

La ficción en el espacio biográfico

Las redes de Julian Barnes y los fractales de Osvaldo Baigorria

Yael Natalia Tejero Yosovitch

En 2008, Alberto Giordano publica *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. El término "giro autobiográfico", muy bien recibido por la crítica, revelaba una tendencia de la producción literaria local: los autores se inclinaban por la narración de la propia vida. Esta preferencia vino acompañada, también, por un cuantioso número de investigaciones en torno al problema de la memoria. No sorprende, entonces, que muchos trabajos académicos hayan abordado lo que comúnmente se denomina "escrituras del yo". Por otro lado, y siguiendo las palabras de Leonor Arfuch (2002), el horizonte mediático compuesto de *talk shows* y *reality shows* y la lógica informativa de la mostración de la realidad o los cambios en torno a las delimitaciones del espacio íntimo, han hecho de la vida y de la propia existencia un núcleo esencial de tematización. Por esta razón -y por el hecho de considerarse, en ocasiones, un texto de carácter auxiliar-, la biografía de vidas ajenas permanece a menudo carente de atención y de ejercicio crítico.¹ Las diferencias entre la biografía y la autobiografía pueden examinarse en obras como *L'art de la biographie*, de François Dosse, los trabajos de la investigadora argentina Leonor Arfuch o los postulados de Phillipe Lejeune, entre tantos otros. El objetivo de este trabajo no será abordar una casuística de obras biográficas sino plantear algunos problemas teóricos como punto de inicio para investigar la relación entre la biografía de vidas ajenas y la ficción como problema teórico. Sobre todo, tratándose de un género literario tradicionalmente ligado al concepto de realidad y/o no-ficción.

¹ Afirmer esto, huelga decir, es ejercer una generalización que podría considerarse injusta si no se circunscribe su contenido a una tendencia académica local y contemporánea.

Tomemos, por ejemplo, la historización del género que realiza François Dosse en *El arte de la biografía*. En virtud del afán ilustrado del siglo XVIII, la narración de vidas depone la visión épica y/o ejemplar que había dominado gran parte de la historia de los relatos de vida desde la Antigüedad hasta la Modernidad. Las reflexiones sobre la escritura de la historia acompañarían este proceso acentuando la tensión entre el rigor metodológico de los historiadores y la creatividad literaria de los novelistas. En el siglo XIX, comienza a sospecharse de lo biográfico como instrumento del análisis social. En determinado momento de la Modernidad, la reseña biográfica, dice Dosse, dialoga con la crítica literaria y, en ese movimiento, se enlazan los datos factuales con la ficción. La vida del escritor ingresa a los manuales de literatura del siglo XIX y eso otorga, a la biografía, un valor heurístico. A propósito del mismo período, Leonor Arfuch sostiene que el surgimiento de la subjetividad moderna estaría histórica y coyunturalmente ligado a la aparición de la novela moderna y su noción de ficción. En *El espacio biográfico*, plantea que en el siglo XVIII, con el afianzamiento del capitalismo y el orden burgués, comienza a formarse la subjetividad moderna a partir de formas de escritura autógrafa y del surgimiento de la novela realista, definida justamente como *fiction*. El "efecto de verdad" tendría origen en ese tiempo, tanto con la aparición de un sujeto "real" como garante del "yo" que se enuncia, como con la apropiación de la primera persona en aquellas formas identificadas como *fiction* (Arfuch, 2010:40). Desde el punto de vista del tramado de la historia, la tendencia conocida como "giro lingüístico" es insoslayable aunque insuficiente. Hayden White propone una asimilación entre el tramado de la historia ficcional y el del discurso historiográfico. En su artículo leído por primera vez en 1974 "El texto histórico como artefacto literario" (White, 2003), el teórico norteamericano le adjudica a la metahistoria la misión de responder cuáles son las formas posibles de representación histórica y cuáles son sus bases. La historia –el mundo real tal como evoluciona en el tiempo– cobra sentido de la misma manera en que el novelista otorga sentido a los hechos, ya sean reales o imaginados. Este encuentro de la conciencia mítica y la histórica se opone, no sólo a ciertas líneas de la disciplina histórica, sino también a las teorías literarias que presuponen la oposición radical entre historia y ficción. El efecto explicativo de las historias residiría, para Hayden White, en la construcción de relatos a partir de crónicas por medio de una operación que denomina "tramado", a saber, la codificación de los hechos a partir de estructuras de trama. Esa codificación

es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos. Por consiguiente, esta estructura de la trama forma parte del legado cultural del lector. El acontecimiento histórico tiene un valor neutral. Éste es incorporado a un relato mediante la supresión y subordinación de algunos hechos y el énfasis en otros, la repetición de motivos, la variación de tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas, todas las técnicas que normalmente se espera encontrar en el tramado de una novela. Las historias son leídas como estructuras simbólicas, metáforas extendidas que asemejan los acontecimientos relatados en ellas con alguna forma con la que una cultura ya se ha familiarizado. La historia que otorga a un acontecimiento original el status de un factor decisivo en la estructuración de la serie completa de acontecimientos, es determinista. Cualquier historia que otorgue al último acontecimiento de la serie la fuerza de pleno poder explicativo, pertenece al tipo de historias apocalípticas o escatológicas. La historia se escribe entonces, según White, como parte de una contienda entre figuraciones poéticas rivales acerca de en qué puede consistir el pasado.

Podemos pensar la misma cuestión en torno a la biografía, donde el relato de una vida de existencia en el mundo "real" es objeto de contienda entre biógrafos de diversas posiciones, que construyen una narrativa diferente a partir de estructuras de tramas distintas. Si tal como sostiene White, la distinción entre discurso ficcional y fáctico (que había sentado las bases para el análisis del escrito historiográfico desde su desconexión con la retórica a comienzos del siglo XIX) sirvió para reconsiderar el texto histórico y los presupuestos historiográficos, sirve sin duda también para pensar la biografía como género literario, tradicionalmente arraigada a la noción de verdad, construida a partir de testimonios y fuentes, y vinculada con el trasfondo y la realidad histórica del biografiado. White vertebró su obra a partir de la relación entre historia y narración. Con lo cual, podríamos decir que la ficción "está hecha de otra pasta" y que sus planteos no serían del todo útiles para pensar la ficción en el espacio biográfico.

En otra línea, Jean Marie Schaeffer sostiene que la ficción está tradicionalmente asociada con la semejanza, la imitación y el fingimiento lúdico. El autor fundamenta su planteo en que los seres humanos buscamos activamente simulacros de todo tipo, pero la tendencia antimimética de la Antigüedad clásica y el platonismo han sido abundantes y su legado, bastante fuerte. En

la ficción, a veces pareciera que sólo puede hablarse de arte una vez que se ha llegado más allá del componente mimético. Esta idea es una forma de actitud antimimética que privilegia la poesía, que por su puro juego verbal, representaría la esencia del arte verbal. Las artes que subvierten su fundamento mimético tendrían, bajo este criterio, una mayor cualidad artística. El efecto de realidad, la verosimilitud, la semejanza y las formas imitativas como el naturalismo, por el contrario, quedarían condenados. Sin embargo, dice el autor, si la posición antimimética condena estas artes, es porque reconoce su poder de atracción. Al trasladar esto a los géneros literarios vinculados con lo "real", como la biografía o el *non-fiction*, es innegable el atractivo que genera el efecto de realidad. En ese punto, si la ficción es pensada como imitación (lúdica, pragmática o estética) y las artes miméticas están emparentadas con el "efecto de realidad", caemos en una contradicción notable que equipara ficción y no ficción o bien fingimiento y ocultación del fingimiento. Podemos escamotear este problema arguyendo que la noción de imitación no se aplica a las artes narrativas pero a esto cabe responder que la narrativa histórica y la ficcional comparten semejanzas, según White y otros autores con los que dialoga. Por lo tanto, no sería tan disparatado decir que la narrativa histórica "imita" a la narrativa ficcional o viceversa.

Ficciones biográficas

Ciertas cuestiones útiles para el abordaje de la ficción en los textos biográficos se desprenden de una anécdota que Schaffer utiliza para analizar el dispositivo ficcional de una biografía apócrifa. Al parecer, en 1977, el escritor alemán Wolfgang Hildesheimer publica una biografía de Mozart titulada precisamente Mozart, que se impuso como una fuente canónica. Cuatro años más tarde, publica *Marbot. Eine Biographie*, lo que a priori aparenta ser una biografía de un intelectual y teórico del arte inglés llamado Sir Andrew Marbot (1801-1830). En realidad, se trata de una falsa biografía. Sin intención de engaño, el autor alemán afirma que su propósito era darle vida a un personaje imaginario. Marbot es tejido en la historia cultural del siglo XIX. Su existencia resultaba fácilmente refutable para cualquiera que consultase apenas algunas

fuentes como la *Enciclopedia Británica*.² Sin embargo, era verosímil: "(...) su objetivo no era entregarse a un fingimiento serio, sino únicamente maximizar la inmersión ficcional del lector en el universo imaginario." (Schaeffer, 2002:118). El hecho de que Marbot no haya logrado esta integración y haya sido recibido como un texto factual podía mostrar cuáles son las condiciones que deben cumplirse para que el dispositivo ficcional pueda funcionar. Los mismos medios que maximizaron la convicción de la ficción, invisibilizaron su estatus ficcional y son esos los aspectos que Schaeffer releva. Por un lado, el contexto autoral. Tanto en esta obra como en la biografía real que publicó inmediatamente antes, el autor alemán supera el orden cronológico y construye el relato a partir de bloques temáticos. Los agradecimientos del autor se insertan en el mismo lugar, tienen el mismo diseño de página y se destinan a las mismas personas.

(...) lo más difícil no es hacer pasar entidades ficticias por reales, sino reducir al status ficcional a entidades que han sido introducidas como reales. En efecto, la simple ocurrencia de un nombre propio induce en el receptor una serie de tesis de existencia: sólo una estipulación explícita de ficcionalidad puede, si no impedir esta proyección, que me parece indisociable del mismo uso de los nombres propios, al menos circunscribir su campo de pertenencia de tal forma que el nombre propio en cuestión no pueda mezclarse con los que designan a personas que suponemos (con razón o sin ella) existen realmente. (Schaeffer 2008: 120)

Por otro lado, Schaeffer tiene en cuenta el paratexto. El elemento paratextual principal en el texto de Hildesheimer es el subtítulo: una biografía. Pero también opera la iconografía: el retrato de Marbot y su respectivo epígrafe, que adjudica la autoría a Eugene Delacroix, lo que para el teórico francés es una diégesis que consigna el encuentro entre el pintor y Marbot. Esto, junto con el cuaderno iconográfico central lleno de referencias falseadas, beneficia el status ontológico del biografiado. Otro elemento es la presencia de un índice onomástico. Para Schaeffer, su utilización es contradictoria: por un

² Trabajo aparte merece la existencia de Wikipedia o cualquier otro formato enciclopédico que habilite referencias apócrifas y ficcionales enlazadas con entradas fehacientes. La facticidad del conocimiento enciclopédico es un problema de suma actualidad.

lado, parodia el uso habitual de las biografías factuales y por otro, se convierte en un índice de ficcionalidad, puesto que incluye sólo los nombres de las personas históricas. Pero a través de los personajes ficcionales actantes, el universo ficcional "contamina" al universo histórico. Las personas interactúan con personajes ficticios y realizan acciones que no pudieron realizar en la vida real. Por eso, se encuentran ficcionalizadas. Pero como sus nombres propios continúan ligados a las personas históricas, sostiene Schaeffer, constituyen un punto de sutura entre el universo histórico y el ficticio. Y esto se vincula con otro aspecto fundamental que es la contaminación del universo histórico por el universo ficcional. En cuanto a la mimesis formal, Schaeffer señala que Hildesheimer pone en marcha rasgos miméticos propiamente narrativos para producir una apariencia perfecta de biografía real. Y eso tiene que ver con su postura enunciativa. Evita que el narrador tome la consistencia de un yo narrador. La presencia de un sujeto narrador personaje alejaría su figura del autor real y ficcionalizaría el relato. Por todos estos elementos coincidentes, no es posible constatar ninguna ruptura en la postura enunciativa cuando se leen *Mozart y Marbot*. Por otro lado, Hildesheimer adopta una perspectiva exterior, se abstiene de toda focalización interna y atribuye a autores reales las citas de cuadernos de notas de Marbot. Schaeffer sostiene que todas las ficciones tienen en común una serie de aspectos vinculados con la mimesis y el fingimiento lúdico compartido, pero se diferencian en el modo en que nos permiten acceder a los universos representados. Para determinar estas diferencias, desarrolla los conceptos de vectores y posturas de inmersión. Los vectores son, precisamente, los fingimientos lúdicos o "ganchos miméticos que los creadores utilizan para generar un universo ficcional y que permiten a los receptores reactivar miméticamente ese universo" (228-229). Las posturas de inmersión son las perspectivas y escenas que nos asignan los vectores para poder manifestarse. Dentro de las posturas que señala el autor, existe una que es la sustitución de la identidad narrativa, como por ejemplo, en la autobiografía ficticia. En este caso, el fingimiento está detrás de los actos del lenguaje. La de Marbot no pretende ser una autobiografía sino una biografía y por eso, Hildesheimer hace uso del narrador en tercera persona. Ese rasgo, así como las citas reales inscriptas en el cuaderno de notas, la referencia a los personajes históricos y el funcionamiento del índice de nombres, entre otros, revelarían algunas de las posturas de inmersión que ofrece el texto para fingir lúdicamente el efecto de realidad.

Trataremos de pensar la posibilidad de que los dispositivos analizados por Schaeffer sirvan también para examinar el sustrato ficcional de la biografía real. Tomemos estos parámetros para detenernos en algunas biografías excéntricas, cuya inscripción en el género es, por lo menos, problemática. En 1984, Julian Barnes publica *El loro de Flaubert*, un texto que evidencia lazos tan pasionales como tangenciales con el sujeto biografiado, objeto de una pesquisa representada con humor y, a la vez, rigurosidad. Barnes crea un narrador personaje llamado Geoffrey Braithwaite, un médico viudo que emprende la búsqueda de Gustave Flaubert y la representa a partir del montaje de géneros discursivos heterogéneos: un ensayo sobre los loros del escritor francés y su relación con la escritura de sus cuentos; una guía ferroviaria a la manera de *Michelin* basada en los derroteros y viajes de Gustave; un bestiario que incluye las mascotas y animalidades literarias del escritor; un ensayo sobre discusiones académicas en torno al color de ojos de Emma Bovary; un diccionario de tópicos flaubertianos al estilo *Bouvard et Pecuchet*; un examen parcial o *disertation*, entre otros. Lo lineal sólo se plantea en un capítulo destinado a la cronología, dividido en tres partes: la primera expone en orden cronológico los éxitos de Flaubert. La segunda, sus fracasos, que acaso son los mismos pero con otro enfoque. Y la última, está destinada a la enunciación de aforismos, frases o fragmentos de textos selectos ordenados según el año de publicación, sin ninguna fuente bibliográfica. El resto de la obra se ocupa de aspectos que, al parecer, son nimios y sin embargo forman parte del perfil que el autor busca dar respecto de su oscuro objeto de deseo: lleno de contingencias y elementos coincidentes. Su intento de aprehender la vida de Gustave Flaubert, se puede inscribir en la tradición de los textos que se han hecho sobre él, como *El idiota de la familia*, de Sartre, con el trasfondo teórico del existencialismo (corriente filosófica que también recaló en las biografías).

Pasemos a un ejemplo actual de la literatura argentina. *Sobre Sánchez*, de Osvaldo Baigorria (2012), es un libro dedicado a la vida del escritor argentino Néstor Sánchez (1935-2003). Pero su propósito es algo engañoso. Se trata, ante todo, de un relato autobiográfico o una crónica periodística de la investigación del biógrafo. El paratexto no se mimetiza con el de una biografía tradicional como en el caso de *Marbot*, sino que acentúa la distancia entre Sánchez, bohemio y errático, y el narrador que vincula su derrotero con el del personaje. Esa distancia se abre a través del uso de las notas al pie como espacio desde donde profundizar las aventuras propias en las regiones que ha-

bría visitado Sánchez, o para ahondar en las entrevistas de las personas que lo conocieron. El biografiado es un pretexto para que Baigorria hable de la importancia del escritor en su propia vida. La conjetura se utiliza para sondear la vida ajena, ya efímera, ya inexistente. Esta obra tiene cierto parecido con *El loro de Flaubert*, en la medida en que dos personajes están buscando al escritor muerto y construyen para eso, un personaje ficticio, aunque difieren en el nivel de autorreferencialidad: el de Baigorria es un texto autobiográfico. El de Barnes, si lo es, lo oblitera en pos de un nombre propio ajeno, con su propio periplo literario. Para Baigorria la biografía es un fractal que remite a otras fuentes de manera interminable. Para Braithwaite (y acaso Barnes), la biografía es una red de la que muchas cosas pueden quedar por fuera. Julian Barnes se sirve de una frase de Flaubert como epígrafe: "Al escribir la biografía de un amigo, hay que hacerlo como si estuvieras *vengándole*".³ Habría que pensar si la biografía de un escritor hecha por otro escritor no es, por el contrario, el modo más noble de lograr que sus lectores sean también los propios: sujetos a la propia red y redireccionados a la propia obra a partir de una fuerza fractal.

La creencia en la escena ficcional-biográfica ya es un fingimiento lúdico. En las biografías, el diálogo que quizás nunca fue o la descripción de la escena conjeturada siempre implican, en la literatura y el cine, un pacto de lectura, de creencia, de verosimilitud y suspensión de la incredulidad; esa que nos conduce a pensar "¿Habría sido realmente de este modo?". Incredulidad sin la cual, no obstante, pierde su encanto el género biográfico, dado que sin un "realmente", sin un "así ocurrió", no sería tal. La existencia real de los hechos acontecidos y las existencias perfiladas, de la intimidad sondeada y del rastreo de huellas (casi siempre textuales), no es algo menor. Es sustancial a la hora de pensar el género en sí, tanto como en el caso del *non-fiction*. Estos autores, entonces, en lugar de ficcionalizar las escenas de las que se tiene conocimiento mediante las fuentes diversas, se ocupan de construir personajes que persiguen al biografiado (*El loro de Flaubert*) o de incluir la biografía ajena en la escritura del yo, donde el narrador se vuelve personaje (*Sobre Sánchez*). Simulan, y aquí reingresa la noción de simulacro, la escritura biográfica mientras ficcionalizan un "yo" que se enuncia. Para Schaeffer, recordemos, la ausencia de

³ Flaubert, carta a Ernest Feydeau, 1872. Cursivas en el original de Julian Barnes. Es evidente, frente a la lectura de *El loro de Flaubert*, la contienda con Sartre y su obra *El idiota de la familia*.

un yo narrador es más cercana a la biografía. Esto lo afirma cuando analiza la continuidad entre la postura enunciativa de *Mozart* y la de *Marbot*, de Hildesheimer, y constata que ambas carecen de un narrador personaje (cuya enunciación se alejaría del autor real –el biógrafo supuestamente objetivo y riguroso que escribe en tercera persona– y ficcionalizaría el relato). Sin embargo, en el caso de las obras de Barnes y de Baigorria, se asume la primera persona tanto para narrar experiencias personales como para ficcionalizar en torno al personaje que narra y protagoniza. ¿Se alejan de la biografía? ¿No creen en ella? ¿Consideran absurdo el afán de objetividad? Es posible. Lo que se puede afirmar con certeza es que en ellas, la contaminación del universo histórico por el ficcional no se produce al nivel de la trama sino que la obra es en sí una ficción de biografía. Ambas fingen ser biografías y son la ficción de ese abordaje imposible. Pero ese no es el único margen de irrupción de la ficción en el espacio biográfico. Al tratarse de la vida de escritores, se presenta un problema interesante cuyo desarrollo quedará planteado para próximos trabajos: ¿qué niveles de ficción se estructuran al interior del relato? De algún modo, siempre hay un uso de la obra del biografado por parte del biógrafo; un modo de incorporar la ficción al relato de vida o, en el caso de estas dos obras mencionadas, al relato de búsqueda de un personaje (más o menos autobiográfico). ¿Se "contaminan" mutuamente ambos universos al interior de la biografía, tal como plantea Schaeffer cuando habla de contaminación del universo real por el ficcional?

¿Es acaso posible el tramado de una vida, única y singular como lo son todas, a partir de estructuras de trama que repetirían de cierto modo una estructura mítica ya narrada, como propone Hayden White? Nadie duda que determinadas zonas de una vida, especialmente aquellas en donde convergen la coyuntura y el contexto histórico con el recorrido individual de cada sujeto, son susceptibles de abordarse a partir de la taxonomía que propone el autor. Pero se mantiene una pregunta ineludible a la hora de narrar una vida y acaso sea la misma que a la hora de narrar cualquier historia, real o ficticia: ¿hay algo inherente a esa historia que imponga sus propias necesidades narrativas, más allá de las estructuras de trama establecidas históricamente? Queremos creer que sí. Pero se trata de algo que incumbe no sólo a los materiales a partir de los cuales se construye el relato, sino también al sujeto que establece relaciones entre ellos: el biógrafo, con su propia biografía y su contexto autorial.

Referencias bibliográficas

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Baigorria, Osvaldo (2012). *Sobre Sánchez*. Buenos Aires: Mansalva.

Barnes, Julian (1984). *El loro de Flaubert*. Buenos Aires: La Página, 2012.

Dosse, François (2007). *El arte de la biografía. Entre la historia y la ficción*. México: Universidad Iberoamericana.

Schaeffer, Jean-Marie (2002) *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de Trapo.

White, Hayden (2003). "El texto histórico como artefacto literario". En: *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.