



Nora Avaro; Judith Podlubne; Julia Musitano (comps)

*Un arte vulnerable: la biografía como forma*

Nube Negra Ediciones

Rosario

2018

338 páginas

### Formas vulnerables del arte de escribir o las modulaciones del ensayo biográfico

Rodrigo Montenegro<sup>1</sup>

En 1962 Adolfo Prieto publicó en Rosario, bajo el sello del Instituto de Letras, *La literatura autobiográfica argentina*; antecedente genealógico de una tradición crítica que llega y se materializa en el volumen editado por Nube Negra, compilado por Nora Avaro, Julia Musitano y Judith Podlubne. La “nebulosa biográfica” que las compiladoras señalan con gesto barthesiano da muestra de un sostenido programa de indagaciones sobre el territorio de la literatura argentina, al cual se une la reflexión sobre las formas posibles del ensayo. Avaro y Podlubne dan cuenta en el prólogo sobre el origen

del libro en el marco de un coloquio homónimo al volumen, pero, más importante, enfatizan la proyección teórica que las críticas encuentran en estas formas *vulnerables* para narrar ya sea la aproximación a una la vida, la historia intelectual o incluso para considerar las múltiples flexiones del ensayo como método, excusa o forma para el estudio, es decir la investigación, sobre las artes del lenguaje.

La primera sección del libro, “Teorías en acto”, desarrolla una serie de aproximaciones en torno al problema de la forma biográfica. En “La poética del proceso” de Antonio Marcos Pereira, indaga sobre la forma canónica de la biografía en tanto modo para dotar al biografiado de un espacio en el canon literario, a partir del conocimiento de la obra y el acceso a los archivos. Como contra cara, se ocultaría de modo deliberado y sistemático el proceso de la biografía. Emerge, según Pereira, la

<sup>1</sup>Dr. en Letras. JTP en el área Teoría literaria, Departamento de Letras, FH-UNMDP. Investigador del CELEHIS. Contacto: rdmontenegro@gmail.com

posibilidad de señalar un subgénero, el testimonio de biógrafos; esto es, biografías que implican la explicitación del proceso de su escritura, su *suplemento*. En este sentido, las buenas biografías inscriptas en el sentido canónico serían aquellas que tornan invisible al biógrafo. La actividad del biógrafo involucrado en un proceso de canonización se asemeja a quien cincela el monumento de una imagen mítica, construyendo la biografía como monumento sacralizado de una vida y una obra que, en el final, borra al biógrafo como autor de ese proceso, y tiene como consecuencia formal la adopción de un discurso omnisciente, natural observador de una vida. Esta actitud central de la práctica biográfica configuraría una zona periférica que la teoría debería hacer visible, esto es, el trabajo con el archivo. Biografía y autobiografía se abren entonces en una problematización genérica cuando se yuxtaponen de modo explícito una forma y un contenido que consigue dispersar y desnaturalizar la estandarización de la forma canónica, resultado de abrir la forma ante el proceso escritura. Existiría una zona problemática, teóricamente productiva, en la cual el biógrafo y su investigación biográfica –el biografar– reconfiguran los modos de estas narrativas y refundan su poética. Así, frente a la biografía tradicional solidaria a la construcción imaginaria de una vida como *telos*, Pereira se apoya en las intervenciones antropológicas de Clifford para señalar una posibilidad alternativa, en la cual el “empeño biográfico” se sostiene no solo en la configuración de un sujeto, sino en las construcciones especulativas, artificiales, ficcionales. En ese sentido, la biografía implicaría concebir el yo como una

ficción y, por lo tanto, un concepto abierto a la invención. Otro modo de desarticular la poética tradicional del género se encuentra, según Pereira, en la inclusión del biógrafo en el universo pleno de la ficción, cuyo caso paradigmático se encontraría en el texto de Julian Barnes *Flaubert's Parrot*. En este caso, la reinención de la biografía como forma se materializa en una pragmática de la ficción, o en una apelación a formas que se dispersan como en el caso de *Sobre Sánchez* de Osvaldo Baigorria. Las conjeturas de Pereira conducen a una problematización generalizada del género y, en consecuencia, a negar lo aparentemente común de esa forma biográfica, señalando, en cambio su *dispersión*, haciendo visible el proceso de su escritura contra la *doxa* biográfica tradicional, o quizás, tradicionalista, teleológica, pretendidamente verdadera y objetiva.

En “Un ensayo de vida”, Carlos Surghi regresa a las discusiones del romanticismo alemán para plantear el problema del ensayo biográfico y subrayar su dimensión de escritura ensayística. Continuando con la historización del problema y su teoría, Surghi señala que entre el final del siglo XVIII y el inicio del XIX puede rastrearse un modo específico de “vida romántica”, una vida que vale la pena ser narrada porque en esa experiencia se encuentra la historia y los restos de un espíritu. Contar una vida sería narrar una experiencia de un modo diverso a la novela pero que, sin embargo, implica una novelización. Surghi traza entonces una correlación entre biografía, sujeto y método, ya presente en la invención romántica, y a partir de la cual surge una “fascinación biográfica” que

impone un nombre propio –Balzac, Proust, etc.– por sobre (o juntamente con) una obra; pero también se disgrega como un impulso de escritura que le otorga voz a una vida. La biografía, entonces, es un método para ensayar o ejercer la crítica literaria. Trabajando sobre la noción romántica de poesía absoluta, Surghi sugiere que esa línea fundacional habilitaría la consideración de lo biográfico como modo de reflexión sobre una experiencia metamorfoseada en forma, y el dilema de las ciencias del espíritu radicaría en esa materialización de la experiencia en un objeto de lenguaje. Siguiendo los trazos de esa fascinación, la biografía narra una zona de intimidad de la crítica o la teoría literaria, territorio que permite una aproximación fascinada, por ejemplo a Joyce o Lamborghini, en los textos de Ellmann o Strafacce; esa fascinación del biógrafo se implica en un deseo de escritura que termina por cerrar un círculo: no solo archivar, catalogar e investigar sobre una vida sino involucrarse en el mismo deseo de escritura del biografiado, es decir, desear (barthesianamente) otro objeto: la propia escritura, el propio método.

“Escritura, ensayo, biografía” de Aldo Mazzucchelli elabora en treinta y cinco fragmentos, de clara genealogía adorniana, el problema de los textos biográficos en su potencia ensayística. En este sentido, el metaensayo de Mazzucchelli reintroduce y designa en esta forma particular el vínculo entre escritura y referencia, problema muchas veces omitido luego de décadas de teorización sobre la opacidad representativa de los sistemas lingüísticos. El ejercicio biográfico, según el crítico, se implica en las

problematizaciones de “cualquier otra forma de escritura” (52), incluso la ficción. De modo polémico e insistente, el texto de Mazzucchelli conduce una reflexión sobre la condición irrevocable de la referencia como nudo central en las discusiones de la teoría. La apuesta, entonces, es por una visión de la escritura como materialidad y principio organizativo de una historia –tanto pretendidamente real, como deliberadamente ficticia–, con lo cual, esta categoría trasvasa cualquier limitación disciplinar e incluso conmueve la organización positivista de las disciplinas. Mazzucchelli recuerda que el ensayo, como género moderno por excelencia, esgrime una resistencia al orden positivista heredero del racionalismo ilustrado; con lo cual, ensayar una aproximación escrituraria a una vida real no es otra cosa que el despliegue de un arte vulnerable en el contexto de la “división del trabajo intelectual” (55) y los decretos de la teoría. En suma, el texto de Mazzucchelli aborda algunos de los problemas constitutivos de la teoría literaria desde la constitución de su autonomización, la búsqueda de especificidad y el quiebre de la misma al relevar su solidaridad a la episteme moderna. Por lo tanto, el crítico regresa a Adorno para señalar en el espacio híbrido de su escritura la revisión del ordenamiento disciplinar, por un lado, junto a una zona en la cual se despliega y construye la subjetividad. Hacia el final de su texto Mazzucchelli sugiere la continuidad de estas derivas en el presente; para considerar a las nuevas tecnologías de la información como instancia de producción en las que se modifica la relación entre escritura, interfaces y producción de la

subjetividad. Siguiendo a Byung-Chul Han y Chejfec indica un camino por recorrer entre los “nativos digitales” y las nuevas tecnologías de la subjetividad.

En “El animal biográfico” Julieta Yelin aborda el problema biográfico desde una clara perspectiva biopolítica para considerar una serie de puntos estratégicos en la reflexión sobre las posibilidades teóricas de un pensamiento posthumanista. En efecto, señalar la inexistencia de biografías de animales conlleva una apuesta estratégica para indagar las particularidades del *bios* constitutivas de un tipo particular de *grafía*. La mirada de Yelin recurre a las flexiones de Foucault, Heidegger, Derrida y Esposito para diseñar una zona de indiscernibilidad sobre el concepto de vida; de este modo, la biografía, como forma o género, se presenta solidaria de un pensamiento sobre el yo en tanto vida cualificada y protegida, cuya contra cara se encuentra en las “vidas sacrificables”. La opción por la flexión animal constituye, entonces, una estrategia para desmontar un principio básico de la ontología occidental: la vida narrable es, siempre, una posibilidad que omite otras formas de vida. Tal como bien señala Yelin, una filosofía de tradición nietzscheana entiende como una tarea urgente realizar una indagación exhaustiva sobre “los dispositivos y modos de jerarquización y exclusión a los que es sometida la noción de vida” (73), porque si efectivamente no existe una biografía animal, el espacio precario de una zooliteratura también indicaría un problema constitutivo a las tramas con las cuales se designa lo viviente.

En “El discreto encanto de la biografía”, Lorena Amaro Castro revisita el texto de Josefina Ludmer sobre Sor

Juana Inés de la Cruz para advertir las particularidades en la escritura de textos vinculados a la vida privada de las mujeres, y señalar en ellos una forma de pensamiento que designa como original y crítico. Tal sería el caso de Virginia Woolf y su tránsito por el campo de la biografía literaria. Amaro Castro señala que es justamente en el terreno biográfico en el cual Woolf desafía un modelo de escritura marcadamente androcéntrico. En su lectura de *Flush. Una biografía* señala el carácter proteico y experimental de la escritura de Woolf, la cual se presenta como un territorio abierto a la heterogeneidad; la narración de una vida develaría en este caso múltiples posibilidades de tratamiento –desde una perspectiva de género disidente hasta la experiencia interespecies–.

La segunda parte del libro, “La novela del biógrafo”, reúne testimonios y experiencias de algunos biógrafos, artistas vulnerables. De este modo, en |“Virginia Woolf. El desafío de una escritora” Irene Chikiar Bauer realiza en clave metacrítica una reflexión sobre su propio trabajo como biógrafa de la escritora británica para plantear una hipótesis: quizás el laboratorio de escritura desplegado por Woolf en sus textos actuaron como una suerte de postulación conjetural de futuros biógrafos. La multiplicidad caleidoscópica de la vida y obra de la autora es señalada por Chikiar Bauer como un territorio de prefiguraciones, entre ellas de ciertas modalidades del feminismo y la teoría *queer*; y de hecho, este terreno multifacético determinó en gran medida numerosas biografías involucradas en un intento clasificatorio. El problema, entonces, es considerar la creación de un texto biográfico sobre una escritora que efectivamente desarrolló una

escritura plenamente autobiográfica, y que incluso se diseminó en algunos de sus textos de ficción; por lo tanto, las modalidades para delinear una vida por escrito no puede eludir la construcción de este territorio de lenguajes que Chikiar Bauer en la estela de la prosa de Woolf nombra como “el arte de la biografía” (115).

Por su parte, Ana Inés Larre Borges revisa en “El caso de Idea Vilariño” su práctica como biógrafa a partir de la imagen del merodeo, es decir, sin acometer plenamente un tipo de escritura deliberadamente anclada en los protocolos del género; esta pulsión se encuentra presente en el trabajo sobre los materiales dispersos que hacen a una vida de escritora a partir de la edición de diarios, cartas y prólogos. Según Larre Borges el caso particular de Idea Vilariño permitiría evidenciar de modo privilegiado las tensiones entre la diada vida-obra, así como su proyección en las diversas escrituras de la intimidad; con lo cual se hace ostensible la necesidad de revisar modalidades de la crítica que reinstalan esta doble mirada. De este modo, regresando a la lectura de su prólogo a *Diario de juventud*, Larre Borges advierte la productividad de una pregunta “¿Cómo nace un poeta?”; en efecto, señala con toda potencia la imbricación entre vida y escritura como coordinada de indagación en la revisión de textos (auto)biográficos. La reflexión de la ensayista se ocupa uno de los problemas capitales de la práctica biográfica, esto es el acceso a los materiales y la composición de un archivo; lo que paradójicamente revela una dimensión plenamente económica. En consecuencia, la comercialización de los papeles –la materialidad de una vida

volcada hacia la escritura– también forma parte de los acontecimientos a los cuales se enfrenta el biógrafo, en este caso, contra la apropiación comercial de la universidad de Princeton. La novela del biógrafo, cuyo destino sudamericano no deja de esgrimirse como algo más que una marca de origen, de linaje, sino también de condiciones reales de producción, debe sortear el problema de la “posesión, el tráfico y la codicia” (136) sobre unos papeles que no hace más que traicionar “el contenido de esos papeles” (136).

En “La biografía y las formas narrativas de la ilusión” Carlos María Domínguez se aproxima a sus trabajos biográficos sobre Onetti, Carreras e Invernizzi para revisar un camino alternativo, inverso, a la esperada yuxtaposición entre vida y obra. Según el biógrafo es en la ficción donde inició su recorrido para luego dar paso al trabajo de investigación. Porque, sostiene Domínguez, no hay biografía sin investigación, y esa investigación se compone de entrevistas e indagaciones en torno a las voces y amistades que componen los contornos de una ausencia, la de Onetti por ejemplo, sin temor a una exploración plenamente narrativa. El biógrafo sería, entonces, una suerte de *voyeur* devenido narrador, un observador atento de la vida ajena que luego decide recrear los mecanismos ficcionales de la invención. La reflexión sobre la propia práctica encuentra en Domínguez un concepto ampliado de imaginación que construye los itinerarios y datos reales de una experiencia a partir de un sentido narrativamente orientado. Coincidiendo con J.J. Saer, la biografía, como la ficción, intenta atrapar lo real proponiendo de antemano la suspensión

de una taxonomía dura y excluyente entre ficción y realidad.

En “Alucinar y confesar”, Osvaldo Baigorria regresa a la experiencia de escritura que lo involucró en *Sobre Sánchez*, relato de una investigación fracasada o colapsada. La revisión de Baigorria vuelve a colocar como problema la imposibilidad de catalogación genérica de su escritura, para incluso reclamar para este experimento biográfico una condición transgenérica, un texto que se presentaría, ante todo como agenciamiento de géneros: una biografía que es (simultáneamente) el diario de una investigación, un ensayo, una crónica incluso, una novela. Quizás, el rasgo más interesante del gesto informe al que recurre, y sobre el cual reflexiona Baigorria, se encuentre en la adopción de una forma precaria y mutante que advierte en un determinado momento de su proceso de gestación que la explicación final, el porqué de un destino –al modo borgeano– resulta completamente impropio, poco productivo, en definitiva: vacío. Baigorria señala que ese vacío, la vida ambulante y mendiga de Sánchez entre París, Nueva York y Los Ángeles, es el punto crucial de su experiencia de renuncia a la literatura y, por lo tanto, señala la imposibilidad de emprender el gesto pleno de una escritura biográfica, cuyo inconsciente es la voluntad de abarcar la totalidad. Por ello, la biografía fallida de Baigorria sobre Sánchez es un laboratorio de escritura, una máquina que se pregunta por una vida errante y sabe de antemano lo imposible de su empresa. Entonces, la opción, como horizonte utópico de realización, sería el “realismo alucinante” con el cual Perlongher describe a Reinaldo Arenas: esa sería la condición fulgurante del tono

conjetural en Baigorria, es decir, dar el paso hacia la fuerza alucinatoria para imaginar una vida. Este recurso, sostiene el autor, no se somete a la fabricación de mentiras sino a la mirada en paralelo entre el itinerario de Sánchez y el propio viaje aluciano de Baigorria a través de América. Hacia el final de su texto, Baigorria configura una ética de la escritura –de la biografía sobre Néstor Sánchez y luego de toda su práctica escrituraria– a través del renunciamento: renunciar a escribir una biografía fue, entonces, el primer paso para abandonar las ficciones de un pretendido “escritor” como principio para una escritura “abandonada por el yo”.

La tercera parte del volumen, “La vida en obra”, reúne ensayos críticos sobre escrituras inscriptas en la zona autobiográfica. “*Sobre Sánchez*, biografía y abandono” de Julia Musitano aborda el texto de Osvaldo Baigorria sobre Néstor Sánchez publicado por la editorial Mansalva para describir las modalidades de lo que Musitano nombra como biografía literaria. Junto a Peteers y Fontana, Musitano cuestiona la existencia de una biografía totalizante, hecho que se materializa en el proyecto de escritura de Baigorria, quien elige, en efecto, hacer ostensible esa imposibilidad y trabajar sobre ella. Por lo tanto, contra el ideal de la exhaustividad Musitano señala como marca de la escritura de Baigorria la estrategia del abandono. Porque de hecho, ese abandono es el que lleva a cabo tanto el texto biográfico (conjetural, híbrido, fallido) de Baigorria, como la vida del propio Sánchez; en ambos, una fuga: una desterritorialización de la forma canónica por parte del biógrafo, un devenir nómada y excéntrico del biografiado.

“Una vida en grandes dimensiones. Osvaldo Lamborghini por Ricardo Strafacce” de Nieves Battistonitoma como objeto de análisis la monumental, por voluminosa y extensa, investigación de Ricardo Strafacce sobre el menor de los Lamborghini. Advierte que la creación de ese texto se configura a partir de una serie de mitos de anunciación que, luego de dos décadas, vio la luz del día en la editorial Mansalva. Battistoni señala que la excesiva, pormenorizada y antiacadémica biografía de Strafacce desarrolla y desmonta una parte central del mito lamborghineano para ir a buscar “el hombre que escribe así”, componiendo una genealógica (también excesiva) que retrocede hasta el tiempo arcaico de sus bisabuelos. El problema surge, entonces, al contrastar la monumentalidad de la obra biográfica de Strafacce contra los incipientes y fragmentarios textos de Lamborghini. Según Battistoni la forma cronológica desarrollada en detalle por Strafacce “funciona como un modo de contrarrestar la “vida discontinua” del autor (188). La disposición de una estructura narrativa hace comprensible, se diría incluso legible, a un escritor borrado de escena. Y de hecho, Battistoni sostiene que esa opción por la cronología constituye algo más que un artificio de inteligibilidad en la sucesión de una vida, ya que el hallazgo de esa linealidad cronológica forma parte del proceso mismo de la pesquisa. En consecuencia, la “biografía total” (190) de Strafacce avanza contra los mitos del escritor genio y maldito para proponer una versión, una modulación, diversa: la imagen de Lamborghini como escritor fracasado y condenado a la valoración póstuma.

“La biografía cautelosa. Mariana Enríquez retrata a Silvina Ocampo” de Patricio Fontana retoma el problema sobre la aparente disputa entre el género biográfico y la teoría literaria. Este debate, formulado a partir de Arnold Rampersad, pareciera distinguir entre posiciones teóricas desvitalizadas –desde el estructuralismo a la semiótica, pasando por la deconstrucción– y la fertilidad del giro autobiográfico. En este sentido, el mentado retorno del autor habilitaría un marco legibilidad y productividad específica para un género antiguo. Por supuesto, la biografía de autor y los vínculos vida-obra no pueden ser sometidos a una ingenua mirada pre-teórica, por ello Fontana señala, siguiendo a Premat, los modos diferentes de ese retorno. En el contexto de estos debates, Fontana aborda la biografía de Enríquez sobre Silvina Ocampo, ya partir de esa escritura enfocada en la “hermana menor” el crítico plantea una serie de cuestiones que parecen atacar algunos de los principios constitutivos del arte biográfico; ante todo, el acceso al archivo. Según su hipótesis, el texto de Enríquez es la materialización de una biografía que trabaja contra la legitimidad del archivo documental. Esa imposibilidad de acceso al dato duro es señalada como una marca de escritura y motivo de misterio en torno a la biografiada. Ese misterio constituye una distancia insalvable que Enríquez trabaja desde la cautela, es decir, mantiene el reparo de leer la literatura como el reflejo (inmediato) de una vida. Esa modalidad distanciada del texto biográfico, ni el acceso al archivo ni la ingenuidad de una yuxtaposición entre vida y obra constituyen un problema que Fontana señala en el centro del regreso del autor contemporáneo dado que “Los

modos de su retorno [...] no termina de delinearse, y acaso no deban hacerlo” (205).

Por su parte, “El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik” de Analía Capdevila regresa a los textos centrales vinculados a las operaciones críticas de Aira durante la década de 1990 para advertir las particularidades del ensayo biográfico ejecutado como la táctica personal de un escritor al interior del campo literario argentino. Capdevila advierte con agudeza crítica que el nombre de Pizarnik aparece en los textos de Aira como una recurrencia, cada vez que el escritor se detiene en “cuestiones vinculadas a la creación artística” (207). En consecuencia, la apropiación y revisión dispuesta por Aira contra otras modalidades de la crítica vinculadas al mito Pizarnik, en especial a la biografía de Cristina Piña, su antecesora y fuente privilegiada, pero también los testimonios de amigos o críticos cercanos a la poeta, son señalados por Capdevila como un gesto de desmontaje de ese mismo mito vinculado al prestigio de poeta y al malditismo que irradia su aparente locura y muerte. Capdevila lee en Aira un ejercicio biográfico que se opone a la hagiografía y al estilo poético de esos registros de vida –marcadamente influidos por el aura y estilo de la biografiada–, y lo hace en un verdadero “*tour de force*” que intenta recuperar (para sí), la vida y obra de una poeta admirada. Por ello, la caracterización de Capdevila es clave; el texto de Aira es la biografía de un escritor sobre una escritora y, como tal, recurre a una poderosa escritura condensada, breve. La crítica advierte que el ejercicio biográfico de Aira implica, ante todo, un gesto polémico y de apropiación; en lugar de

privilegiar “la leyenda negra”, se da paso al “mito personal del escritor” (212), y es justamente en este desplazamiento donde Capdevila desglosa la operación de Aira. Lo vivido, el dato duro del archivo o el testimonio, permanece en el olvido, y en su lugar aparece la vida en forma de relato y experiencia, en una suerte de proceso de transmutación y permeabilidad. Según Capdevila, la operación de Aira sobre Pizarnik consiste, precisamente, en un proceso de reconversiones, “la creación literaria transmuta la vida en obra y la obra vuelve a la vida” (216). Por lo tanto, el recurso y la elección de Aira, será la mirada distanciada, la concentración, la brevedad, el desmontaje del mito.

“Un ensayo biográfico. *La operación Masotta*, de Carlos Correas” de Judith Podlubne aborda uno de los textos fundamentales que permiten revisar la composición del campo literario argentino de los últimos años. Podlubne regresa a 1991, momento de aparición del texto de Correas para recordar la fascinación que despertó en César Aira, y advertir en ese ensayo extraño una “impunidad creadora desconcertante” (222). Esa aparente precariedad es señalada como rasgo particular de la escritura de Correas, pero también de la biografía como forma, dado que si bien posee “una tradición de varios siglos [...] siempre será un arte en ciernes” (222). En consecuencia, la lectura de Podlubne sobre Correas es, de modo privilegiado, el examen sobre la vulnerabilidad de toda empresa biográfica, un arte siempre sin método que intenta una aproximación narrativa sobre una vida ajena y concluye afectando al biógrafo. En el caso puntual y problemático de Correas, Podlubne considera que esa modalidad de la



afección se ejecuta a través de la frustración y el resentimiento, afectos impropios en la escritura biográfica, pero que se sintonizan con una genealogía sartreana que une a biógrafo y biografiado. En efecto, Podlubne sostiene que el texto de Correas “resulta la puesta en escena de un sartismo obstinado y *demodée*, provechoso en términos de autofiguración narrativa” (225). En este sentido, la revisión del texto de Correas le permite conjeturar a la crítica sobre la reconstrucción de algunas escenas intelectuales; la biografía, entonces, como posible avatar para leer una historia (íntima) de las ideas. Podlubne advierte que, así como Masotta se apropia del mito Roberto Arlt, el estilo subjetivo de Correas se instala en esa misma genealogía y hace del libro “un acto” (229) de compromiso con “uno mismo” en el preciso momento en el que se franquea el límite de la propia subjetividad. De ahí el carácter estentóreo que Podlubne señala en el proyecto de Correas elaborado a partir de un archivo personal que, como consecuencia, construye una semblanza única, privada y anecdótica del biografiado. Entonces, narrar esa vida implica un ejercicio subjetivo, una particular flexión de las tecnologías del yo, que Podlubne señala como el punto nodal (y teóricamente más problemático) del texto de Correas, en tanto asume “la encrucijada temporal que el desdoblamiento subjetivo le impone a la narración” (231). El hallazgo crítico, entonces, es el señalamiento de un tiempo específico de la escritura biográfica, más allá del registro minucioso de la investigación, sino el “presente de la actividad mitopoética” (231). El presente de la escritura se manifiesta como la reinstalación de una experiencia, el

retorno de un pasado no completamente cerrado. Esa escritura del mito que Podlubne señala en Correas actúa en contra de la ingenuidad celebratoria para reinstalar los materiales del pasado en el presente del lenguaje y, al hacerlo, configurar una deliberada la potencia subjetiva, un saber de lo privado y lo singular. Amplificando los alcances de su estudio crítico Podlubne realiza una genealogía de la yuxtaposición entre ensayo y biografía; retrocede hasta James Boswell, Montaigne y Hume, luego avanza hasta Lukács y Adorno para considerar el itinerario que hace del ensayo la forma en que se expresa la subjetividad, para luego señalar la productividad del “ensayo biográfico” como forma de aproximación a una vida. Tal sería, entonces, el caso de Correas, donde el valor de la anécdota se presenta como organizador fundamental de la narración.

“Amable enemigo mío. El *Rubén Darío* de José María Vargas Vila” de Marcela Zanin plantea las turbulencias de un afecto entre escritores que adquiere la modalidad de “vidas mezcladas” (247), con lo cual la escritura biográfica, una vez más, se sitúa como artilugio más o menos explícito de autobiografía. Según Zanin, la aproximación de Vargas Vila introduce en Darío una potencia de vida poética; el maestro se muestra no solo por la exaltación de su poesía, sino en la revisión de las condiciones de su emergencia. Quizás la modalidad singular del texto de Vargas Vila, advierte Zanin, se encuentre en la ambivalencia entre la amistad y el enfrentamiento, resultado de una “vida desmesurada, llevada hasta los límites” (263). Se produce entonces, la exaltación del poeta en su valor de Genio, es decir, la

biografía adquiere una modulación romántica que Zanin describe como efecto ese proceso de escritura. Porque de hecho, la hipótesis crítica fundamental del estudio de Zanin se encuentra en esta correspondencia entre los excesos estilísticos de Vargas Vila y la vida desahogada de Darío. La pulsión mitificadora de la biografía adquiere en este caso todo el peso de una operación personal es, decir, “el trabajo de creación del propio mito personal” (264).

Finalmente, los tres breves ensayos críticos que componen el apartado “Escenas biográficas” dan cuenta de la productividad del discurso biográfico no solo como mecanismo de aproximación a una vida, sino como método de indagación sobre la materia literaria. De este modo, Mónica Szurmuk regresa a su escritura sobre Gerchunoff para visitar y reflexionar sobre esa particular práctica de investigación. En “Alberto Gerchunoff, 1º de mayo en Tulchin”, Szurmuk advierte el carácter anómalo de esa investigación sobre la vida del autor de *Los gauchos judíos*, anomalía que se encuentra al advertir su condición intempestiva por afuera de cualquier circuito programático de edición o publicación, y sobre esa condición realizar la tarea de narrar una vida migrante, desde el Imperio Ruso hasta las pampas argentinas. “Fui a Tulchin porque me negaba a escribir una biografía de Gerchunoff que se iniciara en el puerto de Buenos Aires” (271), escribe Szurmuk, y su texto se presenta como una crónica de esa investigación. Verdadero juego de espejos, el ensayo de Szurmuk da cuenta —es decir, narra— las implicancias de un método de trabajo al mismo tiempo que lo teoriza, y en este preciso sentido teórico, la crítica propone

abordar la forma de la biografía desde el concepto de “extravío”. En ese sentido la escritura biográfica es un modo del viaje, del tránsito y, por lo tanto, implicado en el cuerpo; dado que, tal como sostiene Szurmuk, “es un género de la realidad pero también es un género de la corporalidad” (271). Esa investigación biográfica lidia con el destiempo entre la experiencia y el registro, como género contrafáctico por excelencia. Por lo tanto, se esboza siempre, en última instancia, como una interpretación (de una vida, de una experiencia itinerante, de sus registros sensibles y su escritura).

El ensayo de Nora Avaro, “Adolfo Prieto y Oscar Masotta. Una opinión al respecto”, se inicia con un recorrido sobre la distinción entre ensayo biográfico y biografía que la crítica rastrea a partir de Charles Withmore, distinción que, en principio, se evidenciaría a través del carácter voluminoso y vasto de una, contra la brevedad experimental del otro. En este sentido, el texto de Avaro busca la conexión entre sus propias prácticas escriturarias, vinculadas al ensayo biográfico, y las consideraciones teóricas de Withmore, Derrida o León Edel. Para el caso de Avaro, la indagación en el archivo o la recreación de una atmósfera biográfica, afín a los procedimientos del novelista, se concentra en uno de los nombres propios centrales para la literatura y cultura argentina de la segunda mitad del siglo XX, Adolfo Prieto. Avaro confiesa, con el tono de la reflexión metacrítica, que su texto sobre Prieto —*Pasos de un peregrino. Biografía intelectual de Adolfo Prieto*— fue realizado por encargo, y a partir de la aceptación de la tarea se materializó la posibilidad de ingreso al “archivo Prieto” a través de su hijo, Martín. Esta

modalidad autobiográfica inscrita al interior del ensayo da cuenta de la circularidad espejada de ciertos recorridos intelectuales que, quizás, permitan construir una imagen de la historia de las ideas en clave intimista, afectiva, y que recurre a las herramientas diseñadas desde la experimentación biográfica. De modo que, tal como escribe Avaro es Prieto (hijo) quien le entrega una serie de cartas inéditas dirigidas a Prieto (padre) luego de su muerte, y cuyas firmas son claramente significativas para la historia del campo literario argentino: David Viñas y Oscar Masotta. En este sentido, Avaro recuerda la “importancia testimonial mayúscula” (291) de la correspondencia en el proceso de escritura del ensayo biográfico, dado que en las cartas se encontraría el germen de una orientación, es decir, de un estilo. Es en el intercambio epistolar entre Masotta y Prieto donde Avaro encuentra una discrepancia en el núcleo de su producción; distancia que va del lamento y el agradecimiento epistolar a la arrogancia y la polémica pública. El hallazgo este contraste entre polémica pública frente a la gratitud personal sea, quizás, el punto nodal del ensayo de Avaro; sobre todo cuando expone con claridad que el trasfondo de la disputa gira en torno a la identidad del “crítico en tanto que escritor” (295). Hecho que se explicaría no solo por los divergentes protocolos de lectura o sus marcos de referencia teóricos, sino por claros espacios de enunciación: Prieto, en la Universidad; Masotta, fuera de ella. Lo que queda claro es que Avaro pone en práctica un tipo de ensayo crítico en el cual las referencias, el dato duro del archivo, el debate de ideas entre los contornistas, se sostiene en una escritura

que toma para sí ese reclamo que es, también, un territorio de disputa, así como Viñas y Prieto, disputaron con tonalidades singulares en cada caso con Masotta, compañero en la generación denunciante, aunque refractario a la legitimidad de la institución académica. Eso le permite colocar en el centro de su interpretación crítica flexiones de un estilo personal –“A ese habría que cuestionarlo ¿no? Es lo que se espera de un biógrafo” (307)–, trazar hipótesis desde la suposición o realizar (justos) reclamos al campo cultural argentino: “¿quién escribirá la biografía de Viñas?, ¡jurge!” (299); incluso reclamando de los estudios literarios argentinos dedicados a la generación denunciante de *Contorno*, la relevancia –muchas veces olvidada–, de Prieto. Pero la reivindicación o el homenaje no se cristalizan. Porque para Avaro la invención está en el centro del gesto biográfico que implica, necesariamente, un trabajo y una temporalidad; el biógrafo emplea su vida, su tiempo vital “para inventarle una vida, un tiempo vital, a su biografado” (308).

El volumen se cierra con el texto “Juan José Saer. Una temporada en Rosario, 1959-1960”, de Martín Prieto, el cual, desde su inicio deja en claro el tono plenamente biográfico, en un abierto sentido documental, de su ensayo: “El martes 17 de abril de 2012, a las seis de la tarde, nos encontramos con Hernán Ruiz en el patio de la facultad” (309). De inmediato, entonces, Prieto instala el problema de un proyecto irrealizado de investigación y escritura, de teoría y praxis, quizás imposible en estricto sentido saereano: la escritura de una biografía exhaustiva sobre la vida de Saer. Prieto pasa revista de su encuentro institucional con Paulo Ricci, alto

funcionario del Estado provincial santafesino, en la infraestructura de lo sería Conexión Saer, luego denominado Año Saer, como acontecimiento que reinstala la potencia de su obra en el presente. La narración de Prieto da cuenta de la multiplicidad de acciones que la gestión del año saereano (proyectos, muestras, congreso y, necesariamente, una vuelta al autor, la relectura de Prieto sobre la vida y obra de Saer). Esta acción conjugada, sugiere el crítico, actúa como una suerte de sucedáneo de la biografía, que ahora se concentra por momentos, y en fragmentos, en la prosa de Prieto: “Hace más de treinta años, a principios de los años ochenta, fuimos con Saer a Serodino” (312), para luego retomar “Treinta años después [...] vuelvo a mirar la casa. No sé bien qué busco que se me revele o qué es, exactamente, lo que tengo que mirar” (312). El acto biográfico es, entonces, una conjetura borrosa, una idea vaga y una acción sobre el territorio.

Narrar una vida, ya sea a través de la forma biográfica tradicional o al modo saereano, es un arte que procede con los fragmentos, con los pedazos. El problema para apreciar al ensayo biográfico, sugiere Prieto, no es radicalmente distinto al de cualquier otro texto que se proponga como literatura, incluso hasta llegar a yuxtaponer ambas escrituras para contemplar en el ensayo la cercanía indistinguible de una y otra forma. El texto de Prieto es una prueba de esto. El fragmento “Último informe al ministerio”, en el cual Prieto narra la vida de un joven Saer en tránsito desde la ciudad de Santa Fe a la Rosario durante 1960 es clave para comprender, no solo el itinerario del escritor, sino la figuración de un clima de época, de una escena, de un campo emergente, de una familia

literaria; desde los contornistas radicados en la facultad rosarina, pasando por estudiantes rápidamente célebres como Gramuglio o Ludmer, hasta el poeta Aldo Oliva. En suma, la minuciosa escritura de Martín Prieto da cuenta, a partir de correspondencia inédita y testimonios directos de esa escena bohemia, académica, literaria, sucedida en la ciudad de Rosario durante el inicio de la década de 1960, para luego perpetuar en una amistad entre Saer y Adolfo Prieto más allá de esa ciudad y ese tiempo.

“No hay amparo en este trance”, la biografía literaria dispone, según Nora Avaro, de un “enlace temporal único” que, por supuesto, no es generalizable a ninguna forma o arte del narrar. El volumen que reúne estos trabajos da cuenta de la productividad teórica y potencia crítica de estas formas vulnerables del arte de escribir sobre una vida, sobre la vida.