables que permitan dibujar con consistencia y realidad al sujeto biografiado. La reviviscencia no es un fenómeno aislado de la narrativa vallejjiana, sino todo lo contrario: la narrativa vallejjiana puede ser considerada como un gran esfuerzo de reviviscencia hecho por un narrador que para construirse y re-conocerse a sí mismo debe salvar del olvido los fantasmas que tuvieron, y aun tienen, un efecto importante sobre él. La biografía de Barba Jacob es para el narrador vallejjiano un viaje en el tiempo, el espacio y la memoria, la propia y la ajena, para encontrar al otro y encontrarse también a sí mismo.

2. Aproximaciones teóricas al género biográfico

La biografía es una tarea trágica y heroica. Su realización es la hazaña del biógrafo: el que arroja su red a un mar turbio y de tormenta, o, como bien lo describe Geoffrey Braithwaite, el narrador de *El loro de Flaubert*, el que recorre un paisaje en ruinas para descubrir y salvar lo que todavía permanece en pie:

Cuando erramos en el pasado nos encontramos en una situación bastante parecida. Perdidos, desorientados, temerosos, seguimos las escasas señales que quedan en pie. Leemos los nombres de las calles, pero no estamos seguros de saber en dónde nos encontramos. Nos rodean escombros por todas partes. Aquí nunca cesó la batalla. Luego vemos una casa; quizá la casa de un escritor. En la fachada se distingue una placa. <<Gustave Flaubert, escritor francés, 1821-1880, vivó aquí cuando...>>, pero las letras siguientes se van encogiéndose irremisiblemente, como en la consulta del oculista. Nos asomamos al interior de una ventana. Sí, es cierto; a pesar de la carnicería han sobrevivido algunos objetos delicados. (Barnes, 2001, p. 71)

Impedir que el humo de la pólvora termine de desvanecerse, que las letras pequeñas se vuelvan para siempre ilegibles es uno de los dramas y una de las responsabilidades que el biógrafo tiene que cargar sobre su espalda. Pero, aparte de eso, tiene que cargar con más: la indefinición epistemológica de su misión. Si los asuntos del pasado son “danzas, para siempre acabadas, que los fantasmas pretenden reanudar en los cementerios antes de romper la claridad del alba” (Chateaubriand, 1922, p. 53) y si el deber del biógrafo es impedir que esas danzas permanezcan ignoradas en la oscuridad, tendrá que moverse constantemente en una tensión que nunca acabará por resolverse:

Género híbrido, la biografía se sitúa en la tensión constante entre la voluntad de reproducir según las reglas de la mimesis el pasado real vivido, por un lado, y por otro, el polo imaginativo del creador que debe recrear, según su intuición y sus capacidades creativas, un universo perdido. (Dosse, 2007, p. 55).

¿Es la biografía arte o ciencia?, esa es la pregunta fundamental. Dosse pasa revista a las respuestas que se han dado a esa pregunta, respuestas que no consisten en afirmaciones o negaciones rotundas, sino que exploran esa complejidad.

Dosse expone lo dicho por Marcel Schwob en el prólogo a su libro *Vidas imaginarias*. Schwob es categórico a la hora de tomar partido por la dimensión artística de la biografía. Para

él, el biógrafo no es un historiador, sino más bien un novelista que tiene que ante todo cuidar el retrato que está haciendo:

El arte del biógrafo es concebido por Schowb como su capacidad de diferenciar, individualizar, incluso aquellas personalidades que la historia ha reunido. Debe perseguir el detalle ínfimo, minúsculo, aquel que mejor puede evocar la singularidad de un cuerpo, de una presencia [...] Según Schowb, el biógrafo no tiene trato con la verdad: debe crear rasgos humanos. Su error consiste en considerarse hombre de ciencia. (Dosse, 2007, p. 57)

De las líneas anteriores es posible deducir algunas asociaciones que han estado presentes a lo largo de la discusión sobre el género biográfico: la dimensión científica corresponde a la historia, al oficio del historiador cuyo objetivo es la recopilación de los datos y los hechos comprobables, de aquello que realmente sucedió en la vida investigada y contada. Asociaciones que, más que solucionar la cuestión, lo que hacen es enriquecerla al extenderla hacia otros terrenos como el carácter mismo de la historia.

Al biógrafo no le queda más que encontrar una apropiada y responsable combinación entre el aspecto artístico y el aspecto científico de la misión que está ejecutando. Como novelista tiene que hacer uso posible de su capacidad para crear, para inventar, imaginar, para intuir y explorar psicologías, para llenar las lagunas, las discontinuidades y los vacíos que durante su trabajo puede hallar o que ese mismo trabajo requiera.

En esta tensión adopta una nueva forma un inveterado asunto sobre la novela: la elección entre la omnipresencia del narrador o la total exterioridad de este; en este caso, del biógrafo. La omnipresencia se refiere a la preferencia absoluta por la dimensión artística, a cuando el biógrafo se dedica exclusivamente a imaginar, inventar e intuir, pasando por alto los datos y los hechos reales, comprobables, cometiendo un criminal sacrificio de lo verídico. Del otro extremo, la opción de una total exterioridad implica realizar una mera acumulación de datos y hechos verídicos que no simula una vida, que no es capaz de recrearla, pues sacrifica toda la complejidad y la riqueza inherentes a cada ser humano.

Otro de los aspectos más importantes a la hora de la realización y el estudio de una biografía es el sentimiento del biógrafo respecto al sujeto biografiado. Existe una relación afectiva entre el biógrafo y el mar que navega, entre el caminante y la sangre que pisa. Esa relación puede ser tanto de simpatía como de antipatía, o estar marcada por el sello de un enigma que se quiere

comprender. El ejercicio de la comprensión por parte del biógrafo –ejercicio necesario- tiene también el carácter de una tensión entre dos polos: el hagiográfico y el antihagiográfico. Elegir de forma absoluta uno de los dos polos perjudica la biografía, ofusca la comprensión necesaria que subyace en todo intento biográfico y perturba la recreación vital que se lleva a cabo.

Dosse enfatiza el lugar principal que el imperativo de la empatía tiene en la biografía intelectual: “Empatía, antipatía o relación neutra con el sujeto perseguido hasta sus repliegues invisibles, la biografía intelectual intenta sobre todo entender al autor y permite especialmente avanzar en el orden del conocimiento según el grado de intensidad de la implicación del biógrafo” (Dosse, 2007, p. 376).

Enumera algunos ejemplos muy ilustrativos. Respecto a un caso de simpatía, destaca la biografía de Henri Cartier-Bresson escrita por Pierre Assouline:

[Assouline, al emprender la biografía de Cartier-Bresson se encuentra con que] el hecho de escribir una biografía de un contemporáneo que se convierte en conocido, un amigo, exige encontrar la distancia justa entre curiosidad e indiscreción. Sin embargo, la intensidad de su inmersión en el universo de Cartier-Bresson para reconstruir la historia de su mirada conlleva una implicación total del biógrafo, que acaba manteniendo una relación inédita con la temporalidad para poder expresar mejor la singularidad de su sujeto. (Dosse, 2007, p. 73)

Y respecto a un caso marcado por la antipatía, destaca la biografía de Lucien Rebatet escrita por Robert Belot:

El biógrafo se ve confrontado con el enigma que supone entender cómo este esteta anarquizante pudo desviarse hasta ese punto para convertirse en un auténtico cabrón como lo calificó Etiemble. Estudiar a partir de un caso concreto el proceso de conversión al fascismo en su complejidad es el proyecto de este autor, que ha escogido la biografía como medio para evaluar este tipo de compromiso. Robert Belot tiene interés en precisar que la elección de Rebatet no implica por su parte ni simpatía ni voluntad de rehabilitación alguna. (Dosse, 2007, p. 375)

Contar una vida es esforzarse honestamente por comprenderla. Y no puede haber comprensión clara ni suficiente cuando una voluntad única de canonizar o de condenar se impone brusca y tiránicamente durante todo el relato. Cada vida humana es compleja y múltiple –si no fuera así, la biografía perdería su gracia- y para recrearla es necesario que el biógrafo aprecie cada aspecto en su justo valor, que mida y pese con cuidado y detenimiento, para impedir

que el rico significado de una vida se pierda en un cielo deslumbrante o en un infierno oscuro donde la comprensión esté trastornada y la mirada tenga poco o nada que observar. El pescador tiene el deber de distinguir en un mar cuyo color no es uniforme y en que los naufragios no son todos los mismos ni siempre iguales.

La exagerada simpatía puede conducir, asimismo, a una identificación total entre el biógrafo y el sujeto biografiado. La labor del biógrafo compromete a su propia persona: a medida que avanza en su misión, él mismo se va transformando. Es igualmente legítimo que el biógrafo use su propia vida para evocar y recrear la vida de otro, pero ese recurso no puede tener como consecuencia que el biógrafo se confunda con el sujeto biografiado. El otro tiene que seguir siendo otro, tiene que preservarse la distancia entre biógrafo y sujeto biografiado.

La *Vida de Rancé* escrita por René de Chateaubriand y publicada por primera vez en 1844 ilustra otro caso importante de la implicación del biógrafo en su labor. A pesar de que Rancé despierta una franca antipatía en el biógrafo, este no deja de reconocer su grandeza última al elegir una vida de retiro, silencio y soledad. Chateaubriand, el biógrafo, escribió esa biografía en su vejez y con la muerte cerca. El biógrafo reconoció esa situación suya y ese reconocimiento influyó en la realización de la obra: Chateaubriand, en su relato, aprovecha el recorrido vital de su personaje para hacer una compilación de las vanidades humanas y de los estragos ineluctables del paso del tiempo. La obra tiene un fuerte tono didáctico que pretende convencer de los peligros y las mentiras involucrados en el hecho de descuidar el cuidado y la salvación del alma por gozar de un cuerpo pasajero y engañoso. El biógrafo hace una apología del camino de la santidad, la rectitud y las virtudes cristianas, mientras, teniendo como eje la vida de Rancé, denuncia la depravación, los vicios y la corrupción de una época. El relato abunda en expresiones del tipo: “Cuando hay que narrar una serie de acontecimientos y se apura el relato hasta la muerte de los personajes, ocurre esta gravedad de enseñanzas que resulta de las variaciones de la vida” (Chateaubriand, 1922, p. 26), “La más dura de las aflicciones: el sobrevivir. ¡Dichoso el hombre que expira al abrir sus ojos! (Chateaubriand, 1922, p. 29), “Los tiempos de Luis XIV no solo hacen inocente lo que será eternamente culpable, sino que además lo engrandecen todo” (Chateaubriand, 1922, p. 32),

Mundo hace tiempo desvanecido, otras gentes, otras sociedades lo han reemplazado. Las danzas apisonan tierra de muertos y los sepulcros se abren bajo las plantas de la alegría. Reímos y

cantamos en los sitios que regó la sangre de nuestros amigos. ¿Dónde están los dolores de ayer? ¿Dónde estarán mañana las felicidades de hoy? ¿Qué cosa de este mundo parecerá importante? (Chateaubriand, 1922, p. 35)

Aparte de la enseñanza moral y cristiana que pretende inculcar Chateaubriand, el lector puede deducir con certeza que el género biográfico tiene también algo de elegíaco y luctuoso.

Respecto al ensamblaje artístico que exige una biografía íntegra, Dosse expone otros recursos de los que puede echar mano el biógrafo. Uno de ellos es la libertad en el uso del tiempo. El biógrafo puede usar una cronología lineal que avance en línea recta desde el nacimiento hasta la muerte del sujeto biografiado o emplear diversas estructuras y órdenes temporales y diversas voces y puntos de vista narrativos. Lo importante en este caso es mantener la coherencia, o coherencias, porque son dos: por un lado, la coherencia temporal; y por el otro, la coherencia en la unidad del sujeto biografiado.

Otro de esos recursos es el uso por parte del biógrafo de los comentarios localizados, de hipótesis. En ese sentido, el papel del biógrafo es el del guía que acompaña al lector durante el recorrido de la investigación pero que nunca le resuelve el misterio. La atención se centra en lo ínfimo, lo minúsculo. Sobre lo minúsculo el biógrafo centra su imaginación y sus hipótesis, que tienen que transmitir un sentimiento de verdad al lector que recorre con él la investigación acerca de la vida del sujeto biografiado.

Dosse acude también a la posición de Paul Kendall sobre la necesidad de la dimensión artística en el género biográfico: “El biógrafo está implicado en lo que hace, y como el novelista y el pintor, modela su material con el fin de crear un efecto” (Dosse, 2007, p. 56). Dosse no deja de llamar la atención sobre la parcial imposibilidad científica de la biografía: quizá la biografía no puede aspirar más que a ese efecto, así el biógrafo haya consultado y usado exhaustivamente los datos, los documentos y los hechos verídicos y comprobables. En este sentido, Dosse hace uso del concepto del *efecto biográfico* acuñado por Dominique Viart: así como en el pacto acordado entre novelista y lector explicado por Roland Barthes, la biografía puede producir solamente el efecto de algo vivido, de que es posible que lo narrado haya sucedido realmente, pero el sujeto biografiado será siempre, irremediabilmente, un objeto inaprehensible, incierto, perteneciente más al mundo de la ficción.

Dosse también acude a Philippe Lejeune y su concepto de *pacto autobiográfico* para explicar la imposibilidad de aprehender al sujeto biografiado:

Así, la tarea biográfica aspira a una semejanza tanto en el plano de la exactitud de la información, como en el de la fidelidad al significado de los hechos y los gestos narrados. El parecido al que se aspira nunca puede alcanzarse y constituye para el biógrafo solo un horizonte de trabajo, una intencionalidad que lo lleva hacia lo que Ricoeur llama <<la représentation>>. En este sentido, podemos proponer, tal como lo ha hecho Philippe Lejeune para la autobiografía, la idea de un pacto biográfico que comprometa al autor con el lector. (Dosse, 2007, p. 95)

La biografía, como la autobiografía, tiene un carácter referencial; es decir, se refiere a una realidad exterior al texto mismo. Por esa razón, la sola verosimilitud, por mejor lograda que esté, no es suficiente, sino que es necesario también buscar la veracidad, el parecido con la realidad histórica, con lo verdadero. La biografía tiene que someterse a un test de comprobación y verificación, y pasarlo, a pesar de que sea imposible alcanzar una calificación perfecta.

Respecto a la biografía de intelectuales y de escritores, Dosse aporta otros caminos válidos a la hora de realizar la biografía de aquellos. Uno de esos caminos es abarcar sistemáticamente la diversidad de apropiaciones y recepciones que se han hecho del sujeto biografiado en los distintos momentos de la historia y los distintos espacios. Las sucesivas y diversas imágenes que los distintos receptores y públicos han construido del sujeto biografiado son en este caso una fuente primordial. De esa opción se deriva, asimismo, otra que Dosse denomina *fases de grandeza del sujeto biografiado*, que consiste en rastrear y analizar cada peldaño superado en el camino que el sujeto biografiado ha hecho hasta alcanzar la gloria actual.

Otro de esos caminos propuestos se bifurca realmente en dos por la misma polémica que desde hace más de un siglo se ha desarrollado en torno a él: ¿es legítimo o no pensar conjuntamente vida y obra?, ¿pueden esas dos dimensiones, vida y obra, retroalimentarse a la hora del estudio, a pesar de que el objeto de estudio sea solamente una de las dos? Dosse ofrece respuestas de lado y lado, tanto afirmativas como negativas.

Por un lado, expone la posición de Marcel Proust, quien en su libro *Contra Sainte Beuve* es radical a la hora de defender que es inaceptable pensar conjuntamente ambas dimensiones, que el escritor y su obra deben permanecer separados y que el estudio debe centrarse únicamente en la última

La novela *El loro de Flaubert* sostiene una posición semejante. El narrador emprende la búsqueda del auténtico loro disecado que Flaubert pidió prestado a un museo y mantuvo al lado de su escritorio mientras escribía el relato *Un corazón simple*. El relato de Flaubert es protagonizado por una criada llamada Felicité y su loro llamado Loulou. Geoffrey, el narrador de la novela de Barnes, anota que los críticos ya han observado algunas semejanzas entre Felicité y el mismo Flaubert:

Podemos, si lo deseamos (y si desobedecemos a Flaubert), someter al pájaro a una interpretación adicional. Por ejemplo, hay paralelismos sumergidos entre la vida del novelista prematuramente envejecido y la maduramente envejecida Felicité. Los críticos han soltado a sus hurones. Los dos eran personas solitarias; sus dos vidas quedaron manchadas por las pérdidas; los dos, por mucho dolor que sintieran, fueron perseverantes. Los que gustan de llevar las cosas más lejos aun insinúan que el incidente en el que Felicité es atropellada por una silla de postas en la carretera de Honfleur es una referencia sumergida al primer ataque epiléptico de Gustave, la vez que cayó en la carretera, a las afueras de Bourg Achard [...] En un sentido crucial, Felicité es absolutamente lo contrario de Flaubert: es casi incapaz de expresarse. [El loro entra en las especulaciones de Geoffrey]: Pero se podría discutir esta afirmación diciendo que aquí es donde aparece Loulou. El loro, el animal expresivo, un extraño ser que emite ruidos [...] ¿Felicité+Loulou=Flaubert? No exactamente: pero podría afirmarse que él está presente en los dos. Felicité contiene su carácter; Loulou, su voz. (Barnes, 2001, p. 21)

La identificación que hace el narrador entre el loro Loulou, el personaje, y la voz del escritor, Flaubert, lo lleva a emprender la búsqueda del loro disecado auténtico ya mencionado. Pero se encuentra con que la opción de buscar en la vida real el objeto de una conclusión literaria no es posible: varios loros disecados se disputan el honor de haber sido el que Flaubert mantuvo al lado de su escritorio mientras escribía *Un corazón simple*. Geoffrey siente, cuando está al frente de uno de esos loros, que este le hace la pregunta fatal: ¿La voz del escritor..., por qué piensas que puede ser localizada tan fácilmente? (Barnes, 2001, p. 26). ¿Por qué estudiar conjuntamente vida y obra supondría desobedecer a Flaubert? Porque Flaubert se opuso tajantemente a esa conjunción, su posición tendía hacia el lado de Proust: “Este escritor [Flaubert] que prohibió desdeñosamente a la posteridad que se interesase en absoluto por su persona” (Barnes, 2001, p. 19). Como Flaubert, Henri Bergson fue otro intelectual que se opuso categóricamente a que su

vida fuera objeto de estudio, pues consideraba que lo único que debería importar era su obra. Dosse cita las palabras del filósofo francés:

Insistir constantemente en el hecho de que yo siempre pedí que nadie se ocupara de mi vida, que se ocuparan únicamente de mis trabajos. Siempre he sostenido que la vida de un filósofo no arroja ninguna luz sobre su doctrina, y no concierne al público. (Dosse, 2007, p. 363)

La realización de la biografía de un intelectual o de un escritor requiere necesariamente que el biógrafo decida si enciende o no la luz en los terrenos que están más allá de la obra del sujeto biografiado.

Dosse expone también un ejemplo que demuestra que pensar conjuntamente la vida y la obra de un escritor no tiene por qué ser necesariamente un procedimiento ilegítimo y que en algunos casos puede llegar a ser verdaderamente rico y productivo. El ejemplo en cuestión es la biografía de Balzac escrita por Stefan Zweig y publicada en 1920: *Balzac*. La rica conjunción de la que hablo aparece ya tempranamente en el primer capítulo de la obra cuando el biógrafo cuenta lo desgraciada y tortuosa que fue la infancia de Balzac. Para recrear esa tragedia —«Tragedia de una niñez» es el título de ese primer capítulo— Zweig recurre a la novela de Balzac *Louis Lambert*:

En forma más impresionante, las páginas autobiográficas de *Louis Lambert* revelan la trágica vida íntima de ese niño genial, doblemente atormentado por esa genialidad. Para esta autodescripción de sus años formativos, Balzac empleó la forma del doble retrato: en los dos amigos de la escuela se presenta a sí mismo, como poeta en Louis Lambert, como filósofo en Pitágoras; realizó —como el joven Goethe en la figura de Fausto y Mefistófeles— una división de la personalidad. Distribuye en dos distintos seres las dos formas básicas de su genio: la creadora, que imitó las figuras de la vida, y la ordenadora, que quiso mostrar las leyes ocultas en las grandes coincidencias de esa vida. En realidad, fue en ambos casos el mismo Louis Lambert y, por lo menos, las experiencias exteriores de esta figura aparentemente imaginaria fueron las suyas propias; entre los muchos reflejos de sí mismo —Rafael de *La piel de zapa*, d'Arthes de *Las ilusiones perdidas*, el general Montereau de *Los Trece*— ninguno tan perfecta y sensiblemente vivido como el de los destinos de los niños repudiados bajo la espartana disciplina de aquella escuela de religiosos. (Zweig, 1952, p. 13)

Desde la reclusión en esa institución educativa que más parecía una cárcel, el genio de Balzac, según Zweig, ya empezaba a vislumbrarse. Humillado y maltratado, comenzó a vivir en

el consuelo de otra vida: la vida de la fantasía, de las ensoñaciones propias e íntimas de un niño dedicado intensamente a la lectura, la intensa pasión lectora que lo liberaba de los suplicios escolares. Fue en esos aciagos años de niñez en los que fue sembrada en Balzac la semilla de la vocación y la voluntad creadoras que más adelante harían de él uno de los más grandes escritores de su siglo.

Dosse ofrece otra opción respecto a la realización y el estudio de la biografía de escritores. Esa opción es la que propone Michel Schneider y consiste en contar cual fue la relación del escritor biografiado con la muerte. No importa cuáles hayan sido las circunstancias concretas de la muerte del escritor, sino cómo fue contando su propia muerte a lo largo de toda su obra. Es decir, en ese caso la obra del sujeto biografiado es el principal objeto de atención del biógrafo:

<<Hay que leer, pues, los libros que estos escritores han escrito; es ahí donde se nos cuenta su muerte. Un escritor es alguien que muere toda su vida, con largas frases, como pequeñas palabras>>. Siendo la literatura, en sí misma, la mirada de la muerte sobre uno mismo y sobre los otros, no es tanto la búsqueda de inmortalidad como la inmanencia de la relación de la muerte lo que el escritor revela en su escritura. (Dosse, 2007, p. 58)

Desenvolviéndose en un género tan complejo en que abundan las opciones, el biógrafo no puede perder de vista el carácter científico –que no es el único carácter de la biografía, cabe anotar- del género. Él está comprometiéndose con el lector y no puede defraudar ese compromiso. En ese sentido, el narrador de *Orlando*, libro escrito por Virginia Woolf, publicado en 1928 y que cabría en la denominación de biografía fantástica, describe la elaboración de la biografía como una tarea estrecha: “Pero el biógrafo, cuyas tareas son, como lo hemos dicho, de los más reducidas, tiene que limitarse a declarar” (Woolf, 1984, p. 73). El biógrafo intenta recorrer la trayectoria que otro ya ha recorrido, pero su recorrido necesariamente tiene que ser más apurado y selectivo, no puede detenerse a dejar volar demasiado su imaginación:

En este punto el biógrafo tropieza con una dificultad que más vale afrontar que soslayar. Hasta esta etapa de la vida de Orlando, copiosos documentos de orden particular o de orden histórico, han permitido la ejecución del deber primordial de todo biógrafo: rastrear, sin mirar a izquierda o derecha, las huella indelebles de la verdad; ciego a las flores, indiferente a los matices; adelantando sistemáticamente hasta caer en el sepulcro y escribir finis en la lápida sobre nuestras cabezas. Pero ahora llegamos a un episodio que se atraviesa en nuestro camino, de suerte que no hay manera de eludirlo. Es oscuro, misterioso, indocumentado; de suerte que tampoco hay manera de justificarlo.

Su interpretación abarcaría volúmenes; sistemas religiosos enteros podrían edificarse sobre él. Nuestro deber es comunicar los hechos auténticos, y dejar a juicio del lector las conclusiones. (Woolf, 1984, p. 49)

El biógrafo tiene que elegir solo aquello que puede justificar ante el lector. Lo que es más fácil de justificar es aquello que tiene una base tal como un documento, una carta, un diario, un testimonio oral; esto sería lo más cercano a la verdad, lo que el lector más fácilmente podría considerar como aquello que verdaderamente ocurrió. Pero cuando alguien intenta recrear una vida se encuentra con vacíos y lagunas numerosos; no solamente eso, sino que una mera recopilación de hechos comprobables no es suficiente para armar la complejidad y la riqueza de una vida. En esos momentos el biógrafo tiene que recurrir a su capacidad de selección, de imaginación y de intuición psicológica:

Lo mismo puede decirse en el caso de la biografía. La red va siendo arrastrada, se llena, y luego el biógrafo la cobra, selecciona, tira parte de la pesca, almacena, corta en filetes, y vende. Pero, ¿y todo lo que no pesca? Siempre abunda más que lo otro. La biografía, pesada y respetablemente burguesa, descansa en el estante jactanciosa y sosegada: una vida que cueste un chelín te proporciona todos los datos; si cuesta diez libras, además, todas las hipótesis. Pero piénsese en todo lo que se escapó, en todo lo que huyó con el último aliento exhalado en su lecho de muerte por el biografiado. ¿Qué posibilidades tendría el más hábil biógrafo ante el sujeto que le ve venir y decide divertirse un rato? (Barnes, 2001, p. 45)

No es una observación muy alentadora la que hace Geoffrey Braithwaite, el narrador de *El loro de Flaubert*, sobre la biografía. Según él, el biógrafo está fatalmente condenado a fracasar en su empresa, a ser ridiculizado por un pasado acabado e inaprehensible:

¿Cómo captamos el pasado? ¿Llegamos a atraparlo alguna vez? Cuando yo era estudiante de medicina, unos bromistas soltaron en mitad de un baile de final de curso un cochinillo untado de grasa que estuvo revolviéndose entre las piernas, zafándose de todos los intentos de capturarlo, soltando chillidos continuamente. La gente caía de bruces cuando trataba de cogerlo, y quedó ridiculizada. A veces el pasado parece comportarse como ese cochinillo. (Barnes, 2001, p. 17)

Pero esa misma dificultad de alcanzar la huidiza verdad de una vida pasada es para André Maurois es estímulo para emprender la realización de una biografía y perseverar en ella.

Maurois, autor de varias biografías y estudioso del género, en su libro *Aspectos de la biografía* publicado en 1929, hace un minucioso análisis de los aspectos que él considera cruciales sobre el género biográfico. En el primer capítulo, desarrolla lo que para él son los tres aspectos de la biografía moderna, que él identifica con aquella producción de después de la segunda mitad del siglo XIX, y los contrasta con los aspectos característicos de la biografía tradicional, que identifica con la biografía correspondiente a la época victoriana.

Para Maurois, el primer aspecto de la biografía moderna es, como ya apunté antes, la investigación valiente de la verdad. En este sentido la biografía lo que busca es elaborar el retrato de un hombre de carne y hueso. Ese retrato solo estaría terminado cuando la misma investigación y la misma escritura estén terminadas. El retrato resultante no sería entonces la imagen del sujeto biografiado que el biógrafo ya tenía acabada y pulida aun antes de haber empezado su labor.

La búsqueda de la verdad le da a la biografía un valor fundamental: la libertad. El biógrafo es un hombre libre en su tarea que se caracteriza por ser objetivo y no contaminar prematuramente su trabajo con pasiones e ideas preconcebidas. De esa forma, los juicios y las ideas no son el punto de arranque, sino el resultado de la observación científica de los hechos. Maurois admite que la completa imparcialidad es imposible a la hora de realizar una biografía, pues el sujeto biografiado puede inspirarle al biógrafo sentimientos, como el amor y el odio, que afecten sus juicios.

El biógrafo moderno no siente hacia el sujeto biografiado admiración, sino más bien antipatía. Ese sentimiento permite que su estilo de escritura pueda llegar a caracterizarse por la ironía y el humor. Aunque no aparece nunca, el biógrafo tiene la posibilidad de imitar, de llegar a recrear la vida del sujeto a modo de caricatura. La suma de la carencia de admiración por parte del biógrafo hacia el sujeto biografiado y la penetración y la exploración psicológicas que aquel tiene que ejercer hace que sea más fácil llegar a la personalidad real del sujeto biografiado.

Del lado opuesto, la biografía tradicional, en vez de encargarse del sujeto de carne y hueso, se preocupa por tratar exclusivamente la leyenda que se ha construido alrededor del sujeto biografiado. El sujeto biografiado tiene que ser un ejemplo perfecto de virtud. Lo privado, lo cotidiano, los extravíos y las imperfecciones del sujeto tienen que ser silenciados y omitidos. En este caso, se hace del sujeto biografiado una estatua que poco tiene que ver con su referente real. El biógrafo está obligado a elogiar a su héroe, a sentir por él una admiración sin reservas. El

escritor tiene que ser absolutamente leal a su personaje, el escultor tiene que engrandecer hasta la mayor altura posible el monumento que esculpe. De esa forma, es una consecuencia necesaria que este tipo de biografía no dé cuenta de la personalidad real del sujeto biografiado.

El segundo aspecto de la biografía moderna según Maurois es el cuidado por la complejidad de la persona. La vida humana real es compleja, pero el filtro de la leyenda reduce y simplifica esa complejidad. La carne no deja de moverse ni de ser variada, pero, en cambio, la estatua de piedra es uniforme y permanece inmóvil.

La biografía moderna sabe y es consciente de que la naturaleza humana se caracteriza esencialmente por la complejidad y la movilidad. Un cuerpo no contiene solamente una personalidad, sino muchas personalidades, muchas personas; en el alma hierve toda una multiplicidad viviente. Sabe la biografía moderna que entonces debe hacerse cargo de las diversas facetas de un solo sujeto y, por lo tanto, de mirar detenidamente lo pequeño. Maurois compara este rasgo humano con el átomo: antes se creía que era una unidad indivisible, pero ahora se sabe que puede descomponerse en electrones que giran alrededor de un núcleo; el biógrafo moderno en este aspecto tiene que oficiar como un físico que estudia en su laboratorio las multitudes contradictorias del poema de Whitman.

La biografía moderna también reconoce la naturaleza cambiante del ser humano. Se esfuerza, entonces, por demostrar que el carácter del sujeto biografiado no fue el mismo siempre. Del lado opuesto, la biografía tradicional clasifica en categorías simples a los sujetos, les confiere un carácter inmutable, abstracto y fatal.

El tercer y último aspecto de la biografía moderna según Maurois tiene que ver con el lector: el lector moderno es más inquieto. El lector ya no posee unas creencias fuertes que lo sostengan y permanece en constante estado de duda. Se acerca a la biografía para asegurarse, por lo menos, de que él no es el único que duda, sino que otros también han dudado y se han inquietado. En cambio, el lector de la biografía tradicional consulta las biografías para confirmar las fuertes creencias que lo sostienen.

Maurois también se ocupa de la tensión problemática entre las dos dimensiones del género biográfico: la científica y la artística. Defiende que ambas pueden complementarse

productivamente, pues es posible manipular los elementos de la masa científica –documentos y hechos comprobables- para lograr una determinada expresión de una personalidad compleja.

Maurois, después de defender esa relación, pasa a estudiar por separado cada una de las dos dimensiones. Respecto a la dimensión artística, está plenamente convencido de que el género biográfico es un arte. Primero, expone breve y sintéticamente su concepción de arte: en el arte, el sujeto es un espectador, un observador; el arte le ofrece a ese observador una imagen simplificada de la realidad y alejada de él mismo, de forma que el sujeto está libre del sentimiento moral que consiste en el deseo de actuar y de juzgar; el observador experimenta entonces solamente el sentimiento estético. Con la biografía sucede algo semejante: el biógrafo le ofrece al lector una imagen más simple de un ser humano que existió realmente, y como el sujeto biografiado expuesto hace tiempo está muerto, el lector puede recorrer su trayectoria vital con un sentimiento estético. Las imágenes construidas por el arte son menos complejas que la realidad –enigma indescifrable-, pero el biógrafo, advierte Maurois, tiene que cuidarse de hacer del sujeto biografiado un sistema falso que no corresponda para nada a la complejidad que fue cuando vivió.

Respecto a la composición artística de la biografía, Maurois habla de tres elecciones fundamentales que tiene que hacer el biógrafo. La primera de ellas es la elección del tema: Maurois recomienda que la biografía debe ocuparse de la vida de los grandes hombres y argumenta su posición con dos razones: la primera, que no se puede decir mucho ni nada interesante acerca de alguien que dejó escasos documentos y pocas señales de su vida; y la segunda, que los grandes hombres lo son porque desempeñaron un papel, una función, y ese papel ayuda a organizar y reducir la complejidad natural de cada ser humano.

La segunda elección que propone es la de la cronología. En este caso, Maurois recomienda seguir el orden cronológico lineal de la vida del individuo. Argumenta esa opción con tres razones: la primera, porque, de esa forma, el relato interesa al lector, lo atrapa en el suspenso y la espera de lo que está por venir, de lo desconocido que aguarda en el mañana; la segunda, porque es el orden ideal para mostrar el carácter cambiante del sujeto biografiado, la lenta evolución de su carácter que nunca es el mismo en dos momentos distintos de su vida; y la tercera, porque es también el orden ideal para mostrar la falibilidad y la imperfección del sujeto biografiado.

Recomienda también que la historia debe ser un telón de fondo al que deba acudir cuando sea necesario para mostrar y explicar la transformación del carácter del sujeto biografiado.

La tercera y última elección que tiene que hacer el biógrafo respecto a la composición artística de la biografía es la elección de los detalles. El biógrafo tiene que leerlo todo y enterarse de todo acerca del sujeto biografiado y proceder luego a elegir lo esencial y desechar lo inútil. A menudo los detalles más pequeños son los más interesantes y expresivos de una personalidad.

Maurois termina su exposición acerca de la condición artística del género biográfico insistiendo nuevamente en la objetividad del biógrafo, quien, más que imponer, debe exponer. Una vida bien contada, dice, sugiere una filosofía de vida sin necesidad de que esta sea explicitada.

Respecto a la dimensión científica de la biografía, Maurois se plantea dos preguntas: la primera, ¿existe en la biografía una verdad científica?; y la segunda, ¿es posible descubrir la verdad de un hombre? Para responderlas, Maurois hace un repaso de las fuentes con que cuenta el biógrafo para llevar a cabo su labor. Sostiene que ninguna de esas fuentes es una base certera y pura para descubrir la verdad de un hombre. Una de ellas es todo lo que antes se ha escrito sobre el sujeto biografiado, las biografías que antes se han intentado sobre la vida de ese sujeto. Pero, antes que eso, el biógrafo debe consultar los documentos originales: los diarios del sujeto biografiado, pero ellos solo cuentan momentos de crisis, excepcionales, y además el <<yo>> que los escribe es distinto al <<yo>> escrito, entre ambos hay una separación; las cartas y las conversaciones referidas por los testigos, pero el sujeto biografiado, como cada ser humano, muestra una faceta distinta a cada persona, según lo que espera su interlocutor; las memorias de los que fueron contemporáneos del sujeto biografiado, en las que es posible encontrar los detalles más expresivos de la personalidad de este, pero que son fuentes cuyo inconveniente es que cada contemporáneo tiene una impresión distinta del sujeto biografiado; y si el sujeto biografiado es un escritor, su obra, a la que es necesario no darle una excesiva interpretación autobiográfica, pues hacer una identificación total y directa entre el escritor y sus personajes es común causa de errores.

Al biógrafo, entonces, no le queda más que confrontar todas esas fuentes y aplicar su imaginación creadora y su intuición psicológica. Las respuestas que da Maurois a las preguntas que se planteó respecto a la dimensión científica de la biografía son categóricas: es imposible

llegar a una verdad científica en el género biográfico y es imposible, asimismo, conocer la verdad de un hombre. La biografía, al tratar sobre la evolución de un solo individuo, no es ciencia, pues solo hay ciencia en lo general.

El problema acerca de la tensión entre arte y ciencia en la biografía puede ampliarse a la historia misma. Maurois defiende que la historia tiende más hacia el arte, pues no consiste en la mera recopilación de hechos, sino en el relato de esos hechos. Dosse también llama la atención sobre la extensión de esta problemática al terreno de la historia:

Esta tensión, ciertamente, no es exclusiva de la biografía, la encontramos también en el historiador cuando se enfrenta al acto mismo de escribir la historia, pero llega a su máxima intensidad en el género biográfico que muestra a la vez la dimensión histórica y la dimensión ficticia. (Dosse, 2007, p. 55)

Sobre la cuestión científica de la biografía, Maurois concluye que, a pesar de que sea imposible aprehender la verdad de un hombre, el biógrafo debe buscar con todas sus fuerzas esa verdad y conocer las técnicas de su oficio. Debe ante todo ser honrado.

No solamente el biógrafo debe recurrir a su imaginación ante las lagunas de su documentación y los vacíos temporales que trata de rellenar, sino que la vida misma es un continuo entramado de olvido y memoria. Querer sacarlo todo a la luz es a la vez la ambición que guía al biógrafo y una aporía que lo condena al fracaso (Dosse, 2007, p. 55)

Maurois, luego de analizar las dimensiones comprometidas en el género biográfico, se pregunta si este es un medio de expresión. Inicia su explicación diciendo que el arte es un medio de expresión y liberación de sentimientos. Pero, de nuevo, advierte sobre lo peligroso que es darle un sentido demasiado autobiográfico a la obra artística. Maurois ilustra esta condición de la biografía con dos ejemplos de su propia producción: detrás de la realización de la biografía de Percy Shelley, había en Maurois un deseo de liberarse de los errores que cometió en su adolescencia, y detrás de la de Benjamín Disraeli, había en Maurois, quien nunca ejerció la acción política, el deseo de participar en la arena política, y también el aprendizaje de la vejez y la proximidad de la muerte sin haberlas experimentado él mismo.

“El sujeto es elegido por el autor para responder a una secreta necesidad de su naturaleza [...], a través de los sentimientos y aventuras del personaje se expresarán los sentimientos del propio

biógrafo” (Maurois, 1935, p. 105). Es necesario y legítimo para comprender el carácter del sujeto biografiado que el biógrafo se valga de su propio carácter, que haga una confrontación del suyo con el del sujeto biografiado. Pero es, asimismo, incorrecto que el biógrafo termine identificándose de modo total y directo con el sujeto biografiado, pues es imposible que ambos caracteres sean idénticos; si el biógrafo comete ese error estaría deformando la verdad buscada del sujeto biografiado, el carácter de este por querer expresar el suyo propio. El biógrafo no puede permitirse quebrantar el pacto biográfico que acordó con el lector ni manchar la honradez que su oficio le exige.

Maurois también habla acerca de la profunda influencia moral que la biografía tiene sobre el lector. El lector pretende parecerse al sujeto biografiado, busca imitarlo; se identifica con este y compara sus sentimientos y experiencias con los de este. Maurois, retomando la idea de que una biografía bien contada sugiere una filosofía de vida, dice que cualquier biografía, quiéralo o no el biógrafo, plantea una regla de vida a partir de un ejemplo individual. Dice también que la biografía propone una moral individualista y no una moral social, pues los hombres que se hicieron acreedores a ser sujetos biografiados lo lograron porque se preocuparon principalmente por ellos mismos de una forma casi egoísta. Entonces la lectura de sus vidas despertará en el lector un egoísmo y un deseo de independencia análogos; deseo más encendido aun por el simple hecho de que la biografía se ocupa de lo que diferenció a un individuo de los demás, le confiere un relieve que probablemente ni siquiera tuvo en vida.

3. Sobre el biógrafo

La vida verídica, comprobable del Fernando Vallejo biográfico interesa poco a la hora de estudiar sus obras en el campo de la biografía. Por razones que más adelante explicaré y que saltan a la vista de un lector familiarizado con la obra del antioqueño, el sujeto que realmente es fundamental a la hora de estudiar la obra de aquel es el narrador en primera persona que atraviesa toda su obra narrativa y en ocasiones se desborda más allá de esta. No hay que olvidar que la pelea de Vallejo a favor del narrador en primera persona es tan importante para él como la defensa de los animales o la denuncia de la corrupción política y eclesiástica.

Francisco Villena ha dilucidado muy bien la naturaleza de la obra narrativa del antioqueño y del narrador que la cuenta:

No obstante, es preciso señalar que la narrativa vallejana, ansiosa siempre de rupturismos, desoye el principio establecido por Lejeune, que define la relación entre el autor y el lector en la escritura autobiográfica como un contrato sellado por el nombre propio que unifica las figuras del autor y el protagonista del texto. En este pacto autobiográfico la vida del autor converge con su firma[...] Sin embargo, en este acuerdo no se puede esperar una compilación fehaciente de hechos, sino más bien una verdad subjetiva y, en definitiva, auto ficcional al ser los recuerdos constantemente reestructurados y enmendados en la escritura; de ahí que, desde la perspectiva de la presente investigación, el concepto de autobiografía sea necesariamente autoficcional [...] Este aspecto de la narrativa vital se acentúa en la obra del antioqueño al trazar todo su relato en torno a la reestructuración interpretativa de hechos e ideologías que la figura homónima de su narrador realiza hasta su muerte. (Villena, 2009, p.32)

3.1. Bioficción de un narrador en primera persona rabioso

Teniendo en cuenta lo explicado por Villena sobre la perspectiva narrativa de la obra de Vallejo, voy a hacer un breve recorrido por la vida de ese personaje protagonista de la obra narrativa del escritor colombiano: el narrador que escribe en primera persona. Primero que todo hay que aclarar que ese narrador afirma que su proyecto no es una autobiografía, sino un género nuevo que él, con ese mismo proyecto, inventó: la autohagiografía, la vida de un santo contada por él mismo.

El santo en cuestión nació el 24 de Octubre de 1942 en Medellín, que entonces era una ciudad acariciada por una brisa fresca, en el departamento de Antioquia, encerrado entre montañas, en el

país Colombia, planeta Marte y que debería cambiar su nombre por Violencia y el gentilicio de sus habitantes por violentanos. Fue el primogénito de Aníbal Vallejo, Papi, y de Lía Rendón, la Loca. Con el tiempo, ese par de criminales engendraron y parieron otros hijos hasta llegar a completar nueve o veinte o veinticinco. Uno de esos criminales, la Loca, fue hija de Raquel Pizano, que fue entonces la abuela de nuestro santo nostálgico y la persona a la que más él ha querido en su vida. Algunos de los hermanos del santo fueron y son: Darío, devoto de los muchachos, del aguardiente y de la marihuana y que habría de morir de sida; Silvio, que como Silva se suicidó pegándose un tiro, con la diferencia de que el poeta lo hizo cuando tenía treinta años y Silvio cuando tenía veinticinco; y Aníbal, quien está entregado a la protección de los animales desamparados desde una mañana en que, mientras se dirigía a la universidad donde trabajaba, se bajó de su carro para auxiliar a un perro que recién había sido atropellado.

Su infancia fue feliz, privilegio de los hijos de políticos. La pasó entre la finca de sus abuelos, Santa Anita, que quedaba a medio camino entre Envigado y Sabaneta, y dos casas en la ciudad de Medellín: primero, una que quedaba en la calle de Ricaurte; y luego, cuando se mudaron de esta, una que quedaba en la calle del Perú del Barrio de Boston. Esas casas fueron un desastre, un manicomio, un pandemonio alcahueteado y comandado por la furia desordenadora de la Loca, que robó los derechos de primogenitura que correspondían a nuestro santo narrador. Más afortunada fue la vida en la finca Santa Anita con los abuelos: en las navidades la familia entera recorría la carretera observando los magníficos pesebres de las casitas campesinas y elevaba globos grandes y coloridos hechos de papel de china y de formas variadas.

Su juventud la pasó entre Medellín y Bogotá. Fue en esos años en que se hizo dueño de su vida, único protagonista de ella. Burlador de las convenciones y los prejuicios de una sociedad hipócrita y provinciana, vivió entre el humo de la marihuana, las noches citadinas, el sexo promiscuo y gozoso con otros hombres jóvenes, y los tragos de los cafés de la Calle Junín y las cantinas de las afueras de la ciudad.

Viajó a Roma a estudiar cine en el Centro Experimental de Cine de esa ciudad. Deslumbró al jurado encargado de seleccionar a los aspirantes que se hicieran acreedores a un cupo en esa escuela con una idea para una película que estalló como una revelación en su cabeza: miles de cuerpos decapitados de campesinos colombianos, gallinazos revolcándose sobre esos cadáveres descalzos y destripándolos, aldeas y ciudades arrasadas por el fuego, machetes matando a diestra

y siniestra, todo el odio desmesurado de Colombia la mezquina, el odio desatado que lo recibió al nacer. Se había enamorado del cine cuando niño, cuando el rayo de luz del proyector que atravesaba la oscuridad de la sala se le hacía a sus ojos el pasaje a lo mágico y lo maravilloso. Europa fue también el escenario de los dos homicidios que cometió nuestro santo asesino: uno en París, cuando le regaló unos chocolates envenenados a la conserje del edificio en que vivió mientras estuvo en esa ciudad; y el otro en España, cuando despeñó a un gringuito fastidioso por un barranco. Cansado de esos países muertos y aburridos, la nostalgia lo hizo regresar al verdadero centro del mundo: Medellín, su Medellín querida, a los brazos de su abuela.

Poco después viajó a la ciudad de Nueva York para ver si por fin podía filmar allí la película que tanto había pensado sobre su país pero que ese mismo país, tumba de las ilusiones, no le dejaba filmar porque le daba miedo verse a sí mismo en el espejo. Pero otra vez fracasó en su intento. Lo único que pudo hacer allí fue ayudar a su hermano en el cuidado del edificio que estaba a cargo de este: lavar y destapar los baños que los negros heroinómanos y perezosos que vivían en el edificio ensuciaban y tapaban, y cargar las pesadísimas bolsitas de basura comprimida que vomitaba la diabólica trituradora de basura del sótano.

Volvió a Colombia para irse a radicar definitivamente a México. De allí vuelve una que otra vez, pues le es imposible liberarse del amor fatal que siente por su país y de la maldición terrible en que este se le ha convertido. Volvió para aplicarle por su propia mano la eutanasia a su padre moribundo, y luego, en otro de esos tristes regresos, volvió para acompañar a su hermano en la agonía que el sida le hacía sufrir. Murió, nuestro derrotado santo, por fin en su departamento de México, con el teléfono sin colgar y el auricular en la mano instantes después de que le notificaron que Darío había muerto. Ahora, desde la oscura nada, se dedica a desenmascarar y burlarse de todas las mentiras y las infamias en que los hombres andan empantanados y la vida y la libertad encadenadas. Se rio por primera vez siendo un recién nacido, en la pila bautismal de la Iglesia del Sufragio en que fue bautizado, cuando su padre le untó con el dedo una pizca de aguardiente en la lengua.

El espectro de nuestro santo se ha dedicado también a sobrevolar los cementerios al lado de los cuervos y a quitar el musgo de las lápidas de aquellos de quienes es devoto –Porfirio Barba Jacob, José Asunción Silva y Rufino José Cuervo- para rescatar sus vidas y salvarlos del olvido y de la odiosa muerte.

4. Ejes que la crítica ha destacado del arte biográfico de Fernando Vallejo

Al adelantar la investigación para la realización del presente trabajo me he encontrado con un panorama bibliográfico y documental que confirma lo que dice César Mackenzie¹:

De sus libros, el que ha sido más objeto de estudio es el ya mencionado *La Virgen de los Sicarios*, cuyo impacto fue vivificado siete años después con la película homónima del iraní Schroeder. Más de una veintena de publicaciones (entre tesis doctorales, artículos de investigación científica, de reflexión y revisión) sobre esta novela incluyen las bibliografías más completas sobre Vallejo. Es, por ende, la que más reseñas registra en las revistas culturales y periódicos. Le sigue *El desbarrancadero*, que ha sido leída en Francia con gran entusiasmo, y *La rambla paralela*. La pentalogía *El río del tiempo* ha casi desaparecido de la crítica colombiana y qué no decir de sus libros de ensayos sobre biología y física o de su libro de gramática literaria; qué no decir de sus biografías. (Mackenzie, 332, 2013)

Si quiere adelantarse un estudio juicioso y completo de las obras de Fernando Vallejo, es necesario tomarlas cada una como parte de un conjunto. Toda la obra narrativa del antioqueño está atravesada por un narrador y unos motivos recurrentes que saltan de libro a libro, de forma que estos últimos se alimentan y se iluminan mutuamente. Cuando el análisis no se hace de esa forma puede caerse en comentarios equivocados y fuera de lugar como aquel del columnista German Santamaría y que muestra Luis Ospina en su documental sobre Vallejo *La desazón Suprema* (2003): el columnista en cuestión arremete contra la película *La Virgen de los sicarios*, basada en la novela del mismo nombre y cuyo guión estuvo también a cargo de Vallejo, e invita a sabotear la distribución de la película porque considera que el escritor-guionista es un fracasado que lo único que pretende es hacer víctima de su resentimiento personal a todo un país. Es fácil imaginar la pobre opinión que el señor Santamaría expresaría en una hipotética columna sobre *Barba Jacob el mensajero*, *Almas en pena chapolas negras* y *El cuervo blanco* si tuviera el improbable escrúpulo de leer por lo menos algunas páginas de cada una de esas tres biografías escritas por el fracasado.

¹ Esa conclusión acerca de ese panorama ya la había intuido yo antes en una primera tentativa de trabajo de grado.

4.1. Biografías alternativas a las biografías tradicionales

Maurois, como ya lo cité en páginas anteriores, sostenía que la biografía tradicional se interesaba por construir leyendas alrededor de los sujetos biografiados omitiendo todos aquellos episodios y aspectos que los revelaran como hombres de carne y hueso, tanto con virtudes como con defectos. Aquello reprobable o presuntamente reprobable² del carácter del sujeto biografiado es silenciado. El resultado es que el libro no da cuenta de la historia de una vida sino del levantamiento de una inanimada estatua de piedra. En este sentido, Vallejo no es un escultor y serlo está lejos de sus intenciones (para sujetos semejantes al columnista Santamaría esto puede ser algo enojoso). Esa intención desmitificadora es una certeza para quienes han estudiado las tres biografías hechas por Vallejo.

Nicolás Suescún (1985), en la reseña que hace de la primera edición de *Barba Jacob el mensajero*, afirma que hasta antes del trabajo de Vallejo lo único que había sobre la vida de Barba Jacob eran dudas, imprecisiones, inexactitudes y mentiras. Hasta ese entonces, 1984, año de la publicación de la primera versión de la biografía del poeta antioqueño, Barba Jacob era solamente un fantasma alimentado de numerosas leyendas falsas. Mitos y leyendas de los que, anota Suescún, el mismo poeta tiene algo de responsabilidad por haber querido y logrado hacer de su vida un mito (el alcohol, la bohemia, la marihuana, la rebeldía, las facetas cambiantes). Vallejo se encarga de cuestionar y rebatir minuciosamente todas esas leyendas, haciendo que el fantasma se convierta en un hombre de carne y hueso, en el paradigma de amoralidad que realmente fue, que no respetaba nada y lo contradecía todo, según Suescún. La conjunción de la amoralidad y del propósito de hacer de la propia vida un mito interesante hace recordar la idea de Maurois que mencioné antes: los sujetos biografiados llegaron a ser tales por haber practicado una moral individualista y no una social, concentrados en su propia vida.

William Ospina, en otra reseña sobre la primera edición de *Barba Jacob el mensajero*, sostiene una idea parecida a la de Suescún: hasta antes del trabajo de Vallejo la vida de Barba Jacob era un complicado rompecabezas cuyas piezas estaban dispersas o perdidas. Ospina le echa en cara al país su negligencia: “la obra poética más conocida de nuestras letras pertenece al autor más desconocido” (Ospina, 1985). Vallejo reta y vence esa negligencia: recupera todas las piezas del rompecabezas que era posible recuperar y con ellas rearma el rompecabezas de la

² El narrador gramático de *La Virgen de los sicarios* se burlaría de mí por usar ese adverbio.

forma más eficiente posible; penetra en el hombre que se escondió detrás de tantos nombres, tantos poemas, tantos artículos periodísticos, tantas cartas y tantas charlas casuales.

Julia Musitano destaca también la intención iconoclasta del Vallejo biógrafo. Vallejo no solamente evita construir héroes, sino que también arremete contra todo aquel que sea reconocido como tal; con más ahínco ataca a aquellas figuras que Colombia ha enaltecido como héroes, pues considerándola un país esencialmente violento, egoísta, envidioso, rencoroso y lleno de odio no puede más que construir héroes con esas mismas características:

Es decir, Vallejo, quien rechaza todo aquello que provenga de Colombia y que se constituya con el sello de lo nacional colombiano, traza la figura de ambos [Barba Jacob y Silva] de manera controvertida, polémica, cínica y lejana de la idea que un país quisiera tener de un héroe nacional. (Musitano, 2012, p. 177)

María Fernanda Lender resalta que la revisión que hace Vallejo de fuentes y documentos pasados por alto o inéditos lleva necesariamente a desmentir o corregir las imágenes que tradicionalmente se tenían de los poetas. Dice Lender sobre *Almas en pena chapolas negras*:

La imagen tradicional del sujeto biografiado se cuestiona a partir de lo que descubren las nuevas fuentes que revela Vallejo y que su narrador abiertamente comenta [...] De esta forma, el yo narrador ofrece sus descubrimientos al mismo tiempo que se permite expresar sus opiniones respondiendo a las construcciones que sobre los personajes han hecho otros [...]. Las fuentes escritas, específicamente un cuaderno de contabilidad y unas cartas hasta el momento desconocidas, toman un lugar preponderante en la medida en que sirven para desmentir o corregir imágenes anteriores del poeta. Ese cuaderno al que tiene acceso Vallejo le permite afirmar al narrador que Silva no puede ser visto como un modelo de virtudes. (Lender, 2015, p. 227)

César Mackenzie dice que Vallejo, al hacer la biografía de Barba Jacob, está empujado por un profundo deseo de descubrir y divulgar aquello desconocido, incompleto e impreciso de la vida del poeta. Vallejo no intenta hacer una hagiografía, no alaba a su personaje, en este caso Barba Jacob, como a un santo ajeno a los afanes y las vilezas humanas. “Va Vallejo deconstruyendo el mito de Barba Jacob para fundar otro, el suyo, el propio” (Mackenzie, 2013, p. 334). Mackenzie, como Lender, reconoce que en el caso de *Almas en Pena chapolas negras* la lectura que hace Vallejo del hasta ese momento desconocido diario de contabilidad de Silva –lo lee como un diario íntimo, un documento vital- contribuye a destruir el mito tejido alrededor de Silva. Vallejo

no tiene piedad con su personaje, pone el dedo en la llaga de sus maniobras mañosas, de sus trampas arteras, de sus malas ortografía, redacción y puntuación, y de las porciones flojas de su obra.

Fabio Jurado (2013), también sobre la biografía del poeta bogotano, dice que el biógrafo, Vallejo, destruyó el estereotipo común que se tenía acerca de Silva: Silva no era un pobre comerciante sin habilidades comerciales que, perseguido por las deudas, los acreedores y el deber de mantener a flote a su familia, se quebró. Era, al contrario, un ingenioso economista que entendía agudamente las reglas de juego del sistema capitalista, que era un experto evadiendo a sus acreedores y ganándose la confianza de otros para obtener más préstamos que despilfarraba en nuevos lujos, y que era un maestro de la simulación que aparentaba atravesar una cómoda prosperidad económica cuando en realidad se estaba arruinando. Esa desmitificación de Silva operada por Vallejo también es resaltada por María Mercedes Jaramillo (2013) y por Luz Mery Giraldo (2013). Esta última defiende que Vallejo humanizó al poeta, cosa que hubiese sido imposible a través de la hagiografía. También, respecto a *Barba Jacob el mensajero*, dice Giraldo que Vallejo despojó a la leyenda de todos sus ilusorios ropajes y reveló las contradicciones y las fragilidades del hombre detrás de aquellos. Giraldo, que incluye dentro de su objeto de estudio a *El cuervo Blanco*, la última y reciente biografía publicada por Vallejo, enfatiza que en esta Vallejo no deja de acusar a Cuervo de haber cometido algunos errores como aquellos que necesariamente le hizo cometer la desmesura de su proyecto, el caudal inapresable del idioma, el carácter equívoco que le dio a su *Diccionario* o su índole de católico y conservador recalcitrante.

4.2. El tratamiento del contexto histórico por parte de un narrador-biógrafo rabioso

Como en páginas anteriores mencioné, llamaba la atención Maurois acerca de la obligación que tiene el biógrafo de ocuparse del contexto histórico de la vida del sujeto biografiado, pues ese contexto es fundamental a la hora de tratar y comprender la evolución del carácter y de la conducta del sujeto biografiado. No hace caso omiso Vallejo de esa necesidad.

Ospina (1985) admira el trabajo excepcional de Vallejo, pues, entre otras razones, fue capaz desde el relato de una vida, la de Porfirio Barba Jacob, contar la vida de varias generaciones de varios países de América. También rescata el tratamiento crudo y sin miramiento alguno que Vallejo hace de la realidad colombiana: presenta a un país esencialmente individualista, víctima

de un Estado cuya función primordial es estorbar y en el que cada persona está condenada a sobrevivir sola recurriendo a numerosas triquiñuelas morales. Esa versión mordaz de la que Ospina da cuenta refiriéndose a la primera versión de la biografía del poeta antioqueño habría de irse consolidando como motivo principal y recurrente de la obra de Vallejo.

Mackenzie (2013) dice, respecto a *Almas en pena chapolas negras*, que el libro, así como una biografía de José Asunción Silva, es también la biografía de un país desde la perspectiva de un narrador que solo puede contar esa historia nacional mediante el insulto y la diatriba. También reconoce el logro de Vallejo al reconstruir casi que calle por calle y casa por casa la Bogotá de los tiempos del poeta, la Bogotá de finales del XIX, gracias al tratamiento particular que el biógrafo hace del *Directorio General de Bogotá*, ciudad que en aquellos tiempos era erróneamente llamada la Atenas sudamericana cuando en verdad era una ciudad sucia y fea. Fabio Jurado (2013) dice que Vallejo construye con tal verosimilitud la ciudad de esos años que es capaz de llevar de la mano al lector por el barrio de La Candelaria y al interior de la casa de los Silva y del almacén.

César Mackenzie anota brevemente, dentro de una enumeración rápida de los elementos más sobresalientes del procedimiento vallejiano, la “descripción del contexto histórico” (Mackenzie, 2013, 346). Luz Mery Giraldo (2013) afirma que cada una de las dos versiones de la biografía de Barba Jacob constituye una lectura singular de la historia de Colombia y de Latinoamérica de las primeras cuatro décadas del siglo XX, y que cada una, desde su singularidad, da cuenta de una época que se caracterizó por la agitación y la convulsión tanto en el continente como en Occidente en general. Ella, Giraldo, y María Mercedes Jaramillo (2013) coinciden en que en sus biografías Vallejo ofrece una versión alternativa de la historia diferente a la historia oficial, pues el escritor antioqueño revela enfáticamente los eventos que los textos históricos canónicos y oficiales callan por considerarlos subversivos, incómodos o de mal gusto. Fabio Jurado (2013) extiende esa subversión de la historia a la historia de la literatura colombiana de una época en el caso de *Almas en pena chapolas negras*: Vallejo cuestiona los estereotipos que la historia oficial de la literatura colombiana de la época había creado alrededor de sus figuras más representativas. Respecto a *Barba Jacob el mensajero* Jurado afirma que el uso que hace Vallejo de la obra periodística del poeta le permite dar cuenta de un periodo tan caótico y violento como lo fueron las primeras cuatro décadas del siglo XX en México.

Luz Mery Giraldo (2013) dice que en *Almas en pena chapolas negras* el narrador describe la situación y la conducta de la burguesía bogotana de las últimas décadas del siglo XIX, cuestiona repetidamente los valores de esa sociedad y la acusa de ser la culpable de la desgracia de Silva, pues no le dejó al poeta otra opción diferente al suicidio. Giraldo dice también que en *El cuervo blanco*, la biografía de Rufino José Cuervo, Vallejo denuncia un vicio constante de la historia política colombiana: el poder es un privilegio que siempre ha estado en manos de las mismas familias que abusan de él con el beneplácito de todo un pueblo estúpido. Respecto al mismo libro, Jurado (2013) afirma que Vallejo demuestra cómo a Cuervo no le quedó otro camino que irse para siempre de Colombia, pues en ese país preocupado solamente por la ambición política y económica no le hubiera sido posible dedicarse de lleno y en paz a su *Diccionario*.

María Mercedes Jaramillo (2013) afirma que Vallejo, al recrear la atmósfera social, cultural y política en que se desarrollaron los poetas biografiados, relata sus vidas a partir de las trampas que ellos tuvieron que urdir y ejecutar para sobrevivir en un mundo miserable corroído por el poder y la ambición. La versión alternativa que Vallejo construye de la historia, dice Fabio Jurado (2013), exige la participación del lector, quien, después de aceptar las mentiras y los errores de la historia oficial, debe pasar a componer la versión no oficial de la historia que el biógrafo le propone.

4.3. La investigación rigurosa

Dentro del indefinido terreno del género biográfico, la investigación rigurosa, juiciosa y exhaustiva es una certeza incontrovertible; es una de las cualidades necesarias que conforman la honradez que Maurois le exige a aquellos que decidan emprender la realización de una biografía. En este sentido, a Fernando Vallejo muy difícilmente se le podría acusar de deshonado. El juego, la irresponsabilidad y la aparente falta de escrúpulos de la primera persona que narra sus narraciones advierten al lector de una de las características más importantes de su obra en general: debajo de esas cosas hay en realidad un sólido fondo de investigación que no escatima fuente alguna, que no se acobarda ante la dificultad de acceder y consultar los materiales, y que estudia muy detenidamente la importancia y la veracidad de cada uno de esos documentos y cada una de esas fuentes.

Nicolás Suescún (1985) subraya, emocionado y admirado, un hallazgo extraordinario de Vallejo en la investigación que adelantó para escribir la vida de Barba Jacob. Ese hallazgo

impensable es el encuentro con Rafael Delgado, a quien Barba Jacob presentaba como su hijo adoptivo y quien acompañó al poeta durante diecisiete años, hasta los últimos instantes de vida de este. Suescún afirma que el testimonio de Delgado es una de las fuentes que le permiten a Vallejo desmentir las leyendas falsas que se habían consolidado alrededor de la vida del poeta. Suescún, como será también una constante a la hora de hablar de la obra biográfica de Vallejo, hace también énfasis especial en la variedad de materiales a los que recurre el biógrafo para reconstruir la vida de Barba Jacob: la obra periodística del poeta, entrevistas con quienes conocieron al poeta o con los descendientes de aquellos que conocieron al poeta, la confrontación de testimonios, el seguimiento que le hizo al poeta por cada uno de los países donde este alguna vez estuvo.

Ese rigor siempre insatisfecho del biógrafo hace que William Ospina (1985), también admirado, califique a *Barba Jacob el mensajero* como una empresa excepcional. El biógrafo no se intimidó a la hora de aceptar el reto que le planteaba el sujeto biografiado: iniciar una vertiginosa carrera por países –once, más exactamente- y bibliotecas, buscando a un hombre muerto que en vida había vivido catástrofes, revoluciones, miseria, opulencia, gozo, dolor.

Alberto Bernal, a pesar de que afirma que la recopilación que hace Vallejo de la poesía completa de Barba Jacob, tiene algunos fragmentos discutibles, dice también que esa misma recopilación alcanza los objetivos que Vallejo se había propuesto al realizarla: “A diferencia del anterior, su interés no reside en recopilar la crítica existente sino en situar las piezas en la historia del poeta y subsidiariamente en la de su tiempo” (Bernal, 2013, p. 378). Vallejo informa sobre cada poema las circunstancias de su composición y de su publicación, versiones alternativas, comentarios del poeta o de terceros, etc. El esfuerzo de Vallejo se sale de lo acostumbrado: “Tengo razones para creer que la comprobada paciencia y el archivo de Fernando Vallejo están en condiciones de aportar, más que un granito de arena, cuatro o cinco buenos ladrillos” (Bernal, 2013, p. 378). La otra cosecha de Vallejo en los predios de Barba Jacob sobre la que Bernal llama la atención es la recopilación de las cartas del poeta. En el caso de las cartas, Vallejo también brinda información muy completa y rigurosa sobre muchas de ellas. Bernal advierte que fue una búsqueda casi insensata la que produjo la biografía de Barba Jacob y la recopilación de los poemas y las cartas del poeta antioqueño. La primera cosecha “pone de presente la trayectoria del poeta y permite apreciar la formación de sus temas y el efecto de su trabajo sobre ellos”

(Bernal, 2013, p. 378) mientras que la segunda “logra ordenar un poco, ver un poco más claro, tener un sentido mejor de la secuencia, aterrizar la percepción y ajustarla al tiempo, que en cierta forma –en cierta forma- es la verdad” (Bernal, 2013, p. 379).

César Mackenzie (2013) ofrece una definición teórica que abarca y generaliza uno de los aspectos más singulares de la labor de Vallejo en el género biográfico. Esa definición es la que corresponde al concepto de *reconstrucción por habituación* que consiste en espiar de cerca al sujeto biografiado, seguir sus huellas, no perderlo de vista e impedir que su carne y sus huesos se evaporen en algún recoveco del camino; el oficio del biógrafo es similar, desde esta perspectiva, al del detective. Este método detectivesco es el que permite en gran parte apartar las brumas del mito y de las leyendas para mejor aproximarse al hombre de carne y hueso. Mackenzie afirma que Vallejo es un investigador que siempre busca más, que siempre quiere encontrar más, y que, de esa forma, principalmente en *Barba Jacob el mensajero*, logra ofrecer miradas múltiples sobre un solo individuo, todas ellas partiendo desde ángulos diferentes –las cartas, los poemas, los testimonios, la obra periodística-. El rigor del biógrafo es tal, que la misma investigación, y por otras razones que luego expondré, se vuelve protagonista de la biografía; esta última podría entonces llegar a ser definida como un combate contra el tiempo, contra el olvido y contra la muerte de los testigos, como la ambición de un narrador insatisfecho que quiere saberlo todo sobre el personaje cuya vida reconstruye, afanado por consultar todas las fuentes posibles; en fin, una carrera monumental. Mackenzie, como Bernal, distingue diferentes estadios del trabajo de Vallejo sobre la vida y la obra de Barba Jacob. Mackenzie plantea que el primer estadio de ese trabajo es *Logoi*, la gramática del lenguaje literario que Vallejo publicó por primera vez en 1983 y que contiene 100 citas extraídas de la obra periodística del poeta antioqueño. En esa incursión en la obra periodística de Barba Jacob Vallejo da cuenta de la inestimable contribución que el poeta les hizo al enriquecimiento y a la evolución del idioma y del lenguaje literario. Posteriormente vendrían a sumarse los restantes estadios: las dos versiones de la biografía de Barba Jacob, la recopilación de sus poemas y la de sus cartas.

Respecto al uso que Vallejo hace de la obra poética de Barba Jacob y de Silva para reconstruir la vida de los poetas, María Mercedes Jaramillo recalca la relación entre vida y obra que el biógrafo descubre e ilumina en ambos casos: “se adquiere una nueva dimensión de su poesía, porque esta es palabra en el tiempo. No enteramos de la anécdota que va detrás del sentimiento

poético, del matiz del verso y su conexión con lo existencial” (Jaramillo, 2013, p. 71). El desenvolvimiento del narrador a la hora de tratar las relaciones entre vida y obra es un aspecto de primera importancia y de especial cuidado, pues no han sido pocas las advertencias que tanto desde la teoría literaria como desde la biografía se han hecho acerca del complejo carácter de esas relaciones.

Fabio Jurado resalta lo compulsiva que fue la investigación llevada a cabo por Vallejo para recobrar la vida de Barba Jacob: “El libro *Barba Jacob el mensajero* es el resultado de una investigación etnográfica en la medida en que Vallejo echa mano de cuanto documento encuentra, de entrevistas y de cartas, de notas de prensa, de borradores del autor, de reconocimientos de campo en los distintos sitios donde vivió” (Jurado, 2013, p.43). Jurado dice también que la investigación que el antioqueño realizó para escribir la biografía de José Asunción Silva ensancha aun más los dominios en los que su voracidad investigativa lo hace penetrar: “cotejando cartas, facturas, cuentas de cobro, documentos gubernamentales, periódicos, revistas, entrevistas, fotografías y hasta los directorios telefónicos de la época” (Jurado, 2013, p.48)

Estas palabras de María Mercedes Jaramillo (2013) sintetizan muy bien el tremendo esfuerzo que Vallejo puso en su tarea investigativa, no solo haciendo cabal caso de la honradez que corresponde al oficio del biógrafo, sino también convirtiéndose en modelo ejemplar de la responsabilidad que cae sobre los hombros de aquellos que emprenden la labor de contar la vida de otro:

Vallejo buscó las huellas de Barba Jacob durante seis años y viajó por Centroamérica, México y el Caribe para juntar información, que sacó de revistas, periódicos, documentos, cartas; averiguó datos o los completó de su coleteo, y otras veces los corroboró con parientes, amigos y enemigos del poeta. Y paso a paso fue reconstruyendo, con la paciencia del detective, la vida y obra del antioqueño; así conocemos sus avatares políticos, su continua trashumancia, sus contribuciones al periodismo y su permanente búsqueda poética. Vemos a Miguel Ángel Osorio o a Ricardo Arenales o a Porfirio Barba Jacob buscando acomodo de un país a otro, cambiando de nombre, de parecer, de amigos y de enemigos y diseminando artículos, poemas, revistas, periódicos y querellas; y Vallejo va de un lugar a otro, de un dato a otro para juntar las piezas de este disperso rompecabezas. (Jaramillo, 2013, p.71)

4.4. El yo vallejiano contando la historia de otros

La referencia a la historia de la primera persona típica de la obra narrativa de Vallejo es un pilar fundamental a la hora de acercarse a las biografías escritas por el antioqueño. María Fernanda Lender en su artículo *El arte de la biografía de Fernando Vallejo* asegura que responder a la pregunta ¿cómo y por qué escribe biografías un autor que detesta la tercera persona narrativa? necesariamente lleva a encontrar el eje alrededor del cual gira la singularidad de la tarea biográfica de Vallejo.

Lender dice que la biografía requiere necesariamente de un narrador en tercera persona para garantizar la objetividad que se le exige al género biográfico, y que cuando un autor, como en el caso de Vallejo, decide escribir sus biografías usando a un narrador en primera persona el lector de la biografía cuestiona la objetividad del texto que lee. Vallejo sabe eso, pero también, según él, existe otro modo más efectivo y acorde con la realidad para persuadir al lector:

Está claro que para Vallejo la perspectiva personal es la única estrategia discursiva por medio de la cual un escritor puede ser capaz de aprehender una visión de mundo determinada. 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. (Lender, 2015, p. 222).

Lender concluye que la característica principal del arte biográfico de Fernando Vallejo es que el narrador en primera persona típico de la narrativa de Vallejo, ese “yo recurrente que siempre expresa las mismas convicciones, opiniones, gustos y disgustos” (Lender, 2015, p. 221), y el sujeto biografiado comparten el protagonismo en las biografías:

Desde las primeras líneas de los trabajos biográficos de Vallejo, el protagonismo compartido entre el narrador y el sujeto representado queda establecido [...] Dicho protagonismo repartido entre sujeto y narrador, por su recurrencia, se convierte en la característica principal del arte biográfico de Fernando Vallejo. (Lender, 2015, p. 224)

El narrador, que es el mismo que atraviesa toda la obra narrativa del antioqueño, no desea hacerse invisible, como ocurre en la biografía tradicional, sino, al contrario, pelea por hacerse visible, tan visible como el sujeto cuya vida cuenta. “Al arte biográfico de Fernando Vallejo, como el de sus novelas, lo define el carácter transgresor y renovador de su original perspectiva narrativa” (Lender, 2015, p. 231).

Ospina (1985), respecto a la primera versión de *Barba Jacob el mensajero*, afirma que la visibilidad del narrador le permite al libro tener un tono ameno. Esa amenidad no se obtiene solamente gracias a la ya de por sí interesante vida de Barba Jacob, sino también a que el narrador incluye sus propias emociones y pasiones, sus amores y sus odios, sus elogios y sus diatribas.

Sobre la primera versión de la biografía de Porfirio Barba Jacob, publicada en 1984, hay un consenso entre los críticos que se han encargado de estudiarla: en esta primera versión el narrador no interviene tanto ni opina tan abiertamente como lo haría luego en la segunda versión de la misma biografía. La primera, entonces, está más cercana a los paradigmas clásicos del género biográfico. El narrador en primera persona se preocupa más por contar la vida del poeta y por hacer frecuentemente citas largas extraídas de las diferentes fuentes a que acudió. En la segunda versión, ese mismo narrador cobra una fuerza mucho mayor y da rienda suelta a sus opiniones y sus pasiones. En esa segunda versión, el narrador hace más énfasis en sí mismo, en ese <<yo>> que se ha ido consolidando en las autoficciones, que en el <<él>>:

La tercera persona elaborada, por el cronista, el investigador, el entrevistador y el perseguidor de datos y huellas, se diluye en favor de la autobiografía y la búsqueda de identidad e identificación personal, ya expresada tanto en la primera versión como en sus ficciones. (Giraldo. 2013, p. 96)

La primera persona narrativa característica de la narrativa de Vallejo ya estaba presente en la primera versión de *Barba Jacob el mensajero*, con su búsqueda de protagonismo y sus ansias de cuestionar la ilusión de objetividad, aunque como en sordina. Pero hacia el final del libro –la versión de 1984– el narrador transgresor deja de ocultarse un poco para pasar a ser un protagonista más visible:

Al llegar al final del texto, Vallejo le deja saber al lector lo que fue su desbocada carrera contra el tiempo para llegar a entrevistar a quienes tuvieron alguna relación con el poeta o a quienes conocieron a alguien que lo trató. A pesar de lo poco convencional de la intervención del biógrafo en el texto mismo de la biografía, esta intromisión corresponde, lejanamente, con la esperada explicación del interés del autor por el personaje que estudia. Explicación que la biografía contemporánea ha hecho un requerimiento tácito del género. El lugar que ocupa ese comentario es al comienzo, como prólogo o prefacio, Vallejo, sin embargo, lo hace al final e incluye esa suerte de explicación como parte del relato, con lo que consigue quebrar la ilusión de objetividad historicista que busca establecer la biografía tradicional. (Lender, 2015, 223)

La búsqueda de identidad por parte del narrador es otro de los pilares fundamentales del arte biográfico de Fernando Vallejo. Por eso, ese narrador típico de la narrativa del antioqueño constantemente está identificándose con el sujeto biografiado, comparándose con él y trazando paralelismos entre ambos –el narrador y el sujeto representado-. El dibujo de esos paralelismos es un aspecto renovador y transgresor que el arte biográfico de Fernando Vallejo le da al género biográfico: la biografía se vuelve también una autobiografía del mismo biógrafo, casi que la voz del narrador se apropia de la voz del sujeto cuya vida reconstruye. César Mackenzie afirma que por la pericia con que Vallejo opera esa identificación logra lo que el mismo Zweig no logró:

Es el testimonio de una voz desgarrada que cuenta la vida de otro como si fuera propia [...] Es este mecanismo de identificación el que le permite a Vallejo establecer y cumplir a pie juntillas las reglas por él mismo propuestas. (Mackenzie, 2013, p. 352)

Es el mismo desgarro característico del narrador en primera persona que habita la obra narrativa de Vallejo: el dolor por el desastre que es su país, las acusaciones que lanza contra las aporías de la historia y la corrupción del poder. *Barba Jacob el mensajero* es el caso entre los tres en que más clara, fuerte y constante es la referencia a los paralelismos entre biógrafo y biografiado, entre el yo familiar de la narrativa vallejana y el poeta antioqueño. Uno de los ejes de esa identificación es que ambos, tanto el biógrafo como el personaje, fueron –o uno lo fue y el otro lo es- desenmascaradores de estafadores, mordaces desmitificadores y polemistas que se regodeaban en el escándalo y la desacralización. Ese punto de paralelismo funciona para que el narrador-biógrafo alcance uno de sus propósitos: denunciar los vicios de la historia, que se repiten tanto en las primeras décadas del siglo XX que Barba Jacob vivió como en las décadas finales de ese mismo siglo que Vallejo vive.

Jurado (2013) menciona dos puntos específicos en que el proyecto de Vallejo y el proyecto de Barba Jacob coinciden: ambos optan por descender al abismo y emprender la aventura, a través de los libros y también a través de los viajes, pues los dos se sintieron repelidos por la cultura en que nacieron y tuvieron que buscar lo otro, explorar en culturas ajenas. Julia Musitano desarrolla otros aspectos de esa identificación entre biógrafo –el narrador vallejiano- y sujeto biografiado – Barba Jacob: el odio a la madre, el odio a la patria, la homosexualidad, el amor ilimitado a la abuela. Ambos no pueden dejar de recordar aquello que amaron: la abuela, la finca de la niñez, los corredores de esa finca:

El narrador construye como personaje a un poeta con el cual se compara y se identifica, sin dejar de aparecer él mismo como personaje de esa vida ajena. [...] el escritor antioqueño construye imágenes similares a la propia, o mejor: construye la propia con retazos de ajena. (Musitano, 2012, p. 182)

Tanto Vallejo como Barba Jacob son personas que quieren hacerse personajes, que se enmascaran y se ocultan detrás de un disfraz, hábiles practicantes de la pose; también ambos pueden ser considerados dandis que se inventan una imagen de sí mismos y están preocupados siempre por no pasar desapercibidos, sino por sorprender, por espantar, por ser únicos; ambos también tienen una consciencia intensa del paso del tiempo y del cambio, del inevitable devenir constante del hombre a través de su vida (a esa consciencia están asociados los cambios de nombre del poeta), de la distancia cada vez mayor que los separa de los recuerdos, y de la muerte ineluctable, que es una presencia importante en la obra de ambos (Villena afirma sobre Vallejo que “la muerte es el significante principal de su obra” (Villena, 2009, p. 20)). Uno y otro mantienen una íntima relación con la muerte y con los muertos, la consideran un aliento vital. El último aspecto que Musitano rescata de la identificación entre biógrafo y biografiado es la melancolía: Vallejo y Barba Jacob son melancólicos obsesionados por la muerte que ven al mundo siempre en decadencia, en ruina, agonizante; como melancólicos que son, pasan con facilidad de la furia a la calma, del arrebato a la tranquilidad, de la violencia al abatimiento.

Otro de los ejes que más afectados se ven por la original perspectiva narrativa de Vallejo es el tratamiento que da a sus fuentes. Suescún (1985) descubre respecto a este tema una de las características principales del arte biográfico de Vallejo: el autor es descortés con el lector, no tiene reparos en jugar con este último. El biógrafo juega con el lector, lo obliga a penetrar en una maraña plagada de hipótesis y suposiciones en donde no hay ni índices, ni capítulos ni bibliografía. El biógrafo, en el caso de Vallejo, afirma que él mismo es la persona que más ha sabido y sabe sobre el personaje biografiado, obliga al lector a que lo reconozca como tal y que acepte que nunca él, el lector, será capaz de disputarle ese título:

... la idea de que el narrador es dueño de una verdad desconocida sobre la vida de los personajes que narra es fundamental para su aparato biográfico. El yo narrador está presente para reclamar ese reconocimiento. [...] Vallejo se vale del conocimiento exclusivo que tiene el biógrafo sobre el personaje que presenta para, una vez más, subrayar la índole protagónica del yo narrador. Este narrador está amparado por una reputación construida, dentro y fuera de la ficción, sobre una

supuesta superioridad intelectual y ética que lo separa del común de los mortales. El origen de las fuentes que maneja el autor sobre sus sujetos lo expone el narrador informalmente. La información general sobre las fuentes la ofrece, la mayoría de las veces, sin las referencias bibliográficas exactas. Esta es una estrategia más para subrayar el control absoluto que reclama el narrador sobre el relato de la vida del personaje. (Lender, 2015, p. 228)

El uso de la perspectiva narrativa de la primera persona también permite al biógrafo reconocer que hay información que le falta, que hay pedazos y aspectos de la vida de los sujetos biografiados que ignora: "... no solo queda en claro que el yo narrador lleva la voz cantante, sino que, además, es una voz que reconoce las limitaciones de su conocimiento" (Lender, 2015, p. 225). Vallejo defiende, entonces, a la primera persona gramatical como perspectiva narrativa de la biografía pues corresponde mejor a la realidad. Usar la tercera persona no tiene sentido, pues es imposible llegar a conocer todos los detalles de una vida ajena ya vivida y acabada.

Que el narrador en primera persona de las autoficciones vallejanas sea el mismo que el narrador en primera persona de las biografías, casi convirtiéndose estas en otros tomos de aquellas, hace que unas y otras compartan otro rasgo característico de la narrativa de Vallejo: el drama del recuerdo, tanto el sujeto que recuerda y escribe lo que recuerda como el sujeto recordado.

Formalmente la conexión entre las motivaciones éticas y estéticas vallejanas hacia la escritura reside, en primera instancia, en la creación de un narrador en primera persona que hace recuento de su vida en una doble perspectiva temporal: desde el presente narrativo y el pasado narrado. En este doble encuentro diacrónico, el narrador y su memoria son el andamiaje primario sobre el cual se construye la narración. (Villena, 2009, p. 31)

En el caso de las biografías, el presente narrativo corresponde al tiempo en que el biógrafo investiga y escribe y el pasado narrado a la vida del sujeto biografiado:

Y, además, las biografías están narradas en primera persona gramatical, haciendo aparecer dos tiempos de la narración: el histórico en el que se narran los sucesos que acontecieron en la vida de los poetas, y el del discurso, el presente en el que Vallejo biógrafo escribe. (Musitano, 2012, p. 177)

La inclusión del tiempo de la escritura, del presente del discurso deriva en otro aspecto transgresor que el uso de la primera persona gramatical permite. Ospina (1985) destaca que ya en

la primera versión de *Barba Jacob el mensajero* Vallejo contaba al lector cómo fueron la concepción del libro y la monumental búsqueda adelantada para realizarlo. El biógrafo pone a la vista del lector el armazón de la escritura: "... desenmascarar el proceso de la escritura y pesquisa de la información y cómo el contexto del que se obtiene esa información va tomando forma en la voz del narrador" (Lender, 2015, p. 231). El lector no solamente tiene en sus manos el producto del biógrafo, sino también el proceso de elaboración de ese producto: "*Cuervo Blanco* comparte con las biografías de Barba Jacob y Silva la narración del proceso de construcción del personaje histórico como el pilar fundamental del texto" (Lender, 2015, p. 226). Una de las más marcadas intenciones del narrador es explicarle al lector el modo como armó la estructura o sea de sus personajes, ubicó cada hueso y puso cada pedazo de piel sobre esa estructura: "De sus estrategias de indagación y de disposición textual nada oculta" (Jurado, 2013, p. 50).

4.5. La transgresión de los géneros

Si la biografía por sí misma es un género híbrido difícil de definir, si su propia naturaleza es la indefinición epistemológica, Vallejo no está dispuesto a contribuir a la solución de esa complejidad. Uno de los propósitos que con más fuerza y constancia atraviesa la obra del antioqueño es la transgresión de los géneros:

Al hacer esto, es viable considerar su acto de escribir como un ejercicio de autorrepresentación en el que confluyen distintos géneros organizados tal vez demasiado jerárquicamente: géneros que es necesario ver más como categorías discretas que como conjunto de características de un grupo de textos. (Villena, 2009, 35)

Si en las autoficciones Vallejo ya está problematizando la definición de novela y autobiografía, en las biografías problematiza no solamente esos dos géneros sino también el género biográfico. El mismo autor habla de la jerarquía que tradicionalmente se ha establecido entre los tres géneros, siendo los tres de tipo narrativo:

A contracorriente de esta propensión a la omnisciencia siguen existiendo la historia y sus géneros anexos de la biografía, la autobiografía y las memorias como formas menores de la literatura, con su visión limitada de los hechos, que es la de quien solo tiene cinco sentidos, o sea la del hombre común. Por eso hoy el género máximo de la literatura es la novela, cuyo gran principio es el de la ficción, el de la realidad inventada. Y he ahí la razón de la omnisciencia. Puesto que el novelista es

quien inventa la realidad en su novela, tenemos que aceptar que puede ver hasta en los más recónditos rincones. (Vallejo, 2013d, p. 162)

La problematización y la transgresión de las fronteras tradicionales entre los géneros canónicos están, entonces, en la obra de Vallejo, esencialmente vinculadas a su defensa por la perspectiva narrativa de la primera persona gramatical. El autor afirma que, respecto a las biografías, fracasó en su combate: no pudo hacer de un género menor uno mayor. Pero no creo que Suescún esté de acuerdo con la afirmación de Vallejo, pues celebra la hazaña del antieñe asegurando que con *Barba Jacob el mensajero* Fernando Vallejo entró por la puerta grande en la historia de la literatura colombiana. Es necesario, para comprender la magnitud de lo dicho por Suescún, que este hace su comentario en 1985, recién publicada la primera versión de la biografía de Barba Jacob, cuando esa biografía era la única obra narrativa que Vallejo había publicado.

Vallejo no es sordo ante la obligación a que debe someterse todo biógrafo de respetar el pacto de verdad que acuerda con el lector, de no defraudar a un lector que espera que el biógrafo le cuente la verdad y no lo engañe con mentiras. Vallejo se describe a sí mismo como un biógrafo honrado, que busca por encima de todo la verdad, que se inclina humilde ante ella y por ella está dispuesto a abrazar el fracaso:

Muy pronto, sin embargo, los historiadores entendieron que su objetivo no era tanto hacer una obra de arte sino alcanzar la verdad, la verdad auténtica, así se convirtiera la historia en un género menor de la literatura. Liberándose entonces de los resabios de la epopeya, de esos discursos inventados y esos diálogos pretendidamente textuales, empezaron a consultar archivos y a intercalar humildemente en sus obras documentos y citas, pasajes ajenos. (Vallejo, 2013d, p. 182)

Pero no es un honrado fácil, no es un humilde cándido. Él conoce muy bien el terreno difícil en que se está moviendo y su intención no es hacer que las aguas sean menos turbias, sino revolverlas más:

Las biografías de Vallejo juegan con la hibridez del género. Una definida por el viejo debate de si la biografía está más cerca de la literatura que de la historia. Fernando Vallejo tiene claro que la biografía es un género mixto que vive entre dos aguas, y de eso se aprovecha. Su intención no es definir a qué disciplina pertenece. Todo lo contrario, su intención, como se dijo, es intensificar esa alteridad. Aunque el autor aparente promover una lectura tradicional del texto biográfico en la cual

no se discute si un hecho tuvo lugar o no, sino la interpretación que se da de lo sucedido, al tener como narrador a ese yo familiar de su ficción, el lector la asume como una perorata más de las típicas del narrador. (Lender, 2015, p. 229)

Vallejo, descortés, pone al lector en una situación paradójica: la indudable investigación disciplinada y exhaustiva lo revelan como un historiador meticoloso y científico, pero la narración desde la primera personal habitual de su autoficción viene a problematizar esa posición pues el lector necesariamente asocia a ese narrador y a la narración los rasgos habituales del sujeto vallejiano, como la rabia, el dolor, la subversión, las diatribas contra el poder y la historia, entre otros. “En *El mensajero*, la ausencia de la objetividad narrativa hace que el lector no logre definir si la voz que cuenta la vida de Barba Jacob es un personaje de ficción o un biógrafo disciplinado” (Lender, 2015, p. 227).

Una de las grandes diferencias entre la primera versión de *Barba Jacob el mensajero*, que marcó el ingreso magnífico de Vallejo a las letras colombianas, y la segunda es la categoría genérica a la que cada una pertenece. La primera está más cercana a la biografía tradicional en la que el narrador no se hace tan visible en el relato de la vida del otro, mientras que la segunda pertenece de lleno al espacio complejo en que los géneros son transgredidos:

... las dos versiones tienen preocupaciones distintas. La segunda podría pensarse más cerca al género de la novela, y de la autobiografía. Sus límites son imprecisos, nebulosos, pero detrás de su artificio se esconde el dato preciso, el contraste de las versiones, el rigor del detective que va tras las huellas del criminal y de sus cómplices. En la primera versión el narrador está más preocupado por contar los hechos magníficos de la vida del poeta, quizá destruyendo su leyenda, quizá avivándola. (Mackenzie, 2013, p. 352)

El arte biográfico de Vallejo pone de forma dramática en escena la oscilación entre lo biográfico y lo novelesco propia de la biografía. Fabio Jurado afirma que Vallejo logró consolidar el género de la biografía novelada, un género que consiste en “reconstruir una biografía cuyos momentos inciertos o difíciles de explicar serán llenados con la ficción” (Jurado, 2013, p. 43) y que es “propicio para la formación de lectores, por ese estilo provocador, iconoclasta, paródico y carnavalesco, propio de una escritura que rompe con lo serio, estando en el rigor documental” (Jurado, 2013, p. 47).

El biógrafo expande los dominios de la biografía hasta hacer caber en ella fragmentos de su propia autobiografía (o, podría decirse también, expande los dominios de la autobiografía hasta hacer caber en ella fragmentos de la biografía de otro). Vallejo, con talento magistral, hace que muchos géneros transiten juntos por un mismo texto, desafiando las fronteras que tradicionalmente se ponen entre uno y otro. La descortesía y la perversión burlona de Vallejo no hacen más que enriquecer la misma literatura y plantearle un juego tanto fascinante como exigente al lector:

La ironía es un recurso de la biografía novelada y forma parte de las trampas que el narrador le pone al lector, quien duda sobre el género que está en sus manos: ¿una biografía?, ¿un ensayo?, ¿una novela?, ¿un documento histórico?, ¿una monografía? Este es precisamente el juego que propone el escritor Vallejo: un desdibujamiento de los géneros canónicos para fundar otros géneros. Los géneros se distribuyen o transcurren a lo largo del texto y su fusión hace emerger otros géneros, como la biografía novelada. (Jurado, 2013. P. 50)

La biografía, como cualquier género literario, no puede quedarse quieta en un solo punto, en una convención, pues eso implicaría su muerte. Tiene que evolucionar, cambiar, tomar nuevos alicios. Maurois describió la necesidad de superar la biografía característica de la época victoriana, y ahora Fernando Vallejo vuelve a ponerla en crisis; la obliga, por medio de una cruda y mordaz honradez, a renovarse, a redibujarse, no solo a ella, sino también a los otros géneros y hasta al mismo lector: “pone en crisis las convenciones de novela, biografía, ensayo, historia o relato, a partir de un género que las reúne a todas con ironía temática y verbal” (Giraldo, 2013, p. 96).

5. <<La secreta voz que me nombra>>

Ya mencioné al inicio de este trabajo que la biografía es una tarea trágica y heroica. Esos dos rasgos también caracterizan la elaboración autoficcional en que consiste la narrativa de Fernando Vallejo. La obra narrativa del antioqueño es el escenario, la experiencia y el testimonio de la lucha desgarradora del narrador para configurarse como sujeto y establecer su identidad:

La autoficción se convierte en un vehículo creativo mediante el cual el autor encauza la crisis subjetual en la que se ve inmerso su narrador. Los libros de Vallejo evidencian el vuelco hacia el individualismo y la autorreflexión en una contingencia histórica y cultural confusa, donde las metanarrativas no resultan explicativas con respecto a la realidad ante su agotamiento epistémico. (Villena, 2009, p.20)

Francisco Villena ha reconocido que para llevar a cabo su estudio de la obra de Fernando Vallejo usó como criterio fundamental y orientador un aspecto que los críticos y teóricos antes tratados en este trabajo también confirman:

Los libros se encuentran unificados por la voz del narrador protagonista, Fernando, así como otros recursos literarios que inciden en un mismo cuadro actancial –espacios, tiempos y acciones-, la persistencia de un tono cínico –como modalidad discursiva- y unos personajes que contribuyen a la integración de los ocho libros en un solo texto. (Villena, 2009, 25)

Los ocho libros de que habla Villena son los cinco que conforman la pentalogía titulada *El río del tiempo* –*Los días azules* publicado en 1985, *El fuego secreto* en 1986, *Los caminos a Roma* en 1988, *Años de indulgencia* en 1989 y *Entre fantasmas* (1993)-, *La Virgen de los sicarios* publicado en 1994, *El desbarrancadero* publicado en 2001 y *La Rambla Paralela* publicado en 2002. La presencia del mismo narrador, de idénticos cuadros actanciales y de análogas modalidades discursivas permite asegurar que la biografía de Barba Jacob, *Barba Jacob el mensajero*, especialmente la versión publicada en 1991, hace parte del conjunto propuesto por Villena; no solamente esa primera biografía corregida, sino también la que Vallejo escribió de Silva, *Almas en pena chapolas negras*, publicada en 1995, la que asimismo escribió de Rufino José Cuervo, *El cuervo blanco*, publicada en 2012, y otras dos obra narrativas posteriores al trabajo de Villena: *El don de la vida*, publicado en 2010, y *Casablanca la bella*, publicado en 2013.

El programa del escritor antioqueño es claro: contarle al lector una historia, una sola. César Mackenzie reprocha a Alberto Quiroga su desacierto al reseñar otra de las biografías escritas por Vallejo, en este caso la del poeta bogotano José Asunción Silva titulada *Almas en pena chapolas negras*: Quiroga no penetra las intenciones del biógrafo-narrador y ve en sus intervenciones solamente un ruido que distorsiona y perjudica la narración de la vida del poeta: “como si olvidara o desconociera que Vallejo solo nos ha contado una historia, la suya. Quiroga asume la diatriba verbal de Vallejo como pura <<alharaca>>” (Mackenzie, 2013, p. 359). Esa aparente alharaca en el fondo muestra con fuerza la intención del escritor de consolidar la identidad y el relato vital de un narrador, un intento desesperado, un último asidero. La vida de Barba Jacob en ese caso, usando una expresión a la que recurre con frecuencia Vallejo, es para ese narrador una de las tablas de salvación en el naufragio de la muerte, del olvido y de todo aquello que amenaza con reducir la existencia a una trivialidad insignificante.

Margarito Ledesma, seudónimo de Fernando Vallejo encargado de comentar sus libros y cuyos comentarios aparecen en la contraportada del libro comentado, afirma en el comentario que hace a la versión de 1991 de *Barba Jacob el mensajero* que esta hace parte del ciclo reunido bajo el título de *El río del tiempo*. Ledesma, burlón y tomador de pelo según lo define Vallejo en una entrevista del año 2007 al Canal Señal Colombia, dice al inicio de su comentario que “Abusando un poco de la amistad, me ha pedido el autor que escriba unas líneas de presentación para su libro *El mensajero*, quinto tomo de su serie *El Río del Tiempo*”. La editorial Planeta presenta asimismo la segunda versión de la biografía del poeta antioqueño en su primera edición como la quinta parte de *El río del tiempo*, posterior a *Años de indulgencia* y anterior a *Entre Fantasmas*, y no la titula *Barba Jacob el mensajero*, sino simplemente *El mensajero*. La editorial Alfaguara, que se encarga desde hace varios años de la edición de las obras de Fernando Vallejo, publica esa misma versión bajo el nombre de *Barba Jacob el mensajero*, tal como se llamó la primera versión publicada en México en el año de 1984, uno después del centenario del nacimiento de Barba Jacob.

La influencia decisiva de Barba Jacob en la obra de Vallejo se remonta a los primeros trabajos del escritor antioqueño. En *La Virgen de los sicarios*, el narrador vallejiano, que ya ha saltado por todos los volúmenes que componen *El Río del tiempo*, se da a sí mismo el título de

gramático. Antes de dormirse abrazado a Wílmor, su segundo amante sicario, el segundo ángel exterminador con que se involucra, el narrador piensa atemorizado:

Y abrazado a mi ángel de la guarda me dormí, no sin que antes de que me desconectara el sueño me entrara el futurismo, el fatalismo y me diera por pensar en los titulares amarillistas del día de mañana: <<Gramático Ilustre Asesinado por su Ángel de la Guarda>>. (Vallejo, 2012, p. 108).

Vallejo extiende hacia atrás su propia historia hasta *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, el libro que tuvo que hacer para aprender a escribir, publicado en 1983, el mismo año del centenario del nacimiento de Barba Jacob. Barba Jacob, citado cien veces, es el quinto escritor más citado por Vallejo el gramático para ejemplificar las fórmulas, figuras y recursos que explica en la obra. De esas cien citas, estas son la primera y la última:

- “<<La capital, Chilpancingo, es tan pequeña y de precaria vida –la que le da la burocracia- que casi hace sonrojar al verla>>” (Vallejo, 2013c, p. 37), usada por el gramático para ejemplificar el caso de aposición de un sustantivo genérico a uno propio cuando el sustantivo genérico lleva artículo.
- “<<Se echó a reír, y su carcajada me envolvió como un toque de corneta>>” (Vallejo, 2013c, p. 534), usada por el gramático para ejemplificar el caso de una comparación en que la palabra común es metafórica para ambos términos comparados.

La significativa presencia de Barba Jacob ya empezaba en ese tratado de gramática del lenguaje literario a arraigarse y sentirse en el trabajo de Fernando Vallejo, aunque

Si bien los ejemplos en *Logoi* presentan a un Barba Jacob completamente robustecido y reivindicado por la tradición, su imagen en ningún momento adquiere los matices encantadores y dramáticos que desarrolla Vallejo en textos posteriores y biográficos. En *Logoi* el asunto es la ciencia, la ciencia del lenguaje. (Mackenzie, 2013, p. 338)

Tal es la importancia de Barba Jacob en la obra de Vallejo que entre *Logoi* y *Barba Jacob el mensajero* se establece una correspondencia perfecta, un círculo rotundo: Vallejo hace *Logoi* para aprender a escribir, más específicamente, como asegura él mismo en el documental *La desazón suprema*, para poder escribir la biografía de Barba Jacob; como si Barba Jacob le hubiese enseñado a Vallejo a escribir para que este fuera capaz de escribir la biografía de su

maestro; Barba Jacob se convierte en el quinto profesor de escritura más importante para Vallejo³. *Logoi*

nos da testimonio de lo que Vallejo, al estudiar el idioma, ha encontrado en la riqueza expresiva del escritor; es el estudio de las formas poéticas con que Barba Jacob restituyó y enalteció la riqueza del castellano [...] Vallejo en *Logoi* descubre que el lenguaje de Barba Jacob ha contribuido al desarrollo o evolución del lenguaje literario, potenciando sus ya ricas y complejas formas de expresión. (Mackenzie, 2013, p. 337)

Preocupado por los procedimientos correspondientes a la prosa, pues los manuales ya habían dado sobrada cuenta de aquellos correspondientes a la poesía, Vallejo toma la mayoría de los ejemplos de Barba Jacob de la obra periodística del poeta. Posteriormente, tanto en la versión de 1984 como en la de 1991 de la biografía de Barba Jacob, Vallejo habría de declarar sin rodeos su admiración rendida por el trabajo periodístico de Barba Jacob: “El gran periodismo en lengua española, que creó, a principios de la pasada centuria, Mariano José de Larra, en los perifoneas de Barba Jacob llega a la cima. Bueno, ésa es mi opinión, no la suya” (Vallejo, 2014, p. 407). Cuando el biógrafo dice <<la suya>> se está refiriendo a la opinión del mismo Barba Jacob, quien creía que las publicaciones periódicas tenían una vigencia casi nula, y por eso podía publicar en ellas sin temor versiones no terminadas de sus poemas:

Nadie podía conocer como él la fragilidad de las publicaciones periódicas y su contenido, y en consecuencia nadie podía fiarles con mayor tranquilidad unos trabajos en obra gris, en la certeza – traicionada más tarde por los imprevisibles hechos- de que pasados unos días estarían sirviendo como envoltorios de ventorrillo o tapetes improvisados, y no serían recuperados para dar testimonio de su incompletez. (Bernal, 2013, p. 371)

Imprevisibles hechos como el de que el mismo Fernando Vallejo se internara en hemerotecas y archivos de periódicos y revistas para intentar la más completa y más responsable recopilación de la obra poética completa de Barba Jacob. Vallejo, en su investigación minuciosa, desempolvó y estudió esas versiones incompletas e imperfectas que todavía sobrevivían y era posible consultar:

Vallejo indaga la historia de las publicaciones de cada texto, la historia de las cambiantes dedicatorias con las cuales Barba Jacob capoteaba los embates de su ruina, persigue a los variables

³ Barba Jacob es el quinto autor más citado por Vallejo en su tratado.

títulos y establece comparaciones entre las diferentes versiones de cada poema. Pero sigue sin quedarse ahí: además de cotejar diferentes versiones de poemas publicados en múltiples revistas, en múltiples periódicos perdidos y lejanos, Vallejo coteja las ediciones que en forma de antología recogieron el trabajo del poeta antes que él. (Mackenzie, 2013, 349)

Tampoco comparte la opinión del narrador respecto al talento periodístico de Barba Jacob la prensa gobiernista. Vallejo cita en *Barba Jacob el mensajero* un artículo publicado por *El Nacional* al poco tiempo de la muerte del poeta en que este diario, furioso por la oposición virulenta que el poeta ejerció desde su trabajo periodístico, califica la prosa de Barba Jacob como <<deleznable retórica>>.

Volviendo de nuevo a *Logoi* y el genio del periodismo que fue Barba Jacob, es curiosa la coincidencia de que aquel al que Vallejo considera el creador del gran periodismo en lengua española, Mariano José de Larra, y aquel al que considera el hombre que llevó ese mismo periodismo a sus más altas cumbres, Barba Jacob, compartan el quinto puesto de los escritores más citados en *Logoi*: el gramático los cita a cada uno de ellos cien veces. El embrión del yo vallejiiano ya estaba presente en un temprano tratado de gramática.

La condición efímera e ilusoria del amor es uno de los aspectos más desgarradores y constantes en la obra de Fernando Vallejo. El amor es concebido como una vaso frágil y mentiroso que al menor contacto se desvanece, como un espejismo que el amante inventa para paliar en algo la soledad y la desesperación. Respecto al título de gramático del narrador en primera persona de la narrativa vallejiiana, la última biografía hasta ahora escrita por Vallejo, la vida de Cuervo titulada *El Cuervo Blanco* y publicada en 2012, es, entre otras cosas, el testimonio de la inmensa devoción que el narrador siente por el idioma, así como *Barba Jacob el mensajero* puede también ser considerada como el testimonio del rendido afecto que ese mismo narrador siente por el poeta antioqueño. Ambos, tanto Barba Jacob como el idioma, son descritos genéricamente y en tanto objetos de búsqueda de forma similar, casi exacta: “El genio del idioma no se deja meter en una botella como los de las *Mil y una noches*. Inmenso y escurridizo, se burla de las categorías y terminologías de los gramáticos” (Vallejo, 2012b, p. 267), dice el narrador en *El cuervo blanco* cuando habla de la abrumadora tarea de Cuervo al emprender su *Diccionario de construcción y régimen*; y dice también el narrador en *Barba Jacob el mensajero* que “Como a un genio que se nos hubiera escapado de la botella estoy tratando de recuperar a Ricardo

Arenales: cierro las manos para apresarlo y agarro humo de marihuana” (Vallejo, 2014, p.114). El genio en el último caso es el esquivo sujeto biografiado que se burla de los esfuerzos del biógrafo.

Si hay una materia prima que haga menos frágil el vaso del amor, esa materia es el idioma. *Los Caminos a Roma* narran dos encuentros fundamentales en la vida del narrador que ilustran la singular visión que este tiene del afecto logrado a través del puente del idioma. El primero de ellos es aquel del narrador con una niña judía en una residencia de músicos en la capital italiana: la niña le regala al narrador el portento estremecedor de hablarle en un español arcaico, en una reliquia del idioma. El segundo de los encuentros es la visita que Lorenzo Hervás y Panduro hace al narrador en otro apartamento en Roma; pero no es una visita común y corriente, sino que es el fantasma del lingüista español el que toca a la puerta del narrador. En el caso de *Barba Jacob el mensajero*, el visitante sería el narrador que va a tocar a la puerta de una de las habitaciones de los numerosos hoteles en que vivió el poeta, un hechizo que en la escritura salva el abismo insalvable del tiempo. Los puentes que anulan el tiempo son una constante del arte biográfico de Fernando Vallejo; es gracias a ellos que el biógrafo puede acometer la empresa de contar la vida de otro muerto hace mucho tiempo. Un pasaje de *Barba Jacob el mensajero* ilustra casi que literalmente ese aspecto:

Crucé el patio, subí la escalera y tomé por el corredor de las macetas florecidas. Una comadre que lavaba ropa abajo gritó hacia lo alto <<Buscan al taita>>, y su voz resonó en la vasta casona del Hotel Sevilla, por sus corredores de barandales y sus numerosos cuartos ahora desiertos. Un perro soñoliento parecía vigilar echado a unos pasos de su puerta. La puerta estaba entreabierta y pasé. Un haz de luz polvosa se filtró por la hendidura de la ventana que daba a la calle. Fueron precisos unos instantes para que se me acostumbraran los ojos a la oscuridad reinante. Vi la vieja valija de los versos en el piso; vi su cama amplia; vi la cama angosta de Rafael y la chaise-longue de los visitantes; vi el reverbero de alcohol en una mesa; vi el ropero y la mesita de noche, y sobre la mesita de noche muchos frascos de remedios y una escupidera. Entonces, entonces le vi: de espaldas, fumando, balanceándose, en la mecedora que llevo a Morelia. Un leve chirrido pautaba el balanceo y las volutas de humo azulado del cigarro se deshacían en la penumbra de la estancia ¿Cómo llamarlo? Nadie había llegado a saber tanto de él, y no sabía cómo llamarlo. <<¿Don Porfirio>> aventuré, y mi voz sonó tumbal y hueca. Entonces se volvió y en la tenue luz azulina pude distinguir su rostro adusto, volteriano. Iba a decirme algo, iba a hablar, iba yo a escuchar por

fin su voz imponderable cuando otra voz, una voz de español cerril resonó a mis espaldas: << ¿Es el cuarto que va a tomar?>>. Y en ese instante el hechizo se rompió. (Vallejo, 2014, p. 343)

El anterior fragmento muestra claramente la naturaleza del narrador de las biografías escritas por Vallejo: no se oculta, sino que se hace extraordinariamente visible, al punto de disputarle y casi hasta ganarle el protagonismo al sujeto biografiado. En ese fugaz encuentro, en esas palabras que no alcanzaron a ser dichas, ¿cuál de los dos se estaba jugando más?, ¿quién era el que se aproximaba a la culminación del drama de su investigación y su escritura que había durado años?, ¿quién tenía el corazón expectante en la mano? Otros hechizos semejantes también se plantea imaginariamente el narrador para comunicarse con el poeta. Uno de ellos tiene que ver con el hotel del pasaje anterior, el Hotel Sevilla: ya no es la posibilidad de una visita, sino la de una llamada al número telefónico de ese hotel que Barba Jacob escribió en un recado suyo para Rafael Helidoro Valle: “Y si desde esta realidad, desde esta dimensión prosaica y extraviada marcara ese número, ¿me contestarían?” (Vallejo, 2014, p. 421). Otro de esos hechizos tiene que ver con un motivo tradicional, en consonancia con la forma como el narrador se plantea la misión biográfica, la búsqueda en mares de naufragios: “¿Y si explorando mares de naufragio sacará algún día algún mensaje de Barba Jacob, en una botella? Es un lejano sueño de mi niñez recibir en una botella verde el gran mensaje del mar.” (Vallejo, 2014, p. 411)

Esa original forma de concebir el amor del narrador entraña otro de los propósitos que atraviesan toda su obra: la acusación de todos los lugares comunes que llenan la vida del hombre; según él, esos lugares comunes son mentiras que opacan y neutralizan la fuerza vital del ser humano, que acaban con la energía, el deseo y la afirmación de la existencia. Ve el narrador en Barba Jacob una práctica de desenmascaramiento semejante y no duda en llamarle la atención al poeta cuando lo ve doblegarse ante esos engaños, más específicamente ante aquel que se refiere al amor. En las memorias inéditas e inconclusas que el arquitecto Leonardo Shafick Kaím escribió sobre sus recuerdos de Barba Jacob, el narrador lee un episodio en que Barba Jacob, melancólico y casi llorando, se lamenta de que nadie le haya amado; entonces el narrador-biógrafo interpela a su sujeto biografiado:

¿El amor, dice usted, poeta? Signo evidente de confusión mental y decrepitud. Usted el más original, el más lúcido, ¿hablando con semejantes lugares comunes? ¿O es que Shafick el bobo

tergiversó sus palabras? El amor es un necio espejismo. Cree ver, quiere ver quien lo padece en su sed un charco de agua. (Vallejo, 2014, p. 357)

Ya en el párrafo final de la primera versión de *Barba Jacob el mensajero*, la de 1984, Vallejo anuncia al lector la importante porción del recorrido vital de su narrador que estará a cargo de Barba Jacob, el hecho de que la voz que a partir de esa primera biografía atravesará toda la obra narrativa del antioqueño estará indisolublemente ligada a la voz del poeta, esa voz que se resiste a morir, que el narrador-biógrafo se resiste a dejar perder en el huracán del olvido y de la muerte:

Mañana iré a Santa Rosa de Osos a buscarte. Por los caminos del idioma, por los caminos del afecto, por los caminos de la sangre. Iré a Santa Rosas de Osos a buscarte, a buscarme. No podré oír, sin embargo, los discursos. Una voz interior me impide oírlos, una voz velada y hueca que se obstina en tu poema. (Vallejo, 1984, p. 507)

Pero no era la primera vez que ese fenómeno ocurría con la avasalladora voz de Porfirio Barba Jacob. Alguien ya se le había adelantado al narrador vallejiano: Antonio Llanos. Este, en la última carta que recibió Barba Jacob enviada desde Cali el quince de diciembre de 1941 y citada por el narrador-biógrafo, le aseguraba al poeta que

desde entonces quedé hechizado por la insondable e inefable música de tu poesía. Ciertamente que me interpretaba en lo más íntimo y doloroso de mi ser, porque no hay poesía de gran apasionado que no me interprete. En la tuya y en la de San Juan de la Cruz, tan gemelas, a pesar de la aparente diferencia de su lenguaje, encontré la consonancia de la mía, la secreta voz que me nombra. (Vallejo, 2014, p. 428)

El afecto que siente el narrador por el poeta es tal, que considera digno de su afecto y su gratitud a cualquiera que haya hablado o escrito con auténticos cariño y admiración sobre el poeta: “Cuánto no daría yo porque fueran más esas palabras, las más hermosas que he oído sobre Barba Jacob” (Vallejo, 2014, p. 428). El narrador-biógrafo se interna en la oscuridad de la noche del fracaso, del desprecio, de la muerte y del olvido en que naufraga la móvil barquita del poeta, y allí encuentra breves y pocas aunque significativas luces que iluminan la travesía de Barba Jacob y le tienden la mano para capotear la tormenta. El regreso de Barba Jacob a Monterrey el cuatro de diciembre de 1930 es destacado por el narrador como uno de los momentos más esplendorosos y triunfales de la vida del poeta: cientos de personas de todas las clases de la ciudad y miembros y representantes de decenas de instituciones esperan reunidos al

poeta en la estación ferroviaria para saludarlo con efusivas muestras de estimación y simpatía. El narrador no puede hacer más que dejar que el agradecimiento lo embargue mientras lee la crónica que el diario *El Porvenir*, fundado décadas atrás por el poeta, publicó al día siguiente sobre la recepción que la ciudad le hizo a Barba Jacob: “Conmovido, agradecido, en la penumbra, he ido copiando de la pantalla en un cuaderno las líneas luminosas” (Vallejo, 2014, p. 363). El mismo aprecio fraternal y cálido siente el narrador-biógrafo hacia aquellos que como él y antes de él se echaron al hombro la tarea de preservar de la muerte y del olvido la vida y la obra de Barba Jacob: a Juan Bautista Mesa, <<devoto amigo de desmemoriada memoria>> y que cuya “admiración por el poeta le llevó a escribir su biografía (la del poeta), tan devota como inexacta y descuidada” (Vallejo, 2014, p. 456), el narrador, tan estricto y escrupuloso, le perdona sus olvidos e imprecisiones y lo trata como un hermano en Barba Jacob; el mismo perdón dispensa a los asesinos del sagrado y empolvado papel impreso de las bibliotecas:

Alfonso Duque Maya y Eutimio Prada Fonseca, colombianos, viejos, que para su edición de las poesías de Barba Jacob con notas y comentarios sacados de periódicos, por no tomarse el trabajo de copiar mutilaron, en la Biblioteca Nacional de Bogotá, Colombia, los ejemplares únicos de *El Promotor*, *El Siglo*, *La República*, periódicos barranquilleros de 1906 y 1907 que daban noticias del poeta: por donde pasó Arenales pasaron ellos con una cuchilla de afeitar. Al Diablo le encargaría este par de vándalos para lo más hondo y caliente de sus infiernos si su devoción por el poeta no me moviera a perdonar, a olvidar el crimen. (Vallejo, 2014, p. 412)

Para ese narrador, la identidad y el afecto son transitivos; una transitividad que, dado el carácter radical del narrador, puede ser resumida con sencillez en la expresión <<los amigos de mis amigos son mis amigos>>.

Que se tenga entonces Octavio Paz. Porque también aplica para las antipatías de ese narrador-biógrafo otra expresión sencilla: <<los enemigos de mis amigos son mis enemigos>>. No tolera el narrador que Octavio Paz haya reprobado la inclusión de Barba Jacob en una antología de poesía en español:

Hay en este país [México, el país del ahora de la escritura de la biografía] un loco pretencioso, que ha dicho, escrito, que el único que desafinaba en la segunda edición de *Laurel, antología de la poesía moderna en lengua española* era Barba Jacob. Es un poetilla soso de nombre insulso [...] Se llama Paz, dizque Octavio Paz. ¿Paz en este mundo en guerra? ¿La paz octaviana? En qué cabecilla

hueca cabe ponerse semejante seudónimo... [...] Y no te digo más, hombre Paz, léete todo el poema a ver si eres tú o él [Barba Jacob] el que desafina. (Vallejo, 2014, p. 90)

El gramático ilustre que en *La Virgen de los sicarios* le explica al lector los significados de expresiones usadas en Medellín tales como <<varillo>>, <<basuco>>, <<culebras>>, <<pinta>>, <<pelao>>, <<chandosos>>, aparece también en *Barba Jacob el mensajero* explicando el significado de una palabra más feliz, una palabra que por los caminos del idioma lo unen entrañablemente con el poeta: Marco Antonio Millán le refiere al narrador-biógrafo un recuerdo de Barba Jacob que el mismo Barba Jacob le había contado:

La señora [Pastora Benítez, madre de Barba Jacob] va a la escuela a visitar al pequeño [al que sus compañeros llaman <<Miguel perra>>], llevándole unos dulces que reparte entre los demás niños. Éstos, al marcharse la señora, le inventan un verso infame que el poeta nunca olvidó: <<Vino la madre de Miguel perra, Pastora Benítez: alza la pata y orina confites>>. ¿Confites? En la palabra está la prueba de la veracidad del recuerdo. Millán es mexicano y no tiene por qué saberla; en México no se dice confites, se dice dulces. Confites se dice en Antioquia, y con los confites han soñado siempre los niños antioqueños. Millán, que recuerda el dístico afrentoso, no sabe de las resonancias de ensueño de la palabra confites. Yo sí las sé y Barba Jacob también las sabía. La palabra, que se había vaciado de sentido al pasar del suyo a otro recuerdo, vuelve a adquirirlo al pasar al mío. (Vallejo, 2014, p. 256)

Por los caminos del idioma, por los caprichos que conforman su historia y por los significados que como los hombres también son barridos por el viento del olvido, el narrador-biógrafo recobra al poeta de niño, en la escuela, y se recobra también a sí mismo, soñando ambos con lo que sueñan los niños de las montañas antioqueñas. Por los mismos caminos el biógrafo recobra también al poeta cuando fue soldado conservador en la Guerra de los Mil Días ejerciendo su tarea de acarrear los bultos y cacerolas de su columna: “anduvo en campaña cabalgando en una mula cargada de cacerolas y bultos que le ganó el apodo de <<teniente Líchigos>>: líchigos que en Colombia significaba bultos y hoy ya no significa nada” (Vallejo, 2014, p. 265). El gramático encuentra en el viento que contienen las palabras al poeta niño y joven, malparado, víctima de los insultos y las burlas de sus compañeros de escuela y de los soldados junto a los cuales atravesaba la geografía colombiana.

Fue en su infancia cuando el narrador vallejiano tuvo el primer contacto con los tres cuyas biografías habría de escribir andando el tiempo. Fue en esos primeros años en que en él comenzó

a hervir el afecto que lo uniría a perpetuidad con ellos y a arraigarse la necesidad y el compromiso de salvarlos de la temible muerte y del odioso olvido: a Barba Jacob, o mejor dicho a Ricardo Arenales, lo conoce desde la escuela: “Arenales...Claro que sabía yo quién era Ricardo Arenales: otro de los pseudónimos del poeta, me lo enseñaron en la escuela” (Vallejo, 2014, p. 80); a Silva lo conoció siendo un niño, en un cuaderno manuscrito de versos que encontró entre los papeles de su padre, a las seis de la tarde, cuando oscurece en Medellín; y a Cuervo, en un ejemplar de la séptima edición de *Las apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* que encontró en la biblioteca de su padre. El rumor de la voz de Barba Jacob en el interior del narrador se remonta hasta las más tempranas edades de este; desde esos primeros años, el mensaje en la botella verde ya flotaba en el mar hacia las costas de la identidad y la historia del narrador.

Los días azules es el primer tomo del ciclo de *El río del tiempo*, el inicio de la saga autoficcional -que no se agota en la primera sexología, como Margarito Ledesma en su comentario a *Entre fantasmas* describe ese ciclo- en que el narrador comienza a armar el largo y nunca terminado rompecabezas de su subjetividad y su identidad, rompecabezas hecho de recuerdos y de olvidos, de amores y de odios. En ese primer tomo, publicado un año después de la primera versión de la biografía de Barba Jacob, el narrador declara su amor por el poeta y la identificación que con este alcanza:

Voy a terminar el recuento de mis contados amores a quienes no conocí, con un poeta más, de Antioquia justamente, y que partió justamente en el instante en que vine yo. Ya en un verso lo había dicho: <<De mano en mano la antorcha va encendida>>. En los múltiples giros de la vida, en un país extranjero, prisionero en la celada de sus versos empecé a vislumbrar que otro antes que yo había vivido mis momentos y recorrido mis caminos, y desandando mis pasos lo empecé a buscar, tras de su huella, volviendo sobre la mía: por Cuba, por Costa Rica, por Honduras, por Nicaragua, por El Salvador, por México, por el Perú. <<Yo no sabía que el azul mañana es vago espectro del brumoso ayer>>. Siete años lo busqué, para encontrarme yo. (Vallejo, 2013, p. 168)

La transcripción de ese primer verso del poema de Barba Jacob *Lamentación de Octubre* me lleva a concluir que seguramente hasta el mismo título de ese primer tomo de *El río del tiempo* está tomado de Barba Jacob, en este caso de su obra lírica. Otra fuente relacionada con expresiones de Barba Jacob puede aunarse a la elección del título que hace el narrador para su libro: en este caso, es lo que el poeta le dijo a Sansón Flores el amanecer siguiente a una noche

de juerga en que gastaron en alcohol el dinero que llevaban para montar juntos un restaurante: “Hermano, hay días más azules que otros. Ve a vender las portaviandas para poder comer”, palabras del poeta referidas por Sansón Flores en un testimonio escrito y que tanto en la versión de 1984 como en la de 1991 de *Barba Jacob el mensajero* el biógrafo cita.

Años después de *Los días azules*, desandando sus propios pasos, recorriendo los caminos del poeta y avanzando la tinta, el narrador, en la versión de la biografía de Barba Jacob de 1991, habría de afirmar con contundencia la influencia decisiva que el poeta terminó ejerciendo sobre su propia vida, influencia que no previo en su juventud mientras vivía en Roma: “¡Qué iba a imaginar en Roma que ella había pasado por la vida del poeta, y que el poeta acabaría apoderándose de la mía!” (Vallejo, 2014, p. 331). El lector no se encuentra solamente ante el relato de la vida del sujeto biografiado, sino que también ante el testimonio del biógrafo de su propio drama vital.

No es sorprendente ni excepcional en la obra de Vallejo el hecho de que uno de los pilares a los que acude el narrador para leer y escribir su vida sea la cultura, la tradición literaria. Varios de los libros leídos por el narrador en su infancia le sirven para ilustrar algunos de los tantos recuerdos dolorosos y de las muchas ilusiones irrealizadas que desfilan por sus relatos. De esa variedad de casos, considero que los siguientes son apropiados para ejemplificar este recurso:

- El narrador asocia la carretera de Envigado a Sabaneta, a la vera de la cual estaba ubicada la finca de sus abuelos, con la carretera de Cintra del libro de Eca de Queiroz:

Hay una novela de Eca de Queiroz que me obsesiona: <<El crimen de la carretera de Cintra>>. Sin que sepa por qué, veo la carretera de Cintra como la de Sabaneta. Media entre una y otra casi un siglo, de océanos y montañas, que debo salvar saltando una barrera de idiomas y de la muerte misma: la de Eca de Queiroz. Debo desmentir el paisaje, debo desmentir la arquitectura, debo desmentir los vehículos, estos camiones de escalera, únicos, que solo hay en Antioquia. No importa: ambas carreteras están unidas en una sola, en un recodo siniestro de la realidad. Tampoco sé por qué veo a Eca de Queiroz más viejo de lo que fuera”. (Vallejo, 2013, p. 103)

- En el mismo libro, el narrador asocia unos versos del poema <<Los Maderos de San Juan>> de José Asunción Silva a su vida, al recuerdo de su niñez, de su abuela: “<<Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan...>>. Son unos versos suyos que hoy como

siempre me duelen y me deslumbran, imbuidos de ternura, imbuidos de dolor: la abuela arrulla a un niño. Mi abuela me arrulla a mí” (Vallejo, 2013, p. 166).

- El narrador, en *Barba Jacob el mensajero*, en cita que ya he hecho antes en este trabajo, asegura que uno de sus grandes sueños es recibir del mar una botella verde que contenga un mensaje; ese sueño está también relacionado con la lectura de las aventuras del pirata Sandokán, saga escrita por Emilio Salgari y que el narrador, según nos cuenta, devoró con pasión en su infancia: él y dos de sus hermanos, Darío y Aníbal, jugaban a irse

al abordaje, a arrostrar peligros por mares de tormenta. A despanzurrar ingleses con nuestros kris malayos, a luchar cuerpo a cuerpo por entre los socavones de un río subterráneo con los adoradores de la diosa Kalí, y a declararle nuestro amor, en apacibles playas de palmeras, a la hija del gobernador de Palauán. Yo era Sandokán, Darío era Yañez, Aníbal Girobatol. Juntos hasta en la adversidad” (Vallejo, 2013, p. 94). [La adversidad habría de llegar: Sandokán tendría que ver a Yañez moribundo, aplastado por el sida, hecho un costal de huesos].

No es la única ocasión en que el narrador dice que él es Sandokán:

Hay una novela de Salgari, doctor, que aún me duele en el alma: <<El Rey del Mar>>, en que Sandokán se despide de su destino. El autor, compasivo, lo hizo retirarse a tiempo para no ponerlo a hacer ridiculeces como don Quijote, en unos mares contaminados con submarinos nucleares. Sepan que el Rey del Mar soy yo, que tengo perturbado el corazón. (Vallejo, 2013, p. 49) [El <<mar>>... la misma palabra con la que probablemente, probabilidad complicada imposible de comprobar pero que el biógrafo no deja de proponer, terminan tanto la primera estrofa conocida de Miguel Ángel Osorio, si se considera como primer estrofa del poeta unos versos que según una pariente suya compuso siendo un niño sobre el tema del hijo, como la última estrofa conocida de Porfirio Barba Jacob, si se considera como última estrofa del poeta unos versos inéditos encontrados en una libreta suya de cuyo hallazgo dio cuenta Guillermo Ochoa]

- Las expectativas del narrador vallejiano respecto a los viajes que hizo a Roma y a Nueva York también estuvieron atravesadas por su cultura libresca: sobre el primero: “No llegué, sin embargo, en el carro de la guerra, cónsul yo, Caius Marius victorioso, vencedor de cimbrós y teutones que vuelve del Piamonte con su alada legión y en el puño el águila de plata” (Vallejo, 2008, p. 7); sobre el segundo: “La ciudad del pasado [la Nueva York del pasado]. La de 1930. La de Doc Savage, el cual soy yo [...] volando [...]

hasta posarme sobre el Empire State donde tengo, en el piso ochenta y seis mis, oficinas” (Vallejo, 2009, p. 43).

El narrador ejerce un mecanismo de lectura bien definido: recuerda el pasado, vislumbra su futuro y se constituye como sujeto de acuerdo a la apropiación de algunos textos –de géneros diversos: novela, poesía, historia, periodismo, epístolas- que a lo largo de su vida han pasado por sus manos y le han permitido articular una voz que dice <<yo>>. Una de las apropiaciones, entonces, que más han determinado ese <<yo>> es la voz de Barba Jacob, voz con la que ha estado en contacto durante años, por una serie de coincidencias –Antioquia, México, muerte del sujeto biografiado y concepción del biógrafo- y por una búsqueda dinámica que terminó de dar forma a esa reconocida influencia.

6. El abismo del tiempo y las huellas del fantasma

Uno de los temas fundamentales sobre los cuales se basa y desarrolla toda la narrativa vallejana es aquel que el narrador considera el gran enemigo del hombre, un enemigo peor que cualquier poeta pretencioso o cualquier burócrata inepto y corrupto: el tiempo. La narrativa vallejana puede considerarse el testimonio de un hombre que ha tenido que ver como todo aquello que amó y lo hizo feliz ha ido muriendo y desapareciendo por la obra ineluctable del tiempo, y también el testimonio de una memoria que se resiste a olvidar todo eso que ha pasado y ha terminado y que se aferra al recuerdo para no dejar morir completamente todo lo que alguna vez llenó su vida. El recuerdo del poeta admirado hace parte de ese conjunto salvado por la memoria desesperada de un narrador derrotado, al lado del recuerdo de los abuelos, del padre, de los hermanos, de las primeras navidades, de los amigos, de los amantes, de las fincas, entre muchos otros.

Es célebre la <<Libreta de muertos>> o <<Libreta de los muertos>> -el narrador, para solucionar el asunto de cómo llamarla correctamente, propone que un día se la nombre de la primera forma y el siguiente de la segunda- que el narrador vallejiano lleva:

Para ayudar a una memoria desfalleciente que tiembla con el mal de Alzheimer al escribir, llevo una libreta de los muertos. Ahí anoto: padres, madres, abuelos, tíos, hermanos, primos, amigos y enemigos en primero, segundo y tercer grado. Voy por los 850 (ochocientos cincuenta) y he asistido a cien entierros. (Vallejo, 1993, p. 31)

El narrador registra a los muertos por orden alfabético. En este caso interpreta el papel de un inventariador, el Inventariador de las hazañas de la Muerte. Esta libreta encarna para él la verdadera naturaleza de la vida: la vida es una dolorosa agonía, es morir lentamente: “La pobre vida, que es nuestra forma optimista de llamar a la Muerte, se vuelve nada. Vivir, amigo, es irnos muriendo de a poquito, con aguardiente o sin él” (Vallejo, 2014c, p. 170). El narrador se ve a sí mismo atrapado en un remolino que supera sus fuerzas: “Nada está quieto, todo se mueve y lo que se mueve cambia y lo que cambia pasa y lo que pasa se olvida” (Vallejo, 2010, p. 15); “Para mí el ideal es la piedra quieta. Aunque, ay, la desgasta el Viento. Maldito sea el Viento, que se mueve, y al moverse se convierte en Tiempo, y el Tiempo en Muerte” (Vallejo, 2010, p. 30). El tiempo es concebido por el narrador como un huracán que lo destroza todo y que a su paso solo deja ruinas y escombros irreconocibles. El drama del <<yo>> de la narrativa vallejana es ir

quedándose solo en medio del desastre, “se me han ido muriendo todos y me he ido quedando solo, en el corazón del laberinto (Vallejo, 1993, p. 62), luchando por no arruinarse el también, conservando en su memoria la forma que antes del embate del tiempo tuvo todo aquello que ahora está tirado y despedazado en el suelo, recordando con insistente empeño todo lo que alguna vez fue significativo para él y actuó para que él llegase a ser lo que es. El relato de la vida de los otros que tuvieron alguna incidencia en la suya le permite al narrador vallejiano explicar una realidad que a sus ojos aparece caótica, y ubicarse y orientarse en ella, al mismo tiempo que lograr el re-conocimiento de sí mismo, la autoconsciencia y la autorreflexión. El inventario que hace y que constantemente se repite a sí mismo lo sostiene en pie porque le ayuda a mantener vivo y completo el recuerdo; las hazañas de la muerte y las hazañas de la vida están juntas en una misma libreta, en unos mismos nombres, en una misma lista:

Los nombres que en ella aparecen carecen de sentido para usted, ya lo sé, se le harán como esas listas de reyes hititas, babilonios, egipcios, nombres vacíos. Los nombres son así: a unos les dicen mucho y a otros poco y a otros nada. *A mí los de mi libreta me lo dicen todo y me anticipan mi muerte porque me llenaron la vida* [las cursivas son mías]. (Vallejo, 1993, p. 33)

Una de las razones por las que el narrador vallejiano llega a considerar la biografía como el género máximo es que contar la vida de aquellos registrados en su libreta-inventario impide que los nombres de ellos dejen de decirle lo significativos que fueron para él. El nombre de Porfirio Barba Jacob es uno de los nombres fundamentales para el narrador. Es uno de los que más cosas le dicen, de los que más le han llenado la vida y de los que más le han puesto en contacto con la muerte y el paso del tiempo. No lo tiene registrado en su <<Libreta de los muertos>>, pues no cumple el poeta con uno de los requisitos necesarios para que el Inventariador lo anote en su inventario: el haberlo visto por lo menos una vez, el haberlo tenido por lo menos unos instantes al alcance de sus ojos. Ya el narrador le había contado al lector en *Los días azules* que el poeta hacía parte de los amores suyos que no conoció, pero asegura también en *Barba Jacob el mensajero* que, a pesar de no haberlo conocido, los unió en la tierra una coincidencia misteriosa y casi inverosímil: cuando una mujer que había conocido al poeta le pregunta al narrador-biógrafo si había asistido al entierro de Barba Jacob, este le responde a aquella que

<<Aún no había nacido>>, le contesté y me reí. Nací, exactamente, nueve meses después, así que sacando cuentas de esos pobres menesteres fisiológicos, y si uno da por sentado que uno es desde la primera célula y no cuando afuera brillen los astros, ahora podría afirmar que coincidí con él

cuando menos un instante, uno solo aunque sea, sobre esta mísera tierra: cuando él se iba del <<torrente de la vida>> en México yo venía en Antioquia. Una fría madrugada en México en que el agua se congelaba en las tuberías... (Vallejo, 2014, p. 455)

El narrador vallejiano nunca ha dicho en sus relatos la fecha exacta de su nacimiento, cuando le correspondió a él el turno de venir a este torrente por la imposición malvada de su madre loca, por el desenfreno reproductivo de esa criminal paridora⁴. El poeta murió la fría madrugada del catorce de enero de 1942; si a partir de ese día se cuentan exactamente nueve meses, se llega al catorce de octubre de 1942: en el transcurso de ese mes, entonces, nace el narrador-biógrafo. Si se toma en cuenta la fecha del nacimiento del autor, Fernando Vallejo, que es el 24 de octubre de 1942, la distancia exacta entre la fecha de la muerte de Barba Jacob y la del nacimiento de Vallejo sería de nueve meses y diez días.

Pero si para el narrador la muerte y el tiempo son enemigos devastadores e implacables contra los cuales no puede hacerse nada, sí es posible resistirse al olvido, el triunfo absoluto y definitivo de la muerte. El río del tiempo no es solamente el agua que pasa y que no vuelve, sino también lo que de ella queda, por poco que sea:

Ahora fíjate bien: el río es tanto el cauce que permanece como las aguas que por él fluyen. Es por lo tanto, al mismo tiempo, la estabilidad y el devenir. Bañarse en el río significa bañarse en el devenir: nadie se baña en un cauce seco [...] Heráclito es Parménides y el río es río porque se va y porque se queda. (Vallejo, 2009, p. 147)

Para el narrador-biógrafo la realización de su tarea lo lanza a un río cuyas aguas son doblemente pesadas, un río en el que tiene que rescatarse tanto a sí mismo como al sujeto biografiado. Tiene que mantenerse a flote en esas aguas y al mismo tiempo intentar recuperar de la impetuosa corriente los vestigios de la otra vida que antes pasó y que hayan permanecido flotando al alcance de su esfuerzo. En la obra narrativa de Vallejo, esa imagen adquiere una relevancia de primer nivel: el narrador vallejiano constantemente se refiere a sí mismo como un ahogado que patalea inútilmente en el gran pantano del tiempo, observando a sus muertos que se van uno por uno y lo van dejando solo en ese combate, arrojándose para agarrarse de lo poco que todavía no se ha ido irremediablemente al fondo. Su labor de biógrafo, entonces, le obliga a duplicar sus energías: el narrador-biógrafo, desesperado y despedazado, tiene que también

⁴ Así la describe el mismo narrador en *El desbarrancadero*.

encontrar el modo de salvar a otro que hace rato fue arrastrado por la corriente; debe arreglárselas para rescatar los pedazos del otro y juntarlos de nuevo en la turbiedad del pantano del tiempo.

Las imágenes del viento huracanado y del río desbordado y furioso para referirse al carácter deleznable de la vida y la fuerza arrasadora de la muerte son una constante tanto en el arte biográfico como en la autoficción de Fernando Vallejo. Pero, en el caso de la biografía de Barba Jacob, son una constante también en la visión del sujeto biografiado. Justamente, dentro de la narración de los últimos doce días de vida del poeta, el biógrafo cita dos veces a su sujeto biografiado –la elección de un epígrafe y una carta- para dramatizar el encuentro definitivo de este último con la muerte:

El dos de enero de 1942, en brazos de sus amigos porque solo no lo podía hacer, Barba Jacob fue bajado de su habitación del Hotel Sevilla [hotel que, a pesar de toda el agua que había arrastrado el río, permanecía en pie hasta los años en que el narrador- biógrafo escribió su libro, pero venido a menos y con otro nombre: el Sevillano] y trasladado a un apartamento sin muebles de la vecina calle de López a recibir la muerte. La tan temida, la tan esperada muerte que desde hacía tanto se anunciaba y que ya llegaba, envuelta en viento: ése de <<El són del viento>> que lleva este epígrafe del *Libro de los gatos*: <<E a postremas, viene un grand viento que todo lo lieva>>. El mismo viento que cierra los *Poemas intemporales*, que se llevó a Payó Obispo y que barrerá con todos: el ineluctable olvido. (Vallejo, 2014, p. 424)

El anterior fragmento, para contar lo que sucedió el primero de los últimos doce días del poeta. Este que viene a continuación, para contar los segundos que siguieron a la muerte del poeta:

Por lo demás, tratar de precisar el instante de una muerte es como tratar de precisar cualquier otro de una vida: en su esencial gratuidad todos están en todos. <<Y todo va en el turbión de la muerte, de la ignorada muerte... Somos briznas llevadas del huracán [<<leves briznas al viento y al azar>>, había escrito en su más famoso poema]. Tu esquife azul flotó raudo, a impulso del último viento, hacia el país donde crece la flor de lilolá>>. Son frases del final de un lejano artículo que escribió Ricardo Arenales a la muerte de su amigo de Monterrey el licenciado Fernando Ancira. (Vallejo, 2014, p. 439)

La condición precaria y frágil de la vida motiva al narrador vallejiano, tanto en su arte biográfico como en su autoficción, a concebir a los hombres como fantasmas, materia vana de

viento y humo condenada a desvanecerse irrevocablemente en el torrente de la vida que es el mismo torrente de la muerte. A la memoria corresponde la tarea de impedir que esos fantasmas se deshagan por completo en el paso del turbión. El verdadero problema es el olvido. Olvidar es rendirse, es despreciar lo poco que el ser humano puede hacer ante el embate del huracán de la muerte: “Tal vez por eso no soporto que la memoria se vuelva olvido. Ése es la muerte” (Vallejo, 2014, p. 314). Los recuerdos son el elemento más importante y el más perdurable de toda la mezcla de que está hecho el ser humano. El narrador vallejiano es un narrador en primera persona cuya guerra consiste en defender con obstinación inquebrantable la bandera de su <<yo>>, de su voz, lo único que tiene, que le queda: “Al que está en guerra con el mundo porque no está en paz consigo mismo hay que aflojarle el yo obstinado. ¿Cómo? Muy simple. Puesto que el yo no es otra cosa que recuerdos, borrándole el recuerdo” (Vallejo, 2013b, p. 233). Es un vigilante celoso de sus recuerdos porque solo así le es posible negar la muerte y el tiempo, solo así la vida pasajera puede resistirse a caer en la insignificancia. Es ese mismo vigilante el que escribe la biografía de Barba Jacob, buscando y guardando con extremado esmero los recuerdos sobre el poeta que todavía perduren y le sea dado encontrar: “El hombre, el yo, son sus recuerdos. Y en la medida en que se conserven (en el papel o en la memoria ajena), menos definitiva es su muerte” (Vallejo, 2014, p. 267)

Barba Jacob, como cualquiera de esos hombres, también está hecho de la misma materia vaporosa, a pesar de su presencia arrolladora: “Arenales convocaba ciclones, marejadas, incendios, revoluciones, sacudimientos de conciencia y tierra, terremotos. Pasaba y arrasaba. *Una estelita de humo* [las cursivas son mías] nos dejaba al irse como cuando pasa el tren, pero de marihuana” (Vallejo, 2014, p. 155). El tiempo no tenía un rival fácil al frente, Barba Jacob no iba a dejarse arrastrar sin chistar; el tiempo burlón se había encontrado con otro maestro de la burla, con otro bromista ingenioso. Las últimas palabras de *Barba Jacob el mensajero*, en su versión de 1991, son el grito de victoria de un biógrafo, tan insumiso frente al olvido como su sujeto biografiado, que logra encontrar y definir a este último en su verdad de humo, de fantasma inasible, de viento inapresable: “esfumándose, etéreo, huidizo, escurridizo, como un duende travieso, como el humo de una cita de otra cita de otra cita, recuerdos que son olvido; ése, ése es él, ya lo he encontrado. *Barba Jacob es humo* [las cursivas son mías]” (Vallejo, 2014, p. 474). Precisamente el tipo de empresa que le gusta al narrador vallejiano: asir lo inasible, detener lo indetenible.

El narrador vallejiano encuentra que comparte con Barba Jacob esa visión del tiempo, de la muerte y del olvido. Observa que, como para él, para Barba Jacob fue una prioridad estar permanentemente contando sus recuerdos y narrando los episodios de su vida. Pero, como en su caso también, esos relatos autobiográficos no se fundaban en una veracidad estricta, sino que gran parte de ellos nacían de la invención de su autor. Para uno y para el otro, mezclar la realidad y la ficción es un procedimiento necesario a la hora de recordar, de recrear su pasado y de consolidarse como individuo. Tanto el uno, el biógrafo, como el otro, el sujeto biografiado, pueden ser descritos de la misma forma que el primero describe al segundo:

En la tarde se va a la casa de los Junco a contar historias de su infancia y a tomar chocolate. Tiene veinticinco años y ya los abruma los recuerdos. Es un incorregible. Nunca va a cambiar. Va por aquí y por allá desperdigando sus historias, y no sé para qué si el viento se lo lleva todo. (Vallejo, 2014, p. 469)

Ambos, biógrafo y sujeto biografiado, son unos incorregibles abrumados por los recuerdos. La autoficción vallejiana es el inventario de una memoria reiterativa, está llena de recuerdos –La finca Santa Anita, el abuelo Leonidas Rendón y la Abuela Raquel Pizano, los diciembres de la infancia, entre otros- que siempre vuelven, que se repiten incansablemente, que no están dispuestos a dejar tranquilo al narrador vallejiano y que este último tampoco está dispuesto a dejar ir, a dejarlos esfumarse, a olvidarlos.

“[Barba Jacob desperdigó sus historias] Tal vez para que alguien, algún día, algún ocioso, se las pregunte al viento y haga con ellas un tomo” (Vallejo, 2014, p. 459). El narrador vallejiano, acostumbrado a vivir entre fantasmas, fue ese ocioso que les preguntó al viento y al río por aquellos recuerdos e historias que todavía guardaban del poeta. Visto así, el poeta se vuelve otro colaborador del sujeto que está escribiendo su biografía. El incorregible lo fue tanto, que al biógrafo le es posible encontrar numerosos testimonios y recuerdos sobre la vida del poeta dispersos en la mayoría de los lugares por los que este pasó: “Barba Jacob lo sabía [que el hombre, el yo, son sus recuerdos, y que en la medida en que estos sean conservados menos rotunda es su muerte]. Por eso su prodigarse aquí y allá en anécdotas e historias de su vida” (Vallejo, 2014, p. 267). Pero, como ya escribí, no era un anecdotero autobiográfico simple, sino que gran parte de las historias que contaba era invención suya. Si Barba Jacob es humo, no es el humo del olvido, no es el humo de la muerte definitiva. Es el humo de la leyenda con la que él

mismo se encargó de envolver su vida; es el humo de una memoria burlona que supo dilucidar que el tiempo, su enemigo, es también un bromista. Comentando la biografía de Barba Jacob escrita por Juan Bautista Jaramillo Meza, el narrador se pregunta: “¿Cómo recuperar los pasos, desde la lejana Manizales, de quien había andado por toda América inventando leyendas y embrollando las pistas, en un ir y venir incierto, para que nadie se atreviera a contrariar los versos de su poema?” (Vallejo, 2014, p. 188). El poema al que se refiere el narrador es <<Elegía de septiembre>>; más específicamente, su última estrofa: “Y vosotros, rosal florecido, lebreles sin amo, luceros, crepúsculos, escuchadme esta cosa tremenda: ¡He vivido! He vivido con alma, con sangre, con nervios, con músculos, y voy al olvido” (Barba Jacob, 2006, p. 142). Para el biógrafo, el sujeto biografiado pone en una situación complicada y exigente a todo aquel que quiere escribir su vida: el biógrafo no solamente se enfrenta al <<turbión de la muerte>> y al olvido, sino también a un sujeto que para vivir plenamente tiene que escabullirse siempre, descolgar el telón de la bruma entre él y quien va detrás suyo.

Dice el narrador de *Los Días azules*, en un fragmento que ya cité antes, que Barba Jacob dijo en un verso: <<De mano en mano la antorcha va encendida>>. A él le correspondió recibir esa antorcha y reconstruir su derrotero. Pero no es fácil mantener encendida una antorcha con todos sus esplendores, todos sus abatimientos y todas sus vacilaciones, en los abismos hondos a los que bajó y en las estrellas a las que subió: es necesario estar donde ella está para cubrirla y evitar que se apague. Desde Manizales, sin salir de la ciudad, no es posible sostener una llama que recorrió tantos países de América: en otros versos dijo el poeta que “vagó, sensual y triste, por las islas de su América; en un pinar de Honduras vigorizó el aliento, la tierra mexicana le dio su rebeldía, su libertad, su fuerza... Y era una llama al viento” (Barba Jacob, 2006, p. 231).

Si el hombre son sus recuerdos, todos aquellos que dejó desperdigados, es necesario ir a buscarlos y recogerlos todos, los que todavía no se hayan apagado en el olvido, para lograr restablecer lo más completamente posible a ese hombre. El narrador-biógrafo de *Barba Jacob el mensajero* se adjudica ese logro porque considera que hizo lo que era necesario para alcanzarlo: él ha sido el que mejor ha logrado asir entre sus manos la estelita de humo que el <<marihuano>> dejaba a su paso, el que ha salvado del naufragio del tiempo más piezas del rompecabezas:

Intentó, pues Barba Jacob –como antes a Juan Bautista Jaramillo Meza, Manuel José Jaramillo, Lino Gil Jaramillo y Víctor Amaya González, que también fueron sus amigos- también a Shafick se le esfumó. A mí no. Como si su vida fuera la mía, llegué a saber de él más que nadie. Más que Rafael Helidoro Valle, que lo trató por veinte años; más que Rafael Delgado, que vivió con él dieciocho y lo acompañaba en el instante de la muerte. Yo que solo coincidí con él sobre esta tierra ese instante, ese único instante en que él se iba de esta comedia en México y yo venía en Antioquia. Bajo cielos tan distintos los dos sucesos... [...] Ni a Shafick, ni a Juan Bautista Jaramillo Meza, ni a Manuel José Jaramillo, ni a Víctor Amaya González se les dio escribir la biografía de Barba Jacob, porque una biografía no se puede escribir desde el cómodo escritorio de la casa con los solos propios recuerdos, y hay que salir a la calle a preguntar, a preguntar los ajenos. Es que el prisma no es una sola cara del prisma. (Vallejo, 2014, p. 204)

Si el narrador vallejiano se hubiera contentado, como los otros biógrafos de Barba Jacob, con sus solos propios recuerdos, con la pequeña cara del prisma que le correspondía, *Barba Jacob el mensajero* hubiese sido una descripción de pocas líneas que no habrían alcanzado a llenar una página de una coincidencia misteriosa, dispuesta por la fortuna o la Providencia, y eso contando con que, como dice el narrador, uno sea desde la primera célula y no <<cuando afuera brillen los astros>>. Pero no, el biógrafo decidió llevar a cabo con determinación la ardua empresa de visitar y explorar cada cara del prisma, de recolectar cada pieza del desmesurado rompecabezas que es la vida del, para él, irrepitible Barba Jacob: “Bach decía que era muy fácil tocar el clavecín: que bastaba pulsar la nota justa en el momento justo con la intensidad justa. Yo también tengo la fórmula para recuperar a Barba Jacob: sumando, recobrando la totalidad de sus recuerdos” (Vallejo, 2014, p. 267). Sencillo, fácil: años y kilómetros.

Embarcarse en la recuperación y la suma de los recuerdos de una vida es adentrarse en el universo de confusión e incertidumbre de la memoria. Por esa razón es que el narrador-biógrafo, en la última biografía que ha escrito hasta ahora, *El cuervo blanco*, dice que no puede respirar sin la palabra *dizque* y que tanto la usa, que se convirtió en una autoridad en la definición de la palabra, pues el *Diccionario Panhispánico de Dudas* la aclara con citas tomadas de sus libros. “Y *dizque* no es una mísera palabra del común, vale por toda una frase: <<dicen que>>, o <<dicen que es>>” (Vallejo, 2012b, p. 298). El intrincado laberinto en que se conjuntan la memoria y el olvido es el laberinto del *dizque*: <<dijo este que el uno le contó que el otro recordó>>. Exclama el biógrafo en la biografía que hizo de Silva, *Almas en pena chapolas*

negras, que “Dicen, dicen, dicen, ¡tantas cosas dicen!” (Vallejo, 2014b, p. 7). En el mismo libro, intentando precisar su primer encuentro con Silva, se pregunta:

¿Entonces? ¿En qué quedamos? [y responde:] 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 poder precisar lo que le pasó a otro, a él, que murió hace cien años, esa pobre vida ajena perdida en el desbarrancadero del tiempo, en el pasado común sin fondo, más remoto, más brumoso, más insondable que el mío. (Vallejo, 2014b, p. 9)

Orientarse en ese laberinto es una labor de contabilidad que requiere del biógrafo una perspicacia y una penetración agudas. Ejemplo de la posesión de esas habilidades por parte del narrador-biógrafo vallejiano es la lectura que hace del <<Diario de contabilidad>> del poeta bogotano. Barba Jacob, en este caso, lo obliga también a estar alerta; el narrador advierte que

Lo que voy a pasar ahora al papel son pues recuerdos de recuerdos de recuerdos. Haga de cuenta usted esas cajitas chinas que van saliendo unas de otras, en serie, burleteras. ¿Y en la última que habrá? ¡Qué va a haber! El polvaderón del Tiempo. (Vallejo, 2014, p. 253)

En otra ocasión se dice casi que agobiado, sobre los recuerdos en que basa la biografía que escribe del poeta antioqueño: “Ah, y los recuerdos, los recuerdos sobre él ajenos, los de quienes le conocieron, tan vagos, tan imprecisos. Escribir vidas de santos con base en los recuerdos es como tejer con hilos de humo” (Vallejo, 2014, p. 182).

El biógrafo se enfrenta ante dos peligros en el camino de ese laberinto: el propio sujeto biografiado y los testigos con quienes se entrevista. Tiene que corregir los errores, los olvidos y las mentiras de ellos. Respecto a una carta que Barba Jacob escribió a Leonardo Shafick y que termina diciendo <<Le estrecha la mano como hace un año, Porfirio Barba Jacob>>, el narrador tiene que refrescarle la memoria al poeta:

Como hace un año no: como hace medio, si acaso. ¿No ve que su carta es del veintitrés de enero del años treinta y tres, y el miércoles santo del treinta y dos iba usted con él [Shafick, destinatario de la carta en cuestión] en un carro por la Avenida Insurgentes abrazándolo, y el dieciséis de mayo salieron juntos de su casa de la Calle de San Jerónimo (usted en estado deplorable) y un perro callejero les ladró, y el veintitrés de junio se fueron a comer juntos adonde Jesús López, ese muchacho que usted trajo de Guadalajara y que ya se había hecho un hombre, y el cuatro de julio él, Shafick, volvía de visita a San Jerónimo? *Acuérdese y verá* [las cursivas son mías]. Después

usted se internó en el Hospital General al que ya sí no sé si iría o no a visitarlo. Yo llevo las cuentas de su vida mejor que usted. Las que se me han hecho un embrollo son las de la mía. (Vallejo, 2014, p. 210)

Fechas –veintitrés de enero del año treinta y tres, miércoles santo, dieciséis de mayo, veintitrés de junio y cuatro de julio del año treinta y dos-, personajes –Shafick, Jesús López, un perro callejero- y lugares –la Avenida Insurgentes, la Calle de San Jerónimo, la casa de Jesús López y el Hospital General- vienen a ser las cifras del cuaderno contable que el biógrafo estudia para poder armar el rompecabezas de la vida del poeta. La labor de contabilidad del biógrafo-contador no es fácil, pues repetidamente se encuentra con cifras que no encajan perfectamente y tiene que revisarlas y entregarlas al lector una por una para restarle margen al descuadre:

De la visita de Vasconcelos a Arenales me han hablado otros: Manuel Ayala Tejeda, Felipe Servín, Toño Salazar y Alfonso Taracena, y juntando sus recuerdos podría reconstruir la escena como quien arma un rompecabezas. Según oyó contar Ayala Tejeda [El dizque: dice que le dijeron], los tremendos editoriales no firmados de Arenales en *Cronos* iban dirigidos no solo contra Obregón y Calles [fue este último quien, furioso por esos editoriales, expulsó a Arenales de México], las cabezas del gobierno, sino contra el propio Vasconcelos, por quien estaba empleado. Enterado Vasconcelos de qué pluma provenían fue al cuartucho en que vivía a buscarlo y lo encontró acostado con un muchacho. <<!Mira quién viene! -le dijo Arenales sin inmutarse al muchacho-. ¡El dictador de la cultura en México!>>. Y con tremendas palabras echó a Vasconcelos del cuarto. Pero Servín me cuenta el episodio algo distinto: que Arenales pasaba por una época de prosperidad y vivía en un hotel de Madero o cerca: en momentos en que estaba en la cama con un muchacho desnudo separando las semillas de un paquete de marihuana llamaron a la puerta. <<¿Quién es?>>, preguntó Arenales. <<Jose Vasconcelos>>, le contestaron de afuera. El muchacho de inmediato quiso vestirse pero el poeta se lo impidió, y en el estado en que estaban recibieron a Vasconcelos y sus acompañantes. Toño Salazar, por su parte, me dice que cuando Arenales se fue a vivir al hotel Colón de la calle Madero, el ministro Vasconcelos fue a visitarlo en compañía de su secretario Torres Bodet y de Pellicer. Toño se hallaba con Arenales, y acaso con alguien más, fumando marihuana, cuando Vasconcelos y sus acompañantes llamaron a la puerta. En el curso de la visita Vasconcelos le pidió a Arenales que recitara algo, y él dijo su <<Balada de la loca alegría>>. Al terminar el poeta Vasconcelos comentó que <<Habría que ir a la poesía inglesa para encontrar algo semejante>>. Por ese <<acaso alguien más>> de su relato Toño Salazar no es el muchacho desnudo de los otros. Pero bien pudo serlo. (Vallejo, 2014, p. 72)

El fantasma de Barba Jacob habita sus cartas, sus editoriales, los testimonios de quienes lo conocieron o de los descendientes de quienes lo conocieron. Pero su modo de habitar es paradójico: se asoma y se esconde al mismo tiempo, simultáneamente se acerca y se aleja del narrador que lo busca, “Como la estela de sus barcos que borra el mar con las olas, es en cada instante y se niega” (Vallejo, 2014, p. 473). No hay felicidad más grande para el narrador-biógrafo vallejiano que llegar a los instantes en que Barba Jacob está más cerca suyo, en que más visible es y menos lo han borrado las olas del mar del tiempo. El hallazgo que depara la mayor de esas felicidades al biógrafo es el de Rafael Delgado, quien después de casi cuatro décadas de la muerte del poeta recuerda con increíble precisión los dieciocho años que con este vivió. En León, Nicaragua, la ciudad donde el biógrafo lo encontró, ambos, biógrafo y testigo, de setenta y cinco años en el momento en que lo entrevista el narrador, niegan la muerte y se burlan del olvido; ante sus ojos el fantasma aparece con una claridad insólita, casi lo pueden tocar:

Yo, removedor de sombras, cazador de recuerdos, jamás he presenciado otra derrota más feliz ni más conmovedora del olvido que su memoria. Por sobre el doble abismo del espacio y el tiempo Rafael Delgado sonrío y recuerda. Recuerda los hoteles, las pensiones, los hospitales, los restaurantes, las calles, las plazas, los barcos, los trenes, las caras, las casas, las rutas, las fechas, los precios. (Vallejo, 2014, p. 193)

La conmoción feliz del narrador vibra en las páginas en que Rafael Delgado le concede el don de sus recuerdos, es imposible para el lector no hacerse eco del alborozo de alguien que por fin tiene al alcance de su mano no solamente a uno de los objetos de su devoción, sino también a sí mismo. El narrador-contador ha encontrado a su perfecto auxiliar contable, a pesar de que todos los testigos coincidan en que Rafael era un zángano y vividor que explotaba al poeta:

Fantásticos estos barquitos de Rafael Delgado que llegan y se van en su memoria puntuales como las estaciones. Qué me importa que los papeles de Barba Jacob se hayan perdido una noche bajo los escombros de un terremoto [Rafael y su familia tuvieron que salir corriendo de Managua luego de un terrible terremoto que estremeció a la ciudad y causó caos y terror masivos]. Qué me importa que las bellezas envejecan y desaparezcan y se vuelvan polvo [¡lo dice quien tan aficionado fue a las bellezas de la calle de Junín, de Roma y de Nueva York!]. Otras vendrán. Barba Jacob no. Y Rafael me va recitando barcos, pueblos y ciudades con la seguridad con que un cura desgrana jaculatorias. Barba Jacob el hombre irrepetible palpita en su recuerdo. (Vallejo, 2014, p. 314)

El milagro del cine que tanto maravilló al narrador cuando era un niño se repite de nuevo: la sala oscura se llena de luz y empiezan a correr por los rollos el alma, la sangre, los nervios y los músculos del poeta evocado. Mientras vuela en el avión que lo lleva de regreso a su ansiada Antioquia de Roma, piensa el narrador vallejjiano:

Va mi avión barranca abajo de regreso acelerado, como mula que apura el paso volviendo al potrero. Bueno eso creo yo: corro la cortinita de la ventanilla y afuera la oscuridad no se ve; apenas si los foquitos rojos de las alas titilando, para darnos la ilusión de que avanzamos. Esto de viajar en avión de noche es un acto de fe. Cree uno que se mueve y a lo mejor está quieto, con las luces apagadas abajo en el aeropuerto. Yo necesito ríos, postes, montañas, puntos de referencia para saber que voy. (Vallejo, 2008, p. 179)

Asimismo, el biógrafo vallejjiano no puede reducir el testimonio del paso de un hombre por la tierra a únicamente un acto de fe. No puede conformarse con la oscuridad del mundo de ultratumba en que se mueven ciegamente los fantasmas. La máquina del tiempo de Wells en que viaja el narrador en busca del poeta debe volar sobre paisajes iluminados para seguir las rutas de los barcos y los trenes que tomó Barba Jacob. Es una empresa que se debate entonces entre la ciencia ficción y la parapsicología. El narrador reconoce la desmesura de lo que pretende hacer, del método de reconstrucción de habituación que usa para seguir las huellas del poeta, se presenta a sí mismo como un detective quijotesco: “Me siento más bien como un detective, y puesto que voy de país en país, un detective de la Interpol. ¿Pero un detective persiguiendo a un muerto? Mejor un parapsicólogo, un cazador de fantasmas. Eso, un iluso” (Vallejo, 2014, p. 411)

Un iluso persiguiendo a un hombre irrepetible. Si la biografía plantea una regla de vida a partir del ejemplo individual de un hombre y propone, antes que una moral social, una moral egoísta, *Barba Jacob el mensajero* es un caso completo del género biográfico: tanto biógrafo como sujeto biografiado practican una moral del egoísmo. El narrador vallejjiano en el Tre Scalini de la plaza Navona de Roma tuvo a un paso al mismísimo Jean Paul Sartre (al que después habría de anotar en su <<Libreta de los muertos>>) y una <<belleza>> de pelo ensortijado lo distrajo de decirle al escritor francés que “no compartía su tesis del compromiso, que el único compromiso que yo aceptaba era el del hombre consigo mismo, que la única verdad era la mía, la de un *egoísmo feroz* [las cursivas son mías] (Vallejo, 2008, p. 22). El narrador vallejjiano no puede aceptar una moral que exija el sacrificio individual en aras del bien de la

sociedad, pues para él la única moral posible es “la que se centra en el individuo concreto, único e irrepetible, el de aquí y ahora” (Vallejo, 2010, p. 89). El poeta, por su parte, a los estudiantes hondureños que decidieron aplazar el homenaje que le estaban organizando en el Teatro Manuel Bonilla de Tegucigalpa porque una de las bailarinas que debía bailar en uno de los números del programa se dislocó un pie les dijo exasperado: “<< ¿Y a quién van a agasajar –les preguntó Barba Jacob furioso-: al poeta, o las muchachas?>>”, y los mandó al carajo “(Vallejo, 2014, p. 302). El historiador Jorge Flores, hijo de Esteban Flores quien fuera amigo del poeta algunos años, le confesó al biógrafo que nunca pensó que nadie fuera a llorar algún día por Ricardo Arenales –refiriéndose al llanto desconsolado de Rafael Delgado mientras bajaban el ataúd a la fosa- y le describió al poeta como un “personaje ególatra, indelicado, egoísta, para quien la suerte ajena no le importaba en lo más mínimo” (Vallejo, 2014, p. 442) y que planeaba publicar un libro de poesías con el arrogante título de <<Poemas excelsos>> o <<Poemas supremos>> o <<Poesías perfectas>>. Carlos Pellicer le dijo al biógrafo que “por lo que a él respecta era de una gran vanidad [Barba Jacob] y solo le oyó historias escabrosas, como esa de los quince soldados que lo violaron en Guatemala, narrada con exceso de detalles y complacencia” (Vallejo, 2014, p. 69). De cierta forma, para el poeta fue una preocupación prioritaria inventarse a sí mismo, alimentar su leyenda y construirse como personaje pues su don de la clarividencia, que le atribuye el narrador biógrafo y que le permitió predecir el asesinato de Sandino desde *El Espectador* de Bogotá y el de Trotsky desde los perifoneos de *Últimas Noticias*, le permitió también predecir que alguien, décadas después, recorrería sus mismos caminos y hurgaría bibliotecas y archivos “para captar fugaces e inseguros detalles de las gentes y las cosas que fueron: de él” (Vallejo, 2014, p. 360). Ambos, tanto el biógrafo como el sujeto biografiado, concentran sus esfuerzos en amurallar su voz, su <<yo>>.

El viajero –el narrador-biógrafo- y su máquina –la de Wells- necesitan puntos de referencia para funcionar, para poder afirmar que el poeta fue y hacer que vuelva a ser y siga siendo. En ese sentido, los puntos de referencia del narrador vallejiano son los recuerdos y las personas que recuerdan, aquellas en cuya memoria se conservan los recuerdos. Ese principio recorre y articula toda la narrativa vallejiana –tanto las biografías como su autoficción- y, entre muchos otros, hay un fragmento de *El desbarrancadero* que ilustra claramente esa relación entre muerte, afecto, recuerdo y dolor: la última conversación que el narrador tuvo con su padre:

-¿Qué habrá después de la muerte, m'hijo? –me preguntó [el padre al hijo]. –Nada, papi –le contesté-. Uno no es más que unos recuerdos que se comen los gusanos. Cuando vos te murás seguirás viviendo en mí que te quiero, en mi recuerdo doloroso, y después cuando yo a mi vez me muera, desaparecerás para siempre. (Vallejo, 2014c, p. 80)

De la misma forma, Barba Jacob vivió en aquellos que lo conocieron y ya murieron, en el narrador que fue hasta ellos para preguntarles por el poeta y en el libro en que plasmó lo que averiguó. El biógrafo puede identificarse con el poeta y casi que hablar con él por la existencia de esos puntos de referencia. Pudo imaginar el breve encuentro que tuvo con Barba Jacob en el cuarto oscuro del Hotel Sevilla y que cité en una página anterior, porque Fedro Guillén le dio el material para hacerlo: Guillén le contó que el veintinueve de agosto de 1941 fue a entrevistar a Barba Jacob para *El Imparcial* de Guatemala a ese Hotel Sevilla y le habló, Guillén al biógrafo, de la comadre que lavaba ropa, del pasadizo lleno de macetas con flores, del perro soñoliento y vigilante, de la penumbra del cuarto. Cuenta el narrador que uno de los tantos episodios de su investigación fue una visita que hizo a Manuel Ayala Tejeda, quien había tratado al poeta, en la que conoció, por habérselo solicitado previamente al dueño del cuarto, a Abelardo Acosta, uno de los últimos amantes de Barba Jacob y quien hacia el final de su vida, la del poeta, le llevaba el traje a la tintorería y los artículos al periódico. En ella, dice el narrador, sucedió un prodigio:

en ese mísero cuarto de muebles sucios y desvencijados en que me hallaba con un pobre hombre viejo y ciego [Ayala Tejeda] y ese otro pobre hombre acabado que con vanidoso pudor <<no se quitaba el sombrero>> [Acosta], evocando dolorosamente a Barba Jacob *sentí que yo era él* [las cursivas son mías] y que el mísero cuarto del presente, el del Sevilla, empezaba a flotar, alucinante, expandido por el humo de la marihuana, sin lastre, soltadas las amarras. Tripulantes de una frágil navecilla perdida en la bruma del tiempo nos íbamos al cielo de los monstruos... (Vallejo, 2014, p. 287)

Los recuerdos y los memoriosos que los conservan son la condición de posibilidad para que sucedan los prodigios y los hechizos de los que habla el narrador. Para encontrar a un fantasma el biógrafo tiene que recurrir a otros fantasmas: Abelardo Acosta y Rafael Delgado conocieron a Barba Jacob siendo unos jóvenes de aproximadamente veinte años, pero cuando el narrador fue a preguntarles por el poeta ya habían envejecido, el uno se acercaba a los setenta años y el otro ya los había pasado, estaban acabados, con casi los dos pies en la sepultura. Delgado y Ayala Tejeda protagonizaron otro encuentro en que el biógrafo sintió otra vez la presencia de Barba

Jacob por obra del recuerdo. Acompañando a Rafael Delgado a desandar los pasos que había recorrido con el poeta en la Ciudad de México, por iniciativa del propio Delgado, el narrador lo lleva a visitar a Manuel Ayala Tejeda:

En esta peregrinación de fantasmas llevé a Rafael a visitar a su viejo amigo Manuel Ayala Tejeda quien aún vivía, ciego, en su cuarto miserable de una casa de vecindad de la calle de Artículo. En la doble oscuridad de la noche y su ceguera salió a abrirnos a tientas. << ¿Quién me busca?>> preguntó. Le contesté que venía con Rafael. <<Con Rafael Delgado>>, aclaro éste, y Ayala Tejeda extendió las manos para palpar al espectro. Treinta años se les vinieron encima. O más. Desde 1948 en que Rafael se marchó a Nicaragua no sabían el uno del otro [...] Ahora, a un paso de la muerte volvían a verse. Por última vez. Presenciando su reencuentro yo pensaba que habían sido buenos amigos, y por muchos años, gracias a Barba Jacob. Y mientras vivieran Barba Jacob viviría en ellos. (Vallejo, 2014, p. 454)

Barba Jacob es una leyenda, porque así lo quiso él y porque el tiempo así lo ha consolidado. Este es otro de los obstáculos que su biógrafo tuvo que superar para llevar a término su tarea. Tuvo que enfrentarse ante la leyenda negra de quien era considerado uno de los peores ejemplos de conducta, alguien cuya obra era elogiada y admirada pero cuya vida había sido tachada sin ningún tipo de consideración. La biografía, como expliqué antes acudiendo a Maurois, tiene el deber de intentar recobrar honrada y esforzadamente el ser de carne y hueso que fue el sujeto biografiado y evitar esculpir un monumento de piedra, inanimado, que acaba por no tener ninguno de los rasgos que caracterizaron al sujeto. No es posible hacer de Barba Jacob un santo de piedra; no lo pretendió él y sería ridículo intentarlo, el error se delataría solo. Lo que sí tiene que hacer aquel que escriba su biografía es presentarlo con todos sus rasgos humanos, con toda la singularidad que él mismo trató de conquistar para su vida, sin satanizarlo ni arrumbarlo en una lista negra de caínes indeseables.

El narrador-biógrafo de *Barba Jacob el mensajero* sabe eso y conoce a profundidad a su sujeto biografiado; además, su plan nunca ha sido alzar monumentos, sino más bien todo lo contrario: “desde hace años de años rompí mi pasaporte humano y soy un perro: alzo la pata y me orino en la estatua de Bolívar, la Catedral Primada, el hemiciclo a Juárez... Pssss” (Vallejo, 1993, p. 13). Aquel puede describirse como un detective de la Interpol, un parapsicólogo, un iluso, un removedor de sombras o un cazador de fantasmas, pero no está dispuesto a desempeñarse como un pontífice santificador:

Va él [el poeta] en el espacio y yo detrás de él en el tiempo, poniéndole orden por lo menos a la cronología. A su conciencia no, esa no tiene remedio. Que rinda cuentas como mejor pueda en el más allá que en él más acá yo no soy juez de nadie, ni biógrafo piadoso. Objetivo sí, en el fiel de la balanza, ni le cargó ni le exculpo, digo lo que me dicen. (Vallejo, 2014, p. 125)

Años después, en la tercera de las biografías que hasta ahora ha escrito, la de Rufino José Cuervo, el narrador vallejianista sí se plantea el objetivo de canonizar al gramático. Pretende hacerlo porque encuentra que este decidió entregar su conciencia a los dictados de Dios y vivir su vida según una estricta moral conservadora y católica; además, interpretar el papel de santificador lo pone en franco desafío a la Iglesia católica y a los papas, a quienes tanto odia, por medio de la usurpación de sus poderes. El narrador, en el caso de Barba Jacob, encuentra que este decidió, en cambio, vivir una vida tempestuosa y transgresora de los principios tradicionales de la moral católica y conservadora, y afirma que el poeta, a pesar de haber muerto confesado y rezando, no entró al cielo, si hay uno.

“Yo, francamente, no entiendo estas simplificaciones maniqueas de <<reaccionario>> y <<revolucionario>>, <<de derecha>> o <<de izquierda>>” (Vallejo, 2014, p. 398), dice el narrador respecto a los ataques de los que era objeto Barba Jacob, aunque este poco o nada se inmutara, por parte de la prensa oficial gobiernista de México a causa de la orientación política de sus editoriales y sus artículos: “Yo no creo en ideologías. Creo en los hombres. En el hombre concreto que actúa así o así” (Vallejo, 2013b, p. 176). Piensa lo mismo el narrador acerca de las categorías de <<santo>> y <<demonio>>: las ve como simples etiquetas que no tienen ningún referente en la realidad. Cuando oye que René Avilés, con quien se está entrevistando, se refiere al nombre del poeta Enrique González Martínez como un nombre santo, el narrador escribe, interpelando a su testigo:

¿Pero santo, Señor Avilés, en este mundo de los hombres, en esta tierra que gira? Amigos míos y admiradores suyos me han contado que después de que murió su mujer, y ya de viejo, se encontraban a don Enrique consiguiéndose criaditas en los cines. Como las pasiones morbosas de Barba Jacob, la vida limpia, ordenada y constructiva de González Martínez era un lugar común. Que no solo Avilés el ingenuo, sino Barba Jacob el perverso se tragó. Barba Jacob que lo trató por treinta años y que vivió cincuenta y ocho bien vividos, haciendo incluso una que otra obra de caridad. Ni tan diablo pues el diablo ni tan santo pues el santo. Hombres simplemente de dos patas y materia vil. Lo que Barba Jacob se conseguía eran <<boleros>>, limpiaboticas, pero no en la

piadosa oscuridad del cine (que no le gustaba), sino a plena luz de la plaza. ¡Y Morelia o La Piedad o Chilpancingo ponían el grito en el cielo! (Vallejo, 2014, p. 12)

Dos veces y con una diferencia de poco más de 260 páginas el narrador trata el carácter legendario del sujeto cuya vida aborda y casi con las mismas palabras: la primera de esas ocasiones:

Nadie en Antioquia conoció a Ricardo Arenales. El que se fue de joven era Miguel Ángel Osorio, y el que volvió veinte años después Porfirio Barba Jacob. Y como Barba Jacob le conocimos en adelante, cuando volvió a marcharse, hacia la muerte y la existencia intemporal de los seres legendarios. Así que cuando don Jorge [Jorge Flores, el historiador, el que veía en Barba Jacob a un gran ególatra] pronunció <<Arenales>> sentí que me arrastraba a las brumas de un pasado muy remoto, transcurrido en países ajenos, substraído a nuestra ingenua curiosidad de provincianos de Antioquia, y a nuestra imaginación que lo engrandeció. Arenales... Había empezado a descorrer el velo de la leyenda. (Vallejo, 2014, p. 80)

Y la segunda:

Ricardo Arenales... En Antioquia no conocimos a Ricardo Arenales: quien se marchó era Miguel Ángel Osorio, quien regresó Porfirio Barba Jacob y así lo hemos designado en adelante. Fue a don Jorge Flores en México a quien por primera vez oí llamar al poeta Arenales, y una sensación de extrañeza entonces me invadió, sentí que se refería a un personaje extraño, distinto a quien yo buscaba. (Vallejo, 2014, p. 349)

El narrador vallejiano, nacido en Medellín y que pasó su infancia y gran parte de su juventud en Antioquia, se reconoce como otro antioqueño que encerrado en las montañas de su departamento conocía poco de la vida de Barba Jacob, los recuerdos, las señales y las noticias que del poeta quedaban en los pueblos y la capital de Antioquia sobre su infancia, su temprana juventud y su regreso, cuando ya era un hombre adulto de cuarenta y cinco años. El único modo de que dispone el biógrafo de recobrar al ser de carne y hueso debajo de la leyenda y llenar los vacíos de la ignorancia es embarcarse en la <<frágil navecilla>> e internarse en el lodazal del tiempo para que aquello tan ajeno pueda pasar a sentirse propio y que la extrañeza experimentada pueda convertirse en comprensión. La máquina de Wells que se levanta sobre las montañas y sobrevuela los países de América recorridos por el poeta es el mecanismo que permite al biógrafo apartar y corregir las brumas, la incertidumbre y las imprecisiones de la

imagen construida por la leyenda. Si “Barba Jacob es el antioqueño que se va” (Vallejo, 2014, p. 460), el narrador- biógrafo tiene que irse con él para completar su devoción, hacer comunidad con el poeta, definir su propia voz y encontrarse a sí mismo.

Dice Fernando Vallejo, caminando, jadeante, a la cámara, en el video *La mini desazón. Paseo audiovisual con Fernando Vallejo*, que el destino común es la muerte y el olvido, y que si a alguno lo recuerdan unos meses, no lo recuerdan en unos años, y que si lo recuerdan en unos años, no lo recuerdan siglos, y que si lo recuerdan siglos, ya no sabrán a quién están recordando.

Así es este negocio, la vida es así: uno, que un día fue todo un joven, todo un hombre, todo un viejo, enfundado en su saco y pantalón y con figura humana sobre el esqueleto, acaba descorporizado, sin edad, sin rasgos, en un nombre vacío: después del hueco en un nombre hueco” (Vallejo, 2014, p. 253)

Así como el narrador vallejiano lleva una libreta de muertos cuyos nombres se lo dicen todo porque llenaron su vida y anticipan su muerte, de la misma forma lee las guías portuarias, los directorios telefónicos y otros documentos que contienen información relacionada con el poeta, pues en esos nombres y esos números palpita la travesía vital de Barba Jacob. Una lista parecida es aquella que el periódico Excélsior –en cuya edición vespertina, *Últimas Noticias*, trabajó el poeta los últimos años de su vida- dio de los asistentes al entierro del poeta. “Años me he pasado revisándola, meditándola, llenando de una identidad, con datos reunidos aquí y allá, esos nombres vacíos, buscando hasta encontrarlos a los que aún no habían tomado el camino de ese entierro” (Vallejo, 2014, p. 442). Muchos de los hombres y las mujeres en ella nombrados ya habían muerto para cuando el narrador fue a buscarlos, y los que sobrevivían ya estaban seniles o desmemoriados, todos golpeados por el huracán del tiempo y próximos a ser arrastrados por el <<turbión de la muerte>>. Poco o nada quedaba en ellos de lo que fueron cuando sus vidas se cruzaron con la del poeta. Cuando iba a preguntarles por Barba Jacob, el narrador se encontraba con fantasmas que, más que al mundo de los vivos, pertenecían al de los muertos. Cuenta el narrador que en su visita al licenciado Francisco Ramírez Villarreal –uno de los diputados del Congreso Nacional Constituyente de Querétaro que el cinco de febrero de 1917 firmaron la Constitución que actualmente rige a México-, cuando este le hubo dicho todo lo que sabía sobre el poeta, se puso a decir entre repetidas copas de ron:

<<Alfonso Reyes, muy amigo mío, ya murió, hace veinte o treinta años. Ricardo Arenales, también amigo, ya murió, hace más de treinta años. Y el licenciado Fernando Ancira, también murió, hace una infinidad de años. Y Manuel José Othón y Manuel Múzquiz Blanco y Max Henríquez Ureña... ¡Todos muertos!>> Se detuvo un instante, pensativo, y levantándose tambaleante nos preguntó [al narrador y a Fedro Guillén que iba con él]: <<¿Y el licenciado Francisco Ramírez Villarreal, está vivo o está muerto?>> Y el licenciado Francisco Ramírez Villarreal era él... (Vallejo, 2014, p. 347)

Vallejo, igualmente jadeante y en la misma caminata del pequeño video que poco antes mencioné, afirma que uno se va muriendo todos los días de a poquito, con las cosas que han sido de uno y la gente que uno ha querido que se muere y se va.

Recobrando al poeta, el biógrafo recobró también a todos los fantasmas que le hablaron del sujeto al que buscaba. Una lista de asistentes a un entierro conformada por nombres de personas ya muertas o a un paso de la muerte fue una de las claves para recuperar una vida. Los nombres vacíos de espectros y de <<gentes y cosas que fueron>> son los puntos de referencia del biógrafo, las claves que este descifra para reanimar toda la vida que contienen. Solo la larga enumeración de esos nombres puede corporizar de nuevo al poeta: los nombres de los barcos que tomó, de las cantinas que frecuentó, de los hoteles en que vivió, de los periódicos en que trabajó, de los conocidos que lo trataron, de los amigos y los enemigos, de quienes lo visitaron. El biógrafo tiene que andar el camino de forma inversa: hacer que el poeta vaya recobrando la vida poco a poco haciéndosela recobrar a todo aquello y todos aquellos que pasaron por ella y desaparecieron. Para el narrador-biógrafo vallejiano, esa es una de las grandes diferencias entre la novela y la biografía:

Otra diferencia entre la biografía y la novela: que la novela es mentira, pero la biografía está abrumada de nombres y fechas, y eso le exige al perezoso lector que recuerde nombres, ate cabos, saque cuentas, y así la mentirosa novela se ha convertido en el gran género de hoy. (Vallejo, 2014, p. 368)

Ese narrador es estricto respecto a lo que debe hacer el biógrafo: le prohíbe, se prohíbe, suponer e inventar:

Soy partidario de que el biógrafo se limite a citar sin interpretar, a un humilde abrir y cerrar comillas de partidas de bautismo, cartas, memorias, partidas de defunción. Y que el lector saque

cuentas e interprete, y que arme paso a paso, ficha a ficha el rompecabezas hasta que se le vaya configurando, como un milagro, el santo. (Vallejo, 2014, p. 367)

En una conversación en el marco del Festival Internacional de Literatura en Buenos Aires de 2012, Vallejo se apresura a decir, enfático y tajante, que las biografías que él escribe no son novelas ni biografías noveladas. Para él y su narrador, novela y biografía son opuestos rotundos: la una es mentira y la otra no puede decir nada más que la verdad. En ese sentido, el narrador-biógrafo vallejiano acata el pacto biográfico de la veracidad. Pero lo hace jugando con el lector: no ofrece una bibliografía completa de las fuentes a las que recurrió ni una comprobación clara de los testimonios que expone. En la misma conversación, Vallejo acepta que al lado de la verdad que cuenta en sus biografías está el típico narrador de todos sus relatos, con todas sus obsesiones, sus rabias, sus rencores, sus amores y sus temas. La presencia de ese narrador enturbia aún más para el lector el pacto que le es ofrecido.

El tomador de pelo de Margarito Ledesma –seudónimo de Vallejo que comenta sus libros– escribe en el comentario que hace en la contraportada de *Barba Jacob el mensajero* que le ha aconsejado a Vallejo “con toda claridad que no insista más en el tema obsesivo del yo, que lo personal no le interesa a nadie: que donde dice <<yo>> ponga <<él>>, y donde dice <<Medellín>> ponga <<Tambo>> o <<Yoknapatahua>>” (Vallejo, 1991). Pero el narrador vallejiano insiste porque para él esos nombres propios, que solo conoce él, son los que contienen la cifra de su vida, los que conforman su memoria y configuran su voz. Barba Jacob es uno de esos nombres, aunque uno de los pocos famosos y conocidos por muchos. Al narrador vallejiano no le interesan los nombres o las ciudades universales y abstractos que nada le dicen. Su obsesión es su <<yo>> localizado en personas, fechas y lugares concretos y específicos. A lector de *Barba Jacob el mensajero* le dice, después de terminar una de sus extensas enumeraciones: “Pero a qué decir más nombres si usted ni los habrá oído mencionar” (Vallejo, 2014, p. 252). No está dispuesto en su labor de biógrafo a buscar a su sujeto biografiado en entidades abstractas – “ante mis ojos alucinados se revientan las abstracciones como pompas de jabón”⁵ (Vallejo, 2009, p. 89)-, pues, de hacerlo así, la voz del poeta que habla en su interior se diluiría en un ruido vago e insignificante: “para mí la materia es lo principal” (Vallejo, 2008, p. 149), dice el narrador

⁵ Luis Alfonso Castellanos, en conversación personal que sostuve con él, destacó la inmanencia que caracteriza la visión de mundo construida en la obra de Fernando Vallejo. La mirada limitada del narrador vallejiano al marco de lo inmediato percibido por él le permite aprehender la visión de mundo que, según María Fernanda Lender, se hace creíble a los ojos del lector.

vallejiano en *Los caminos a Roma*. Y como la voz audible de los testigos que le hablan de Barba Jacob, y las cartas, los periódicos y las revistas legibles que le informan sobre la vida del poeta, el biógrafo se da a buscar vestigios concretos y sensibles del paso de aquel por la existencia, puntos de referencia palpables, como el médico de *El loro de Flaubert* que para escribir la biografía del escritor francés debe rescatar las señales y los objetos delicados que permanecen en pie entre los escombros que dejaron la batalla y la carnicería. Algunos de esos vestigios que descubre el biógrafo de Barba Jacob son:

- Las dedicatorias escritas por Barba Jacob de su puño y letra.
- La estampa de la mano del poeta, cuya historia es ejemplo de la irresponsabilidad que lo caracterizó: Barba Jacob, siendo jefe de redacción de *El Espectador* y usando el seudónimo de Juan Sin Miedo, inventó el cuento de un duende que se le aparecía a una niña en un barrio de Bogotá para promover la circulación del diario.

Y en prueba de su existencia [...] estampó en primera plana *su mano* [las cursivas son mías], con la leyenda de que el duende se la había enviado a Juan Sin Miedo en una hoja de papel. Esa mano, que ustedes [los lectores] pueden ver impresa, en tinta negra, en el ejemplar del veinticinco de ese mes de ese año [octubre de 1927] de ese diario, que la Biblioteca Nacional de Bogotá ha conservado, es el testimonio más tangible que me queda de Barba Jacob, de su espíritu burlón, humo de marihuana, y el que más apreció, más que las firmas de sus cartas, más que sus retratos. (Vallejo, 2014, p. 404)

- El pupitre de Miguel Ángel Osorio cuando fue maestro en Angostura en los años de su juventud. El pupitre se encontraba, en el momento en que el biógrafo escribía su libro, en el Museo de Zea de Medellín.
- Un telegrama puesto por Miguel Ángel Osorio cuando tenía dieciocho años en Angostura el veinticinco de diciembre de 1901. Se conservó el telegrama porque “hacía parte de lo más sagrado de esta tierra, la burocracia, que abriga sus documentos con su manto polvoso” (Vallejo, 2014, p. 182).
- La veintena de fotos en que aparece Barba Jacob y que dice conocer el narrador. Entre ellas: una tomada en un recital que dio el poeta en el periódico *El País*, en la que el poeta aparece “de traje negro impecable, con pañuelo blanco en el bolsillo del saco, y de pie, al centro de una larga mesa de asistentes sentados” (Vallejo, 2014, p. 32); otra tomada el primero de enero de 1932, “descolorida por el tiempo y esas presencias opacas [los otros

que en ella aparecen], se ilumina un lampo con Barba Jacob, con su aura luminosa” (Vallejo, 2014, p. 60); otra que apareció en una primera plana de *El Imparcial* de Guatemala, para el narrador “la mejor foto que conozco del poeta, la más mentirosa: guapísimo se ve, con su traje negro de anchas solapas, recogido el mentón y la mirada oblicua e iluminación de enigma” (Vallejo, 2014, p. 148); otra que ilustraba una noticia de periódico y que el biógrafo calcula que sea de unos meses antes de la muerte del poeta, en la que Barba Jacob se ve “enjuto, débil, acabado [...] parece tan insubstancial que da la impresión de que se lo fuera a llevar el viento” (Vallejo, 2014, p. 202): otra, la última foto del poeta, tomada en su cuarto del Hotel Sevilla, en que Barba Jacob está “sentado en el lecho blanco [...] recostado en una gran almohada blanca, la mano derecha sobre el pecho, el ceño adusto, la mirada oblicua, indescifrable; sobre la pared, de zócalo alto, se ve el crucifijo de que han hablado muchos” (Vallejo, 2014, p. 429).

- La voz del poeta, dramática porque el narrador está condenado a no escucharla jamás, a no escuchar nunca esa voz estremecedora que, según opinión unánime de quienes conocieron a Barba Jacob, transfiguraba el ambiente, envolvía en un brillo mágico a quienes la escuchaban y transmutaba las cosas y los sucesos cotidianos. El biógrafo se lamenta de que nada pueda devolverle la voz del poeta, ni siquiera la sesión de espiritismo a la que dice que asistió una noche de tormenta de un veintinueve de julio, aniversario del nacimiento de Barba Jacob, con el propósito de convocarlo. El espíritu que obedeció al llamado, cuenta, fue el de Mussolini, nacido el mismo día que Barba Jacob: veintinueve de julio de 1883.

El narrador vallejiano puede asegurar, después de haber seguido por años al poeta, de haber sorteado el complicado laberinto de la memoria y el olvido, de haber burlado la muerte, de haber salvado el abismo del tiempo, de haber desembrollado los hilos de humo y de haber juntado las piezas del rompecabezas, que Barba Jacob sí existió, que no fue ningún invento de un novelista mentiroso y que existe en su libro, escrito sobre el timón de la máquina de Wells. Y un libro después, en *Entre fantasmas*, la sexta parte de *El río del tiempo* si se considera a *Barba Jacob el mensajero* del noventa y uno la quinta, puede jactarse: “Diez años perseguí al fantasma de Barba Jacob, y cuando por fin lo apresé, lo exprimí en una secadora de rodillos de ropa hasta la última gota. ¿Qué no se puede exprimir un fantasma? No podrá usted, yo sí” (Vallejo, 1993, p. 96).

7. En las encrucijadas de la furia, la <<desvergüenza>>, la nostalgia y el cambio

En otras encrucijadas de los túneles excavados a través del tiempo biógrafo y sujeto biografiado se encuentran también. El narrador vallejiano inició su saga *El río del tiempo* con su más lejano recuerdo⁶: voluntarioso, terco, obstinado, porfiado, el niño de tres o cuatro años salía corriendo furioso hacia el patio de su casa para allí arrodillarse y estrellar en un <<redoble in crescendo>> su cabeza contra el embaldosado duro y frío, hacer rebotar su cabeza en frenéticos golpes sordos y ciegos contra el suelo, porque la criada que lo cuidaba no le daba el chocolate con pan de dulce de las tres de la tarde. Años más tarde, el niño hecho un joven habría de ir a pasar una temporada al manicomio por haber destruido, en otro arrebato de furia, el radio, el televisor, la lámpara de techo y el piano de su casa y su casa misma y la ajena. Barba Jacob, por su parte, a uno de sus amigos contó un recuerdo similar, aunque la veracidad del mismo es imposible de constatar: de niño maldecía por los corredores de su casa de Angostura, arrebatado por la furia y en un idioma enloquecido: “<<La galindinjóndi júndi, la járdi jandi jafo, la farajíja jíja, la farajíja fó. Yáso déifo déiste húndio, dónei sópo don comiso, ¡Samalesita!>>” (Vallejo, 2014, p. 9). El biógrafo, en su carrera, se encontró, asimismo, con otros testimonios que corroboraban las ráfagas de cólera y violencia de Barba Jacob: cuando echaba a gritos terribles de su cuarto a quienes lo visitaban, cuando desesperado destruía sus pertenencias, cuando despotricaba de todos y de todo y se reprochaba con remordimiento amargo. Desde muy temprano, el poeta y su biógrafo venían a coincidir en los caminos de la furia, el eco de las palabras ininteligibles del uno y el ruido de los cabezazos del otro convergían en la inmensa caja de resonancia del tiempo.

Ana Rita Osorio, pariente de Barba Jacob, y Alfonso Mora Naranjo hablan de una novela intitulada <<Virginia>> que escribió el poeta en su adolescencia y cuyos originales manuscritos pasaron de mano en mano hasta que el alcalde de Angostura la prohibió. Este prohibió a Miguel Ángel prestar los manuscritos de su novela y lo obligó a entregarlos a la alcaldía sosteniendo que esta contenía conversaciones que perjudicaban la moralidad pública. La novela contaba los amores de una tal Virginia con un tal Maín, y dice Ana Rita Osorio que la novela también fue excomulgada por el <<Padre Marianito>> porque en ella el novio se roba a la novia. El episodio anterior lo refiere el narrador vallejiano en la versión de *Barba Jacob el mensajero* publicada en

⁶El narrador vallejiano le deja saber al lector que el recuerdo con el que empieza *Los días azules* es su más lejano recuerdo en las páginas finales de *Entre fantasmas*.

1984, aquella en que todavía se encontraba en estado embrionario y no se hacía tan visible, pero no la menciona nunca en la versión de 1991. Maín se llamaba el novio de la inmoral novela y Maín – Maín Ximénez, más específicamente- fue uno de los primeros seudónimos del poeta. Como su personaje, Barba Jacob dedicó su vida, entre otras cosas, a perjudicar la moralidad pública. Como su biógrafo, también. Este ve en su sujeto biografiado un propósito idéntico al suyo: desafiar, burlar y desenmascarar <<a plena luz de la plaza>> una moral que él, el biógrafo, califica de antigua, provinciana, pacata, “la gran ramera, la vieja puta, la fea, sucia, falsa, hipócrita moral” (Vallejo, 2008, p. 39); la moral tradicional cristiana y conservadora que, según su visión de las cosas, reprime el deseo, constriñe al individuo, restringe la vida y a la menor oportunidad es violada. Por los caminos de la homosexualidad y de la marihuana también se encuentran el poeta y su biógrafo, porque “los vicios unen” (Vallejo, 2014, p. 233), tal como dice el narrador biógrafo cuando explica la razón por la que Jesús Flores, poeta como Barba Jacob y <<marihuano>> como Barba Jacob, fue el único entre los jóvenes que lo rodeaban que tuvo el privilegio de tutearlo. Y quizá también porque los vicios unen, el narrador vallejiano ha sido el que de cuantos lo han intentado ha tenido el privilegio de escribir la biografía más completa de Barba Jacob. La posición desde la cual el biógrafo describe, narra y comenta los rasgos <<inmorales>> de Barba Jacob es la ironía: parece pararse dentro de los límites de esa moral y decir <<vicio>> y <<desvergüenza>>, pero lo hace para desmentirla, desnudarla, con el <<dizque>> irónico de “<<desvergüenza>> digo yo, según los cánones que dizque aún hoy rigen” (Vallejo, 2014, p. 402).

Cuenta el narrador vallejiano en *Entre Fantasmas* que en una de las ocasiones en que le tocó ejercer de psiquiatra en reemplazo del doctor Flores Tapia, en un consultorio de la calle Diógenes Laercio, colonia Polanco, en el decimotercer piso de un edificio de cristal, llegó a consulta una escrupulosa, ortodoxa y acomodada mujer que sufría accesos histéricos en que tenía visiones y sensaciones de plátanos, sables, mangueras y caballos que la querían atropellar. Dice que, según el cuadro clínico de la mujer, le recomendó invitar a su habitación al plomero negro, fuerte y de dientes blancos como un caballo, que trabajaba en el edificio que estaban construyendo al lado de su mansión y al que veía bañarse, con una manguera de chorro fuerte, todas las tardes, para saciar el deseo que la tentaba con tanta violencia. Para el narrador vallejiano, la moral hipócrita lo prohíbe todo como una dictadura, para ella “Todo es no, como en Cuba” (Vallejo, 1993, p. 52), y de ella se lucran la Iglesia y la psiquiatría. Desde su

perspectiva, cuando el deseo comienza a rebelarse contra <<esa infinita fuente de angustias>> el individuo tiene dos opciones: o agachar la cabeza o plantarse en francas desobediencia y oposición frente a esa moral, “no te enfermes de contención” (Vallejo, 1993, p. 52). Un ejemplo de la inclinación por la primera opción recorre todas sus narraciones, incluida *Barba Jacob el mensajero*: el caso del poeta Epifanio Mejía, “el más grande poeta que tuvo Antioquia antes de Barba Jacob” (Vallejo, 2014, p. 169):

...amigo Epifanio, usted nació esclavo, prisionero, y como nació murió: esclavo y prisionero de una moral antigua, encerrado en la locura. Cuarenta años lo encerraron en la casa de locos, que con usted inauguraron [...] Nadie supo por qué enloqueció Epifanio, por qué quería matar a su mujer y a sus hijos. Era su locura para su tiempo un enigma. Recientemente un psiquiatra, especulando aquí y allá lo aclaró; recientemente, cuando salvo a mí ya a nadie el asunto le importaba: Epifanio Mejía quería matar a su mujer y a sus hijos porque en su Medellín pacato, su Medellín de arrieros, eran un obstáculo para su libertad. Si el día en que enloqueció Epifanio, en que quitándose las ropas corrió al río yo me lo hubiera encontrado, le habría dado un consejo: mándelos al demonio y por ahí derecho al cura párroco y al señor obispo, y lárquese con la primer puta que pase y que se le antoje. (Vallejo, 2013b, p. 205)

Barba Jacob, en cambio, es ejemplo de la segunda opción. Si Epifanio Mejía no pudo vivir como el cóndor de su poema -<<Nací libre como el viento de las selvas antioqueñas, como el cóndor de los Andes que de monte en monte vuela>>-, Barba Jacob sí lo hizo, volando no solamente sobre los montes de la cordillera andina. Felipe Servín le contó al biógrafo que cuando el poeta estaba internado en el Hospital de los Ferrocarrileros fue a visitarlo el psiquiatra Alfonso Millán Maldonado.

A éste, en presencia de Servín, Barba Jacob le contó que desde hacía largos años no tenía relaciones sexuales con mujeres. Cándidamente el doctor lo interrogó entonces sobre su comportamiento homosexual, y considerándolo un caso interesantísimo para la psiquiatría y la ciencia, le ofreció que se fuera a vivir a su casa. Barba Jacob, muy interesado, en un principio aceptó, pero acabó declinando la invitación apenas supo que la casa del doctor era el manicomio, diciendo que no se atrevía a sumarle a su fama de degenerado y toxicómano la de loco. [...] Perversiones sexuales no las hay, ni existe el Diablo. (Vallejo, 2014, p. 255)

“Soy un perdido –soy un marihuano” (Barba Jacob, 2006, p. 13), reza uno de los versos de <<La Balada de la Loca Alegría>>. Coinciden los testimonios de quienes lo conocieron en que

Barba Jacob fumó marihuana hasta su muerte. El narrador vallejiano, <<marihuano>> en su juventud transcurrida entre Medellín y Bogotá –“deambulan los marihuanos: pálidos fantasmas de las cofradías de la Noche, a las que pertenezco yo” (Vallejo, 2013b, p 28)-, logró establecer cuándo la fumó por primera vez el poeta, haciendo contabilidad entre *La divina tragedia*, las páginas autobiográficas de Barba Jacob publicadas en Guatemala sin consentimiento de su autor por Rafael Arévalo Martínez, y uno de los reportajes sensacionalistas que escribió el poeta para *El Herald* de México, consagrado a la marihuana y titulado <<La dama de los cabellos ardientes se bebe la vida de sus amantes>>: “Le puedo decir con precisión la fecha: el veintinueve de agosto de 1909 en la noche” (Vallejo, 2014, p. 41), le cuenta ufano el narrador al lector. Desde ese día hasta su muerte, del veintinueve de agosto de 1909 hasta el catorce de enero de 1942, Barba Jacob fue fiel a la <<Dama de los cabellos ardientes>>. La fumaba a plena luz del día en las calles abarrotadas, en los lugares donde trabajaba, delante de altos e influyentes personajes de la política y de la cultura, la promocionaba y la daba a probar con entusiasmo, desperdigaba las semillas por los parques y las orillas de las carreteras. Le contó Alejandro Gómez Maganda, amigo de Barba Jacob, al biógrafo que el gobernador, el general Gabriel Guevara, expulsó al poeta del estado de Guerrero cuando se enteró de que este sembraba marihuana en la propia imprenta del Estado donde le había permitido editar un semanario. Al biógrafo le contó también Manuel Gutiérrez Balcázar que el poeta mismo le había dicho que fueron unas semillas de marihuana y no un simbólico puñado de tierra mexicana lo que había recogido del suelo antes de cruzar el río Suchiate camino a Guatemala después de haber sido expulsado de México y que esas semillas recogidas en la frontera las sembró luego en el Jardín Botánico de Guatemala. Leonardo Shafick Kaim recuerda, en sus inconclusas e inéditas memorias sobre el poeta, que este, cuando trabajaba bajo las órdenes de Miguel Ordorica en la revista *La Prensa*, respondió inmediatamente que era él quien fumaba marihuana cuando Ordorica preguntó furioso y a gritos a todo el personal que había mandado a reunir que quién era el que fumaba marihuana.

En las mismas memorias, Shafick recuerda que el poeta le contó que una vez en el pueblo colombiano de Girardot la policía lo apresó mientras rondaba cerca de un teatro cuyo portero le había gustado. Ricardo Toraya le contó al biógrafo de otra ocasión en que Barba Jacob estuvo preso: un joven oficial del ejército con el que el poeta había estado tomando tequila armó un escándalo cuando este, sin poder contenerse ante la belleza del joven, le hizo una propuesta

indecorosa. A pesar de los ataques y los señalamientos que lo tildaban de <<pobre diablo>>, enfermo, depravado, degenerado y pervertido digno de compasión, Barba Jacob se mantenía sereno, con la conciencia tranquila, “demostrando que lo anormal es en mí precisamente lo normal en las demás personas” (Vallejo, 2014, p.401), según escribe Shafick que le dijo Barba Jacob cuando el episodio de la marihuana en *La Prensa*. Eran más bien, asegura el narrador-biógrafo, “leña seca para la hoguera de su desvergüenza” (Vallejo, 2014, p. 244). En el camino a la cárcel también se encuentran biógrafo y sujeto biografiado: el narrador vallejiano, en *El fuego secreto*, cuenta que su hermano Darío y él fueron a dar una vez a la cárcel por una pelea que tuvieron en una cantina con unos sepultureros envidiosos que no aguantaron verlos felices: “Colombia no soporta la ajena dicha: un Studebaker viejo y unos muchachos contentos son demasiado para su envidia: doble insulto con escupitajo a la cara” (Vallejo, 2013b, p. 65). El narrador ve en lo que considera una moral provinciana un agente de la amargura y la muerte.

Dice irónicamente el narrador vallejiano, que a través de sus páginas saca a la superficie lo que la moral pretende mantener oculto en las cloacas, que “Entiendo que hay una moral pública, a la cual corresponde una inmoralidad privada, callada. Y que por mi boca no hablará” (Vallejo, 2009, p. 132). Biógrafo y sujeto biografiado se encargan de hacer públicas y darles voz a esas inmoralidades para derribar el edificio de lo que ellos consideran una moral mojigata. Dice el biógrafo que refiere Victor Amaya un episodio en un café en Bogotá en que Gonzalo Carnevali, joven venezolano,

empezó a interrogar a Barba Jacob vacilante: <<Oiga maestro... dicen... se dice... yo... yo...>> <<Mire Carnevalito –cortó Barba Jacob: déjese usted de tanto rodeo. Usted lo que quiere saber es si soy invertido, ¿no es eso? Pues sepa que lo soy y mucho. Mis atributos masculinos están más que muertos desde hace tiempos, pero por fortuna la naturaleza es recursiva y ofrece otras zonas de placer. El chiste está en atreverse a recorrer los caminos ocultos. Yo los recorro con sabiduría y con el ímpetu que he puesto siempre en mis cosas, ¿me entiende usted, Carnevalito? ¿He estado explícito, Carnevalito? ¿Le gustó, Carnevalito?>> Son las palabras de un desvergonzado. (Vallejo, 1984, p. 46)

El narrador vallejiano refiere el episodio en la versión de *Barba Jacob el mensajero* de 1984 pero no en la de 1991. De la mano del poeta a la del biógrafo pasó la antorcha de la <<desvergüenza>> con la cual reducir a cenizas los excesivos escrúpulos de una falsa moral. Para el narrador, las reacciones frente a la escandalosa vida de Barba Jacob pueden dividirse en

dos grupos: la de aquellos en quienes la huella del poeta quedó hondamente grabada y que se sintieron intensamente atraídos y fascinados por él, como René Avilés y Rafael Arévalo Martínez, como si miraran al fondo de un abismo o fueran encandilados por la luz del mal; y la de los que sin comprender al poeta se conformaron con despreciarlo. Arqueles Vega y Clara Zawadsky pertenecen al segundo grupo. El primero veía en lo que para Barba Jacob fueron los fenómenos sobrenaturales del Palacio de la Nunciatura burdas orgías de homosexualismo y marihuana:

Lo que no podía saber Arqueles Vega cuando me hablaba de lo mismo, desde su cáscara de huevo, era que ese viento frío que pasaba por las estancias del Palacio de la Nunciatura entre el fragor que aturdiría y el largo y angustioso batir de puertas conmoviéndolo todo era el son del viento, el ala negra del misterio de la <<Canción innominada>>⁷ [...] Lo que no podía comprender Arqueles Vega era a Arenales: aquella tempestad dentro de un palacio era la tempestad interior. (Vallejo, 2014, p. 106).

La segunda, Clara Inés Zawadsky, esposa del que era el embajador de Colombia en México cuando Barba Jacob murió, Jorge Zawadsky, no pudo tampoco comprender la tempestad ni el abismo interiores del poeta porque vivió refugiada en la burocracia:

Lo que pasa, señora de Zawadsky, con su perdón, es que usted no entendió nada de nada. Usted vivió en el radio exacto de la seguridad administrativa, a la sombra del presupuesto, tan cierta como el salir del sol; él fuera de órbita, al azar de la vida. (Vallejo, 2014, p. 244)

A la señora de Zawadsky la conoció el narrador vallejiano cuando todavía no planeaba embarcarse en la búsqueda de Barba Jacob ni imaginaba que la vida de ella se hubiera cruzado con la del poeta. La conoció en Roma, cuando ella fue nombrada cónsul, un cargo en el que habría de quedarse <<años, décadas, tan larga eternidad>>. En Roma, ciudad a la que fue el narrador vallejiano a estudiar cine y de la que volvió a Medellín perseguido por la nostalgia:

⁷ El biógrafo se refiere a los poemas de Barba Jacob <<El son del viento>> y la <<Canción innominada>>. En el fragmento citado el biógrafo incluye algunos versos de cada poema. Del primero, compuesto por el poeta, según Antonio Salazar, en el Palacio de la Nunciatura: <<El son del viento en la arcada tiene la clave de mí mismo: soy una fuerza exacerbada y soy un clamor de abismo... Vine al torrente de la vida en Santa Rosa de Osos, una medianoche encendida en astros de signos borrosos. Tomé posesión de la tierra mía en el sueño y el lino y el pan; y, moviendo a las normas guerra, fui Eva y fui Adán>>. Del segundo: <<Ala bronca, de noche entenebrida, rozó mi frente, conmovió mi vida y en vastos huracanes se rompió>>. El biógrafo asegura que la primera estrofa del segundo de los poemas contiene la <<biografía profunda>> del poeta, la que subyace debajo de las fechas y los hechos externos que la configuran.

vuelvo de Roma, a Medellín, a la calle Junín a preguntarme por qué diablos regresé. Por una simple razón que eran un millón de razones: la nostalgia. La nostalgia que puso a nuestro padre Ulises a dar tumbos veinte años por el mar. La nostalgia capaz de emborracharse sola oyendo una noche entera un viejo disco rayado en una pobre vitrola. La nostalgia, la cieguita, la bobita, la pendejita. (Vallejo, 2009, p. 141)

Fernando Vallejo en el Parque Nacional de Bogotá a fines de agosto de 2000 en el marco del Encuentro Iberoamericano de Escritores *El amor y la palabra* dirigió a los <<muchachitos>> de Colombia un sentido discurso cuyas últimas palabras fueron:

Y un día me tuve que ir, sin quererlo, y se me hace que a ustedes les va a tocar igual. El destino de los colombianos de hoy es irnos. Claro, si antes no nos matan. Pues los que se alcancen a ir no sueñen con se han ido porque adonde quiera que vayan Colombia los seguirá. Los seguirá como me ha seguido a mí, día a día, noche a noche, adonde he ido, con su locura. Algún momento de dicha efímera vivido aquí e irrepetible en otras partes los va a acompañar hasta la muerte. (Vallejo, 2013d, p. 19)

Como al autor, a su narrador también Colombia lo ha seguido sin tregua. Los momentos de dicha efímera con sus abuelos, su padre, sus hermanos, sus amigos y sus amantes en la finca Santa Anita, los cafés de la calle Junín y las cantinas de la carretera taladran insidiosos en su recuerdo, llenan sus pensamientos y le impiden escribir el libro con la triple fuerza de la unidad de espacio, tiempo y acción que quisiera: “vuelvo por el ahí y entonces, yendo por el aquí y ahora” (Vallejo, 2009, p. 67). Colombia, Antioquia y Medellín como una maldición lo hicieron prisionero: “Colombia la insidiosa no se quedaba atrás, como polizón aventurero colado en el equipaje se venía conmigo [...] Carajo, estoy jodido, jamás me libraré de esta tierra” (Vallejo, 2008, p. 10). El narrador vallejiano, que la noche en que conoció la nieve en Nueva York no pudo dejar de recordar el día en que conoció el mar en las playas de Antioquia, no puede dejar tampoco de evocar a Medellín mientras describe a la Monterrey de 1909, cuando la primera estancia del poeta en la ciudad mexicana⁸. Margarito Ledesma, el consabido burlón, dice que le ha dicho personalmente a Vallejo que sus libros no tienen progresión, que giran en redondo, que

⁸ El biógrafo ve en la Monterrey de esa época un doble de la Medellín de su recuerdo y afirma que, así como los lugares, cada persona tiene un doble que lo está esperando en el laberinto del tiempo y del espacio.

van y vienen de un lado para otro sin ir a ninguna parte⁹. El narrador vallejiano se defiende afirmando que su escritura va y viene porque es un remedo de la vida. La biografía de Barba Jacob no podía ser la excepción, pues el poeta fue un errabundo, “su vida fue un inútil irse de todas partes para regresar luego” (Vallejo, 2014, p. 172). La narración de la vida del poeta se embrolla en sus múltiples estancias en los países, ciudades y pueblos que visitó: el relato va y viene como fue y volvió Barba Jacob.

También por los caminos de la nostalgia y de los mares de Ulises el biógrafo va al encuentro del poeta. Aquel ve en este otro nostálgico de la misma tierra. El poeta compuso su <<Parábola del retorno>> para que la vivieran tanto él mismo como su biógrafo. Barba Jacob escribió el poema en Barranquilla en 1906, como logró establecer el biógrafo, y regresó a Colombia poco más de veinte años después, el doce de abril de 1927, por el puerto de Buenaventura. El biógrafo interpola versos del poema en el relato del regreso del poeta a Antioquia para llenarlo de dramatismo y emotividad. El poema

se le hacía muy poca cosa al propio Barba Jacob que era tan humilde y lo borró de su obra. Pero Antioquia no de su recuerdo, y lo siguió recordando, recitando, que es para lo que son los poemas, en los clubes de los ricos, en las cantinas de la barriada, en las fonditas de la montaña. Claro, Octavio, [Octavio Paz] que el tema del retorno no es nada nuevo. Nihil novum sub sole, ¡qué le vamos a hacer si el hombre sigue siendo el mismo hombre! Y Ulises retornando a Ítaca desde hace tres mil años, por mares encantados de sirenas, de isla en isla desafiando naufragios, en hexámetros, desde los comienzos de nuestra literatura, sin más objeto que la vuelta a Ítaca la patria, que se aleja entre las ondas como marino espejismo. La patria para Barba Jacob, si es que alguna tuvo, era Antioquia, la tierra de su infancia. Y cuando él regresó él ya era otro, y Antioquia otra, que es lo que siempre pasa. (Vallejo, 2014, p. 179)

El narrador, que se jacta de ser la persona que más sabe del poeta y de que casi sabe de la vida de este como de su propia vida, ve en Barba Jacob una imagen idéntica a la suya: el extranjero que adonde sea que vaya carga fatalmente con su patria, una patria específicamente localizada – la Antioquia de la infancia- y que solo perdura en su recuerdo.

⁹ El imperio del recuerdo les impone necesariamente a las narraciones vallejianas una dinámica caracterizada por la tensión constante entre el regreso al pasado narrado y la realidad del presente narrativo, diferente al avance lineal de lo contado.

Pero el tiempo pasa y los lugares cambian y el viajero regresa para darse cuenta de que su patria ha desaparecido. El narrador vallejjiano regresa a Medellín para comprobar que a la finca Santa Anita la volaron con dinamita y solo dejaron un <<hueco vacío lleno de aire>>, que las mecedoras en que se sentaban los abuelos están vacías, que las palabras que usaba su abuela dejaron de usarse, que el padre y el hermano están moribundos, que la brisa dejó de soplar y la ciudad está tan caliente como el infierno, llena de barrios desconocidos de nombres nunca oídos, que el río antes terso y diáfano y poblado de sabaletas resplandecientes fue convertido en una alcantarilla, que las calles del barrio de Boston <<antaño bulliciosas y vivas de niños>> estaban desiertas y que la casa de su niñez <<por dentro se desmoronaba en ruinas>>. El regreso de Barba Jacob a Antioquia fue muy similar: la peregrinación de un fantasma que vuelve a desandar los pasos y a su retorno solo se encuentra con los estragos que dejó el paso arrasador del tiempo:

Ahora una carretera nueva le llevaba de prisa, de prisa, de vuelta a su más remoto pasado: al pueblo, a la casa, a los afectos que llenaron su infancia. El pueblo lo encontró desierto, como si el huracán del tiempo hubiera pasado por él y se los hubiera llevado a todos; la casa la encontró en ruinas, cubierta de musgo, como una casa de espectros; los afectos los encontró enterrados en un cementerio invadido por la hierba. Había muerto la abuela Benedicta, la madre-abuela como siempre la llamó. Había muerto el abuelo Emigdio. Los tíos y los primos o habían muerto o se habían marchado. El hombre de cuarenta y cinco años que volvía se sentía extraño, irreal. Se lo dijo a José Navarro en Monterrey, México; se lo escribió en una carta a Rafael Arévalo Martínez, a Guatemala. (Vallejo, 2014, p. 172)

Tanto el biógrafo como el sujeto biografiado comparten el afecto inmenso e incondicional que les tuvieron a sus respectivas abuelas: el uno a Raquel Pizano y el otro a Benedicta Parra. Ambos comparten también la transgresión de lo que el biógrafo denomina el lugar común del santo amor a la madre: el uno siente un odio visceral hacia su madre a la que llama la Loca, Lía Rendón, y el otro nunca quiso a la suya, Pastora Benítez.

No solo fue Ítaca la que había cambiado durante los veinte años que su rey estuvo ausente: este también había cambiado en ese lapso: “¿Cuánto lleva la humanidad creyendo que se puede regresar? ¿Desde Ulises? Es un viejo y necio error, no se puede regresar. Uno regresa en el espacio pero no en el tiempo. Y el que regresa es otro” (Vallejo, 1993, p. 172). Como Antioquia, Barba Jacob también había cambiado en el curso de los veintidós años que estuvo fuera de ella – y de Colombia, también-. El poeta volvió para constatar que todo cambia, “Que había cambiado

él y cambiado Antioquia, y que cambiando ambos, cada quien por su lado, se habían ido alejando, doblemente alejando” (Vallejo, 2014, p. 186). Miguel Ángel Osorio, nombre de bautizo del poeta, nunca volvió a la Antioquia que dejara en 1906.

Volvió por él, en su lugar, veintidós años después, Barba Jacob, otro. A constatar que el yo y la patria son espejismos, que todo cambia, que todo pasa, y que es imposible el regreso. No regresa el que se fue ni regresa a lo que dejó. (Vallejo, 2014, p. 257).

El <<yo>> del narrador vallejiano y del poeta es el de la biografía moderna, atendiendo a la caracterización de Maurois: un <<yo>> complejo, cambiante y múltiple. En la mutabilidad de sus identidades también se encuentran biógrafo y sujeto biografiado. Para el narrador vallejiano, la identidad uniforme y el <<yo>> homogéneo son espejismos pues, como el río, son para dejar de ser. El <<yo>> lo entiende, en cambio, como una entidad diversa y discontinua, un movimiento de cambios e interrupciones. Los versos del poema <<Veinte años>> del poeta nariñense Aurelio Arturo ofrecen la clave de lo que el narrador entiende por identidad: “Soy apenas un molde de arcilla donde se han esculpido tantos hombres pasados... siluetas de humo... estatuas signadas con un sello letal en la frente” (Arturo, 2008, p. 61). El narrador vallejiano se describe a sí mismo como una sucesión de fantasmas vagos, fugaces, diferentes y ajenos, y describe sus narraciones como el intento de recobrar a los hombres pasados que fue y de evitar que esas siluetas de humo se desvanezcan en el olvido. La imagen del fantasma sirve no solamente para caracterizar el arte biográfico de Vallejo, sino también para caracterizar su autoficción. La conciencia de su identidad cambiante le hace sentir al narrador vallejiano una sensación de extrañamiento para consigo mismo y le muestra lo complicado y difícil que le resulta la tarea de plasmar en la escritura los recuerdos de su vida: “Yo ya no soy yo, mi yo es un espejismo” (Vallejo, 2009, p. 56), “El fantasma del yo que pasa por estas páginas, de niño, de hombre, de viejo, no sabe quién es ni qué quiere” (Vallejo, 2009, p. 67). Por eso, la escritura de sus recuerdos es para el narrador vallejiano un acto de desdoblamiento: desde el escritorio tiene que ir a buscar a los hombres que alguna vez fue y dejó de ser, a las siluetas de humo que rondan en su recuerdo. Uno de esos desdoblamientos es contado por el narrador tanto en la primera como en la última parte de su saga *El río del tiempo*, *Los días azules* y *Entre fantasmas* respectivamente: el niño camina de noche con su familia por la carretera a Sabaneta viendo los pesebres instalados en los cuartos delanteros de las casitas campesinas a lado y lado de la carretera; de repente, se hace el silencio absoluto, su familia ha desaparecido y él está parado

delante de la ventana abierta de una de las casas; mira hacia el interior y no hay pesebre: lo que ve es a “un señor muy viejo, acompañado de una perra negra, que escribe en un escritorio negro” (Vallejo, 2013, p. 104). Por el túnel del tiempo, el viejo del aquí y ahora encuentra al niño del allá y entonces.

El biógrafo encuentra la misma condición mudable en su sujeto biografado. Para aquel, la verdad de este está hecha de humo y es múltiple, inestable e inasible, siempre cambiante para complicar al que quiera fijarlo en una definición simple.

Solo al cabo de los años de tratar de recobrar al poeta entendí un día, de improviso, como una revelación, que por sobre la aparente extravagancia su empeño en cambiarse de nombre ocultaba una profunda realidad: él había intuido la falacia del lenguaje que es designar en igual forma al niño, al joven, al hombre y al anciano, y que en el correr de la vida el nombre solo da una ilusoria continuidad. (Vallejo, 2014, p. 349)

El biógrafo llega a jactarse de comprender mejor que el propio sujeto biografado la ley íntima de este. Para el narrador vallejiano, Barba Jacob se traicionó a sí mismo cuando en la última agonía le pidió al padre Gabriel Méndez Plancarte que lo nombrara Miguel Ángel, su nombre de pila, en las oraciones:

Al final, empero, mientras se disponía a cruzar el umbral de la última puerta, creyó haber vivido equivocado, que era verdad la falacia y que por sobre la diversidad aparente él había sido siempre uno mismo: Miguel Ángel Osorio, como le bautizaron en la iglesita de Santa Rosa de Osos. Era entonces cuando se equivocaba: Miguel Ángel Osorio no era más que un fantasma entre muchos de un remoto y ajeno pasado. (Vallejo, 2014, p. 349)

Para el biógrafo, que planea morir en la impenitencia final y que revocó la renuncia <<a Satanás, a sus pompas y a sus obras>> que en su nombre y sin su consentimiento hizo su abuelo en la pila bautismal, Barba Jacob no fue fiel a su verdad de heresiarca y apóstata¹⁰ al haber pedido un sacerdote que lo confesara, haberle solicitado a este que lo llamara con el nombre con

¹⁰ Una de las hipótesis que el biógrafo plantea acerca de la fuente de donde pudo haber extraído el poeta las partículas <<Barba Jacob>> de su último nombre es el libro *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo en que es reseñada una sentencia de 1507 de la Inquisición catalana contra Mossén Urbano, famoso hereje que publicó que un tal Barba Jacobo era el Dios verdadero omnipotente. El biógrafo tiene la certeza de que Barba Jacob leía a Menéndez y Pelayo en La Habana en 1915 pues en sus artículos en *El Figaro* lo cita, pero no puede asegurar que haya leído las páginas de la *Historia de los heterodoxos españoles* dedicadas a Mossén Urbano y Barba Jacobo.

que fue bautizado y haber rezado en su agonía. El narrador vallejiano está seguro de que el poeta está alineado con él en el aquelarre, a pesar de que este al final haya pretendido otra cosa.

8. Conclusión

Preguntarse por uno mismo implica preguntarse por otros. La identificación de ambas preguntas es un eje constante en la construcción del mundo narrativo de Fernando Vallejo. Dentro del amplio proyecto narrativo del autor, la labor biográfica es una pieza de no menor importancia que el resto de volúmenes que conforman la autoficción del escritor antioqueño. El estudio de *Barba Jacob el mensajero* –y de las restantes dos biografías escritas por Vallejo– dentro del contexto del proyecto narrativo vallejiano tiene un carácter necesario para comprender mejor tanto la totalidad de la obra narrativa del escritor como su trabajo biográfico y los aspectos específicos y novedosos que el arte biográfico de Vallejo aporta al género. Si el estudio no se aborda de esa forma, la obra narrativa de Vallejo quedaría como un conjunto cojo y sus biografías, en este caso la del poeta antioqueño, como miembros flojos y sin vigor.

Uno de los grandes logros, intencionadamente planteado y desarrollado por el autor, de ese proyecto es la construcción de un narrador en primera persona que elabora su propia y peculiar visión de mundo de acuerdo al alcance de su mirada, a sus experiencias, sus recuerdos, sus anécdotas, sus amores, sus odios, sus modos de lectura, interpretación y apropiación de la historia tanto suya como la del mundo fuera de él.

Fuera de él, en apariencia, estuvo largo tiempo Barba Jacob. Pero las lecturas y las convergencias fueron haciéndose cada vez intensas y exclusivas, casi milagrosas; hasta el punto de que el poeta llegó a ser parte necesaria del andamiaje narrativo vallejiano. La pieza no solamente se ofreció al constructor, sino que esté la acomodó según sus intenciones. *Barba Jacob el mensajero*, entonces, es parte legítima y esencial de la autoficción vallejiana y de la visión de mundo del narrador vallejiano; también es, asimismo, uno de los elementos más representativos del proyecto narrativo del autor y una biografía que piensa y explota el terreno rico y fértil del género biográfico en relación con otros géneros y objetos de estudio.

La reflexión transgresora alrededor de los géneros literarios y su relación con la realidad es una intención fundamental del proyecto narrativo vallejiano que obliga al lector a repensar clasificaciones genéricas tradicionales como las de novela, autobiografía, ensayo, biografía y, en una instancia más avanzada y sintética, la de autoficción. Esa intención premeditada y confesa permite al narrador vallejiano iluminar nuevos caminos y encontrar nuevas combinaciones a la hora de contar una vida ajena pasada. El recorrido de ese narrador por la vida de Barba Jacob,

aunque está principalmente concentrado en *Barba Jacob el mensajero*, está marcado por una serie de mojonos que le confiere una presencia y una influencia determinantes sobre la vida misma del narrador-biógrafo. Este no solamente oficia de biógrafo del poeta, sino también de recopilador exhaustivo de su obra poética y de su correspondencia; también aborda su obra periodística desde la gramática.

El ensayista, el gramático, el recopilador, el investigador, el biógrafo, el autobiógrafo no son unidades separadas en el narrador vallejiiano, sino que funcionan a modo de bloques que resuenan entre sí permanentemente, como un circuito en el que ninguna de sus estaciones se apaga nunca. Es ese sujeto múltiple y eléctrico el que de una manera descarada cuenta la vida de un poeta cuya vibración siente siempre dentro de sí. De una manera descarada porque se trata de la primera persona vallejiiana que busca deshacerse de los escrúpulos falsos y exagerados, que juega con el lector a desenmascararse a sí misma sin entregarse nunca de forma sencilla e ingenua.

La biografía de Barba Jacob es, entonces, otra pieza más de esa gran operación del narrador vallejiiano que juega con su rostro, su apariencia y sus máscaras. Manifiesta abiertamente sus motivos, su indagación, su proceso de escritura, sus necesidades y sus intenciones. No se oculta, sino que encara al lector, le dibuja a este la ruta que siguió y las elecciones que tomó en el terreno del género biográfico. El narrador vallejiiano no concibe la biografía de la manera tradicional, como un retrato que se hace de otro hombre y de otro tiempo en el que el pintor se esfuerza por no dejarse ver ni dejar ver la elaboración de su obra. En el retrato hecho por el narrador vallejiiano aparecen tanto el biógrafo como el sujeto biografiado con sus respectivos contextos, conversando, el primero haciéndole hablar al segundo, llenándose de él. *Barba Jacob el mensajero* es el testimonio del poder inagotable y siempre sorprendente de la literatura. Es muestra del diálogo vital –entre biógrafo y sujeto biografiado– que gracias a la palabra y a través de ella se puede establecer por encima del abismo del tiempo, del silencio de los cementerios y de las barreras circunstanciales.

9. Bibliografía

Barnes, Julian (2001). *El loro de Flaubert*. Barcelona: Anagrama.

Barba Jacob, Porfirio (2006). *Poesía completa*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Bernal, Alberto (2013). Dos cosechas de Vallejo en predios de Barba Jacob. En Luz Mery Giraldo y Néstor Salamanca (Ed), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (pp. 367-380). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Canal Señal Colombia. (2007). *Culturama. Entrevista, fin de semana*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qyS1Xc-2nRw>.

Chateaubriand, Francois August (1922). *Vida de Rancé*. Madrid: Calpe.

Dosse, Francois (2007). *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Universitat de Valencia.

Fundación FILBA. (2013). *Entrevista con Fernando Vallejo. C. C. Recoleta. FILBA 2012*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fQd6zweo5hw>.

Giraldo, Luz Mery (2013). Piensa mal y acertarás. Las memorias del yo y su máximo artificio. En Luz Mery Giraldo y Néstor Salamanca (Ed.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (pp. 89-122). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Gutiérrez Villegas, María Esther (2014). *Entre la realidad y la ficción, Un análisis narrativo de Vivir para contarla*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Jaramillo, María Mercedes (2013). Las memorias insólitas de Fernando Vallejo. En Luz Mery Giraldo y Néstor Salamanca (Ed.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (pp. 65-87). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Jurado Valencia, Fabio (2013). La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad. En Luz Mery Giraldo y Néstor Salamanca (Ed.), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (pp. 39-64). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Lender, María Fernanda. “El arte de la biografía de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de literatura* 37 (2015): 219-232. Doi: 10.11144/Javeriana.CL19-37.eadb

Mackenzie, César (2013). Ceremonias del exhumador: Lectura descriptiva de *El mensajero y Chapolas negras*. En Luz Mery Giraldo y Néstor Salamanca (Ed), *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio* (pp. 331-365). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Maurois, André (1935). *Aspectos de la biografía*. Santiago de Chile: Ercilla.

Moreno Salazar, Felipe (director). (2009). *La mini desazón. Paseo audiovisual con Fernando Vallejo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=shbS2v1kbbo>.

Musitano, Julia. Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo. *Estudios de literatura colombiana*, N° 31, julio-diciembre, 2012, ISSN 0123-4412, pp. 173-195.

Ospina, William (1985, 7 de abril). El cazador de sombras (o la gran biografía de Barba Jacob). *Magazín Dominical*, N° 106, p. 16.

Suescún, Nicolás (1985). La resurrección de Barba. *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 22 (N° 3), 97-99.

Vallejo, Fernando (2013). *Los días azules*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2013b). *El fuego secreto*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2008). *Los caminos a Roma*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2009). *Años de indulgencia*. Bogotá: Alfaguara.

--- (1993). *Entre fantasmas*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2012). *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2014c). *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2009b). *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2010). *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara.

--- (1984). *Barba Jacob el mensajero*. México: Séptimo Círculo.

--- (1991). *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Planeta.

--- (2014). *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2014b). *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2012b). *El cuervo blanco*. Bogotá: Alfaguara.

--- (2013c). *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.

--- (2013d). *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.

Villena, Francisco (2009). *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Woolf, Virginia (1984). *Orlando*. Barcelona: Edhasa.

Zweig, Stefan (1952). *Balzac*. México D. F.: Cumbre.