

La pulsión biográfica

Traducción de Ignacio Vázquez Diéguez

Este artículo forma parte de la tesis que la profesora MARIA ANTÓNIA OLIVEIRA prepara, en la Universidade Nova de Lisboa y bajo la dirección de la profesora Clara Rocha, sobre la biografía como género y creación.

MI INTERÉS POR el género 'biografía' procede, tal vez, de una especie de reacción ante la prohibición de internarme en la vida de los escritores que estudiaba en la Universidad. Cuando estudié *Aurélia* de Nerval, me fascinó la naturaleza obviamente autobiográfica del texto. «Le Rêve est une seconde vie», comienza el texto. «Quelle serait donc la première?», me pregunté yo. La primera vida, ¿cómo sería, esa que acabó en un callejón de París, una noche de enero, en la cuerda de un ahorcado? (La temperatura era de 18 grados bajo cero y Nerval no llevaba abrigo.) O cuando leí *Voyage au Bout de la Nuit* de Céline, oí ecos de su colaboracionismo político con los Nazis, colaboracionismo que lo había llevado a la prisión, y quise saber más. Me preguntaba a mí misma «¿quién es el hombre que escribe esto? ¿El antisemita extremista que optó por montar un consultorio médico en un barrio fabril para atender a los pobres?» Incluso Flaubert, el escritor que reclamaba para la novela la impersonalidad más radical, acabó por dejar una frase misteriosa e insidiosa acerca de la protagonista de su novela más célebre: «Madame Bovary c'est moi».

Pero los rostros estaban prohibidos en el estudio de la literatura en aquella época. Estábamos aún en la resaca del biografismo excesivo y abusivo que había dominado los estudios literarios durante el siglo XIX: en la era del estructuralismo, solamente existía el texto. El autor había desaparecido en combate, muerto a manos de los teóricos que pretendían ver establecida la verdad intrínseca del texto, y sólo en el texto. Y rápidamente, nueva revolución en los estudios teóricos: el poder descendió a la calle, es decir, pasó a las manos de los lectores, transformados ahora en la categoría que atribuye sentido al texto. Se percibía el texto por primera vez a partir del punto de vista de su recepción. Pero nada acerca del escritor. Continuaba en la sombra, ignorado por la teoría. Mientras tanto, el género 'biografía' continuaba próspero, particularmente en el mundo literario anglosajón. Y era justamente el lector quien reclamaba un rostro para los libros que le apasionaban. El lector común busca las vidas de los escritores a quien ama: los lectores de Wilde buscan el sentido de su tragedia, el castigo social de aquél que había intentado transformar la vida en arte; a quien lee a Pessoa, le gusta saber qué está ocurriendo en la calle de Lisboa

donde nació el poeta, o por los cafés del Chiado donde paseaba su no-vida (*¿y no será de esa no-vida que habla la poesía de Pessoa?*); los que aman a Camilo quieren compartir su vida novelesca.

Es, pues, inútil intentar separar vida y obra en la experiencia del lector. La propia institución literaria, con todos sus mecanismos adyacentes, se encarga de recordarnos que hay un «hombre detrás de la obra», con las sesiones de autógrafos, entrevistas y lanzamientos de libros.

Por vezes, o leitor consome a imagem e a voz do autor antes mesmo de lhe conhecer os escritos; a aproximação da figura viva funciona então como uma iniciação. Outras vezes essa aproximação destina-se a conhecer melhor o autor, depois da leitura da obra. De qualquer forma, trata-se de tentar penetrar naquilo que Daniel Oster chama o «tradicional espaço emblemático do escritor» (Rocha 1992).

Existe un deseo natural de conocer la figura del escritor que, una vez satisfecho, contribuye tanto a su mitificación como a descubrir ingenuamente que el autor de tan maravillosas páginas es, al final, un hombre o una mujer como los demás. ¿Será que el Yo del escritor se vuelve más transparente a través del discurso biográfico —y, en ese caso, el escritor, durante largos años envuelto en el misterio, perdería su aura ante la exposición de su vida? O, por el contrario, ¿no será la biografía un medio de mitificar la figura del escritor, una luz que, al incidir sobre su intimidad, confiere también a su aura un brillo renovado?

La biografía biografiada (la época moderna)

The history of the Victorian Age will never be written: we know too much about it. For ignorance is the first requisite of the historian — ignorance, which simplifies and clarifies, which selects and omits, with a placid perfection unattainable by the highest art.

Esta afirmación provocativa abre el prefacio de *Eminent Victorians*, el libro que Lytton Strachey publicó en 1918 junto a las biografías de cuatro eminentes figuras de la era victoriana: el cardenal

Manning, la enfermera Florence Nightingale, el Dr. Thomas Arnold y el general Gordon. Pero Strachey era irónico —y no es casual el título que escogió para reunir la narración de las vidas de los cuatro individuos—. Realmente, lo que se propone mostrar es el otro lado del héroe: ellos habían sido, en definitiva, tacaños, conservadores, egoístas, tercos. Como cualquier ser humano, estas personalidades reverenciadas por la sociedad británica tenían defectos y debilidades, y el biógrafo, decía Strachey, siendo un explorador del pasado, no se debe internar en una narración escrupulosa si quiere pintar determinada época o individuo: «If he is wise, he will adopt a subtler strategy. He will attack his subject in unexpected places» (Strachey 1918).

Con este libro, Strachey inauguró en la biografía el espíritu demoledor. Fue un éxito de ventas y creó escuela: inmediatamente, una horda de biógrafos surgió reclamando el derecho a la imaginación, a la verdad poética y a la reconstitución inventiva. Tales actitudes merecieron, como era de esperar, el desprecio de los universitarios y la indignación de los moralistas (Madelénat 1984).

Sin embargo, como destaca una entusiasmada Virginia Woolf, la contribución de Strachey constituye un cambio de paradigma que, por otra parte, es muy importante en la historia de la biografía. Hasta finales del siglo XIX, tanto en el mundo anglófono como en el francófono, dominaba la tradición reverente, elogiosa. La biografía había evolucionado a la sombra de la hagiografía. En un pasaje irónico de su ensayo «The Art of biography» (Woolf 1939), V. Woolf retrata muy bien la situación tradicional:

The widow and the friends were hard taskmasters. Suppose, for example, that the man of genius was immoral, ill-tempered, and threw the boots at the maid's head. The widow would say, 'Still I loved him — he was the father of my children; and the public, who loves his books, must on no account be disillusioned. Cover up; omit.' The biographer obeyed. And thus the majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey, that were carried in funeral processions through the street —effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin.

Finalmente, dice aún la escritora, se podía decir la verdad sobre los muertos. Strachey utilizó todas las libertades que la biografía había ganado, no tenía miedo. Jugó con el público: la cólera y la risa se mezclaron y las ediciones se multiplicaron.

En un artículo anterior sobre el mismo tema, titulado «The New Biography» (Woolf 1927), Virginia Woolf considera que esta libertad alejó los textos de la «biografía», aproximándolos a la «escritura artística de la ficción» —el biógrafo había dejado de ser el cronista, convirtiéndose en artista, una vez que asume el poder de decidir, de seleccionar, de sintetizar. El biógrafo ideal debe escribir sobre los otros y sobre él mismo como si fuesen al mismo tiempo seres reales e imaginarios, y tal mezcla es esencial para reconstituir eficazmente un carácter —para que una personalidad brille, los hechos deben ser manipulados—. Pero con algunos cuidados y una razonable dosis de sentido común —en caso contrario el biógrafo se arriesga a que las dos verdades, siendo opuestas, se destruyan la una a la otra:

Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet [the biographer] is now more than ever urged to combine them. For it would seem that the life which is increasingly real to us is the fictitious life; it dwells in the personality rather than in the act. Each of us is more Hamlet, Prince of Denmark, than he is John Smith of the Corn exchange. Thus, the biographer's imagination is always being stimulated to use the novelist's art of arrangement, suggestion, dramatic effect to expound the private life. Yet if he carries the fiction too far, so that he disregards the truth, or can only introduce it with incongruity, he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact.

Mi experiencia personal encuentra eco en las palabras de V. Woolf. Mientras escribía la biografía de Alexandre O'Neill, sentí que mi situación era la de la trapezista que va por un alambre muy fino y que en cualquier momento puede caerse hacia uno de los lados. Mirando de reojo al abismo, entreveía por un lado los hechos, por el otro, la ficción y la autoproyección. Por un lado la intimidad, por el otro el cotilleo. Intenté mantener siempre el equilibrio con la ayuda de aquella ridícula sombrilla con la que nos imaginamos a los trapezistas, que era para mí la teoría, y que a veces parecía molestar

más que ayudar en ese mantener el equilibrio, por no dejar las manos libres. Pero si se utiliza con buen tino, para distribuir cautelosamente el peso del cuerpo, la sombrilla puede revelarse muy útil. En una situación límite puede servir de paracaídas.

Virginia Woolf no se extendió sobre el concepto vago de «escritura artística de la ficción», a la que la biografía se habría aproximado. No obstante, mitigó esta posición en «The Art of Biography», al afirmar que la biografía es esencialmente diferente de la poesía o de la ficción, debido a su «elevada tasa de mortalidad». Siendo precaria, la biografía no podría aspirar a la inmortalidad, característica de la obra de arte. El biógrafo sería, en este sentido, no un artista, sino un artesano («craftsman», Woolf 1939).

No podemos dejar de notar en esta definición de arte la tendencia clasicista y la índole normativa que dominó a la generalidad de los modernistas que, siendo extremadamente innovadores, no eran vanguardistas, ni pretendían hacer del pasado *tabula rasa*. Joyce trata de articular modernidad y tradición, tal como Eliot (con el intento de rehabilitación de la tragedia) o Pessoa. Jeffrey M. Perl, en *The Tradition of Return*, presenta el *nostos* modernista coexistiendo con el lado innovador. Peter Bürger, distinguiendo Vanguardias y Modernismo, caracteriza a este último por el ataque radical a las técnicas tradicionales de escritura y a la concepción del mundo que ellas implicaban, sin, por otro lado, cuestionar la concepción autonómica del arte, actitud que marcó a las Vanguardias (Bürger 1984).

Los dos ensayos de Woolf presentan de este modo varias cuestiones interesantes. ¿Será la inmortalidad todavía una característica identificadora de la obra de arte? Si pensamos en ciertas intervenciones artísticas que exploran lo efímero, como las esculturas percederas (por ejemplo, los monumentos envueltos de Christo), *happenings*, *performances*, tenderemos a cuestionar este concepto ya antiguo y suficientemente cómodo para separar el Arte del «resto» —el propio teatro me parece resistir a esta definición: de las representaciones de Gil Vicente o de Shakespeare nos han llegado sólo los textos, o las descripciones (escri-

tura) de escenografías y del arte con que ciertos actores supieron dar vida al texto.

Pero V. Woolf tiene razón al apuntar la precariedad como atributo del género biográfico, considerada como un factor de descrédito que la aproximaría incluso a la paraliteratura, destinada al consumo rápido y olvidada de inmediato. Creo que la precariedad de cada biografía no debe ser encarada como un defecto o una falta, sino como un rasgo distintivo que remite, además, a una cierta ficcionalidad que está indudablemente unida al género: independientemente de nuevos acontecimientos que se van descubriendo sobre las personalidades continuamente biografiadas, cada época tiene una mirada específica sobre determinado individuo y produce a partir de él un relato de vida diferente del anterior. Al cuestionarse acerca de la fascinación biográfica que provocan ciertas figuras, cuyas vidas son incesantemente reescritas, Richard Holmes ve la cuestión de forma mucho más productiva:

«It suggests that they hold particular mirrors up to each succeeding generation of biographers, almost as the classical myths were endlessly retold by the Greek dramatists, to renew their own versions of contemporary identity. Each generation sees itself anew in its chosen subjects.» (Holmes 1995).

En este sentido, un relato final, verdadero y definitivo es siempre una quimera —y la precariedad se transforma al final en un relato interminable y permanentemente renovado.

Más que una respuesta generacional, me parece que el carácter efímero del texto biográfico se une a la lectura que cada individuo hace de la vida de los demás, y la forma que escoge para escribirla —como insinuó Strachey en su prefacio-manifiesto, *el punto de vista* del biógrafo es de tal modo importante que puede implicar narraciones completamente diversas—. Entre 1987 y 2000 se han producido, por lo menos, seis biografías de Oscar Wilde, sin que nuevos hechos o documentos hayan surgido en ese tiempo.

Volvamos, sin embargo, a la idea expresada por Virginia Woolf cuando afirma que la libertad que Strachey aportó al género biográfico lo habría

acercado al texto de ficción. Es cierto que el abandono de la convencional actitud de veneración, respeto y pompa por parte del biógrafo en relación con el biografiado se tradujo en una narrativa más fluida y atractiva para el lector de fin de siglo —los biografiados se volvieron más humanos, más próximos tanto al lector común como a los personajes de la novela, que, siendo imaginarios, no estaban sujetos a la moral o a propósitos edificantes—. Por otro lado, podemos considerar que, alejándose de la hagiografía, la biografía ganó en realismo, o verismo, pues ¿no sería el tono tendencialmente hagiográfico, que durante tanto tiempo había dominado a la biografía, aquel que más había ficcionado (*fingía, 'fingere'*) al biografiado?

La verdad sobre el carácter del biografiado, sus «imperfecciones y faltas», había preocupado a James Boswell en el siglo XVII. No obstante, y aunque se haya propuesto recusar el panegírico, Boswell estuvo dominado por la devoción que sentía por el Dr. Samuel Johnson y acabó por no reproducir fielmente la vida de su biografiado (Boswell 1791). A pesar de haberlo acompañado desde 1763 hasta la muerte, veintiún años después, observándolo, entrevistándolo, viajando con él y anotando palabras, actitudes, gestos —en lo que se considera haber sido una gran innovación en el modo de hacer biografía—, se sabe hoy que Boswell hizo alteraciones: lo que a veces transcribe no es lo que Johnson dijo, sino lo que podía haber dicho. «O Johnson de Boswell, tanto quanto revelam os manuscritos deste, é coisa bem diversa: quase ficção, retrato mais verdadeiro do que a realidade, reconstrução artística» (Sena 1963). Por otra parte, no hizo más de lo que había hecho su biografiado, también él biógrafo, al componer *The Life of Savage*, sobre su amigo poeta y asesino: inventó una gran parte, alteró documentos que refutaban las reclamaciones de nacimiento de Savage, ocultó pruebas de subversión política y escritura semi-pornográfica (Holmes 1995). Sin embargo, Johnson ya era consciente de que la biografía, tal y como él la entendía, era una forma en conflicto con la ficción (se revela contra «las fútiles mentiras de la ficción») y enunció teóricamente el propósito de conseguir la verdad (Madelénat 1984). Pero, como Virginia Woolf escribiría más tarde, sólo en el final del siglo XIX las viudas se volverían más abiertas de espíritu y el público más perspicaz.

¿Cómo comprender entonces la tesis de Woolf de que el arrojado de Strachey aproximó la biografía a la «escritura artística de la ficción»? Si, por un lado, la libertad conquistada por el biógrafo, que pasaba a tratar al biografiado como su igual, humanizó las «figuras de cera» de los textos biográficos, por otro lado, la novela moderna, en su génesis, había presentado con frecuencia sus historias inventadas como si estuviesen basadas en documentos reales. Los primeros grandes novelistas ingleses, Defoe y Richardson, destacaban el carácter referencial de sus narrativas (Lodge 1996a). Adoptando un estilo pseudo-biográfico o pseudo-autobiográfico, a través de la referencia o de la inclusión de documentos, los primeros novelistas modernos eran conscientes del poder que la ilusión de realidad ejercía sobre el lector. Es el caso de *La Vie de Marianne*, de Marivaux, 1731, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*, de Sterne, 1759. En la literatura portuguesa, ya en el siglo XIX, Camilo Castelo Branco usó abundantemente este efecto de lo real, llegando a inventarse él mismo como editor de un supuesto autor, João Júnior, que le habría confiado el texto de *Cenas da Foz*. (Curiosamente, Eça de Queiroz, como escritor vinculado al Realismo, no tuvo ninguna necesidad de hacer pasar por verdaderas las intrigas que ficcionó a partir de la observación, del «análisis con el punto de mira en la verdad absoluta.»)

Esta relación ambivalente entre hechos y ficción puede encontrarse en textos narrativos más antiguos, como *Pantagruel*. De hecho, los escritores de ficción parecen haber sido tempranamente conscientes de la importancia de la credibilidad de sus historias. Para Segre, «quanto mais audaz é a ficção (mais propensa ao inverosímil e ao absurdo), tanto mais o seu fruitor é levado a verificar a efectiva validade do real, dentro, ou mesmo fora, dos limites das suas concepções. Fuga do real e retorno ao real são as duas direcções entre as quais alterna a actividade da *fonction fabulatrice*.» (Segre 1989). Esta reflexión se revela particularmente funcional cuando pensamos en los primeros novelistas / lectores modernos.

La discusión crítica más precoz sobre la novela que adquirió «una identidade distintiva no século XVIII», nos dice David Lodge, «concentrava-se na seguinte qualidade: a ilusão de reali-

dade» (Lodge 1996c). La voz intrusa del autor, continúa Lodge, se utilizaba en muchas ocasiones para prevenir una confusión ingenua de la literatura con la vida, que ocurría gracias, tanto al tipo de escritura documental que forzaba la verosimilitud como al «hechizo hipnótico» que la novela ejercía sobre sus lectores. La propia novela, sea dicho de paso, pronto se dedicó a la reflexión sobre este vaivén realidad / ficción —pensemos en el *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes que, entre sus muchas perspectivas, puede ser leído como un libro sobre los libros—, a la confusión entre literatura y vida y sus peligros. Sin embargo, creo que la voz intrusa del narrador, prominente hasta finales del siglo XIX, a través del discurso metadieético o metaficcional (en tono irónico, paródico o serio), llamando la atención del lector sobre el hecho de que está leyendo un libro, no retira a la narrativa su afianzado verismo —muchas veces, se usa precisamente para reiterar la factualidad de lo que se cuenta (cualquier cosa como «lector, esta historia es increíble, pero cierta», o «fulano me ha contado esto», o aun «lo he visto con mis propios ojos», etc). Pero es un hecho que la intrusión del narrador distrae al lector del mundo ficcional en que se ha metido, con su «efecto hipnótico», desplazando su atención hacia la materialidad del libro.

En ese sentido, se comprende el posterior propósito de impersonalidad, y el consecuente silencio de la voz del narrador, proclamado por algunos modernistas, Henry James destaca de entre ellos, como una representación más fiel de la realidad en la novela. Tal convicción de objetividad radicaba en la actitud programática enunciada por Flaubert: «*Madame Bovary n'a rien de vraie. C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voit pas*» (Troyat 1988).

Así se explica que, según el modelo de Flaubert, Eça de Queiroz haya reclamado para sus novelas la pura ficción, construida, claro está, con el «punto de mira en la verdad absoluta» —varias veces lo tuvo que explicar, pues sus contemporáneos no cesaban de verse retratados—. Mientras tanto, la voz autoral y la instancia narradora en

Eça, siendo irónica, es bastante intrusiva, pero es ese uno de los grandes poderes que su escritura ejerce en nosotros.

Los modernistas de inicios del siglo XX llevaron más lejos la proclamación flaubertiana al distinguir el *mostrar* (*showing*), que sería artístico, del *contar* (*telling*), que no lo sería. Los modos de narración «objetivos», «impersonales» o «dramáticos» fueron vistos como «naturalmente superiores a cualquier modo que dé lugar a la aparición directa del autor o de su portavoz fidedigno» (Booth 1980).

En esta época, a comienzos del siglo XX, en evolución divergente a la de la novela, la biografía devenía más personal y asumidamente subjetiva, dominada por la voz autoral, gracias a la revolución operada por Strachey y «autorizada» por Virginia Woolf, ellos mismos miembros de uno de los más célebres grupos de modernistas. Se explicaría así la posición conservadora de Woolf al desconsiderar la biografía como arte: imponiendo una voz autoral, ella se alejaba de las concepciones modernistas de ficción.

La invención y los hechos

«J'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans: c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées; on s'intéresse moins à Frédéric [personnage de *L'Éducation Sentimentale*] qu'à Lamartine. Et puis, quoi choisir parmi les faits réels? Je suis perplexé; c'est dur!»

Flaubert, lettre à Jules Duplan, 14/3/68

Leer (las palabras que el biografiado ha dejado), después oír (testimonios), investigar (documentos) y observar (los lugares del mundo por donde paseó su mirada). Por fin seleccionar los hechos, interpretar y dar forma. ¿Será este el orden que el biógrafo debe seguir para reconstruir la vida de los demás? No existe verdaderamente un método para escribir una biografía, aunque haya reglas. Aquel que acabo de enunciar, aparente-

mente el más lógico, se revela falaz y con muchas probabilidades de fracaso.

Es innegable que el biógrafo construye a partir de material factual, al cual no puede escapar. En este aspecto, el novelista tiene toda la libertad del mundo, por más *realista* que sea su texto. La «verdad» en el romance se llama verosimilitud, es interna y no referencial –Segre llama al narrador de la novela un «mentiroso autorizado» (Segre 1989). La «suspensión voluntaria del descreimiento» definida por Coleridge, que permite al lector entregarse a la ficción, no existe en la lectura de una biografía. Se podría designar la relación contractualista entre autor y lector de biografías como una *imposición implícita de la creencia*: el lector espera de una biografía la verdad sobre determinada persona que existió realmente, que ella le dé un «Yo real» (Kaplan 1986) y las texturas íntimas de una personalidad. Como nos dice Kundera, «la búsqueda del yo siempre ha acabado y acabará siempre en una insaciabilidad paradójica» (Kundera 1987) –y, en este sentido, aquel que escribe la vida de otro y el que escribe su propia vida participarán de la misma ansiedad si no asumen el carácter suspensivo de sus textos.

Conforme excava más profundamente en la vida del biografiado, el biógrafo siente que cada vez más el Yo del biografiado se le escapa porque descubre que ese pozo que excava no tiene fondo: el «Yo real» del biografiado es múltiple y contradictorio. Excavando siempre, se arriesga a que le suceda lo mismo que le aconteció al hombre que vio una tortuga en el cuento «O Cágado» [= *La Tortuga*] de Almada Negreiros y se gastó en esfuerzos cavando y profundizando el agujero donde había visto desaparecer al animal; excavando, llegó al otro lado de la Tierra, a un país extranjero donde la única manera de ver las cosas con naturalidad era haciendo el pino. Harto ya de aquello, volvió a casa y decidió tapar el agujero con toda la tierra retirada que había ocultado su ciudad. Cuando estaba lanzando la última palada en el agujero –la primera que él había sacado al principio–, vio un terrón moviéndose: era la tortuga. Esta es la historia de «un hombre que era muy señor de su voluntad». Así, es el biógrafo desprevenido e ingenuo, que cree en la existencia de un sujeto idéntico a él mismo, determinable, una verdad escondida en una vida que

puede ser reconstituida. Si no asume su lado casi ficcional, la tarea del biógrafo se arriesga a convertirse en un trabajo melancólico, lleno de tribulaciones y nunca acabado.

La asunción del lado ficcional de una biografía no debe ser confundida con la invención de hechos, traición a la verdad o conjeturas presentadas como hechos. La selección es obligatoria, necesaria y uno de los grandes puntos de tensión de la biografía —léanse las palabras de Flaubert en el epígrafe—. Al seleccionar el material, el biógrafo privilegia aspectos de la vida y de la personalidad de su biografiado y excluye otros. Selecciona teniendo en cuenta problemas como la privacidad (que existen, incluso en la era post-Strachey) pero, fundamentalmente, escoge según la idea que va construyendo para sí acerca del biografiado, a medida que avanza en el conocimiento del hombre muerto. Debo esclarecer que escribo aquí exclusivamente sobre biografías en las que el biografiado ya no habita el mundo de los vivos, aunque sospecho que algunas de las conclusiones a las que estoy llegando se apliquen igualmente a un biografiado vivo. No es el caso de la relación biógrafo / biografiado que voy a describir a continuación.

La imagen que se va formando del biografiado desde que el trabajo se inicia es, en cierta forma, especular. En el intento de comprender la personalidad del otro, el biógrafo aprende mucho sobre sí mismo a costa de cuestionarse sus íntimos anhelos y deseos. Así, en una biografía, dos historias se entrelazan: la del biografiado y la de la relación del biógrafo con el biografiado, que puede ser designada como una relación ficcional. Es una relación que comienza en la fase de la investigación y se desarrolla muy especialmente a través de la escritura. Frecuentemente, decisiones e interpretaciones que parecen haber sido blanco de cuidadosa deliberación ocurren en el acto de la escritura, nacen de hecho de la escritura y de la forma que se adoptó para biografiar.

Defino esta relación como ficcional porque el biografiado, estando muerto, es un ser imaginario, una persona no existente, con quien el biógrafo se va envolviendo, en un «diálogo» continuo, como si el biografiado le respondiese. Al escribir la biografía de Alexandre O'Neill, me di cuenta de la natura-

leza de esta relación cuando el texto estaba ya avanzado, y escribí lo que abajo transcribo:

El libro que escribo es así una curiosa mezcla de narrativa ficcional y de realidad. A medida que voy avanzando en su vida, los personajes se van diseñando. Son míos, pero existen fuera de mi narrativa. Almuerzo con ellos, les telefono, al mismo tiempo que los construyo textualmente. Algunos no tienen rostro (viven lejos, o ya han muerto), y los he conocido por viejas fotografías que posteriormente me iban llegando a las manos: «Ah, entonces es así que tú eres...» —y una sensación de inquietante familiaridad se apoderaba entonces de mí.

Por eso hoy, cuando por una necesidad de confirmar ciertos datos del ya lejano primer capítulo abrí el periódico que daba la noticia de su funeral, me quedé boquiabierto mirando una fotografía del ataúd a hombros de personas en el cementerio, y sobre todo, a otra del ataúd abierto en el velatorio, con los velos acostumbrados ocultando un cuerpo que es sólo un bulto. Me quedé allí, con ojos perdidos, intentando descifrar. Alexandre O'Neill, mi protagonista, mi personaje, había finalmente existido. Cuanto más me había apropiado de él, más distante lo sentía ahora. Cuando escribí el primer capítulo, sobre el día en que murió, compulsé muchas veces este periódico. En aquel momento, ni reparé en esta fotografía. Ahora ella, contiene mucho de lo que yo busco —porque es en este día de su muerte que la realidad se cruza con mi narrativa. Pensé, en suma: «Yo podía haber estado allí. Conocería a muchos de mis personajes, dieciséis años más jóvenes. Habría visto a su hijo, que mientras tanto murió.» Pero cuán extrañas me debían ser estas personas. En ese día, ¿dónde estaba yo exactamente? Tenía veintidós años, acababa de terminar un curso de literatura, estaba de vacaciones en Odeceixe (Alentejo), y me mostraron un periódico: «Mira, ha muerto O'Neill». Sería imposible que mi interés por la noticia excediese la mera lectura perezosa del periódico extendido en la arena. Dos días después me fui a Francia y no pensé más en el poeta muerto.

Richard Holmes, biógrafo de Shelley, Nerval y Stevenson, define esta relación imaginaria como un asombro («haunting»):

Nothing of course that would make a Gothic story, or interest the Society for Psychical Research; but an act of deliberate psychological trespass, an

invasion or encroachment of the present upon the past, and in some sense the past upon the present» (Holmes 1985).

El fantasma es la sombra de un cuerpo que ha dejado de existir entre los vivos, pero que nos visita traspasando el tiempo y los objetos.

En esta relación ficcional asombrada, que no corresponde a un mero punto de vista o interpretación, Holmes distingue dos estadios: uno prebiográfico o preliterario, de mayor o menor identificación con el biografiado, que puede ir desde algo sutil e indefinible hasta una especie de estado amoroso. El biógrafo pasa al segundo estadio cuando esta forma ingenua de amor, adoración o identificación tiene un súbito colapso en el que se da la desilusión. Es en este momento, dice Holmes, en el que comienza el «verdadero proceso biográfico»: es el «momento de la recreación impersonal y objetiva». Holmes teoriza a partir de su experiencia personal, al seguir los pasos de Robert Louis Stevenson en un viaje que el escritor hizo a Francia en 1878 —teorizar a partir de la experiencia propia es, además, el procedimiento generalizado en los teóricos ingleses de la biografía, aspecto en el que el género biográfico difiere de la novela.

La delimitación de dos estadios consecutivos en la relación biógrafo / biografiado, determinada por una especie de corte epistemológico, es una tesis interesante, pero muy personal. Puede ocurrir que identificación y admiración por el biografiado alternen con una visión desilusionada y (evitando la palabra 'objetiva') distanciada, o incluso irónica. Mark Schorer, biógrafo de Sinclair Lewis, escribe sobre su relación con el biografiado:

In my relation with Lewis, as I began to scrutinize it and as it was revealing itself in my tone, there were both love and hate, and there was also pity, shame, much impatience. There was also self-love and self-pity, and the shame and the impatience were as much for myself as for him» (Schorer 1986).

Schorer considera que la esencia de la biografía es la interpenetración de una mente, o personalidad, por otra, siendo esta, a pesar de toda la aparente objetividad que se pueda conseguir, una operación considerablemente subjetiva. Interpenetración,

asombro: conceptos muy semejantes que describen particularmente bien aquello que podía pasar por una simple interpretación, lectura de una personalidad o punto de vista. El propio Schorer, además, habla también de ciertos temas y patrones de carácter del biografiado «que parecen asombrar al autor», es decir, predisposiciones acerca del biografiado que determinan gradual e inconscientemente la imagen que el biógrafo va construyendo del fallecido (Schorer 1986).

Al escribir la biografía de Alexandre O'Neill comprendí que mi relación con mi biografiado era una ficción con la ironía como elemento omnipresente. Sentí admiración, orgullo por él (en esos momentos en los que nos apropiamos del biografiado), complicidad en la picaresca, pero también rabia, indignación y accesos de feminismo. Pena, nunca sentí, no se tiene pena de un ironista. En cierto momento de mi trabajo estaba harta de él —y pensaba que su fantasma debía también de estar harta de mí, que no le permitía el olvido natural que la muerte conlleva. Lo imaginé, tieso como andaba siempre, llegando a la barca de Caronte sin el necesario óbolo que lo transportase al país de los muertos, condenado por ello a permanecer en la tierra de nadie, sin reposo. La naturaleza irónica de mi imaginaria relación con mi biografiado fue naturalmente impuesta por él, ironista empedernido, y es ella la que provoca que yo acabe siempre por transformar la indignación y la rabia en risa. «E se fôssemos rir, / Rir de tudo, tanto, / Que à força de rir / Nos tornássemos pranto, // Pranto colector / del que en nós sobeja?» (O'Neill 1958).

Schorer distingue en el biógrafo a tres personas: al investigador incansable («the drudge»), al crítico y al artista. Es este último el que hace vivir al muerto, lo hace vivir en un mundo vivo que es el pasado y tiene que ser resucitado también:

we need a third man, and you must forgive me for saying that he must be an artist, not only the man who can bring shape out of the mass but more especially the man who can give it living shape. This brings us to the similarities with fiction, for biography, also, is a narrative art, and it seems probable that all the principles that pertain to fiction except for one — the free exercise of invention — pertain to the proper biography» (Schorer 1986).

Es, por lo tanto, a través de la forma y en el acto de la escritura donde se alcanza finalmente ese mundo en el que el biógrafo ha vivido. No sería de este modo más importante *lo que se narra que cómo se narra*. Schorer, sin embargo, admite no tener recetas para esta última tarea del biógrafo. Creo que las opciones formales comienzan a desarrollarse mucho antes que la escritura, y que la selección de los materiales es un paso formal decisivo, tal como la naturaleza de la relación ficcional asombrada que se va instituyendo.

Es esta relación la que trastorna los ojos del biógrafo al visitar lugares simbólicos en la vida de su biografiado, observados con una mirada que no es la suya, sino la de ambos. Es también ella la que provoca en el biógrafo una especie de revisión de la historia, reviviéndola *como si fuese* el biografiado. Y aquí se plantea nuevamente el problema de la selección: escoger, en la inmensidad de la Historia, y construir un paisaje factual en el que el biografiado se sienta a gusto y pueda evolucionar dramáticamente a lo largo de la narrativa. «Et puis, quoi choisir parmi les faits réels? Je suis perplexe; c'est dur!», se lamenta Flaubert, habituado a la libertad de la ficción.

Siendo un contador de historias que no puede inventar hechos, el biógrafo posee la enorme libertad de darles forma. En la forma está latente la relación ficcional mantenida con el biografiado, pero existen también opciones técnicas y estéticas que aproximan formalmente el discurso biográfico al discurso ficcional de la novela de los siglos XVIII y XIX. Stephen Oates (Oates 1986) cita a dos biógrafos que explican la popularidad de la biografía como un efecto del declive de las grandes narrativas:

We read biography the way we used to read novels. For access to human experience: a life that has a beginning, a middle, and an end. (Jean Strousse)

The current popularity of biography is the result of the decline of the old Victorian novel as a big, panoramic portrayal of a slice of life. In most novels since Thomas Mann, story and hero have been lost. The novel is no longer the prevailing form. Biography is stepping into the breach, portraying particular people and times the way the great novels of the past did. (W. Jackson Bate)

Detectando en la cultura francesa la desaparición de las «grandes sagas de identificación» y de las «narrativas de aventuras con héroes problemáticos», Charles Grivel habla de un «universo de la mimesis perdida» en que viviríamos hoy, pérdida que explicaría la actual apetencia del público por los discursos referenciales —los «romans-réelités», en los cuales se incluiría la biografía (Grivel 1997).

En el inicio de la década de los 90, constatando que la narratología se había dedicado hasta aquel momento casi exclusivamente al discurso narrativo ficcional, abordado como narrativa por excelencia, Gerard Genette se propone analizar las relaciones entre discurso ficcional y discurso factual a través de las categorías de la narratología: *orden, duración, frecuencia, modo y voz*. Concluye Genette afirmando que es en el *modo* —el acceso directo del lector a la subjetividad de los personajes— y en el *nivel de la voz* donde los dos tipos de narrativa divergen. El modo es efectivamente un rasgo distintivo vital entre la narrativa factual que es la biografía y la narrativa de ficción. Llegar a la subjetividad del biografiado y poder mostrarla textualmente es una gran tentación para cualquier biógrafo, causa de cierto procedimiento que se desliza peligrosamente hacia el terreno de la ficción: en un intento por mejor simular vida, el biógrafo expresa pensamientos del biografiado e inventa diálogos *que podrían haber pasado*. En estos casos, el peligro no está tanto en la invención, sino en la indiferenciación entre lo *inventado* y lo *acontecido*. Las conjeturas, en biografía, deben ser cuidadosamente presentadas al lector como tal, usando, por ejemplo, el discurso modulativo o los verbos en el modo condicional — «the fatal past subjunctive, which marks the passage from fact and evidence, to fiction and self-projection» (Holmes 1985)—. Es, como bien define Catherine Peters, la «biografía del ventrílocuo», donde la identificación ya no se ve como un peligro y el biógrafo intenta eliminar la distancia entre el yo y su biografiado apropiándose de la voz de este o proyectándose en ella (Peters 1995). Justamente Genette considera las relaciones entre autor, narrador y personaje en la narrativa factual como de identificación entre autor y narrador (A=N), y de no identificación entre las instancias del autor y del narrador y el personaje (A<>P y N<>P). En cuanto al nivel de la voz

como distinción entre las narrativas factual y ficcional, dice Genette:

La distinction de niveau est sans doute ici la plus pertinente, car le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel d'un recours trop massif aux narrations du second degré: on imagine mal un historien ou un mémorialiste laissant un de ses 'personnages' le soin d'assumer une part importante de son récit, et l'on sait depuis Thucydide quels problèmes pose au premier la simple transmission d'un discours un peu étendu (Genette 1991).

Realmente, tal distinción será pertinente en el caso de la historia, pero en la biografía puede ocurrir que la narración de segundo grado sea de extrema importancia, y el biógrafo opte por dar directamente la palabra a «personajes» de su libro, en el caso de que existan testigos vivos de personas que intimaron con el biografiado. En el caso de mi biografiado Alexandre O'Neill, que había muerto doce años antes de que yo comenzase la recogida de datos, fue fundamental la recogida de testimonios de amigos, conocidos, compañeros de trabajo, mujeres y exmujeres, familiares, amantes, simples empleados de café o de tabernas que él tenía por costumbre frecuentar.

«La memoria es una de las cosas más frágiles que hay», me dijo uno de los entrevistados. Y es también de las facultades más subjetivas —la extraordinaria habilidad que casi todos demostraron para mezclar fechas—. La memoria es falible y influenciabile. El olvido forma parte de la memoria, tal y como la manipulación. Paul Ricoeur nos habla del recuerdo como un acto creador, incluso el más espontáneo, y de formas de memoria semejantes a la alucinación, una memoria «hantée»: «Ce n' est pas facile de se souvenir. Le souvenir résiste. Il veut rester dans les ténèbres.» El trabajo de la memoria sería así un trabajo de luto, una reconciliación difícil con la imagen de un objeto perdido.

Los testimonios sobre Alexandre O'Neill variaron mucho. Además de la capacidad que cada uno tenía para recordar al muerto, o del mayor o menor placer que tenía en hacerlo, había todavía otras variantes en juego, como la importancia que

cada uno se atribuía en la vida del poeta, o los antiguos conflictos nunca superados, que traían una luz inesperada y nada adecuada con la imagen que yo me iba construyendo de él e hicieron incluso que algunas de las personas que yo quería oír se negasen a hablar sobre el muerto. A veces, la memoria de los testigos me surgía ya recubierta por otros pequeños textos biográficos aparecidos en la prensa, o por la lectura de la breve cronología biográfica elaborada por Ana Maria Pereirinha para la tercera edición de las *Poesias Completas* de O'Neill (O'Neill 1990). En tales casos, el entrevistado se apropiaba de la información como si se tratase de un recuerdo personal.

Hubo aún un caso curioso que demuestra bien el poder ficcional de la memoria. Uno de mis entrevistados, que yo prefiero llamar *conversados*, me contó una historia sobre el poeta de la que él tenía toda la certeza por las circunstancias en que se había desenvuelto. Cuando O'Neill tuvo el primer accidente vascular cerebral, mi conversado lo llevó al Hospital de Santa Maria y habló con el médico de neurología, que le dijo que era grave el estado del poeta, pues tenía «las arterias en un estado deplorable», lo que significaba que ya no iba a vivir mucho tiempo. Ante esto, mi conversado preguntó al médico si era aconsejable que el poeta fuese a Brasil con un grupo de escritores, a lo que el médico respondió «creo que debe ir, ya que será su último viaje». Esta memoria, tan bien encadenada y vívida, tenía toda la apariencia de corresponder a lo que de hecho había pasado. La verdad, cuando fui a consultar los registros del Hospital de Santa Maria, verifiqué que el viaje a Brasil, en 1983, databa exactamente de un año antes de que fuese internado con problemas neurológicos. El propio médico corroboró esta última versión, ya que en 1983 no vivía en Portugal. Este episodio demuestra la ficcionalización inevitable y espontánea a la que la memoria está sujeta, pues no se trataba aquí de cualquier tipo de interés personal que moviese a mi entrevistado. Era una fantasía dramática que se había vuelto de tal forma real para él que, cuando lo confronté con los nuevos datos que contradecían su ficción, se quedó perplejo e incluso reticente.

De este modo se comprende que el biógrafo trabaja a partir de material que ya tiene un elemento

ficcional. Incluso ciertos documentos escritos tienen que ser interpretados bajo la perspectiva de una época determinada –como me pasó con el archivo de la PIDE, fuente preciosa para establecer una cronología, pero engañosa para alguien que no conozca a la sociedad portuguesa del *Estado Novo*.

Claro que las consideraciones que estoy haciendo no equivalen a afirmar que «toda biografía es en su límite ficción». Esta declaración del biógrafo de D.H. Lawrence, William Dubin, debe su fundamento al principio aceptado de que el lenguaje construye la realidad a la que parece meramente referirse, y llevó a David Lodge a desmontar irónicamente la indiferenciación absurda a la que ella conduce: siendo una idea que ciertamente agradecería a muchos teóricos de la literatura de nuestros días, llevaría, en su límite, a la conclusión de que todos los textos serían ficcionales, tuviesen o no conciencia de ello.

Even in the groves of academe, however, a distinction between empirical and fictional narrative stubbornly persists. Granted that any interpretation is partial, subjective, and open to revision – therefore a kind of ‘fiction’ – nevertheless there is a difference, many would argue, between facts that are recovered by historical research, and ‘facts’ that are invented by the creative imagination. This distinction is the foundation of literary biography, which is constantly occupied in showing the process by which the first type of fact was turned into the second.» (Lodge 1996b).

Lodge comparte la misma posición en relación al género biográfico que gran parte del mundo académico. Véase cómo define «las ansiedades del biógrafo moderno» en otra parte del mismo ensayo:

the obsessive and almost perverse nature of the enterprise; the felt need to try to «become» the

subject of one's work, and the impossibility of succeeding; the straining to be comprehensive while knowing the selectivity is inevitable; the desire to give the biographical narrative unity and shapeliness, and the recognition that this is inevitably to deform the «truth».

La primera característica que apunta se extiende, obviamente, a cualquier género literario. En cuanto a las otras, espero que haya quedado demostrado en este texto, aunque de forma resumida, la evolución que el pensamiento teórico sobre el género biográfico ha sufrido hasta que Lodge se dispuso a escribir algunas líneas acerca de él. Repárese en las aspas con las que el genial novelista envuelve la palabra *truth*: la «verdad» que el biógrafo *deforma* al dar una *forma* narrativa con unidad y cohesión es finalmente una verdad ya deformada por las aspas.

‘Y, de todas formas, existe la verdad’, asegura el buen sentido al biógrafo. Es ella la que hace correr en busca de una mera postal garabateada por el biografiado con la prisa de cualquier viaje. Es la *verdad* que él busca. Posee para el biógrafo un poder casi místico. A estas alturas, sólo la pasión puede devolver al biógrafo avisado cierta ingenuidad necesaria para proseguir en su tarea. En la falsa biografía a la que llamó *Orlando* (Woolf 1928), Virginia Woolf parodió el género biográfico, haciendo incidir la ironía especialmente sobre los escrúpulos documentalistas:

O primeiro dever de um biógrafo é caminhar, sem olhar para a direita nem para a esquerda, sobre os rastros indeléveis da verdade; sem se deixar seduzir por flores, sem fazer caso da sombra, sempre para diante, metódicamente, até cair em cheio na sepultura, e escrever *finis* na lápide sobre as nossas cabeças.

Bibliografía

- BOOTH, Wayne C. (1980), *A Retórica da Ficção*, Arcádia.
- BOSWELL, James (1791), *La vida del Doctor Samuel Johnson*, Madrid, Espasa, 1998.
- BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- GENETTE, Gérard (1991) *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.
- GRIVEL, Charles, (1997), «Le roman sans fiction» in SCHULZ-BUSCHHAUS E STIERLE (org.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, Munich, Fink.
- HOLMES, Richard (1985), *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer*, London, Flamingo, 1995.
- (1995), «Biography: Inventing the Truth» in *The Art of Literary Biography*, edited by John Batchelor, Oxford, Clarendon Press.
- KAPLAN, Justin (1986) «The 'Real Life'» in *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, edited by Stephen B. Oates, The Univ. of Massachusetts Press.
- KUNDERA, Milan (1987), *A Arte do Romance*, Lisboa, D. Quixote, 2002.
- LEE, Hermione (1996), *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1997.
- LODGE, David (1996a), «Fact and Fiction in the Novel: An Author's Note» in *The Practice of Writing*, London, Penguin Books, 1997.
- (1996b), «Sex, Creativity and Biography: The Young D.H. Lawrence» in *The Practice of Writing*, London, Penguin Books, 1997.
- (1996c), «The Novel as Communication» in *The Practice of Writing*, London, Penguin Books, 1997.
- MADELÉNAT, Daniel (1984), *La Biographie*, Paris, PUF.
- OATES, Stephen B. (1986) Prólogo a *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, edited by Stephen B. Oates, The Univ. of Massachusetts Press.
- O'NEILL, Alexandre (1958), *No Reino da Dinamarca*, Lisboa, Guimarães.
- (1990), *Poesias Completas – 1951/1986*, 3ª edición revista e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional – C. M.
- PERL, Jeffrey M. (1984), *The Tradition of Return. The Implicit History of Modern Literature*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- PETERS, Catherine (1995), «Secondary Lives: Biography in Context» in *The Art of Literary Biography*, edited by John Batchelor, Oxford, Clarendon Press.
- ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- SCHORER, Mark (1986), «The Burdens of Biography» in *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, edited by Stephen B. Oates, The Univ. of Massachusetts Press.
- SEGRE, Cesare (1989), «Ficção» in *Enciclopédia Einaudi*, nº17, Lisboa, Imprensa Nacional – C.M.
- SENA, Jorge de (1963), *A Literatura Inglesa*, Lisboa, Cotovia, 1989.
- STRACHEY, Lytton (1918), *Eminent Victorians*, London, Penguin Books, 1986.
- TROYAT, Henri (1988), *Flaubert*, Paris, Flammarion.
- WOOLF, Virginia (1927), «The New Biography» in *Collected Essays*, vol IV, London, Hogarth Press, 1966.
- (1928), *Orlando (Orlando. A Biography)*, Lisboa, Livros do Brasil, s/ data.
- (1939), «The Art of Biography» in *Collected Essays*, vol IV, London, Hogarth Press, 1966.

Notas

¹Polícia Internacional de Defesa do Estado. Órgano policial de represión de la dictadura de Salazar.

²Nombre dado al régimen dictatorial salazarista (1933-1974).

³Probablemente datado en 1939, según la biografía de Woolf de Hermione Lee (Lee 1996). Tras la muerte de Virginia Woolf, su marido Leonard Woolf decidió publicar los ensayos sin fechas o notas. Este ensayo fue incluido en el libro *The Death of the Moth*.

⁴Phillippe Lejeune, *Définir L'Autobiographie*, conferencia en el ámbito del Colóquio *Autobiografia. Auto-Representação*, org. Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 6 de diciembre de 2002.

⁵Paul Ricoeur, conferencia de 30 de junio de 1999 en el Instituto Piaget de Almada (Lisboa).