



HAL
open science

**Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo,
biógrafos**
Julio Premat

► **To cite this version:**

Julio Premat. Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo, biógrafos. Visitas al Patio, 2023, 10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4166 . hal-04173603

HAL Id: hal-04173603

<https://hal.science/hal-04173603v1>

Submitted on 31 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo, biógrafos

Enraging the Past. Alvaro Bisama and Fernando Vallejo, Biographers

Julio Premat¹ 

Université de Paris 8 - Institut universitaire de France

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Premat, J. (2023). Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo, biógrafos. *Visitas al Patio*, 17(1), 148-168. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4166>

Recibido: 10 de julio de 2022

Aprobado: 3 de octubre de 2022

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Premat, J. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Se trata de interrogar los libros de escritores sobre escritores, a partir de la pregunta contemporánea por los afectos. ¿Cómo se articula allí lo “indecible” de la emoción con los efectos de la lectura, las figuras de autor, la creación de filiaciones, las reescrituras del pasado? Para ello, una emoción, la furia, y dos libros, *Almas en pena chapolas negras* de Fernando Vallejo (1995) y *Mala lengua. Un retrato de Pablo de Rokha* de Álvaro Bisama (2020). Dos biografías de escritores que tienen en común la puesta en escena de esa pasión articulándola constantemente con la presencia de la muerte y del cadáver, o sea con obsesiones melancólicas. Ambos proponen también una revisión iconoclasta del pasado literario, desde una subjetividad que deja de lado la verdad, la ética y la cronología para desbaratar jerarquías y centrarse en el conflicto frontal, en la violencia arbitraria como motores de la historia de las letras chilenas o colombianas. El afecto termina siendo el inesperado eje alrededor del cual se dirimen cuestiones habituales, como el valor, la tradición, las concepciones sobre la creación, los modos de circulación. La furia, tanto como el amor, sería lo irreductiblemente literario de la literatura.

Palabras clave: Biografías; historia literaria; furia; literatura chilena; literatura colombiana.

ABSTRACT

It is a question of interrogating books by writers about writers, based on the contemporary question of affects: how does the “unspeakable” of emotion articulate with the effects of reading, author figures, the creation of affiliations, the rewriting of the past? For this, an emotion, fury, and two books, *Almas en pena chapolas negras* by Fernando Vallejo (1995) and *Mala lengua. A portrait of Pablo de Rokha* by Alvaro Bisama (2020). Two biographies of writers who have in common the staging of that passion by constantly articulating it with the presence of death and the corpse, that is, with melancholic obsessions. Both also propose an iconoclastic revision of the literary past, from a subjectivity that leaves aside truth, ethics and chronology to disrupt hierarchies and focus on the frontal conflict, on arbitrary violence as the driving force of the history of Chilean or Colombian literature. Affection ends up being the unexpected axis around which common issues such as value, tradition, conceptions of creation, modes of circulation are settled. Fury, as much as love, would be the irreducibly literary aspect of literature.

Keywords: Biographies; literary history; furia; Chilean literature; Colombian literature.

¹ Doctor en literatura por la Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Es catedrático de Literatura latinoamericana en la Université de Paris 8. Correo: julioipremat@gmail.com

1. La furia: una pasión literaria

Ira furor brevis est
Horacio

El afecto es revolucionario
Eslogan político

La ira de Aquiles ("La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles" es el primer verso de *La Ilíada*) (103), pero también la de Ajax, ambos protagonistas de los primeros furores de la historia; la implacable (Alecto), la odiosa (Megeira), la vengadora (Tísife), nombres de las tres Erinias o Furias de la mitología grecorromana; la cólera, uno de los cuatro temperamentos, asociada a la bilis amarilla, al calor y a lo seco; el arrebato, atributo exclusivo de los dioses y los héroes; el frenesí de Moisés, rompiendo las tablas de la ley; la ira, uno de los siete pecados capitales. La furia, término que elijo para reunir una gama heterogénea de emociones (odio, indignación, locura agresiva, rabia), es una emoción importante desde la Antigüedad e incluso, según Galieno, una de las seis pasiones primarias que figuran en su lista, lista inaugural en lo que a intentos de enumerar las emociones humanas se refiere, de Descartes a Sartre, de Hobbes a Darwin, de Aristóteles a Spinoza (Verrier, 2007: 29-30). Sentidos amplios y definiciones variadas, entonces, lo que la etimología de la palabra anuncia: furor en latín quiere decir demencia, tal como lo afirmaba Horacio con un aforismo célebre: "Ira furor brevis est" (la ira es una breve demencia).

Eric Gagnon, que le dedica un libro al tema, *Estallidos. Figuras de la cólera*, anota también que es una pasión difícilmente evaluable aunque siempre opuesta al amor. A veces se la considera nefasta porque impide acceder a la gracia de Dios o porque implica un fracaso de la razón, sin que quede claro, en Aristóteles, si es elogiada o criticable: entre el exceso de irritabilidad y la pasividad del sometido habría quizás un "buen uso de la cólera" (Gagnon, 2011: 317)². Más cerca, se constata cierta "democratización" de la furia, cuando se la percibe como un modo de expresión de las víctimas, bajo la forma del rechazo indignado de la opresión: es la noble cólera de los esclavos, la de los sojuzgados. La furia sería en estos casos una fuerza reivindicativa, cuando no revolucionaria (Boyer, 2016: 74), o que al menos lleva a crear vínculos sociales para cambiar una situación existente, lo que la asocia a la utopía, en el sentido de hacer de lo imposible un horizonte anhelado. Así es cómo algunos libros actuales de divulgación proclaman incluso la sabiduría de ese desborde afectivo y pretenden enseñar a utilizarla correctamente (Pistorio, 2013) o recuerdan que la ira es el motor de reacciones en defensa de lo justo y de lo bueno; en un mundo de expansión del individuo, también los excesos emotivos encuentran su lugar en una recurrente y fantasmática afirmación personal. Las teorías recientes sobre los afectos, sin ir más lejos, defienden una actitud empática hacia ellos (Gefen, 2013) y subrayan su progresismo. "El afecto es revolucionario" dice un eslogan que circula hoy en los movimientos sociales.

Sin embargo, algo de lo mesiánico y de lo épico de la Antigüedad persiste en la furia, que es una pasión arbitraria, desmedida, soberbia, no siempre justificada ni justificable; es una especie de *hubris*, de desafío a las leyes de Dios y a las de los humanos. El colérico se abalanza al mundo como la bala de un cañón en la batalla (Sloterdijk, 2007: 21); hay en la furia una descarga energética, tradicionalmente comparada con el fuego y con una erupción volcánica, que desdeña la ética y la justicia. Barthes veía en la cólera lo anti-Neutro, lo marcado, lo singular, en tanto que paradigma del "estado fuerte de *pathos*" (2004: 124); es inclusive una pasión dominadora, autoritaria, y si tomamos en cuenta la perspectiva de género, una pasión masculina por su belicosidad y su agresividad,

² Las traducciones de todas las citas sacadas de una bibliografía en francés, así como las de los títulos respectivos, son mías.

asociada al Mal y a una dilución del diálogo, del intercambio, de la razón y del consenso. En todo caso, numerosos estudios contemporáneos subrayan que la detestación furibunda es una pasión actual (Giorgi, 2020).

Es un desborde que señala el desajuste entre el deseo íntimo, las construcciones simbólicas del individuo y los imperativos exteriores: ya Aristóteles señalaba que la furia reacciona siempre a un acto de desdén, vejación o ultraje (1994: 314). Para Sartre, la furia es un intento ciego y mágico de simplificar situaciones demasiado complejas, es un afecto que debilita las barreras entre las capas profundas de las superficiales del yo, aquéllas que permiten el control del comportamiento; el sujeto en cólera se parece a un hombre que, por no poder deshacer los nudos de las cuerdas que lo sujetan, se retuerce en todos los sentidos (s/f: 13). Escribe Lacan al respecto: "la cólera es una pasión, [...] que quizá necesita algo así como una correlación esperada entre un orden simbólico y la respuesta de lo real [...]; es cuando los clavitos no entran en los agujeritos" (1990: 127). Ese desajuste entre una energía dominadora y la impotencia expresada por el desborde en sí mismo, es la cara oscura del amor, el "odiamoramiento" del que también hablaba Lacan y que cimienta una identidad hecha de rechazos: "eres aquello que odias porque lo ignoras" (2012: 188).

El rechazo virulento, el odio, la rivalidad, los deseos de destrucción, la diatriba enfurecida, jugaron un papel destacado en la historia literaria. De hecho, ese relato, visto en términos sociológicos, está atravesado por insistentes enfrentamientos: la literatura, espacio conflictivo si los hay, sería siempre un "campo de batalla", como lo afirma Ricardo Piglia (2016: 25). Las irrupciones provocadoras, las polémicas violentas, las polarizaciones radicales, las enemistades titánicas, forman parte del funcionamiento habitual de la vida literaria; en ese sentido intervinieron en los cambios, las novedades, las jerarquizaciones y en general en la evolución de las formas dominantes.

Pero ese papel va más allá de las explicables luchas por ocupar el centro del sistema, ya que la expansión de la furia apunta a un resto que no se reduce a explicaciones racionales, ni psicológicas ni de política cultural (Lara, 2013: 104; 2020: 5). La furia, el odio, la emoción virulenta, son también una parte de esos afectos que afectan a lectores y escritores, tanto como el amor, el deseo, las epifanías poéticas y el "sentimiento oceánico" de cierta comunión con el universo del que hablaba Freud (1996: 3018). Lo que está en juego no son siempre pasiones que buscan obtener o construir (como la ambición o el deseo), sino también pasiones demoledoras. Si la norma ética presupone que un buen ciudadano o un adulto responsable debe controlar sus pulsiones sexuales negativas o sus excesos de furia, la literatura deambula muchas veces por esos bajos fondos, expresando la idea en términos morales –lo que es impropio en un terreno que, a pesar de muchos esfuerzos a lo largo de la historia, no conoce la verticalidad de la elevación purificante ni la de la caída ominosa-. En todo caso, existe una manera de ser autor, o al menos una genealogía al respecto, que hace de la furia una motivación en sí de la escritura: es una energía que legitima, con la arbitrariedad del afecto, el acto siempre problemático de la producción literaria. Escribo porque amo, pero también porque odio.

Como otras emociones, la relación inestable con el sentido que la ira establece conlleva un modo de lectura y una concepción de la estética, ya que la emoción no sería ajena a "la inminencia de una revelación que no se produce" de Borges (2007: 15). Porque los afectos permitirían un acercamiento ontológico y fenomenológico que apunta a un indecible, un indecidible, que ya no depende de "la conciencia humana, o de la comunicación lingüística o discursiva" (Lara, 2020: 5-6) y que pasa por el cuerpo, no como organismo, sino como receptor de emociones (Lara, 2013: 104). Nos acercamos en esto a Barthes, cuando teorizaba, en una praxis de escritura crítica singular, la función del deseo, del goce, para redefinir el lenguaje y el sentido (1993), pero también a la dimensión pulsional que, según algunos escritores como Juan José Saer, vuelven legible la literatura ("más

fascinante e imperecedera será una obra cuanto más grande haya sido el abandono del artista a sus pulsiones", 1997: 103).

En la amplia gama de movimientos y gestos que denominamos "de vanguardia" esta pasión estuvo a veces muy presente. Los surrealistas reivindicaban, recuérdese, la "folle au logis" (la loca en el hogar) que resultaba ser la imaginación; ahora bien, hay otra "loca", la del derroche de energías destructivas, que los románticos no desdeñaron y que es una pasión letrada. Es decir, como lo afirma Hans Enzensberger, que la cultura no vacuna a la sociedad contra la violencia; los episodios vanguardistas de comienzos del veinte lo probaron, porque entonces artistas, escritores y teóricos de la modernidad mostraron una predilección por el lugar de *outsider* satánico, por la destrucción de la civilización (123-125). Hay, por lo tanto, vanguardias progresistas (aunque ya Baudelaire ironizaba, no sin rencor: "El progreso, religión de los imbéciles y de los perezosos [...], idea grotesca que floreció en el terreno podrido de la fatuidad moderna") y vanguardias bélicas, destructivas (que Baudelaire también odiaba por su "espíritu guerrero") (Clair, 2011: 24). Por un lado, la novedad que, en una dinámica positiva, olvida y supera lo ya hecho, por el otro la que se justifica a sí misma por la implosión y la fractura. Sin embargo, de ninguna manera se puede pensar en una estabilidad: en este aspecto hay vanguardias puras y vanguardias calculadoras, vanguardias dogmáticas y vanguardias estratégicas, vanguardias coléricas y vanguardias consensuales.

2. Escribir la furia

...el extraordinario poder de creación de la cólera.
Jean Genet

Desde el desborde afectivo e irracional que supone la furia, los dos libros que voy a comentar proponen un desplazamiento de jerarquías y una revisión de los relatos sobre el pasado de las letras y sus grandes figuras, postulando una comprensión diferente de la historia literaria. Los sujetos furiosos de los que se trata, el chileno Pablo de Rokha y el colombiano Fernando Vallejo, se inscriben en una tradición occidental en la que encontramos a Thomas Bernhard y Louis-Ferdinand Céline, ejemplos paradigmáticos al respecto, como lo es también Jean Genet; otros nombres podrían agregarse (en América Latina, el del último Reinaldo Arenas y su furibunda autobiografía, *Antes que anochezca*, o el del violento cascarrabias que fue David Viñas). Incluso el nombre de Gustave Flaubert, apóstol de la escritura perfecta pero también misántropo que derivaba a veces hacia el enfurecimiento. Es lo que le escribe a Edma Roger des Genette:

...medito algo en lo que *exhalaré mi cólera*. Vomitaré sobre mis contemporáneos el asco que me inspiran. Aunque deba romperme el pecho, será amplio y violento [...] Le prometo vociferarle mi última elucubración. [...] usted me dará asilo en su casa y allí, con las puertas cerradas, nos dedicaremos a una literatura feroz, como dos fósiles que somos. (s/f)

Tomemos al pie de la letra a Flaubert, el paladín de la palabra justa y equilibrada: la furia literaria es el discurso transformado, de pronto y en la intimidad de una pareja enclaustrada, en eso, en vómito.

Para caracterizar estos libros, las categorías a las que se recurre son engañosas. La contratapa de *Almas en pena chapolas negras* de Fernando Vallejo (primera edición en 1995), dedicado a la vida de José Asunción Silva, habla de una "insólita biografía que renueva el género" y a lo largo del texto, el autor se define varias veces a sí mismo como un "biógrafo". Sin embargo, el libro tiene la forma más bien de una presentación de Silva a partir de su suicidio en 1896, acontecimiento que con maníaca insistencia se prolonga en otros episodios: la muerte de su hermana Elvira, el naufragio del vapor Amerique en el que Silva pierde sus manuscritos, los fracasos y las

dificultades comerciales de los últimos años de la vida del poeta (con recurrentes informaciones financieras sacadas de un cuaderno de contabilidad) y ante todo, sobre todo, las minuciosas circunstancias de su suicidio. A este dudoso retrato lo acompaña una pintura virulenta aunque sesgada de cierto grupo social en la Bogotá de fines del siglo XIX. Además de las obsesivas repeticiones sobre suicidios y finanzas lo más notable, lo más inesperado del libro es el tono utilizado para referirse a la figura de Silva y para comentar algunas de sus obras, juzgar el medio literario, discutir las diferentes versiones de su "leyenda" que se fue escribiendo desde su muerte y también detallar las deudas, las estafas, los engaños financieros de un poeta que no solo era un dandy finisecular, sino también un comerciante sin escrúpulos y endeudado. Esta "casuística discutidora" (la expresión es de Vallejo) (429), era previsible en un libro publicado enseguida después de *La virgen de los sicarios* (1994), novela que estabilizó lo que sería el recurso más explícito de su escritura desde entonces, es decir una voz narrativa exacerbada, furibunda y polifacética, hecha de ambiguas diatribas, tan moralistas como cínicas, y que remeda muchas veces una especie de interlocución polémica. En *Almas en penas...* las estrategias enunciativas del libro y su construcción circular alrededor de unos pocos elementos desdibujan en todo caso lo biográfico ya que no termina de haber un relato sobre esa vida, a la que por lo tanto tampoco se le atribuye un sentido. En última instancia, la biografía se inclina hacia una autobiografía velada o hacia otro avatar de las proliferantes autoficciones de Vallejo (Musitano, 154-155); esta constatación, frecuente en las lecturas críticas sobre él, debe ampliarse a las biografías de Barba Jacob (en dos versiones, una de 1984 y la otra de 1991) y la de Rufino José Cuervo (2012): el mapa de "precursores" elegidos en el pasado va de par con una constante mirada hacia la historia personal y la elaboración de un estilo propio (Mackenzie).

En cambio, la tapa del volumen que Álvaro Bisama dedica a Pablo de Rokha, anuncia: *Mala lengua. Un retrato de Pedro de Rokha* (2020). El "retrato" propuesto por Bisama retoma el esquema biográfico, ya que va del nacimiento (primera frase) al entierro (última sección), después del suicidio de De Rokha en 1968 de un balazo. O sea que aquí sí hay una narración estructurada, acompañada de esbozos de una historia literaria y cultural de Chile en el siglo XX. Una historia descentrada porque gira alrededor de una figura legendaria de la poesía de ese país, marginal a su manera pero también potente, furibunda, en constante conflicto con el medio literario, protagonista de polémicas y odios espectaculares, en particular contra su enemigo de siempre, Pablo Neruda. El tono de Bisama no es de ninguna manera neutro sino que va y viene entre una adhesión al soplo épico de De Rokha y la prosa ágil del cronista; también, cabe señalar una adhesión a las posiciones del biografiado a la hora de pensar el pasado de la literatura chilena. En ese sentido, el libro se inscribe en la continuidad de uno anterior, *Cien libros chilenos*, en cuya presentación Bisama afirma que, más que respuestas, su selección personal de obras comentadas formula preguntas, como las que se plantearía un lector que intentase entender "qué diablos es la tradición" en Chile (2008: 8). En ambos casos Bisama parece pensar que falta en ese país un pasado literario operativo y que habría que poner en duda las historias habituales sobre el tema. Mencionemos también su interés actual por la figura de Carlos Droguett, a la que alude en entrevistas radiales recientes, y recordemos parte de su ficción, en particular *El brujo* (2016), una muy personal novela de filiación sobre una extraña figura paterna. Sea como fuere, al contar la vida de un energúmeno combatiente, marginalizado, olvidado y en alguna medida fracasado como De Rokha, Bisama busca transformarlo en una figura válida y activa.

A pesar de ser en cierta medida opuestos en sus dispositivos y en el lugar respectivo de la voz del biografiado y la del biógrafo, los dos libros se asemejan por la acumulación de pasiones enfurecidas o veladas, suicidios legendarios, obsesiones mortuorias, épicas de la confrontación, los de Silva, Vallejo, De Rokha, Bisama. Y digamos que, en regla general, las biografías de autores producidos por otros escritores ilustran con particular agudeza la dinámica afectiva que asocia a escritores y lectores. El interés surge de la ambivalencia intrínseca de este tipo de textos, que parten de un género marcado por la tradición historiográfica –reconstitución del pasado, gracias a un trabajo de investigación y de archivo, con la verdad de lo sucedido como horizonte– pero que termina

situando el resultado, la "vida", del lado de los afectos, entre otras cosas por el dispositivo de identificaciones y de puestas en escena de la lectura de un escritor ante los textos de otro escritor. Lo dicho exacerba una característica esencial de la literatura, ese discurso en el que la historia del otro habla de mí y que permite una introspección y una experiencia emotiva gracias a emociones ajenas ("recuerdos falsos/ para memorias verdaderas", diría también Saer, (83)). En sí misma, la biografía es el paradigma de este funcionamiento.

Por eso mismo, la elección del biografiado es un gesto fundamental. Es lo que afirma Carlos Surghi refiriéndose a la biografía de Osvaldo Lamborghini por Ricardo Strafacce:

La biografía siempre es un relato que cuenta no solo su objeto sino también su propio origen, el cual, desde ya, está íntimamente ligado a éste. La biografía es entonces un relato que cuenta la intimidad de un momento de fascinación: algo que la crítica o la teoría literaria no han podido contar. (2018: 4)

Y ese no poder contar concierne también la esfera de lo emotivo (Gefen, 2016). En la serie de libros de este tipo, los escritores o las escritoras elegidos son los herméticos, los malditos, los poco reconocidos, los menores o transgresivos. Así se desplaza la propia figura de autor gracias a la focalización en otro inesperado, creando filiaciones y ampliando legibilidades que conllevan una revisión consecuente de la historia literaria y un desarrollo, gracias al ejemplo, sobre los modos de leer de un escritor, sobre sus pasiones y sus rechazos. Al mismo tiempo, se exponen polémicas y juicios que a su vez reflejan amores, odios, ambiciones, conflictos, sensación de pertenencia a un grupo, deseo de transformar las normas del reconocimiento, indignación ante injusticias, identificación con historias literarias alternativas (Rodríguez, s/n): es lo que hacen Vallejo y Bisama. Porque escribir sobre autores más o menos marginales reviste un carácter de apropiación utilitaria que discute cánones y crea nuevos paradigmas de lo que se entiende por ser escritor. En la elección se plantea un programa, una inversión de jerarquías, una proyección que subvierte lo previsible, gracias a una narración lateral, anecdótica, sobre el pasado de la literatura. El dispositivo incluye una forma indirecta de ficción: el biógrafo pone en el centro al que allí no figuraba (como lo hizo Borges con Evaristo Carriego y luego con muchos otros autores), fabulando a partir de eso todo el sistema y consecuentemente, lo dijimos, inventando otro lugar para aquél que escribe.

3. El arte de injuriar

Yo te untaré mis obras con tocino,
porque no me las muerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdote indino,
que aprendiste sin christus la cartilla;
chocarrero de Córdoba y Sevilla,
y, en la Corte, bufón a lo divino.
Francisco de Quevedo

Hoy hacen amistad nueva,
más por Baco que por Febo,
don Francisco de Quebebo
y Félix Lope de Beba.
Luis de Góngora

Fernando Vallejo es un enunciador en furia, un autor en furia, un lector en furia, que desde esa pasión se acerca a la obra de Silva, a su vida y al pasado bogotano. Con todas las ambigüedades del caso Bisama, al contrario, es

el escritor y el lector de una furia ajena: al darle la palabra a De Rokha adhiere en alguna medida a esas "emociones exageradas al borde la parodia" (27). Vallejo opina que una biografía se convierte en autobiografía cuando se abren comillas y se cita al biografiado ("Género espurio el de la biografía, que se vuelve autobiografía cuando uno le abre las comillas al santo para que se exprese y diga lo que les dijo a otros", 294); para él, dejar hablar al otro o contar la vida del otro son gestos autobiográficos velados. En todo caso, y a diferencia de Bisama, Vallejo se instala en el centro del escenario y del discurso; sus excesos retóricos funcionan como la exposición sistemática y repetida de su lugar, su propio lugar de enunciación, lectura y apreciación, fagocitando al otro.

En ambos, directo o citado, el desborde energético se expresa con una forma específica: el insulto, es decir, según Bourdieu, ese acto de lenguaje performativo por el que "un simple particular trata de imponer su punto de vista" contra "la *nominación oficial*", "una imposición simbólica que cuenta con toda la fuerza de lo colectivo, del consenso, del sentido común" (282). Con todo, el insulto, más allá de esta disputa por el poder simbólico y de su valor de reacción a una violencia discursiva que se define a sí misma como legítima, es el vórtice de una pasión ya que quiebra el hilo del razonamiento y del relato para asumir, por sí solo y como un latigazo, una evaluación sin matices ni justificaciones. El insulto encarna una certeza demoledora, es un asesinato virtual. La comunicación por ese medio anula cualquier jerarquía, cualquier moral; es una teatralización, es el lenguaje visto como *performance* y paroxismo. Es la "mala lengua" que le da el título al libro de Bisama, que escribe, después de narrar el entierro de De Rokha y comentando el poema "Canto del macho anciano": "No hay consuelo, no es un juego, las palabras son una forma de la carne, están vivas y hacen daño, son el daño" (2021: 259). El insulto es eso: la palabra viva y dañina y por lo tanto "mala". O es una "mugre verbal", expresión que Juan Álvarez utiliza para intitular un capítulo dedicado a Vallejo en su panorama sobre el uso del insulto en Colombia (2018: 232-271), mientras que Carolina Sanín, refiriéndose a los insultos del escritor afirma que "se dirigen a Dios, a la creación, a la existencia del ser humano, al nacimiento del ser humano, a las leyes del mundo, a la mujer, a la ciudad y al país. Al maldecir, en su creación literaria se erige como un anticreador" (2022: s/n).

Ante esta constatación vertiginosa, yo también abro comillas, (con el riesgo de dar rienda suelta a mis propias pasiones y al ambiguo placer que produce el exabrupto) y reproduzco la dramaturgia de la que se trata. Retahíla de ejemplos.

En *El amigo piedra*, el texto autobiográfico de De Rokha, el poeta recuerda que, cuando dio su primera conferencia, empezó diciendo: "yo afirmo que estoy hablando a una minoría de personas y a una mayoría de idiotas en los que escupo" (2019: 167). A lo largo de la biografía, Bisama cita profusamente este y otros escritos del poeta en los que aparecen juicios de todo tipo: sobre un poeta menor "charlatán alharaquiento, copiadore de García Lorca que empieza a berrear por estos ámbitos" (112); sobre una antología, considera que "estaba hecha con los pies" y era "uno de los libros más tontos, más irresponsables, más cursis, más inmundos, que jamás se hayan lanzado en Chile" (113); sobre Rosamed del Valle, "el caracol con cara de guagua de peluquero" (137); la poesía de Huidobro, "un tipo estándar de artoide" y ese poeta, un "fascista literario", "cargado de neurosis, hinchado de neurosis y megalomanía", "Vicentillo [...], una gallina que cacarea, porque dice que ha puesto un huevo en Europa" (137-139).

Después del odio feroz entre Góngora y Quevedo, la rivalidad entre los dos Pablos (De Rokha y Neruda) es quizás el caso más espectacular y legendario, en la literatura en castellano, de una enemistad torrencial. De Rokha publica un panfleto asesino, *Neruda y yo*, "la diatriba más brutal de un escritor a otro jamás publicada en Chile" (Bisama, 2020: 90), "extrema y total, llena de una belleza paranoica" (211) y que acumula, como una letanía o una plegaria del odio, todo tipo de exabruptos (De Rokha, 2016). Es lo que escribe Bisama, fascinado por el exceso

o leyendo el exceso como una forma estética. Y agrega que *Neruda y yo* de De Rokha está escrito con "rabia" "y se alimenta de esa violencia y ese dolor para devolverlo como un hálito vital, como una prueba de vida" (2021: 211); o que "el ensayo era exhaustivo en su odio, demencial en su obsesión. Porque el poeta gozaba en la diatriba" (2020: 212). En todo caso, el tono de Neruda es para De Rokha un "sonsonete doliente e inicuo", su poesía es "un bluf comercial" (2020: 132), es un escritor que posee "un oportunismo desenfrenado, una vanidad sucia y enormemente objetiva como de histrión o de bufón fracasado, una gran capacidad de engaño y mentira, una noción miserable y egolátrica y deleznable, a la vez, de la propia personalidad" (2020: 134). Bisama narra una anécdota del final de la vida de De Rokha, en la que este, enfurecido y en medio de una escena violenta delante de amigos y después de haber desenfundado un revólver, declara que Neruda "le había robado hasta el nombre", para derrumbarse enseguida, llorando, y confesar que lo "odiaba hasta morir" (2020: 246). César Aira considera, un poco al unísono con la posición de Bisama que, en De Rokha,

lo mejor [...] son las injurias, de las que el destinatario más frecuente es el odiado "bacalao": Pegajoso y tenebroso animal de los pantanos, Neruda es el cantor de las viscosidades útero-genitales de la decadencia burguesa y cuando canta a Stalingrado, parece que lo canta meando. (489)

Lo que precede muestra semejanzas con el tono de Vallejo, no solo el de *Almas en pena...* sino aquél que se fue convirtiendo, lo dijimos, en un equivalente de su escritura, en un rasgo definitorio de su figura, un dispositivo de producción particularmente eficaz, tanto en sus libros de ficción, sus autobiografías, sus panfletos como en sus intervenciones públicas (Uhía, 250-272). Su uso de la injuria muestra en todo caso una gran destreza: "El cobardón granuja de Bolívar hinchado de retórica y pompa y gloria [...] la mente loca y mentecata de España la católica, la fanática, la dogmática, roña del espíritu humano" (98); sobre Rafael Núñez: "Mal poeta, mal filósofo y mal presidente, un perezoso y lujurioso al que le fatigaba hasta mandar" (99); Santander, "un granuja" (49); Clímaco Soto Borda, "un loco" (18); Ismael Enrique Arciniegas, un "envidioso" (105); Aníbal Noguera Mendoza, "caso psiquiátrico de doble personalidad" (425); Alberto Miramón, un "tonto" (372); Enrique Gómez Carrillo, un "pollo amilanado" (280); Vargas Vila, "un libertino ortográfico y un indio feo" (254), un "pederasta radical polígamo" (212); José Manuel Marroquín, "el peor poeta de Colombia"; el castellano actual, "un solo horror continuo", "un muladar común", "el mar del excremento humano" (333); Colombia, "un pobre conglomerado de almas en pena, asesino, borracho, mezquino, loco" (13), "país del disparate", "país insano" (433), "manicomio" (434); Bogotá, "ciudad mefítica" (32), "ciudad de locos" (374); la prensa, "una ramera" (302); la voluntad popular, "la cabra loca, la burra tonta, la mendiga puerca que vota" (232).

Porque en realidad el paroxismo es el del yo presa de una excitación dinámica y discursiva constante, hecha de digresiones y de acumulación. Un fragmento antológico al respecto:

Si este tipo, por Dios, no está loco, entonces yo me paro de este asiento, tiro al suelo esta máquina, voy a la azotea de este edificio en que vivo de veinte pisos, y parándome en el borde de una pierna con la otra hago el 4. Y así me quedo oyendo rugir abajo el abismo y cantando arriba en el cielo los angelitos. Tan loco estaría José Fernández o Silva o como se llame, que sueña con llegar a la Presidencia de la República y hacer de su país un centro de civilización y un emporio. ¿De Colombia, por Dios, un emporio? ¿De este país salvaje? ¿De ese desastre? Pero si Colombia es un paisuchito insignificante, malo, un desastroso pequeñito, inconmensurable, irrescatable, irremediable, y el que diga o sueñe otra cosa delira: debe tomar tintura de genciana, que es febrífugo. (427)

La furia, como puede constatárselo, es aquí sinónimo de escritura, es el motor, el ímpetu que la suscita. Su producción, recuérdese, empieza así: el incipit de *Los días azules* (su primer libro literario y primer tomo de su autobiografía) se inicia narrando un ataque de rabia cósmica del niño Fernando (Premat, s/n)

La injuria constata, a su manera, que algo está mal: Bisama lo anuncia en el título. Hay una mala lengua en la literatura chilena, la expresión en sí misma es mala, o sea errada y malvada al mismo tiempo. Por su lado, Vallejo acumula juicios sobre la corrección sintáctica o léxica, con su uso habitual de la gramática como forma paródica de reivindicar a la vez una supuesta tradición colombiana –Caro y Cuervo aparecen muchas veces en su libro– en contrapunto con la presencia (y sobre todo la ausencia) de una ley, de una norma, que organice tanto el discurso como la vida en común. Mala lengua, medio literario malo, sociedad mala. La provocación y la furia tienen que ver con esto, se expanden alrededor de lo que está mal para terminar desoyendo los imperativos de la corrección y expresando una especie de Mal absoluto. La emoción, la arbitrariedad, la violencia se sitúan fuera de cualquier escala de valores. Refiriéndose a Vallejo, Fernando Díaz Ruiz cita la definición del Mal propuesta por Baudrillard: "el principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo; un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad" (Díaz, 233). Creo que las características dadas por Baudrillard –vértigo, complejidad, conflictividad, intransigencia, rechazo, pero también seducción y extrañeza–, circunscriben bastante bien estas furias literarias.

4. Entre cadáveres

En verdad, el que no conoce la cólera no sabe nada. No conoce lo inmediato.
Henri Michaux

"¿Pero por qué ando tan enojado, preguntará usted, como cualquier Vargas Vila jacobino, anticlerical, trasnochado? No, no estoy enojado. Es la edad que se me sube a la cabeza" (44), escribe en un momento dado Vallejo, asociando un enojo aparente, una comparación insultante y una motivación de corte melancólico. La otra gama de afectos muy presentes en los dos libros tiene que ver con eso: dolor, duelo, alteración anímica producida por el paso del tiempo, horror por la muerte, obsesión por el suicidio, percepción espantada del cadáver. La división entre las dos emociones es sólo aparente porque esta segunda serie no es más que la otra cara o el trasfondo de la primera, siguiendo en eso alguna tradición clásica que asocia la melancolía con la furia. Sea como fuere, los dos libros se organizan alrededor de un gesto de atracción por la muerte, los suicidios de Silva y de De Rokha, que revelarían una especie de verdad humana esencial.

Vallejo, primero. El suyo es un relato circular (empieza y termina por la misma escena del suicidio de Silva) pero también retrospectivo, ya que a partir del resultado remonta o circula por lo que precedió ese momento, no tanto para encontrar narrativamente una lógica causal sino para concentrarse, una y otra vez, en una emoción morbosa. Los detalles sobre el acontecimiento son recurrentes: el agujero en la pared dejado por la bala, el dibujo del lugar del corazón que le hizo el día anterior a Silva un amigo médico, la descripción del cuerpo muerto:

El cadáver lo metieron en un ataúd en que no cabía y a la cabeza, que tras el disparo quedó inclinada hacia adelante y torcida impidiendo con su rigidez cerrar la tapa, hubo que cortarle el músculo del cuello para que dejara, y entrara el muerto como debe entrar todo muerto que se respete en su nave eterna: boca arriba. (15)

La exposición de esa materialidad mortuoriamente obscena equivale a la exposición de la furia, otra obscenidad emotiva. En algún momento se narra inclusive la exhumación del cuerpo y se transmiten tres testimonios distintos sobre el estado de los restos del poeta:

La piel de cadáver estaba apergaminada; como detalle curioso puede citarse el del orificio de la bala encima del corazón, que causó la muerte del poeta y que podía verse con toda nitidez. [...] allí, en aquel sitio, en la noche fatal, José Asunción Silva colocó el cañón de la pistola con que se privó de la vida. (34)

También se da cuenta del hallazgo, por un testigo, de un trozo de su piel que se había caído al piso y que terminó volviéndose una reliquia exhibida en un museo (35), lo que lleva a repetir el comentario sobre la piel "apergaminada", o sea hecha pergamino: el cadáver es un soporte de escritura (38).

Esta percepción espantada se refuerza con una serie de muertes y pérdidas, en alguna medida simétricas a la profusión de insultos. Un resumen de las "desgracias" de Silva (muertes, quiebras, pérdidas) lleva a la conclusión siguiente: "Yo no sé si sean muchas guerras o pocas, muchos muertos o pocos, y si con un naufragio es suficiente, pero lo que sí se me hace es que a él la Muerte lo estaba llamando con especial afección" (328). En todo esto y junto con el suicidio, el otro momento cardinal es la muerte de su hermana Elvira ya que pareciera explicar su propio suicidio (185) pero también porque motiva la escritura de "Nocturno", poema de desesperación melancólica y duelo inconsolable, citado constantemente en *Almas en pena...* (un poema en el cual, recuérdese, la sombra de la mujer fallecida vuelve a caminar con el sobreviviente). La imagen de ese avanzar mortuorio tiene su correlato en la constante referencia al hecho de que los protagonistas de la época están muertos: "Yo soy el único vivo en medio de tanto muerto" (113); o bien: "De un tiempo a esta parte sólo tengo trato con los muertos" (341). Vallejo escribe "entre fantasmas", como se intitula el último tomo de su autobiografía (de 1993), entre "almas en pena", como lo anuncia este libro, o estableciendo una contabilidad apretada de las defunciones (como en la "Libreta de los muertos" que aparece en *El don de la vida*, del 2010, y en otros libros suyos), o manteniendo un diálogo frecuente con los que ya no están. Este tipo de relación con los autores del pasado es de todos modos un efecto de lectura según Barthes:

leer al autor muerto es, para mí, algo vivo, pues estoy perturbado, desgarrado por la conciencia de la contradicción entre la vida intensa de su texto y la tristeza de saber que está muerto: siempre me entristece la muerte de un autor, me conmueve el relato de las muertes de autor [...] El duelo está vivo." (2004: 55)

En el relato de Bisama se van acumulando los duelos y los fracasos, junto con repetidos anuncios del suicidio y la mención recurrente del revólver utilizado, lo que transforma la muerte y el entierro de De Rokha en un remate lógico de toda una trayectoria vital, en una suerte de verbalización final de lo que había para narrar: las descripciones del cadáver y del cementerio resemantizan la vida anterior, la transforman en un destino trágico, morbosamente apasionado. Aquí también el suicidio y el entierro están acompañados de espantados detallismos, en particular en la descripción del cuerpo muerto, que se encuentra, según una nota periodística citada, "tendido hacia atrás, mirando el techo, con los ojos colgando de la oreja derecha y la sangre manando abundantemente de su boca; como el tremendo torrente de las palabras que él usara en su vida para amar u odiar a amigos y enemigos, mujeres y hombres" (252). Sangre en vez del vómito del que hablamos antes, pero las metáforas se parecen, así como ese rostro deshecho por el balazo. La imagen funciona como una representación hiperbólica de un rostro destruido por la rabia.

Muchos muertos, muchos suicidas, preparan entonces este "desenlace" y lo condicionan, lo determinan; no sólo de furia, también de dolor y de duelo está hecha la "leyenda" De Rokha. Dos hijos suyos mueren siendo niños y en ambos casos se nos precisa cómo De Rokha, sin dinero, transportó los ataúdes: el de Carmen, tres meses, en tranvía (106) y de Tomás al hombro (110). Claudio de Alas, Hermano de Sienna, Pedro Celedón se suicidan (37, 43, 75). Winétt intenta suicidarse dos veces y muere enferma, prematuramente (46). Su hijo Carlos también lo intenta y muere joven en condiciones ambiguas; Gómez Rojas, en la cárcel, torturado, planea suicidarse y muere de meningitis (71). A pesar del Premio Nacional que le dan en 1965, la vejez de De Rokha está acosada por los muertos, como se lo afirma en un momento dado: "Ya era tarde. Ya estaba solo. Hasta él mismo lo sabía. No había nadie ahí salvo los viejos enemigos. Paschín, muerto. Huidobro, muerto. La Mistral, muerta. Juan de Luigi,

muerto [...]. Su hermana Laura, muerta. Winétt, muerta. Carlos, muerto" (235). Y también: "El tiempo se acelera en 1968. De Rokha se queda aún más solo. Violeta Parra se había suicidado el año anterior, el 19 de febrero se mató Joaquín Edwards Bello y el 21, su hijo Pablo" (246). En paralelo, un derroche mortuorio equivalente, una percepción aterrada y melancólica de la vida circulan en los versos de De Rokha que se citan: "Un muerto errante llora debajo de mis canciones deshabitadas" (104) y también: "Fui tímido, fui lírico... Fui como yo supongo que fueron Dostoyevski y Proust y Joyce: UN MELANCOLICO" (105). Muerte, llanto, melancolía, completan el retrato del escritor en furia.

5. Una historia literaria feroz: verdades

Una literatura cargada de las cóleras errantes de una época
Antonin Artaud

"Basada en hechos reales" avisan explícitamente algunas películas, aunque la aclaración previa es en general una manera de disimular la carga imaginaria, la subjetividad y las fabulaciones del relato que comienza. Es lo que parecen afirmar las dos biografías, sobre todo la de Vallejo que despliega, no sólo un modelo narrativo hecho de repeticiones e insistencias, sino también exhibiciones de lo verídico, del juicio definitivo, de la polémica esclarecedora, pero en una dinámica inestable y paródica que desemboca en lo opuesto, una incertidumbre generalizada.

Del lado del archivo, además de declaraciones y escritos sobre Silva, incluyendo artículos periodísticos, Vallejo se basa en dos fuentes: una serie de cartas, muy a menudo citadas, y sobre todo su *Diario de contabilidad*, un cuaderno que da pie a repetitivas, extensas e irritantes páginas sobre los gastos, las deudas y la gestión dudosa del dinero por parte de quien fue aparentemente un comerciante poco escrupuloso. La historia narrada, además de las muertes y las pérdidas, es entonces la de las graves dificultades financieras, lo que le da al conjunto visos referenciales —no hay nada que se considere, legendaria y enigmáticamente, más real y más concreto que el dinero—. No sólo se comentan profusamente los deudores, los números, los préstamos, cotejándolos a veces con otras fuentes, sino que se copian fragmentos del *Diario*, hasta reproducir una página con una diagramación centrada, como si de un poema se tratase: ésa es la otra "escritura" e incluso otra "obra" de Silva (125). Esto es tan así y el procedimiento cobra tal importancia que el libro fue citado en un artículo sobre "contabilidad creativa" publicado por la *Revista internacional legis de contabilidad & auditoría* (Uhía, 36). El propio Vallejo comenta humorísticamente el procedimiento: "Pero no hablemos de poesía que de eso no vive nadie ni trata esto. Hablemos de contabilidad, de cuentas, que es lo que me encanta a mí" (226).

Otra marca de la irónica vertiente archivística es la abundancia abrumadora de nombres citados (el "Índice onomástico" incluido en *Almas en pena...* contiene alrededor de cuatrocientos nombres): una suerte de *who's who* de un medio social dado, la restringida burguesía bogotana de fines del XIX. Los nombres mencionados, que superan cualquier capacidad de reconocimiento por parte del lector, no sólo le dan al texto una dimensión histórica sino que tienen una función legitimadora, de la cual también, como era de preverse, Vallejo se burla en algún momento: "Aunque sé quién es Pereira no lo pienso decir no se les vaya a hacer esto más aburrido que las Obras Completas de Núñez" (295-296); otras veces, como si fuese algo insólito, confiesa que "no sabe" quién es tal o cual persona que figura en algún documento. Los nombres llevan a construir genealogías, muy a menudo asociadas al poder político o económico (111-112) y el chisme ronda en todo esto: quién es quién, quién ocultó qué, quién se comprometió con qué, etc. En todo caso, en un escritor que en muchas articulaciones de su obra reivindica el pasado desde una posición juzgada antimoderna (Uhía, 345-347), aquí vemos un movimiento contrario a la exaltación del ayer en tanto que paraíso perdido. La Bogotá de fines del XIX ya tiene algunas

características negativas de la Colombia contemporánea, por lo que esa constancia es transhistórica o, si se quiere, la positividad del pasado y la nostalgia por un tiempo perdido, no se refieren a algo que sucedió, sino que actualizan un ideal desde siempre inexistente. Esta constatación vuelve la mirada mucho más pesimista.

En contrapunto, en el libro se exponen repetidas dudas sobre el género biográfico, la limitación del conocimiento, la dificultad de saber quién fue y qué pensó Silva, e incluso quién es y qué piensa el propio Vallejo. Porque las contradicciones se acumulan en un texto que reproduce hasta el hartazgo juicios lapidarios pero endebles en términos demostrativos y que desplazan lo dicho fuera de cualquier tipo de verdad o verosimilitud: "Ni tú, ni yo, ni nadie sabemos lo que pensaba Silva. A Silva lo podemos juzgar sólo por los hechos exteriores" (197). Las dudas se amplían a veces, hasta concernir la propia identidad y la percepción del mundo de Vallejo, no sólo del pasado:

¿A quién creerle entonces? ¿A Hernando Villa? ¿A Arias Argáez? A nadie. Yo no le creo ni a mis ojos. Cuando manejo miro para atrás a ver si viene carro girando la cabeza porque desconfío hasta del retrovisor. Por eso, por esta desconfianza en el espejo, pongo en duda lo que me presenta este adminículo día a día en la mañana: ¡Qué! Este caballero tan distinguido, tan puesto, los ojos profundos que brillan, los labios sensuales, carnales, cejas salvajes y espesas, nariz correcta, tinte sano y los mostachos enhiestos de un lord con la pinta de káiser ¿soy yo? Me veo y no me creo. (218)

¿En el espejo, por la mañana, Vallejo se ve a sí mismo o ve los rasgos del apuesto Silva? La imagen, en vez de revelar una verdad, la desbarata; verse en el otro resulta ser el epitome de una subjetividad expuesta, irreconciliable con un relato fidedigno sobre el pasado, es decir y en este caso, sobre la historia literaria.

En ese sentido se entiende que en Vallejo no haya narración, no haya una verdadera biografía, recorrido histórico, ni cronología (la historia es un "basurero de fechas", escribe en la página 300, citando quizás involuntariamente "Funes, el memorioso": "mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras") (Borges, 2021: 785), y sin embargo discute el género como si hubiese intentado respetarlo: "¡Qué miserable la biografía comparada con la novela!" (294). Un terreno particularmente incierto es el de sus juicios sobre Silva. Por un lado, hay una admiración afectuosa, varias veces afirmada:

Yo soy admirador incondicional de Silva. De Silva como hombre, como comerciante y como poeta. Haga lo que él haga, diga lo que él diga, y encuentre lo que encuentre yo. Y aunque por momentos yo les parezca el abogado del Diablo contratado por el Vaticano para torpedear este proceso de canonización, lo que busco es justamente lo contrario: que suba Silva a los altares. (184)

Pero por el otro, lo que domina a veces es la negatividad y hasta cierto encarnizamiento. Silva era, según él, "un verdadero libertino, ortográficamente hablando" (401); volvió de París "insoponible, cargado de libros y de afectación, hecho un aprendiz de petimetre, camino del comemienda empalagoso que nos retrató Carrasquilla" (268); hacía "triquiñuelas" financieras (257), era un "malagradecido" (196). "Todo, todo lo de este hombre son enredos, carajo" (304); "¡Qué gran deudor que fue Silva! Nos enseñan a los niños en primaria que fue el precursor del modernismo. Sí, y de la deuda latinoamericana también. ¿Santo Silva? ¡Santos a los que él santificó!" (148). Vallejo supone por fin que, si no hubiese muerto joven habría terminado "prófugo", "canceroso", "estafador", lo que lleva a la conclusión: "¡Qué bueno que se mató!" (307). La admiración, la reivindicación de la belleza literaria, la melancólica obsesión por cadáveres y suicidios, pasa por el juicio, la censura, la agresividad, la falta de empatía cuando no una "demistificación" que llega a ser cruel (es la opinión de César Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos*) (2001: 516).

También vuelve una y otra vez al valor de la obra, con juicios encontrados; si bien afirma enfáticamente que los diez mejores poemas colombianos son de Silva, que sería por lo tanto el más gran poeta de su país, por otro lado critica la mayor parte de sus textos y expone un intento de destrucción:

Yo de Silva salvaría sus poemas de ternura, de ensueño y de luz de luna. El resto –su novela *De sobremesa* y sus antipoemas "Gotas amargas"– de mil amores lo quemaría para seguirme con la Biblioteca Nacional, el Capitolio y la Casa Silva. La Biblioteca Nacional de Colombia es la memoria de la infamia; el Capitolio una cueva de ratas malas; y la Casa Silva la pista donde aterriza la plaga de la langosta (363).

No queda claro si estas posiciones opuestas se corresponden con opiniones diferentes (sobre la relación personal con la obra por un lado, sobre la imagen y la hagiografía del autor por el otro). En todo caso, más allá de la declaración de amor por el escritor y el juicio fervoroso sobre algunos textos, lo que irrumpe es la desacralización agresiva. Vallejo, parecería, solo puede exaltar, apreciar, elogiar desde el enfrentamiento. El biógrafo es un biógrafo cínico, lo que remite, de nuevo, a la pregunta sobre la función y los alcances de la furia en tanto pasión de escritura, evocación de muertos, relación con el pasado, sea cual fuere. Vallejo "en el acto de construir y construirse, destruye" (Musitano, 159). Para Vallejo no hay valor sin odio.

Estos y otros momentos del libro dramatizan, en un clímax vertiginoso, el problema de la verdad ("Ay Enrique, en qué berenjenal andamos tú y yo con la verdad. La verdad da visos según de donde la miremos y espejea, mentirosa, como peluche de pobre", (400)). Podemos postular que tanto la furia como la melancolía desembocan entonces en un desapego incrédulo ante cualquier sentido. Desde los primeros párrafos del libro el tiro mortal de Silva, muchas veces mencionado, dispara (si se puede decirlo así) una declaración escéptica:

¡Ay poeta, y cómo vamos a seguir los que aquí seguimos, sin rumbo fijo, ni cierto ni mentiroso, a la deriva en este mar de ruido! ¡Si todas las mentiras ya las gastamos, las devaluamos, y ya ni nos podemos engañar! Dios, el pueblo... ¡Cuál Dios, cuál pueblo! Dios no existe y el pueblo es la chusma paridora. (9)

El insulto final, el cinismo resentido, surgen, como puede verse, de una pasión melancólica, la de la desorientación fundamental de los humanos, la falta de sentido del universo, la muerte de Dios, que el suicidio del poeta revela y acentúa.

Ahora bien, todo este torrente está enmarcado por un pasado personal, una autobiografía de lecturas, una confesión del lugar de Silva en una intimidad nostálgica, o sea por otra esfera emotiva. Desde el comienzo del libro Vallejo habla de su descubrimiento de Silva siendo niño, en un cuaderno hermoso, asociado con la figura de su padre:

¿Cuántos años tendría yo entonces, cuando leí por primera vez a Silva? ¿Nueve? ¿Diez? ¿Once? Ya no me acuerdo. Me acuerdo que eran las seis de la tarde, cuando en Medellín oscurece, y que estaba en el vestíbulo de mi casa llorando por él, por sus versos, la milagrosa belleza de esos versos suyos que me inundaban el alma, y porque se mató, lo matamos, nosotros, Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón. (8)

Los recuerdos infantiles son inciertos, y la dificultad de reconstruir de manera fidedigna aquellos momentos desplazan la incertidumbre del relato biográfico sobre Silva al conocimiento de sí mismo, en tanto que nueva modulación de la isotopía de una verdad inhallable. Al final del libro vuelve a esa lectura de infancia, escena fundacional entonces, ahora con la perspectiva del trabajo de investigación y de escritura sobre Silva:

mis descubrimientos no me han hecho cambiar un ápice de la imagen de delicadeza y de ternura que entonces me formé de él. [...] Como lo que yo he descubierto no cabe en esa primera imagen mía y yo soy muy fiel con mis manías, que son muchas, y con mis escasos amores, sobra este mamotreto. (431)

Después del rabioso recorrido por los últimos años de la vida de Silva, por su obra, por su valor y su canonización, el libro parece autodestruirse al final, sobra, es un "mamotreto" (el insulto se aplica también a sí mismo) y lo que queda es el punto de partida, es decir la primera imagen suya, la del amor infantil por el poeta.

La inestabilidad semántica, las contradicciones, son las del amor, las de la pasión, las del rencor y también las de la nostalgia por la posibilidad de transmitir una imagen de "delicadez y ternura", o sea un tono y una figura opuestos a los que se construyen en el texto. Retrato emotivo del otro, que también es, pensando en toda la obra de Vallejo, un retrato emotivo de Colombia, de la Colombia delicada, tierna, bella, perdida en un tiempo impreciso y brumoso.

Sea como fuere, la ambigüedad y la incertidumbre del discurso de Vallejo son un ejemplo paradigmático de puesta en movimiento, en funcionamiento, de afectos que van más allá de una verdad, de una referencialidad, de un sentido. Si el célebre conflicto corneliano entre la pasión (que es ante todo corporal) y de la voluntad (que depende del alma), es una representación teatralizada de la potencia emocional de la literatura (Touidoire en Bouju, 191-211), Vallejo hace de ese conflicto una sola energía, una sola fuerza, la de esa emoción que desdibuja lo sucedido, la ética, el pensamiento, la afirmación positiva. Lo que queda es el deseo, el sentimiento puro —y muchas veces negativo—, como objeto y sujeto de la representación y como modo de ocupar, desde la literatura, un lugar de poder, del poder de la emoción sobre la razón (lo que podría extenderse a los exabruptos que recorren sus libros "científicos", como su *Manuelito de imposturología física*, en los que la furia ataca al saber establecido). La historia literaria para él es entonces la de cierta intimidad de un lector, por lo que no hay tampoco una dimensión psicológica explicativa: las contradicciones de su discurso, las evaluaciones opuestas que autodestruyen la autoridad que el propio narrador se atribuye a sí mismo, anulan toda verosimilitud; la única certeza es la furia del yo, que también es nostalgia, melancolía y dolor. Esas son las herramientas con las que Vallejo desmonta la historia, en tanto que pasado diferente, para transformarla en una visión subjetiva de lo contemporáneo. Entre el pasado y el presente se sitúa, siempre, un derrumbe, una catástrofe, un desgarramiento de lo heredado, y eso en todos los planos de la sociedad colombiana: vida política, lengua, tradición literaria (y no es sorprendente que Juan Alvarez (2018), en su historia sobre la ofensa en Colombia, le dedique como vimos un capítulo a Vallejo). *Almas en pena...* narra de alguna manera esa ruptura, esa imposibilidad, ese hiato en el relato, pero intenta preservar algo de Silva en tanto que valor, el valor de la emoción que suscitó alguna vez la lectura de unos escasos poemas suyos.

6. Una historia literaria feroz: leyendas

Cólera (la). Agita la sangre; resulta higiénico montar en cólera de cuando en cuando.
Gustave Flaubert, *Diccionario de lugares comunes*

Al igual que Vallejo, Bisama maneja, con repetidas citas, una masa muy importante de testimonios, artículos, libros y datos, que en una nota final se mencionan y enumeran a lo largo de varias páginas. Aquí también proliferan informaciones y nombres, cuando no chismes, que a su vez le dan un lado *who's who* a la biografía, en este caso del medio chileno de poetas, sobre todo de los poetas comunistas. Es en ese sentido que el relato va más allá de la biografía de De Rokha, esbozando la eventualidad de una revisión de los relatos sobre el pasado literario.

Como en Vallejo, la mirada retrospectiva está basada en la subjetividad, única perspectiva posible para narrar una historia atravesada por las pasiones (en ese sentido su gesto es comparable al de Roberto Bolaño con *La literatura nazi en América*: en uno, desde el mal absoluto se construye una ficción enciclopédica del pasado; en el otro, desde la "mala lengua" furiosa, se reconstruye la historia). En todo caso, Bisama se pone del lado de De Rokha, en particular frente a un Neruda bastante maltratado en el libro; la recuperación de la furia del poeta desplaza de lugar al otro Pablo, pero también a Huidobro. En última instancia, lo que se postula es que el marginado, el transgresor, el olvidado incluso por las vanguardias rupturistas de la época, tenía de alguna manera razón, aunque sea una razón poética y afectiva. Semejante postulado vuelve inestable el sistema, reforzando la hipótesis expresada en *Cien libros chilenos*, cuando explica que se dispone a leer esa literatura lejos de los libros escolares, de la academia y del canon (Bisama, 2008: 8). Y también como en Vallejo, la verdad no es el horizonte de legitimación de lo narrado, sino que lo son la fábula, la ficción, en tanto que alternativas a una verdad insatisfactoria.

Así es como repetidas veces el narrador anuncia que la historia de De Rokha es un mito y sólo se la puede narrar como leyenda, o sea que se aleja él también de la verdad histórica, del acontecimiento fehaciente y del juicio matizado: "...la llegada de la muerte y la pobreza [...] solo puede narrarse como leyenda" (2020: 100); "Esos viajes adquirirán un aura legendaria" (2020: 115); "Es parte de su mito: sus lectores llenamos el mapa de alfileres para tratar de seguirle los pasos a través del territorio" (2020: 116). El dispositivo, en realidad, es paradójico: por un lado quiere alejar a De Rokha de ciertos estereotipos tradicionales (y de ciertos "mitos" sobre él, así como Vallejo desmonta las estatuas hagiográficas de Silva) pero se apropia de la leyenda, la renueva bajo la lupa de su propia mirada –y la de cierta tipología de raigambre romántica–. En realidad, el mito, que es ante todo un relato, y la leyenda, protagonizada por héroes, son los vectores para transmitir una evidente fascinación narrativa por las potencialidades del personaje; la ficción enmarca la historia literaria.

Porque junto con la información biográfica, Bisama subraya a cada paso la pasión legendaria de la figura: "La silueta del poeta maldito ya estaba instalada y era pura carne y sangre" (84); o bien: "Seguía siendo una bestia parda y vieja que acechaba en la sombra, un rescoldo de guerras pasadas" (236); recuerda que De Rokha se llamaba a sí mismo "el guerrero del estilo" (244) y al final del libro, a modo de epitafio, combina lo excepcional con lo bélico: "ha muerto una forma de ver el mundo, de escribirlo. Ha muerto un mundo, una lengua. Ha muerto un maestro del estilo, un esteta armado hasta los dientes" (256). Estos ejemplos muestran también cómo la prosa de Bisama, en contrapunto con su estilo habitual, incorpora a veces la retórica del exceso, la de un De Rokha que escribió las "diatribas más furiosas", o que fue un "profesor de estética incendiario" (129), poblado por una "rabia oscura, hecha de la conciencia del desamparo y de la falta de reconocimiento popular", protagonista de un mito poblado de imágenes "desaforadas" (242). Ese es el tono desde el cual se narra una vida. Por otro lado, los rasgos que se le atribuyen al poeta se corresponden con esta mirada exaltada. La figura de De Rokha en sí era reveladora de una violencia latente "que cruzaba el mapa de Chile a sangre y fuego" (21); porque él era "arrogante, impetuoso y expresivo"; "Era terrible, parecía un boxeador luchando con su propia sombra" (119), se veía a sí mismo como un autor de "eternos proyectos fracasados", como "un engendrador de cosas raras y malas" (23). Del lado de la demencia a veces -"La locura desatada. Y la rabia. Y el odio" (64), y siempre en el exceso: "De Rokha era demasiado para el comunismo chileno: demasiado extremo, demasiado vanguardista, demasiado ingobernable. Entiende las cosas a su modo, hace lo que se le da la gana" (127).

Al fin de cuentas, el mundo termina siendo una metonimia de su personalidad –"Ese mundo es un lugar antiguo y violento"– (24), y el tiempo también: "el pasado toma la forma de una materia viva y como tal es confusa y violenta" (25). Esa "materia viva", esa violencia, llevan a una forma de perfección, de renovación radical, de superación. Por ejemplo, el juicio de Bisama sobre *Los gemidos*:

Todo eso está escrito desde el vértigo. No hay otra forma de que eso sea posible. No cabe la contemplación, la belleza existe en tanto movimiento: en la exhibición en tiempo presente de las patologías del nuevo siglo también estaba a la vista la lengua del futuro." (79)

O sobre sus polémicas: "la diatriba muchas veces alcanzó la condición de arte perfecto" (11-12); o bien sobre la recepción de sus textos en general:

Se convirtió en un escritor furioso al que nadie supo leer muy bien, porque él mismo era una vanguardia privada, un ejército en sí mismo y la fábula de una genealogía. En esa heráldica inventada, fue el patriarca de su propio clan y avanzó por su época como una bola de demolición, rompiendo y perdiendo todo a la vez mientras escribía una obra que lo instalaría como uno de los cuatro grandes de la poesía chilena del siglo XX. (11)

En paralelo al relato fabuloso y a esta lectura cómplice de la poesía de De Rokha, se esboza una perspectiva histórica sobre la literatura chilena, constatable en comentarios sobre antologías como *Selva Lírica*, 56 y ss), publicaciones -sobre la revista *Claridad*: "cualquier interpretación sobre cómo la década del veinte cambió la cultura chilena debe referirse a sus páginas", (81)-, trayectorias de otros escritores, como por ejemplo Neruda, Emar, Huidobro, (87, 97, 135), críticos como Alone (80), y por supuesto detalladas polémicas de una literatura hecha de "guerrillas y batallas" (2008: 8), polémicas de las que se citan los explosivos términos de confrontación.

La combinación de ambos planos desemboca en una historia literaria que tampoco en este caso restaura verdades ni matiza juicios; más que anomalía, el poeta en furia se vuelve sintomático, revelador de una esencia oculta pero profunda. Constantemente se alude a ese tipo de relatos, por ejemplo cuando, citando el libro de Tomás Lago sobre Neruda (*Ojos y oídos. Cerca de Neruda*), Bisama afirma que "puede ser leído como la historia secreta de la cultura chilena del período, muchas veces frenética y banal, en ocasiones terrible" (2020: 211), mientras que el *Neruda y yo* de De Rokha es "su propia historia de la literatura chilena, su relato personal"; es un libro que exhibe "eso que la literatura chilena no quería mirar y que se empeñaba en dejar fuera"; "era la venganza de los marginados, de los olvidados, de todos aquellos que existían a espaldas de la capital, [...] ajenos a todo poder" (2020: 212-213). Y también: "En todas estas historias la literatura chilena es una tradición secreta que De Rokha va inventando mientras avanza. Esa literatura existe en la medida en que él la descubre, es una literatura de poetas solitarios, de autores secretos, de periodistas, profesores y perdidos" (119). Es una historia literaria mítica y poética entonces, en la que la figura de autor cuenta más que la obra porque la rodea, la hiperboliza.

La marginalidad de la que se trata atañe a la posición del poeta ante la historia, que es la de un anacronismo entendido como una manera de desbaratar cualquier linealidad: "leer a De Rokha siempre supondrá un desfase casi metódico, un conocimiento a destiempo" (110). Muchas veces se recuerda la dimensión de romántico tardío del escritor y ese desfase, esa inscripción en un contratiempo, son también afectivos: "El sentimiento trágico de un romanticismo tardío lo agobia" (33). Difícil no ver en todo esto el programa velado del propio libro de Bisama, o la verbalización de una "tradición secreta" que buscar vengar a los "marginados" y a aquellos que se sitúan a destiempo de las corrientes dominantes. Es este retrato, este tono simétrico al del biografiado, los que hacen que el libro sea una operación de lectura del pasado literario chileno, desestabilizando sus convicciones gracias a la subjetividad de un lector, a lo arbitrario, a lo que irrumpe a destiempo.

Porque el "caso De Rokha" es el punto de partida de una visión de la literatura chilena como una literatura "rara", que puede incluso tomar la forma de un "circo de *freaks*" o de "catacumba" (2008: 8). El furor no es un atributo exclusivo de De Rokha sino una marca de ese espacio cultural, si tomamos en cuenta los textos de otros escritores

citados. No sin cierto regodeo o afán de equilibrio, Bisama menciona así juicios insultantes sobre De Rokha escritos por Ricardo Fuenzalida (64), Alone (81), Huidobro (138) y, claro está, por Neruda que, en un poema no firmado, ataca a la vez a Huidobro y a De Rokha escribiendo:

CABRONES / Hijos de puta. .../ Y me cago en la puta que os mal parió / Derrokas, patíbulos / Vidobros/
Huid de mí Podridos, /Haced clases de estética y callampas, /hediondos a catres de prostitutas, / Pero
a mí no me vengás porque soy puro, / Y con la garganta y el alma os vomito catorce veces. (140-141)

Como puede constatárselo, Neruda, al igual que Flaubert, también vomita. En un momento dado, incluso, Bisama enumera las opiniones negativas sobre De Rokha en un largo párrafo de injurias, que comienza diciendo: "Era violento, machista y homofóbico. Estafaba a la gente. Viajaba armado. Tenía mal carácter. Era un ogro, un monstruo [...]," etc. (147). A ojos vista, él no retoma este catálogo de estereotipos para discutirlos ni para corroborarlos, sino como punto de partida de un conocimiento subversivo del pasado. Y para terminar esta vida de conflictos, en el entierro del poeta, Carlos Droguett "insulta a los asistentes. No se aguanta. Les dispara a todos, al gobierno, a los editores, al mundo" (257). La "mala lengua" es contagiosa y la historia de la literatura chilena está así hecha de confrontaciones a muerte. La versión de esa literatura que propone Bisama leyendo a De Rokha es la de una literatura malhablada.

Así, Bisama piensa, narrativamente, el sistema al que pertenece. Lo que está en juego es transmitir una visión del pasado literario de su país en la que haya lugar para el desencuentro, el malentendido, la conciencia de no de saber qué hacer con alguien como De Rokha. Por lo tanto, contar lateralmente el devenir de la creación en Chile, descubriéndole otros centros y otros sentidos, es un gesto de cuestionamiento de jerarquías y de interpretaciones gracias al afecto. Porque en Bisama se vislumbra algo así como una historia literaria de vanguardia, no sólo entonces porque implementa una mirada alternativa sobre el pasado, sino también porque incorpora en la historicidad de los textos y de las formas la pasión indomable, la oposición radical, la inestabilidad. Si bien respeta las cronologías (de la vida de De Rokha y de la sucesión de obras y autores). Bisama no llega hasta la verosimilitud psicológica y la interpretación explicativa, desdeñando los discursos que pudieran reducir la distanciamiento épica en la que él se instala. Rodeada por una fuerza maléfica y épico-telúrica, la trayectoria del marginal violento que fue De Rokha resquebraja la historia literaria, lejos de los consensos blandos y de cualquier normalidad, vistos como "incómodos" (Bisama, 2008: 8). En *Cien libros chilenos*, a la hora de comentar un libro de De Rokha, *Escritura de Raimundo Contreras*, Bisama escribe que el poeta fue "un terrorista, o un elefante en esa cristalería que es la literatura chilena" (83) y lo presenta afirmando que si viviese hoy, es decir en el 2008, sería un "vocalista de una banda de *hardcore* con una capacidad performática envidiable: un Jello Biafra local destruyéndose sobre el escenario, escupiéndole al mundo su miseria en la cara" (84).

La virulencia de las bandas *hardcore*, que gesticulan en el presente desde el que Bisama escribe y en el horizonte referencial de algunos textos suyos, se superpone con la épica contestataria de las vanguardias de los veinte o los treinta. Gracias a De Rokha se desdibuja el principio mismo de las jerarquías tranquilizadoras que organizan cualquier relato sobre el pasado. El gesto, para Bisama, es el de delinear una versión legendaria de cómo se puede ser escritor, inspirándose de un episodio también legendario, el de avanzar en la literatura chilena destrozando, a troche y moche, sus lujosos, sus engañosos cristales. De lo que se trata es de crear vínculos con un pasado hecho de rabia, con una tradición transmitida con rabia, con un presente que exige redescubrir la rabia, para que otras lecturas, otros modos de pensar la historia, más libres, más fuertes, sean entonces concebibles. Por eso el retrato del poeta es, ante todo, una ficción y una autoficción. Si no me equivoco, todo esto tiene numerosísimos contactos con el resto de la producción del escritor. Las incursiones de Bisama en el pasado literario de su país y sus creaciones narrativas son las dos caras de la misma moneda.

7. Leyendo el exceso

En el principio era la emoción.

Louis-Ferdinand Céline

Almas en pena chapolas negras y *Mala lengua. Un retrato de Pablo de Rokha* son biografías del exceso y no de la comprensión histórica. Las informaciones y las especulaciones psicológicas o causales no llegan a acrecentar la inteligibilidad del pasado. En ellas no se explica, en última instancia, nada. Se narra, desde un tono que alterna la enunciación elegíaca y la acumulación de peripecias (Bisama); se pone en escena, yuxtaponiendo posiciones encontradas, un paroxismo de la verdad revelada y de la acusación por fin proferida (Vallejo). O sea, lo que se representa es una red fluctuante de afectos (y ampliando: de imaginarios), que resuenan con fuerza en una época como la nuestra de "emocionalización" de la vida pública (Lara y Domínguez, 111).

La doble corriente es una manera de destacar un conflicto entre verdad y emoción, o entre razón y pulsión, privilegiando en varios niveles distintos la comunicación de lo emotivo en detrimento de la verdad comprobable, y por lo tanto limitando los protocolos de conocimiento y de interpretación que, sin embargo, se utilizan profusamente. En ambos casos se constata un modo irreverente de entrar en relación con el pasado, y ese modo se fundamenta entonces en la expansión afectiva. La furia desestabiliza, quiebra el relato histórico, lo subjetiviza hasta el paroxismo, lo que equivale a patear el tablero de lo ya establecido, es decir no discutiendo, no fabulando, sino irrumpiendo.

En estos casos, como en muchos otros, contar una biografía de escritor es, también, postular una teoría sobre la relación entre vida y obra, entre experiencia y creación; y consecuentemente afirmar una posición sobre la literatura en general. Por un lado, el retrato de Silva que propone Vallejo no sólo plantea el interrogante sin solución de por qué se suicidó el poeta, sino también cómo es posible que ese hombre haya escrito esos poemas (346). Proustianamente, el postulado es el de un hiato entre vivencia y escritura, vínculo que sigue siendo enigmático al final del libro, y por lo tanto hay algo aquí de una parodia de la relación entre biografía y creación (lo afirma Susana Zanetti, 31). En cambio, Bisama recupera la concepción romántica de la "vidobra" (neologismo de Antoine Compagnon para aludir al valor creativo de las peripecias personales y a la imposibilidad de separar el plano vivencial del plano textual) (Compagnon, 1983): la biografía de De Rokha así como su personalidad, no sólo explican la obra sino que de alguna manera forman parte de ella.

Hay en todo esto una dramatización del funcionamiento de la literatura, tanto desde la identificación amorosa como desde la identificación furiosa. No sólo autorretrato de escritores leyendo, sino puesta en abismo de los efectos de la lectura, o en todo caso autorretrato del escritor en lector, pero lector de pasiones o atravesado por pasiones ¿Cómo narrar la furia del pasado? ¿Cómo narrar el pasado desde la furia? Las preguntas van más allá de las gesticulaciones de ciertas vanguardias, de las que se retoma la vitalidad y lo disruptivo. Son, en todo caso, visiones de la historia literaria desde lo conflictivo, no tanto en términos de polémicas y guerrillas literarias, sino como lugar de paroxismos, de rechazos virulentos, de quiebres ilógicos. La subjetividad exacerbada, las modalidades de la furia que fascina o de la furia que se desata en la superficie textual, integran en los libros una dramaturgia, casi legendaria: los efectos de lo leído sobre el sujeto, los afectos que se movilizan entonces, tanto en la introspección (lo leído habla de mí) como en la proyección (yo soy el otro, el autor). Los modos de leer expuestos definen al escritor como un receptor del pasado, desde la identificación aleatoria en Bisama, o en la cruel pero cariñosa reevaluación en Vallejo.

La furia, como el amor, es esa pasión que circula entre escritores, entre lectores, entre generaciones, formando parte de un *resto* que ni la sociología ni la historia de las obras logran aprehender, asimilar, interpretar. Por eso, los libros de Bisama y de Vallejo son ante todo ficciones; por eso nos logran contar que la furia, como el amor, es una gran pasión literaria.³

Bibliografía

- Aira, C. (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé-Ada Korn.
- Aristóteles. (1994). La ira. En *Retórica* (pp. 312-321). Madrid: Gredos, 1994.
- Alvarez, J. (2018). *El insulto. Breve historia de la ofensa en Colombia*. Bogotá: Seix Barral.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, R.. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI.
- Bisama, A. (2008). *Cien libros chilenos*. Santiago: Ediciones B Chile.
- Bisama, A. (2020). *Mala lengua. Un retrato de Pablo de Rokha*. Madrid: Alfaguara.
- Borges, J. L. (2021). Funes, el memorioso. En *Obras completas 1* (pp. 781-787) Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. L. (2007). La muralla y los libros. En *Obras completas 2* (pp. 13-15). Buenos Aires: Emecé.
- Boujou, E.y A. Gefen. (2013). Introduction. En *L'émotion, puissance de la littérature* (pp. 5-10). Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux. Recuperado de: <https://books.openedition.org/pub/8264?lang=fr>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo
- Boyer-Weinman, M. (2016). La colère. En *Arts et émotions*. William Marx y otros (pp. 73-75). Paris: Armand Colin.
- Clair, J. (2011). *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor Libros.
- Compagnon, A.. (1983). *La troisième république des lettres*. Paris: Seuil.
- De Rokha, P.(2016). *Neruda y yo*, Santiago: Ediciones Tácitas. Ebook.
- De Rokha, P. (2019). *El amigo piedra*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Díaz Ruiz, F. (2017). Fernando Vallejo y la estirpe inagotable del escritor maldito. *Caravelle*, (89), 231-248. Recuperado de: <https://ur.booksc.eu/book/28127825/55a9d5>
- Enzensberger; H. (1995). Culture de haine, médias en transes. En *La grande migration. Vues sur la guerre civile* (pp. 123:125). Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. (s/f). *Correspondance 1872*. Rouen: Édition Conard. Recuperado de: <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/72d.html>
- Freud, S. (1996). *El malestar en la cultura, Obras completas* tomo 2. Madrid: Biblioteca Nueva.

³ Agradezco los comentarios y las indicaciones bibliográficas de Santiago Uhía, que mejoraron singularmente la lectura de Fernando Vallejo.

- Gagnon, E. (2011). *Éclats. Figures de la colère*, Montréal : Liber. Ebook.
- Gefen, Ay B. Vouilloux (dir.). (2013). *Empathie et esthétique*. Paris: Hermann.
- Gefen, A. (2016). *La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française*. *L'Atelier du Centre de recherche Historiques* (16). Recuperado de: <https://journals.openedition.org/acrh/7321>
- Giorgi, G. y A. Kieffer. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Homero. (1991). *La Ilíada*. Madrid: Gredos.
- Lacan, J. (1990). *La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012). *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lara, Ali y Domínguez, G. E. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/272989658_El_Giro_Afectivo
- Lara, A. (2020). Mapeando los estudios del afecto. *Athenea Digital*, 20(2), 1-19. Recuperado de: <https://atheneadigital.net/article/download/v20-2-lara/2812-pdf-es/12229>
- Mackenzie, C. (2013). Ceremonias del exhumador: lectura descriptiva de *El mensajero* y *Chapolas negras*. En Luz Mary Giraldo y Néstor Salamanca-León (eds.), *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio* (pp. 331-366). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia.
- Musitano, J. (2017). *Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pistorio, M.. (2013). *La sagesse de nos colères : De la colère qui détruit à la colère qui construit*. Paris: Marabout.
- Premat, J. (2016). *Erase esta vez. Relato de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref. Ebook
- Rodriguez, A. (2013). La 'domination' est-elle une motivation suffisante pour la littérature ?. Recuperado de: *Fabula*. <https://www.fabula.org/revue/document8644.php>.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Saer, J. J. (2000). *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sanín, C.(2022). Imprecación y saludo amoroso. *L'entre-deux* 11. Recuperado de: <http://cdtec2015.free.fr/lentredeux/index.php?b=245>
- Sartre, J.-Paul. (s/f). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Webbiblioteca. Recuperado de: <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com>
- Sloterdijk, P.. (2007). *Colère et temps*. Paris: Libella-Maren Sell.
- Surghi, C. (2018). La fascinación biográfica. (Una lectura de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce). *Orbis Tertius* 27. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8601/pr.8601.pdf

Uhía, S. (2020). *L'invention de Fernando Vallejo. Structuration et représentations de l'auteur-narrateur-personnage*. Tesis de doctorado. Université Paris 8. Multigr.

Vallejo, F. (2008). *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá : Alfaguara.

Verrier, L. (2007). *Les figures de la colère dans la fiction de Martin Amis*. Tesis de doctorado. Université Montpellier III. Recuperado de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01721308/document>

Zanetti, S. (2004). Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 13(1), 103-108. Recuperado de: <https://edicioneskatatay.com.ar/>