



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguisitica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Amaro, Lorena

De la “vida de artista” a la “fábula biográfica”: autores quiméricos en las obras de Bolaño,  
Bisama, Guebel y Pron

Literatura y Lingüística, núm. 36, diciembre, 2017, pp. 149-175

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35254024010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# De la “vida de artista” a la “fábula biográfica”: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron\*

Lorena Amaro\*\*

## Resumen

Los autores latinoamericanos Roberto Bolaño, Álvaro Bisama, Daniel Guebel y Patricio Pron escriben biografías de escritores y artistas imaginarios. Si bien parten de modelos biográficos convencionales como la enciclopedia o la vida breve, la utilización de elementos metafictionales y de la ironía resulta en diversas hipérboles del artista maldito, también del genio idiota o casual. Combinando nombres conocidos y otros imaginarios, estos relatos, asociados a una genealogía escritural más vasta –Schwob, Reyes, Borges y Wilcock, entre otros–, funcionan como fábulas de impronta moralizadora, que revelan la cara oscura de la creación artística y la posibilidad de sus cultores de cruzar una evanescente línea, en que vanguardia artística, radicalismo político y violencia se traslanan.

**Palabras clave:** Fábula biográfica, biografía de artista, poetas malditos, narrativa latinoamericana reciente.

## From the “life of the artist” to the “biographical fable”: Chimerical authors in the works of Bolaño, Bisama, Guebel and Pron

### Abstract

The Latin American authors Roberto Bolaño, Álvaro Bisama, Daniel Guebel and Patricio Pron write biographies of imaginary writers and artists. Even though they start from conventional biographical models such as the encyclopedia or the short biographical piece, the use of metafictional elements, as well as the use of irony, result in different hyperboles of the accused writer and the *idiot savant*. By combining known and imaginary names, these accounts which are associated to a more extensive genealogy (Schwob, Reyes, Borges and Wilcock, among others), work as a fable with a moral imprint, revealing the dark side of artistic creation, as well as the possibility for their adherents to cross an evanescent line, in which artistic *avant-garde*, political radicalism and violence overlap.

**Keywords:** Biographical fable, artist biography, accursed poets, recent Latin American narrative.

Recibido: 26-01-2016

Aceptado: 31-03-2017

\* El siguiente artículo ha sido elaborado en el marco de la investigación FONDECYT REGULAR No. 1150061 “Fábulas biográficas: las vidas imaginarias de la narrativa hispanoamericana” (2015 - 2017).

\*\* Chilena, Doctora en Filosofía (Estética), Universidad Complutense de Madrid. Académica del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. lamaro@uc.cl

La biografía es un género difícil de clasificar como “literario” o propiamente “histórico”; según sea su desarrollo, hallaremos características que se acomodan en una u otra de estas disciplinas, como también en ambas a la vez. El siglo XX vio surgir con fuerza la noción de biografía literaria, propiciada por autores como Marcel Schwob (1991), Virginia Woolf (2012) y Lytton Strachey, quienes defendieron la intervención de la imaginación en la construcción biográfica y con ella, el estatuto artístico-literario del género. Los textos del corpus que propongo van un poco más allá en su flirteo con la ficción: simulan la biografía de personajes que en realidad no existieron. Pero aunque son ficciones, incorporan reflexiones metaliterarias que abren o tensionan el espacio biográfico.

Llamo a estos textos “fábulas biográficas”, nombre que propongo por varios motivos: primero, para diferenciarlos de la noción, bastante conocida, de “vidas imaginarias” acuñada por el escritor francés Marcel Schwob, cuyo libro homónimo constituye un antes y un después de la crítica biográfica, no solo por los relatos que contiene, sino también por la poética que esboza en su famoso prefacio, donde plantea que el biógrafo no debe ser verídico, sino solo verosímil. Pero el adjetivo “imaginario” remite, en su texto, más a la posibilidad de que el biógrafo invente detalles, pensamientos o diálogos, que al hecho de dar vida a personajes imaginarios, ejercicio que Schwob acometió en algunos de estos relatos.

En segundo término, el concepto de “fábula biográfica” resulta más específico que otros utilizados para abordar específica o lateralmente este tipo de relatos, en que estos parecieran ser el resultado defectuoso o insuficiente de una operación biográfica, como “pseudobiografías” (Iuri Lotman), o se definirían genéricamente por su falsedad como “biografías apócrifas” (Herrera-Olaizola) y “falsas biografías” (Del Olmo). Cristian Crusat (2015) las llama ficciones biográficas, concepto que parece suficiente, pero que podría complementarse con el contenido más específico que busco imprimirle a la idea de “fábula biográfica”, tomando de la misma historia literaria las características de un género, el de las fábulas, para trasponerlas y hacerlas dialogar con el presente. Aludo, pues, a la fábula como “género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general” (Beristáin 207). Esta definición apunta a la noción de crítica moral. Los autores del corpus observan con ceño crítico no solo su propio campo de acción (literario, artístico), sino que también denuncian fallas sociales y políticas más amplias, particularmente el brutal *ritornello* de la violencia en el siglo XX, como se verá más adelante.

Las relaciones entre “fábula” y “fábula biográfica” se fundan, asimismo, en otros rasgos, como la posibilidad de asociarla con la figura retórica de la prosopopeya, que Paul de Man (1991) vinculó significativamente con el yo autobiográfico en su famoso artículo “La autobiografía como desfiguración”<sup>1</sup>. El biógrafo sin duda confiere una voz posible a su biografiado –una persona ausente, la mayoría de las veces ya fallecida y a la que su biógrafo quizás ni siquiera conoció–, como el fabulista a sus animales.

Por último, el concepto de “fábula biográfica” parece contener adecuadamente la discusión que se establece en estos textos híbridos entre realidad vivida y ficción. El verbo “fabular” remite a la ideación de hechos, valga la redundancia, fabulosos o fantásticos, lo que se corresponde con la tesitura de estos textos, que parodian la biografía a través de la hipérbole y la ironía. Y no hay que obviar otra posible definición de la fábula: “Habladuría, chisme o lío”, como plantea María Moliner en primer término (1267), o “Rumor, hablilla. / Narración falsa, de pura invención”, como sostiene Julio Casares (300), definiciones que evocan la sustancia de muchos de estos textos, que relatan un anecdotario las más de las veces escandaloso, transmitido de manera dudosa por narradores poco confiables y casi todo el tiempo barrocos. La “fábula biográfica” funciona, en suma, como un oxímoron, que busca provocar la discusión sobre límites, hibridez e intertextualidades literarias. En este sentido, ella vendría a ser a la biografía, lo que ha sido, en las últimas décadas, la autoficción al género autobiográfico<sup>2</sup> o el falso diario al diario íntimo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Publicado originalmente como “Autobiography as De-Facement”, en *Modern Language Notes*, nº 94 (1979): 919-930, este ensayo de Paul De Man plantea a partir de los *Essays upon Epitaphs*, de William Wordsworth, que el tropo propio de la autobiografía es el de la prosopopeya, *prosopon poiein*, vale decir, conferir una máscara o un rostro: “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar” (115).

<sup>2</sup> En “El pacto autobiográfico” (1975), de Philippe Lejeune, éste planteaba que no se le ocurrían ejemplos de un texto en que se diera, al mismo tiempo, el pacto autobiográfico (sellado por la coincidencia del nombre propio del autor con los del narrador y el protagonista del texto) y el pacto novelesco, diferenciado del pacto referencial por la aparición de indicios ficcionales. Poco después, Serge Doubrovsky acuñaba un término, “autoficción”, que en adelante sería empleado para señalar precisamente aquel vacío planteado por Lejeune. Posteriormente, diversos autores han escrito sobre lo que algunos califican de subgénero y otros, apenas de “recurso” o herramienta literaria: Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Marie Darrieusecq y otros proponen aproximaciones a las que se suman, en el mundo hispánico, las de Ana Casas, Fernando Cabo y Manuel Alberca (v. Bibliografía). De su lectura surgen tres cuestiones que parecen centrales en la autoficción: 1) la aparición del nombre propio del autor, con una función evidentemente metaliteraria y lúdica; 2) la inclusión de otros aspectos metaliterarios que tornan paródica la relación con lo autobiográfico y 3) la pertenencia de la autoficción más al dominio de la novela que al de la autobiografía. En este último sentido, no es posible, como dice Marie Darrieusecq, tomar “en serio” al género: desde el principio es posible observar su falta de inocencia en la aproximación a lo autobiográfico, que constituye, en realidad, su divertimento. Abordo estos temas en el artículo “La pose autobiográfica” (v. Bibliografía).

<sup>3</sup> En *Le journal fictif dans le roman français*, Valérie Raoul examina esta forma ficticia, que hasta el momento en que ella publicó su libro en Canadá (en 1980, versión inglesa), no había merecido mayor atención de la crítica.

## Textos y precursores

El corpus que he definido para este análisis incorpora textos publicados recientemente, en un lapso de veinte años, en que es perceptible la fuerte descomposición de las jerarquías novelescas, su fragmentación y un creciente interés por la experimentación narrativa en el ámbito latinoamericano, período en que por otra parte se asiste al surgimiento de nuevos realismos en el cine y la literatura. Son biografiados literatos y artistas, que aquí he llamado “químéricos” no solo por su condición imaginaria, sino también por sus rasgos muchas veces monstruosos. Lo integran herederos de la genealogía establecida por Roberto Bolaño (también citada por Cristian Crusat) y he tomado como punto de partida al propio Bolaño, como se verá a continuación<sup>4</sup>:

1. *La literatura nazi en América* (1996). Incluye 30 biografías agrupadas con diverso criterio, ya sea familiares, cartográficos o estéticos, como se puede observar en los subtítulos de las secciones de este aparente manual o enciclopedia literaria: “Los Mendiluce”, “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”, “Prestores y antiilustrados”, “Los poetas malditos”, “Letradas y viajeras”, “Dos alemanes en el fin del mundo”, “Visión, Ciencia-ficción”, “Magos, mercenarios, miserables”, “Las mil caras de Max Mirebalais”, “Poetas norteamericanos” “La hermandad aria”, “Los fabulosos hermanos Schiaffino”, “Ramírez Hoffman, el infame”. En el listado hay homenajes explícitos (a Borges y “El impostor inverosímil Tom Castro”, biografía incluida en *Historia universal de la infamia* con la que dialoga la historia de Mirebalais, o a Verlaine y sus “poetas malditos” en las tristes historias de “Pedro González Carrera” y “El Doncel”), como también aparentes clasificaciones eruditas o serias, como es el caso de la sección dedicada a las escritoras (“Letradas...”) o a la ciencia ficción y la literatura de anticipación. Cada uno de los textos incluidos en los capítulos lleva inscritos el lugar y la fecha de nacimiento del personaje biografiado. Cierra el volumen un “Epílogo para monstruos”, que incluye nuevas y brevísimas biografías de personajes aparecidos circunstancialmente en los relatos anteriores. Incluye, asimismo, entradas de editoriales y revistas imaginarias, y una “bibliografía”, todos vinculados a la literatura nazi. El narrador del libro de Bolaño merece atención aparte: en el capí-

---

4 He dejado fuera un par de obras que anteceden a *La literatura nazi en América* y que podrían haber formado parte de este análisis, como *Siluetas*, de Luis Chitarroni (1992) y *El affair Skeffington*, de María Moreno (1992).

tulo dedicado a Ramírez Hoffman, en el último renglón de esa historia, el personaje “Romero” dice: “Cuídate, Bolaño” (204), dejando así abierta la posibilidad de que “Bolaño” sea el narrador no solo de esta historia, sino de todas las otras contenidas en el libro, lo que hace de *La literatura nazi en América* un texto con rasgos autoficcionales, cuyo esquema enciclopédico trastabilla a propósito, mostrando las fisuras del discurso aparentemente objetivo del diccionario o manual no solo en éste, sino también en otros aspectos de su enunciación. Es así, por ejemplo, que textos como el dedicado a “Zach Sodenstern” recurre a todos los clisés de la enciclopedia, desde su encabezado (“Escritor de ciencia-ficción de gran éxito”, 114) o los encabezados de párrafo (“Más de diez novelas avalan las dos primeras sagas”, 114; “*Candace* es la segunda entrega de la saga de Gunther O’Connell…”, 115; “Considerado un autor de culto y con varias novelas llevadas al cine”, 116), el texto avanza en una enumeración de obras y argumentos que encuentra en el último párrafo una anécdota que introduce sin dudas la ambigüedad e ironía de la ficción bolañea: “En una nota suelta en su ordenador Sodenstern sugiere que el nuevo mesías podría ser el hijo de Flip, pero todo hace pensar que fue un apunte sin mayor trascendencia” (117).

El último relato biográfico, dedica a la figura de “Carlos Ramírez Hoffman, el infame” otro evidente guiño a la literatura borgeana incorpora claramente la ambigüedad ficcional; a diferencia de las otras biografías, renuncia casi por completo al recuento de obras y argumentos para dar lugar a otra forma de enunciación: “La carrera del infame Ramírez Hoffman debió comenzar en 1970 o 1971, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (193). Aquí se renuncia al relato cronológico que caracteriza varios de los textos anteriores, y se incorpora un narrador altamente subjetivo: “Emilio Stevens pololeaba (la palabra pololear me pone “la piel de gallina”) con María Venegas...” Sorprendentemente, en las últimas líneas de este verdadero cuento (que dará origen a la novela *Estrella distante*) uno de los personajes se dirige al narrador, revelando que éste es ni más ni menos que “Bolaño” (“Cuídate, Bolaño, dijo finalmente y se marchó”, 219). Esta alusión deja abierta la pregunta sobre quién es el narrador de los relatos anteriores: podría ser ese mismo personaje “Bolaño” que se revela en la historia de Ramírez Hoffman. Este hallazgo o descubrimiento del lector desestabiliza el tono aparentemente “neutro” de varias de las otras entradas, más cercanas a la retórica enciclopédica.

2. La novena parte de la novela *Caja negra* (2006), de Álvaro Bisama. Esta sección constituye una breve “Enciclopedia del cine B chileno”, en que figuran películas, guionistas, productores, directores y actores de un imaginario cine de terror chileno. Muchos de ellos son artistas casuales, hallados en algún pueblo de provincia, con otros oficios o profesiones que atender. Algunos de sus nombres y características revelan la extravagancia de estas vidas escritas por Bisama: Pepe Aarón, enano físcoculturista; “Lonco” o Daniel Huenulef, actor mapuche hidrocefálico; Joaquín Cáceres o “Cabeza de chancho”, vagabundo que el cineasta Miguel Brito descubre en las calles de Villa Alemana y lleva al estrellato *gore*. Es interesante que Bisama emplee la palabra “enciclopedia”, un concepto solo sugerido en Bolaño o Pron. La elección del formato enciclopédico es significativa: Philipp Blom (2007) afirma que a partir del siglo XVII, la enciclopedia parecía no tener límite “para el ansia de nuevas obras ni para las bibliografías y antologías, los florilegios (selecciones), compilaciones y explicaciones producidos e impresos, desde listas de suicidas, parricidas, afeminados y otra gente escandalosa, a obras de zoología, geografía y guías de literatura antigua” (19), como si en ella pudieran entrar todos los materiales desechados por el iluminismo. Como se desprende de esta cita, ya mucho antes del siglo XIX aparecían notas curiosas o morbosas, textos biográficos enciclopédicos que por la selección de sus protagonistas, podemos ubicar en las antípodas de la tradición de los “varones ilustres”.

3. *Genios destrozados* (2013), de Daniel Guebel. Treinta y tres relatos que, como dice su autor, pudieron ser 500, ya que se ciñen todos a un mismo mecanismo, la recreación de un cierto estilo y una voz que, a diferencia de lo que ocurre con los textos de Bolaño y Bisama, abandona el ordenamiento enciclopédico y opta por un orden y titulación más cercanos al libro de cuentos. Guebel da cuenta, más que de las obras, de la singularidad de las anécdotas, algunas macabras, vinculadas con artistas, tanto reales (cuenta historias poco fidedignas de Rembrandt, Picasso y Whistler, entre otros), como inventados (el pintor argentino León Gruskin, la neurótica y oscura guitarrista uruguaya Nadia Ferri y la ninfómana Martinita Liosa, artista de *avant-garde* que guarda en botellas sus excrementos y el semen de sus amantes). Guebel publicó luego doce relatos más en el libro *El ser querido y nuevos cuentos*, bajo el subtítulo *El hijo del sol (Genios destrozados II, 2014)*. En tanto en los primeros 33 textos predomina una voz irónica y ensayística que se cifra principal-

---

mente en cuestiones propias de la reflexión artística contemporánea, *El hijo del sol* tiene un narrador eminentemente borgeano, erudito, que privilegia la narración de peripecias biográficas y que se desvincula en parte de la temática artística.

4. “Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo” (2010) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016), de Patricio Pron. El primero es un cuento extenso, incluido en el libro *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, en que Balduin Bählamm encabeza una lista de artistas que, a excepción de él, fueron realmente figuras del expresionismo. Bählamm no es una invención de Pron, sino de Wilhelm Busch, un historietista; en la versión de Busch, de comienzos del siglo XX, se trataba de un escritor caricaturesco, víctima de un dolor de muelas permanente. Pron lo convierte en un epígono de Pierre Menard, que desea escribir el *Fausto* de Goethe y muere trágicamente en 1914, con su rostro destrozado, víctima de la Gran Guerra. La imagen de Bählamm se vincula con la de un retrato de Ferdinand Fleuret, pintado por Emile Othon Friesz (Pron le pone rostro a su ficción). La otra cara de Bählamm podría ser, en el contexto propiciado por el autor, el del protagonista del cuadro “Der Krieg”, de Otto Dix, un hombre cuyo semblante ha sido destrozado por la guerra, pintor incluido también en el catastro del argentino. Pron elabora un convincente manual, con entradas ordenadas alfabéticamente y en que figuran rigurosamente la inscripción de fechas, lugares y obras. Las notas de ficción las ofrecen principalmente las diversas interacciones que sostienen los personajes reales con el desafortunado Bählamm. En *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*, nuevamente se observa una mixtura de personajes reales e inventados, que asisten a un imaginario congreso de escritores fascistas en los últimos días de la República de Saló. El libro consta de diez partes; la novena, “Algunas personas mencionadas en estos libros”, incluye 58 biografías, seguidas, en la última parte, de una “Nota de autor”, donde, a diferencia de los otros autores aquí estudiados, Pron ofrece algunas claves sobre sus personajes y la disposición ficcional, y no documental, del libro. Se focaliza sobre todo en el discurso, la obra y la biografía de Luca Borrello, el equivalente en este texto, ya sea por sus lagunas biográficas como por la dimensión estética y de culto de su relato, a Cesárea Tinajero, la poeta vanguardista de Bolaño en *Los detectives salvajes*. A él lo acompañan otros personajes inventados, como Espartaco Boyano, Oreste Calosso

y Atilio Tessore, cuyos nombres alternan con los de escritores reales, como Filippo Tommaso Marinetti o Ezra Pound.

El corpus aquí reunido, sin embargo, resulta en realidad pequeño frente a la gran cantidad de escritores contemporáneos que han practicado este tipo de ficción a lo largo del último siglo. En el ensayo *Vidas de vidas, una historia no académica de la biografía*, Cristián Crusat describe una genealogía literaria, fundamentalmente latinoamericana, que tendría como antecedente las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob<sup>5</sup>. El punto de arranque para Crusat es la obra de Roberto Bolaño, quien esbozó él mismo esa genealogía en escritos críticos y entrevistas periodísticas. La formulación más simple de esta “herencia” –fueron varias las veces en que se refirió a ella– la hallamos en una entrevista concedida por Bolaño a la revista *Qué Pasa*, publicada el 27 de julio de 1998, a propósito, precisamente, de la publicación de *La literatura nazi en América*:

La idea de hablar de autores que no existen e inventarles toda una vida y una bibliografía, ¿la tomó de Borges?

—No. En realidad, Borges la toma también de otros autores, por ejemplo Alfonso Reyes; de hecho, es el maestro de Borges,

<sup>5</sup> La lista de Crusat, que toma la de Bolaño pero aporta algunos nombres no incluidos por él, es la siguiente: *Retratos reales e imaginarios* (Alfonso Reyes, 1920); *Historia universal de la infamia* (Jorge Luis Borges, 1935); *Crónicas de Bustos Domecq* (Borges y Adolfo Bioy Casares, 1967); *La sinagoga de los iconoclastas* (Juan Rodolfo Wilcock, 1972); *La literatura nazi en América* (Roberto Bolaño, 1996). Enumera además muchas otras biografías imaginarias, como *Jusep Torres Campalans* de Max Aub, y también en diversas lenguas: textos de Joan Perúcho, Pierre Michon, Gérard Macé, Danilo Kis, Karel Capek, Fleur Jaeggy, Antonio Tabucchi; y también comenta textos aislados de Marco Denevi y Juan José Arreola (vidas imaginarias en libros carentes de esta naturaleza, como “Confabulario”). A esta lista Patricio Pron suma en una conferencia realizada en Chile, “A pesar de lo cual: la fábula biográfica, la biografía ficticia y las canciones de cuna como advertencia a los escritores”, en el marco del proyecto FONDECYT REGULAR N° 1150061, los siguientes títulos y autores: “*Memoirs of Extraordinary Painters* de William Beckford, *Imaginary Portraits* de Walter Pater, las obras de Giorgio Vasari”, la *Antología apócrifa* del argentino Conrado Nalé Roxo (1943), el *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* (1975) de los españoles Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino, *El affaire Skeffington* de María Moreno (1992), las *Vidas improbables* de Felipe Benítez Reyes (1995), James Ryan Denham, el autor inventado por Javier Marías en la antología *Cuentos únicos* (1995), *Siluetas* de Luis Chitarroni (1992), el libro de Ermanno Cavazzoni *Los escritores inútiles* (2004), su propio cuento «Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo» de Patricio Pron (2010), “las biografías breves de *A la santidad del jugador de juegos de azar* de Héctor Libertella (2011), algunas del libro de Eugenio Baronecelli *Doscientas sesenta y siete vidas en dos o tres gestos* (2016) y, en menor medida, el relato «Malos recuerdos de Thiago Pereira, poeta» del uruguayo Ramiro Sanchiz (2010), la novena parte de la novela *Caja negra*, de Álvaro Bisama (2006), las obras *El escritor comido* de Sergio Bizzio (2010), *El caso Voynich* (2009) y *Genios destrozados* (2013) de Daniel Guebel, y los autores a los que la Internacional Plagiaria atribuye los *Doce cuentos del sur de Asia* (2015)” (24). Varios de los textos que menciona Pron en su conferencia de marzo de 2016 los había incluido yo también como parte de mi proyecto (Chitarroni, Monterroso, Moreno, Libertella), a los que quisiera añadir *Historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli (2014), *Los disidentes del universo*, de Luigi Amara (2013) y *Yosoyu* (2013), de Carolina Sanín, que dialoga con el falso documental “Un tigre de papel”, de Luis Ospina, sobre la vida de “Pedro Manrique Figueroa”. En 2017 ha sido publicada también la fábula biográfica *Fred Cabeza de Vaca*, de Vicente Luis Mora (2017).

tiene un libro maravilloso sobre esto, *Retratos reales e imaginarios*, y a su vez, Reyes la toma de Marcel Schwob, *Vidas imaginarias*<sup>6</sup>.

Crusat (2015) plantea la idea de que estos textos construyen una “historia no académica de la literatura” (31), como rechazo a la unificación y modos de representación colectivos concretados por las historias nacionales de los siglos XVIII y sobre todo XIX, en que se incluyen las diferencias y dialogan autores canónicos y “raros”: esta reinvencción del canon acoge al propio fabulista en una estirpe literaria. Por otra parte, con artificios fundamentalmente borgeanos, como “la ironía, el ocultamiento y la falsificación de otras obras literarias” (14) y a través de los “comportamientos desaforados o extravagantes de sus personajes” (14), se aproximan a una pregunta esencial: “qué es una vida, la vida, qué puede ser, y cómo se convierte en literatura” (15). Si esta es la pregunta de fondo, conviene, detenerse en los esquemas o lineamientos propios de las biografías históricas o literarias, para entender mejor qué vidas busca desentrañar esta literatura, desarrollada brillantemente desde el primer tercio del siglo XX hasta ahora.

## La biografía: santos, ejemplares, ilustres

Tres son los rasgos de la biografía que resultan insoslayables a la hora de analizar las fábulas biográficas: 1) su origen didáctico y moralizador, particularmente cuando se trata de las hagiografías; 2) su régimen de veracidad, expuesto desde sus orígenes a la falsedad; 3) la relevancia, al menos hasta fines del siglo XIX, de los sujetos biografiados, vinculados por lo general a la vida pública.

En lo que respecta a la primera de estas características, la investigadora Teresa del Olmo (2015) describe el “origen ejemplarizante” del género como uno de sus rasgos permanentes, como así también su “intencionalidad didáctica” (110). Este aspecto de la biografía se hace particularmente visible en la hagiografía, modalidad biográfica que puede

---

<sup>6</sup> En ensayos de *Entre paréntesis* (2004), Bolaño incluye en este listado la obra de Juan Rodolfo Wilcock: “*La sinagoga de los iconoclastas*, cuya primera edición italiana es de 1972, es sin duda uno de los libros más felices, más irreverentes, más humorísticos y corrosivos de este siglo. Deudor de Borges, de Alfonso Reyes y de Marcel Schwob, deudores éstos a su vez, a la manera de los espejos deformantes, de la prosa de los enciclopedistas, *La sinagoga de los iconoclastas* es una colección de biografías de inventores delirantes, aventureros, científicos y algún que otro artista” (281-282).

ser descrita como un subgénero o, como plantea Del Olmo, como una “condición” o aspecto transgenérico, presente en diversidad de formas literarias, que revelen una particular intencionalidad religiosa y objetivo edificante (43). Aunque de modo muy breve, ella alude también a las “vidas ejemplares” como un subgénero particularmente modelador. En este sentido, los autores incluidos en el corpus propuesto muestran, a diferencia de los textos clásicos y medievales, vidas nada virtuosas o, incluso, en las antípodas de la virtud. Pero esto no quiere decir que sus “biógrafos” renuncien al elemento moralizador. Por el contrario: frente a sus personajes utilizan, alternándolos, el comentario sarcástico y enjuiciador, con el cual el biógrafo se diferencia, explícita o implícitamente, de su biografiado. Así, por ejemplo, las descripciones de Guebel suelen estar teñidas de humor negro; sus chistes se dirigen sobre todo al sistema artístico y su funcionamiento, como en esta descripción de la obra del pintor argentino “León Gruskin”, en *Genios destrozados* (2013): “En una condensación de estética e ideología, Gruskin reemplazó la representación de individualidades con el proletario-serie. Pintó multitudes de sujetos idénticos, cada vez más juntos y más solidarios, al punto de hacer estallar la ilusión realista del espacio” (15-16), comentario que ironiza sobre el arte social de comienzos del siglo XX y su difícil relación con la vanguardia artística. Bolaño no deja bien parado a ninguno de sus protagonistas, como se deja ver en la lapidaria biografía de Luz Mendiluce Thompson: “Luz Mendiluce fue una niña preciosa y rozagante, una adolescente gorda y pensativa y una mujer alcohólica y desdichada. Aparte de eso fue, de todos los escritores de su familia [también “biografiados”], la que tuvo más talento” (25). Pero quizás el más cruel de todos estos autores sea Patricio Pron, quien esboza este rápido repaso de la obra de “Espartaco Boyano”. El texto da cuenta no solo de la insignificancia de su trabajo poético, sino de su vida personal, al tiempo que cuestiona tanto la función de la crítica literaria como el valor de la poesía. En *No derrames...:*

Un intento de contabilizar su obra en una época que sólo presta atención a los números podría tener el siguiente aspecto: libros, 6; fecha de publicación; 1938, 1941, 1952, 1960, 1970 y 1971; género de las publicaciones, 1 (poesía); promedio de ejemplares vendidos de cada una de ellas, 60; reseñas de dichas obras, 8; positivas, 3; negativas, 4; indiferentes a un juicio de valor o conscientes de que ese juicio de valor es, en sustancia, lo

menos importante de un texto crítico, 1; ensayos académicos acerca de la obra de B., 2; apariciones en diccionarios y estudios críticos de la poesía italiana del siglo XX, 0; número de obras que B. dejó a su muerte, 1 (incompleta); peso total de los papeles personales de B., de los que su viuda se desembarazó inmediatamente después de su muerte con la ayuda de uno de sus hijos, 11 kilogramos; peso total de su obra poética, 960 gramos; número de poemas escritos, 234; tiempo promedio de dedicación estimada a cada poema, 271,41 horas; tiempo aproximado de lectura de la totalidad de la obra poética de B., 7 horas; personas que asistieron al funeral del poeta, 8 (viuda, tres hijos y las parejas de dos de ellos, además de una nieta y un vecino); promedio de visitas anuales a su tumba desde la fecha de su muerte, 0,80. (31)

Este y los otros textos analizados rompen, pues, con la idea de empatía, que para muchos de los teóricos del género resulta una cuestión central en su desarrollo (Dosse 31; Holroyd 29; Backscheider 30-60; Ellis 5). Se trata aquí, por el contrario, de resaltar, con particular ironía, los rasgos abyectos de los mismos. Los personajes infames de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron se deslizan por espejos turbios, en que la santidad y la criminalidad, la genialidad y la idiotez, la vanguardia y el fanatismo se rozan.

En lo que respecta al estatuto ontológico del relato biográfico, es evidente que, como plantea Philippe Lejeune (1991), su horizonte debiera ser el de la semejanza con la vida real de un individuo. Sin embargo, muchas biografías clásicas se fundan en relatos de carácter legendario. El carácter ficcional de los relatos hagiográficos es otra muestra de cómo la imaginación y otros intereses han intervenido desde siempre en la construcción de lo que se supone debiera ser un texto verídico. François Dosse (2007) plantea que, “la vida de santo enseña al lector algo muy distinto de un hecho comprobado” (137). Siguiendo a Michel de Certeau, Dosse argumenta que las hagiografías “sirven ante todo para interrogarse sobre la concepción de mundo transmitida por el hagiógrafo, más que sobre las vivencias efectivas del santo cuya vida se relata. Son un resumen de la percepción, de la relación con el mundo de una época, de una conciencia colectiva” (138). Aunque en la vereda opuesta del virtuoso relato cristiano, las fábulas biográficas critican –a partir de relatos muchas veces hiperbólicos como las propias vidas de santos–, tanto los modelos literarios y artísticos agotados, como también un mundo –real– en que

la política y el arte, o el arte político y las políticas del arte proyectan violentas disputas de poderes.

Sobre la relevancia del personaje biográfico, si bien en sus orígenes la biografía privilegiaba la relevancia del actuar público, en un tácito acuerdo del biógrafo con sus lectores, acerca de qué vida merecía ser contada y cuál no, es sabido el interés actual de la historia por los relatos de vida orales de agentes históricos que antes eran ignorados por completo. Iuri Lotman (1995) precisa que “no todas las personas que viven en una sociedad tienen derecho a la biografía. Cada tipo de cultura elabora sus modelos de «personas sin biografía» y «personas con biografía»” (10). Michael Holroyd (2011) advierte que, hasta la aparición del libro de Samuel Johnson, *Vida de Richard Savage* (1745), la biografía “se utilizaba como guía de buena conducta, como modelo de ciudadanía, como apoyo al statu quo y reafirmación intelectual de la ley y el orden” (41). Ya a mediados del siglo XIX nuevas formas de subjetividad se instalaban en la imaginación pública: la biografía se desvinculaba de su función cívica ejemplificadora en los textos de autores finiseculares, como Marcel Schwob.

En las fábulas biográficas que analizo, predomina la relevancia “de carácter negativo”, como la llama Del Olmo. Sobre todo en Bolaño, se puede observar en ellas un tipo de grandeza singular, la que Karl Jaspers llamaría “grandeza del mal”, a partir de la cual se podría, por contraste y de acuerdo con el criterio de cada época, iluminar la grandeza del bien (Jaspers cit. en Del Olmo 92 y 117).

## La vida de artista: raros, malditos y quimeras

Hoy se reconoce la biografía intelectual como un subgénero, cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad y a las vidas de los filósofos. La tradición hagiográfica interrumpió estos desarrollos clásicos en la época medieval, pero en el Renacimiento resurge el interés por las vidas públicas e individuales, asociadas a distintas vocaciones. En Europa occidental los artistas son incorporados al campo biográfico a través de una obra fundamental para la historiografía del arte, *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, de Giorgio Vassari, fechada en 1550. Ella dio origen a una serie de textos similares en el medio cultural renacentista, con fuerte impacto metodológico en el ámbito de la reflexión histórico-artística.

En uno de los pocos textos que se refiere específicamente al tema, Iuri Lotman (1995) puntualiza, que la valoración de los artistas y escritores, al menos en Rusia, fue tardía. En el campo literario, “la tradición de la veracidad del texto y del abiografismo del autor [...] se mantuvo durante mucho tiempo, llegando hasta principios del siglo XVIII” (19); el arte se supeditaba a “las tareas religiosas, estatales o de otro tipo” (19). El subjetivismo romántico produjo, sin duda, un cambio importante, pues mitificó la biografía de autor. No tardaron en aparecer lo que Lotman llama “pseudobiografías”, como la de “Kozma Prutkov”, autor inventado por Aleksey Tolstoy en el siglo XIX. Dice Lotman: “En el siglo XVIII existían poetas sin biografía. Ahora aparecen biografías sin poetas” (19). En el mundo artístico, lo que Lotman llama “pseudobiografías” para referirse al caso Tolstoy, surgen en 1780, cuando el escritor inglés William Beckford publica sus *Memorias de pintores extraordinarios*, todos de su invención. El enigmático epígrafe (apócrifo) con que Beckford abre su libro, “La palabra falsa puede ser espejo de la verdad” (9), obedece al incisivo efecto de la ficción moderna en la percepción y cuestionamiento de lo real. En 1875, Walter Pater añade otra obra a esta genealogía, sus *Retratos imaginarios*, en que al lado de Watteau figuran personajes de su propia invención. Beckford y Pater son los precursores de otros autores que en el último siglo no solo han inventado artistas o escritores, sino también títulos de obras, referencias críticas y descripciones ecfrásticas de sus obras, o incluso, como hiciera Max Aub con su *Jusep Torres Campalans* (1970), colecciones artísticas completas.

La presencia del artista y del escritor como sujetos biografiados comporta, al mismo tiempo, una mitificación de sus figuras en textos contracanónicos, que buscaban construir genealogías alternativas, afines o deudoras de un determinado contexto estético, que llamaremos “malditismo”<sup>7</sup> o “rarismo”: *Les grotesques* (1844), de Théophile Gautier, *Les poètes maudits* (1884), de Paul Verlaine y, en América Latina, *Los raros* (1896), de Rubén Darío. En las fábulas biográficas encontramos un nuevo giro de esta fascinación por raros y malditos: la huella de la imaginación romántica y particularmente el concepto de “genio” fermenta hasta llegar a las copas de la ficción postmoderna con un sabor adulterado y burlón. Son parodiados los grandes lugares comunes del

<sup>7</sup> Charles Baudelaire construye la imagen del poeta maldito en *Las flores del mal* (1857), dedicadas a Gautier.

artista precarizado y marginado de la sociedad, aquel que para el racionalismo ilustrado encarnó todas las fuerzas malditas y que fundía en su proyecto los rostros de lo popular, lo bastardo, lo espurio y lo prohibido. Ellos no solo dislocan la figura mítica del artista genial o maldito, sino que, como veremos, utilizan a sus protagonistas, artistas y escritores en su mayoría, con el fin de establecer una crítica del campo cultural. Alejandro Herrero-Olaizola (2000) comenta que las “biografías apócrifas” tendrían como finalidad política revisar “el rol del escritor ante discursos autoritarios”, subvirtiéndolos como objetos paródicos (115) y cuestionando la figura del “autor-origen” (116). Este aspecto herético y contracanónico ha sido destacado también por Cristian Crusat en *Vidas de vidas* (2015). Pero en los textos de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron, vanguardia literaria, marginalidad artística, perversión y crimen se entrecruzan con frecuencia. Sus personajes son algo más que “raros” o “malditos”: muchos de ellos encarnan la monstruosidad moral o, en el caso de Guebel, su absoluta idiotez o casualidad artística.

## Ángeles y monstruos: los literatos bolañeanos

Como pocos escritores, Bolaño ha encarnado una experiencia lingüística y vital que trasciende fronteras nacionales, localizando a sus personajes y sus historias en una patria más vasta y a veces desoladora: la de la literatura. Es, quizás, el último romántico, pues ve en la literatura un vehículo de salvación y destrucción, un gesto contracultural, una posibilidad de vida. Sin embargo, los literatos que habitan sus textos pueden ser de signo muy opuesto: mientras en *Amuleto* (1999) una generación de jóvenes poetas latinoamericanos se enfrentan a la intemperie de una historia brutal (la de las dictaduras y otras formas de violencia continental), con solo “la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable” (43), en *La literatura nazi en América, Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000), los cómplices y asesinos de la dictadura hacen de las suyas, tanto desde un margen que se encuentra en las antípodas políticas de los primeros, como desde la misma institucionalidad literaria.

Al delinejar los oscuros perfiles de sus escritores nazis, Bolaño expone una historia de violencia, desigualdad, racismo y clasismo que son continentales; la literatura y la estética, elevadas por la racionalidad moderna a la categoría de herramientas utópicas, revelan las fisuras del proyecto,

su andamiaje perverso y desigual. Los poetas de Bolaño son, en muchos casos, como el chileno-alemán Willy Schürholz: su relación con el idioma castellano es tan precaria, que el lector bien puede suponer que apenas está alfabetizado; la relación con la poesía radica en la mirada de los lectores, quienes muy gratuitamente tienden el lazo entre los enigmáticos planos de campos concentracionarios que Schürholz dibuja, y la epifanía poética. La historia con que cierra el libro, la más famosa, sobre Carlos Ramírez Hoffman, teniente de la FACH pero al mismo tiempo poeta vanguardista, es un ejemplo tenebroso: persigue, tortura y desaparece a sus propios compañeros de los talleres literarios. A través de esta historia, reescrita en *Estrella distante*, Bolaño consigue hablar no solo de la tradición literaria y sus vicios (el campo literario parece idéntico al que conocemos, solo que con otros enrarecidos colores), sino que también logra referirse de un modo hasta entonces inexplorado a la violencia política pinochetista, trascendiéndola. Sus biografiados conectan, en la mayor parte de los casos, trágicamente arte, poder y criminalidad con un mal absoluto, ontológico y a la vez institucionalizado, cuya presencia, latente o manifiesta, es lo que se agazapa fuera de campo, en el borde de sus historias.

### Lado A y lado B de la violencia en *Caja negra*

Diez años después, ya muerto Bolaño, Álvaro Bisama publicó su primera novela. Hasta entonces había ejercido como crítico, mostrando una abierta preferencia, como Bolaño y como Borges antes de él, por escritores laterales, marginados de los ejes principales de la tradición literaria. En *Caja negra* (2006), su *opera prima*, combina una gran cantidad de técnicas, voces y recursos; su texto aparece como un espacio de experimentación y laboratorio de monstruos, en que la ékfrasis de películas se combina con la retórica enciclopédica y biográfica para dar origen a un texto *weird*, en que todas las obras, autores, actores y guionistas son de culto. Conocedor de la obra de Bolaño, parece partir de la misma premisa que observa en su predecesor: “Todos los escritores son monstruos y detrás de cualquier epifanía siempre acecha la sangre” (86). ¿Cómo entender esta forma de monstruosidad particular del escritor? Para Foucault, el monstruo es aquel que transgrede la Ley. Como señala Adolfo Vásquez Rocca (2016), la noción de monstruo es, primeramente, jurídica: “lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia

y su forma, no solo viola el pacto cívico, sino también las leyes de la naturaleza” (párr. 14). ¿No es el escritor, por su propia disposición a la ficción y la imaginación, una suerte de fenómeno? ¿No es esto lo que ha resaltado la figura del genio, al plantear su singularidad y unas disposiciones que trascienden la naturaleza humana? “El monstruo humano combina lo imposible y lo prohibido” (párr. 14), escribe Vásquez Rocca, glosando a Foucault. ¿No ha sido la ficción una zona interdicta y como el monstruo, “peligrosa” en Latinoamérica?

En la misma línea de Herrero-Olaizola o Pron, Bisama reconoce en el procedimiento bolañeano un gesto contracanónico, el cual remeda “fórmulas” que intentan fijar un concepto de literatura “puramente patrimonial”, en que se instala un “canon referido a la identidad, algo que posee al final de cuentas un valor de uso” (“Todos somos monstruos” 82). Argumenta que *La literatura nazi en América* se ríe sarcásticamente de ese valor de uso, “un uso académico, positivista, instrumental, que provoca el quiebre en la utilización del aparato de crítica y mediación de lo literario, en su alineación y encasillamiento en una continuidad histórica que necesariamente representará la subjetividad del antologador” (82-83).

Bisama ordena a sus monstruos alfabéticamente, e incorpora tanto biografías como descripciones de películas. Trasciende la mirada estrictamente literaria para dar vida a una serie artística que parece constituir, para este autor, la verdadera escritura, la más singular, una que no se vuelca en los libros, sino que se halla esparcida en estas historias disparatadas e inconexas, como una novela barroca, como géneros que son del todo premodernos o postmodernos. La ékfrasis de películas se combina con la retórica enciclopédica y biográfica, para dar origen a un texto cuya premisa es la continuidad entre el terror efectista del cine B y el verdadero terror de los años de Pinochet. Con fingida precisión académica en la forma, pero a la vez introduciendo contenidos hilarantes y desorbitados que exceden cualquier relato de vida posible, Bisama se asoma al lugar donde acontece el verdadero horror, como ocurre en el siguiente acápite:

Mayorga, Nancy (1936 – 1973)

Actriz de fotonovelas e intérprete predilecta de los hermanos Mori en sus películas de hombres lobo. Interpretó a la perturbadora duquesa polaca Sonia Orlava en la trilogía *Lupus*, *El hijo de Lupus* y *La novia de Lupus* (1960 – 1965), donde moría

y era resucitada una y otra vez con los métodos más diversos, desde rituales satánicos hasta electricidad producida por anguilas. Desde 1970 se dedicó al teatro. Desapareció en 1973. (*Caja negra* 66)

El relato de Bisama, como muchos de los de Pron o Bolaño, no persigue la verosimilitud que sí buscaron, por ejemplo, Borges o Bioy en la creación de sistemas literarios por completo ficcionales, que engañaban al lector. Por el contrario, lo que se observa en este breve relato es una reiteración absurda, grotesca de ritos asesinos, que subraya el carácter tenebroso de la verdadera desaparición de cuerpos durante la dictadura. El verdadero horror subyace no en las tramas de las películas B, sino en el trasfondo político y social en que estas películas han sido perpetradas por sus ideólogos.

## Jeckyll y Hide: la didáctica de Pron

El cuento “Contribución breve...” de Pron, anuncia su trabajo en la novela *No derrames tus lágrimas....* En este autor es insoslayable el enorme trabajo documental realizado, para poder insertar adecuadamente a los personajes ficticios en situaciones históricas particulares y junto a otros personajes que efectivamente existieron. Lo más notable es que con ello no busca, como pudiera pensarse, perfeccionar un discurso verosímil, porque lejos de disimularla, exhibe en varios momentos las costuras de la ficción. En su obra, la reflexión sobre el género biográfico es de una profundidad mucho mayor que en sus antecesores, ya que parece haber “estudiado” a fondo el género. En el relato antes citado, Pron cita verdaderos diccionarios biográficos y manuales de literatura “...especialmente, el *Lexikon des Expressionismus* [...] de Lionel Richard” (118), explicando por qué Bählamm, su desgraciado protagonista, no ocupa ningún lugar en ellos. También define su propio gesto biográfico, como se puede ver en este fragmento de la biografía de B. Bählamm, en que se refiere a

... un libro posible sobre los escritores que sirven a otros de inspiración y consuelo, esto es, un breviario laico para escritores en forma de breve diccionario biográfico o no sobre escritores cuya vida no parece haber sido empleada en escribir literatura sino en serlo ella misma, no debería ignorar a B., ya que este gozó de la gloria secreta e inútil que es, triste y

ridículamente, todo a lo que un escritor puede aspirar pero también padeció la humillación y el asilamiento, que son su precio. (“Contribución breve...” 118)

En las antípodas de este “breviario laico”, que tanto se acerca al modelo hagiográfico (y en que el escritor sería sobre todo un mártir o un santo), Pron escribe la novela del fascismo, cuyos protagonistas, muchos de ellos tan olvidados como Bählamm, señalan también un camino que puede servir de ejemplo o, más bien, de contraejemplo, a sus lectores. Conforme con el tópico borgeano del traidor y del héroe, empleado también por Bolaño tanto en *Los detectives salvajes* como en *La literatura nazi*, confronta a un partisano, mueblista, Francesco Linden, cercado por la guerra, y al poeta fascista Luca Borrello, de destino incierto. Pero al mismo tiempo contrasta esta vanguardia fascista con la del expresionismo, ambas separadas apenas por una década.

Entre estas sarcásticas biografías hallamos una brevíssima, sobre un incierto autor al que llaman “Pobre México”. Una biografía de tan solo unas pocas líneas, que finalmente solo aclara que fue un escritor fascista (y no sabremos por qué): “México, Pobre: (¿? - ¿?) No se sabe si existió entre 1899 y 1956 o entre 1889 y 1946 y se desconoce si el suyo era un pseudónimo o su verdadero nombre. No nos ha llegado ninguna de sus obras” (330).

Es por el contexto en que aparece la biografía, que es posible colegir que Pobre México fue un escritor fascista. Ninguna obra o hecho (solo el haber estado en el imaginario congreso en el Pinerolo), acredita su ideología, problema que es tan solo uno de los aspectos abordados, por lo que la crítica Graciela Speranza (2016) ha llamado a esta obra, una novela “poliédrica”, en que la reflexión sobre el arte se condensa en el capítulo en que se describe la desconocida obra de Borrello. Es en este “inventario”, dice Speranza, que “la novela enloquece, descalabro la flecha del tiempo, recorre el siglo XX y alcanza el XXI, traspone medios y lenguajes, samplea, combina y reescribe, hasta componer un catálogo potencial de todas las vanguardias” (párr.4).

Aunque en las antípodas (uno es un artista sin obra; el otro, un artista que ha practicado todas las obras posibles, una especie de Mallarmé futurista que procura el Libro absoluto), Pobre México y Luca Borrello sufren un mismo destino: su borramiento, su desaparición. Se podría afirmar que la obra de Pron es, en este sentido, rigurosamente didáctica. Los distintos personajes convocados en sus diccionarios o enciclopedias

literarias encarnan las más complejas posibilidades o destinos del escritor. El propio Pron ha escrito sobre esta posibilidad de la fábula biográfica, en que lee su su gesto biográfico y el de sus recientes precursores como una especie de defensa o terapia, al plantear que, a diferencia de las biografías literarias modernas, que perfilan una esencia autorial, lo que hacen estas pseudobiografías es mostrar

que nunca se sabe cómo ser un escritor, y que [...] [en la fábula biográfica] hay un intento de explorar las múltiples formas de ser uno, evaluar las cualidades del tipo de escritor en el que el autor desea convertirse o aquellos cuyo destino más teme, como si la “ficción biográfica” fuese el laboratorio en el que los modos de ser escritor son testeados por sus autores, a los que los escritores biografiados les servirían de espejo deformante, pero también de recordatorio, y conjurarían un peligro ficticio, y por eso mismo muy real para el escritor. (“A pesar de lo cual” 14)

Pron pone en escena a una suerte de Dr. Jeckill, autor progresista, *versus* Hyde, autor siniestro. Sus biografías de escritores fascistas, como otras que integran este corpus, parecen ajustarse a lo que todos sabemos del campo cultural: se reproducen en ellas búsquedas literarias, circuitos intelectuales, disputas por el poder, agentes literarios o cinematográficos, lanzamientos, estrenos. Pero esos espacios muestran un doblez siniestro. Lejos de toda familiaridad, por estas fábulas biográficas, cuyo paradigma es la bolañeña “Carlos Ramírez Hoffman, el infame”, desfilan desde criminales de guerra hasta personajes absurdos que, como ocurre en el caso de Pobre México, no tienen vida ni obra.

## Estética de la idiotez: los genios de Guebel

¿Cómo se vinculan arte y vida? ¿Son las vidas mismas de los artistas una obra abierta? ¿Cómo reverberan obras y vidas de un autor a otro autor? Una respuesta la dan el mal, los límites peligrosamente traspasables, demasiado fluidos, que plantean los autores ya analizados. En *Genios destrozados, Vida de artistas*, Daniel Guebel plantea una perspectiva diferente, no solo temáticamente –al desviar la reflexión desde el problema del mal y los límites éticos, hacia una forma de humor negro en que el arte finalmente parece, casi siempre, la realización casual de un imbécil– sino también en su forma, ya que elimina, por ejemplo, las en-

tradas enciclopédicas, los años de nacimiento y muerte, la retórica enciclopédica. Es tentador comparar estos relatos, sus relatos, más bien con las *Vidas breves* del inglés John Aubrey<sup>8</sup>, en las cuales un detalle, una anécdota menor, se antepone a la búsqueda de un sentido totalizador de la vida. Al respecto, escribe Natalia Babarovic (2010): “El regocijo de Aubrey con la información marginal, con el dato que desvía la atención del curso general de la historia, es lo que da el toque de modernidad a su prosa” (15). Por su parte, Cristián Crusat reconoce en diversos biógrafos canónicos, como Diógenes Laercio, Boswell, De Quince y el propio Aubrey, antecedentes importantes del corpus trazado por Bolaño. En el caso del autor de *Vidas breves*, cuyas biografías, corresponde aclarar, son sobre personajes históricos, el abordaje de su material es arbitrario, sintético y caprichoso. No son biografías formativas, ya que no dicen prácticamente nada sobre las obras de los biografiados. Las “vidas de artistas” de Guebel se parecen bastante, en lo formal, al abordaje arbitrario de Aubrey. Pero además, prácticamente todos sus textos comportan un comentario irónico sobre la historia del arte, si bien no constituyen ensayos críticos sobre los artistas convocados. Así, por ejemplo, escribe sobre Duchamp, bajo el título “Antiplatónica”:

Si no hubiese sido gracias a la escultora brasileña María Martins, el infeliz de Marcel Duchamp no habría salido nunca de ese escueto simulacro de platonismo con el que deslumbró a buena parte de la crítica ‘culto’, que en sus peores y más famosos trabajos encontró el ejemplo prístino de esa frase brillante de Leonardo: “El arte es una cuestión mental” y se prosternó ante su bobera (la de Duchamp, no la de Da Vinci). ¿A cuántos artistas de valía no habrá arruinado con esos cachivaches que presumen de apelar a la inteligencia y prescinden del estremecimiento de los sentidos? Y sin embargo, en sus últimas obras, Duchamp buscó la verdad de la representación en la captura de la imagen de María Martins. No hay mejor evidencia del propio error que la que nos proporciona la desnudez de una amada en fuga. (89)

No es raro que en el texto el narrador –muy presente en los mismos– juzgue la “bobera” de Duchamp, a quien alude en otros de sus textos, en

---

<sup>8</sup> Si bien Cristián Crusat incluye a Aubrey en su ensayo como un antecedente de las ficciones biográficas que estudia, los textos del inglés son biografías de personajes históricos y no creados por el autor.

que combate implícita o explícitamente la idea del *objet trouvé*. Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier (2015) se refieren a las “políticas de la idiotez” (13) del escritor argentino: Guebel hace de algunos de sus personajes, cultores del arte sin saberlo, genios ingenuos, ellos mismos “hailados” por la mirada de un crítico irónico y algo sádico. Los de Guebel son artistas reales o inventados, artistas o genios casuales, que operan con inocencia bobalicona por fuera del campo cultural: es el comentario erudito del narrador el que “construye” sus obras y sus méritos, opacados, por cierto, por la vasta tragicomedia de sus vidas.

En la propuesta de Guebel, la definición de la autoría se entrecruza con el concepto de “genio” categoría subjetiva que subraya la individualidad y excepcionalidad del artista poseído por una fuerza que trasciende lo humano y la obra misma. Baudelaire, en sus diversos escritos sobre la modernidad artística, resaltó los “rasgos melancólicos, individualistas e incluso persecutorios” que alejaban al genio de la sociedad moderna, transformando al poeta maldito en una suerte de “genio Bandido” (Moretti 161). Sin embargo, los genios de Guebel revelan sobre todo el agotamiento del concepto, su inutilidad o banalidad desde paradigmas que han abandonado ya la elegía humanista.

## Conclusiones

Cuando Roland Barthes publicó, en 1968, “La muerte del autor”, no hacía sino provocar. Su ensayo era más un modo de señalar el nacimiento del lector en la comprensión del texto (y ya no de la “obra”), que un epitafio sin más. Lejos de hacerlo desaparecer, le insuflaba al autor una nueva vida, que encontró lugar en ensayos también famosos, como “¿Qué es un autor”, de Michel Foucault. Como escribe la crítica Claudia Amigo:

trata-se de un discurso em homenagem à morte do autor, morto há décadas, pelas mãos de Mallarmé, Proust e, mais recentemente, pela lingüística da enunciaçao. E, como qualquer discurso em homenagem à morte de alguém, esse texto teve de fato o efeito contrário ao do homicídio: em vez de matar a sua lembrança, ele fez o autor sair do mundo dos mortos, reviver, como um monstro. (15)

El retorno del autor ha producido en los últimos años una ingente masa crítica, a la que se ha designado como “estudios autoriales” o “de

autor” (Pérez Fontdevila y Torras Francès; Premat). Las fábulas biográficas contribuyen, desde la escritura y la creación, a configurar una reflexión sobre la autoría, sea ésta denostada, como ocurre en la crítica barthesiana, en tanto “origen” de la obra literaria, o bien ya sea definida como “función” eficaz para la economía del discurso (Foucault). Sin duda que la conceptualización foucaultiana ha generado muchas otras aproximaciones; así, el crítico José-Luis Díaz se refiere, por ejemplo, a las funciones biográfica (relación o ausencia de relación entre la vida y obra del autor), heurística (relación con la tradición escritural compositiva o mimética), demónica (la aparición o ausencia de figuras de musas y demonios que lo inspirarían) y otras muchas (crítica, alética, comunicativa, estética, político-simbólica, cfr. Díaz 32). Las fábulas biográficas aquí abordadas si bien tienen arcanos orígenes en textos ingleses y franceses, constituyen una forma postmoderna de enunciación literaria, que sobre todo ratifica la idea barthesiana de la disolución del autor como origen de la obra, aunque paradojalmente, para ello, deba volver a la figura del autor para simular su reificación biográfica. La producción artística o literaria de los autores, literarios genios o artistas retratados en estas páginas, apenas pudiera tener un origen anecdótico, farsesco, con tintes de comedia negra, en el quehacer de estos protagonistas. Asimismo, y muy particularmente desde Latinoamérica, un continente fecundo en la construcción de “héroes civilizatorios” (los casos de Neruda y Asturias, por citar solo dos ejemplos de la primera mitad del siglo XX), estas fábulas biográficas escritas por latinoamericanos niegan o ironizan sobre esa figura, para mostrar la contracara del poder ilustrado y los discursos de barbarie y civilización. No contentos con ello (y aquí la crítica de Bolaño y sus coetáneos va aun más lejos), reniegan también de la fijación romántica del héroe literario corporeizado y maldito. Al mismo tiempo provistos y desprovistos de su aura romántica, los escritores y artistas construidos por Bolaño, Bisama, Guebel y Pron son, en la mayoría de los casos, monstruosos: tal es la operación de retorno autorial que les ofrece subsistir en la narrativa postmoderna.

Lejos de buscar el progreso social de la humanidad, los autores “biografiados” en estas fábulas solo contribuyen, en suma, no solo a la destrucción del arte como institución, sino también al exterminio social y de los valores que sustentan las formas democráticas (es fundamental la elección del fascismo y el nazismo como formas totalitarias, para mostrar un mundo de aparente vanguardia literaria). Los textos parodian el

biografismo y también el malditismo –ambas tradiciones europeas– solo para volver, desde un lugar extraño, lúdico, a los grandes problemas políticos del siglo XX. En Bolaño, se trata de la ideología nazi y sus diversas variantes y repercusiones, algunas muy perversas, en el continente americano; en Bisama, del período de la dictadura chilena, con su larga serie de muertes y desapariciones; en Pron, de la Segunda Guerra Mundial y las pugnas políticas italianas de los años 70 e incluso las más recientes; y en Guebel, donde la ironía y sobre todo el humor están por sobre la denuncia o la crítica, de algunos episodios de carácter tragicómico en que se despliegan sobre todo las pequeñas violencias cotidianas que atraviesan toda la historia del arte.

Escritores y artistas son puestos en tela de juicio: ciertos desvíos, por más leves que sean, pueden trocar una historia heroica en historia de terror. Es así como a través de la ironía y la sospecha, fisuran los relatos históricos redondos, escudriñando en el tiempo, los tijerales del horror político y social que es producto, también, de la modernidad y su racionalidad. El formato que utilizan es el de la Enciclopedia, pero hay también en sus relatos algo del bestiario medieval.

Mientras Borges se ocupaba de la infamia y Wilcock de inventores y genios cretinos, después de los años 90 son muchos los textos que fingen la biografía de escritores o artistas, en un guiño claramente metaficcional y postmoderno, que si bien puede ser leído en una suerte de cercanía con el modo de la *autoficción*, tienen sus propias retóricas y modos de construcción autorial. No son escritos desde el yo, no parodian la autoficción, sino que toman la distancia propia de la narración biográfica para plantear sus espejos deformantes, que amplían, modifican o invierten la figura del escritor o artista como agente ideológico, precisamente en un tiempo en que la escritura sufre un giro político; ya no existe el “escritor comprometido” sartreano, la literatura parece un concepto anquilosado que deviene escritura, se borran los límites entre prácticas artísticas y géneros literarios y la figura de autor cobra nueva fuerza producto de las redes virtuales, en que por cierto son fáciles y habituales los juegos de impostación (por ejemplo, las numerosas cuentas manipuladas por escritores muertos en *Twitter*).

¿Cuáles serían, en suma, las moralejas de estas fábulas biográficas? Quizás que el espectáculo de la vida del autor, presente como nunca, pero más como mercancía que como origen del arte o función ordenadora, vacía de sentido y valor al objeto artístico y estético, el que aparece

ambiguo y a la sombra, o potencialmente peligroso y a la vez banal. Estas fábulas biográficas comentan, de este modo, y sobre todo desde la ironía y la parodia, los peligros de toda búsqueda artística y sus “genialidades”, en un terreno abonado desde muy temprano por la literatura moderna. Las “fábulas biográficas” procuran contener, en ese oxímoron y por lo general con una extensión breve, una práctica que va más allá de la polaridad arte/ciencia o historia/estética, para plantear desde su textualidad y su relación con la tradición literaria, una crítica del género biográfico, la autoría y la tensión entre verdad y ficción, interrogando el sentido que a lo largo de los siglos vertebró la biografía histórica y, asimismo, la construcción de la biografía del artista en cuanto sujeto social.

## Bibliografía

- Adriaensen, Brigitte y Gonzalo Maier. *Todos los mundos posibles. Una geografía de Daniel Guebel*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2015.
- Amaro, Lorena. “La pose autobiográfica”. *Revista Dossier*, no. 30, 2015, pp. 37-41.
- Amigo Pino, Claudia. “De um corpo para outro. Roland Barthes e a bio-grafemática”. *Criação e critica*, no. 17, 2016, pp. 15-29.
- Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*. Barcelona, Lumen, 1970 [1958].
- Aubrey, John. *Vidas breves*. Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2010 [1898].
- Babarovic, Natalia. “Prólogo”. Aubrey, John. *Vidas breves*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- Backscheider, Paula. *Reflections on Biography*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 2006 [1857].
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-72.
- Beckford, William. *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*. México, Sexto Piso, 2008.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porruá, 1995.
- Bisama, Alvaro. *Caja negra*. Santiago de Chile, Bruguera, 2006.
- \_\_. “Todos somos monstruos”. *Territorios en fuga*. Patricia Espinosa Ed. Santiago de Chile, Frasis, 2003, pp. 79-93.

- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La literatura nazi en América*. Santiago de Chile, Seix-Barral, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Blom, Philipp. *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Crusat, Cristian. *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía*. Málaga, Páginas de Espuma, 2015.
- Darrieusecq, Marie. "La autoficción. Un género poco serio". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (Comp.) Madrid, Arco-Libros, 2012, pp. 65-83.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 113-117.
- Del Olmo, María Teresa. *Teoría de la autobiografía*. Madrid, Clásicos Dykinson, 2015.
- Díaz, José-Luis. "Cuerpos del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 24, 2015, pp. 31-50.
- Dosse, François. *La apuesta biográfica*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2007.
- Ellis, David. *Literary Lives. Biography and the Search for Understanding*. New York, Routledge, 2000.
- Foucault, Michel. "Qu' est-ce qu' un auteur?". *Dits et écrits. 1954 - 1988*. Volumen I, 1954 - 1969. Paris: Gallimard, 1994. Publicado originalmente en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, año 63, no. 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104.
- Guebel, Daniel. *Genios destrozados*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Guebel, Daniel. *El ser querido y nuevos cuentos*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid, Verbum, 2000.

- Holroyd, Michael. *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires, La bestia equilátera, 2011.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 47-61.
- Lotman, Iuri. “La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 4, 1995, pp. 9-25.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998.
- Moretti, Giampiero. *El genio*. Madrid, Antonio Machado, 2016.
- Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 24, 2015, pp. 1-16.
- Pemat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE, 2009.
- Pron, Patricio. *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Barcelona, Random House Mondadori, 2016.
- \_\_\_\_\_. “A pesar de lo cual: la fábula biográfica, la biografía ficticia y las canciones de cuna como advertencia a los escritores”. *Revista Dossier*, no. 32, 2016, pp. 22-28.
- \_\_\_\_\_. “Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo”. *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. México, Porrúa, 1991.
- Soto, Marcelo. “Yo me siento chileno”. Entrevista a Roberto Bolaño. *Revista Qué Pasa*, 27 de julio de 1998. Sitio web: <https://garciamadero.blogspot.cl/2007/07/>
- Speranza, Graciela. “El libro de la semana, por Graciela Speranza: No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles”. *Télam. Cultura*, 16 de septiembre 2016, <http://www.telam.com.ar/notas/201609/163277-el-libro-de-la-semana-por-graciela-speranza-no-derrames-tus-lagrimas-por-nadie-que-viva-en-estas-calles.html>
- Strachey, Lytton. *Victorianos eminentes*. México, UNAM, 1995.

- Vásquez Rocca, Adolfo. "Foucault; 'Los Anormales' una genealogía de lo monstruoso". *Revista de Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucaultlosanormales.htm>
- Woolf, Virginia. "El arte de la biografía". *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2012 [1942], pp. 201-212.