

LA BIOGRAFÍA Y SU FORMA: UNA LECTURA DE ADORNO

ALDO MAZZUCHELLI

Universidad ORT
Uruguay
mzz017@gmail.com

La biografía ha estado más o menos desterrada del quehacer literario. Marcel Proust tentó definir o describir en qué consisten los cargos que llevaron a este destierro imaginario. Lo hizo contra Charles Augustine Sainte-Beuve, temprano practicante de la crítica biográfica:

ese método, que consiste en no separar al hombre de la obra, en considerar que no es indiferente al juzgar el autor de un libro . . . haber respondido primero a las preguntas que parecen las más ajenas a su obra . . . este método desconoce lo que incluso un contacto poco profundo con nosotros mismos nos enseña: que un libro es el producto de otro yo distinto al que expresamos a través de nuestras costumbres, en sociedad, en nuestros vicios. (44)

Donde Sainte-Beuve vio la obra literaria en series y continuidades con la vida, para Proust es un espacio simbólico autónomo lo que está en juego, movido por lo inconsciente o por fuerzas inspiradoras trascendentes a la agencia individual. Si la literatura tiene alguna relación con la vida, esa relación sería o inconmensurable, o irrelevante. Habría una solución de continuidad entre los signos del escritor y los del ciudadano, que convergen no obstante en un cuerpo. Para ello hace falta algún dispositivo deflector. Nabokov observa, sobre el punto de vista de Proust, que el autor francés “es un prisma. Su único objetivo es refractar, y crear mediante esta refracción un mundo retrospectivo. El mundo propiamente dicho carece por completo de importancia” (308). Se destaca así una noción fuerte de autonomía de lo escrito en Proust. Lo escrito es, en cambio, una zona más de lo real propiamente dicho en Sainte-Beuve, una zona peculiar y dotada de reglas y saberes propios, pero sin pretensiones ontológicas especiales —sin una forma de existencia especial. Esta última postura ha sido la del positivismo, y también podría ser la postura de un materialismo (o un idealismo) consecuentes, en la medida que fuesen formas de monismo. Este inciso me parece importante, aunque no es lugar para desarrollarlo. Basta señalar aquí que un monismo consecuente no puede concebir la noción de “solución de continuidad” ni la de un estatus especial de los signos respecto de sus referencias, sean estos signos “literarios” o de cualquier otra especie. En ese monismo solo habría lugar para signos en tanto entidades relacionales, y no hay “combinatoria privada” de ellos que los lleve a “otro lugar”, un lugar donde la “subjetividad” campee por sus fueros, salvo auto portada en su propia ilusión. No cabe allí el concepto para algo misterioso y “perfectamente autónomo” de los signos colectivos. La modernidad tardía ha desechado casi totalmente esta concepción, pero resulta interesante recordarla y reconsiderar sus posibles rendimientos ante una factible crisis terminal de esa modernidad.

Ahora bien, Proust logra explicar mejor lo que Sainte-Beuve, según él, no había entendido, trazando una frontera entre los signos en tanto signos de un quehacer literario, y los mismos signos, en su uso público:

En ningún momento parece haber comprendido Sainte-Beuve lo que de distintivo existe en la inspiración y el trabajo literario y lo que los diferencia por completo de las ocupaciones de los otros hombres y de las restantes ocupaciones del escritor. No trazaba separación con el quehacer literario en el que, en la soledad, silenciando estas palabras que son para los demás lo mismo que para nosotros, y con las cuales, incluso solos, juzgamos las cosas sin ser nosotros mismos, nos enfrentamos a nosotros mismos, tratamos de oír y dar el verdadero sonido de nuestro corazón, y no la conversación. (46)

¿Queda algún interés para la biografía después que se ha estabilizado esa noción proustiana de un lenguaje del corazón y no de la conversación, lenguaje alquímico del escritor, sin otra conexión con su vida que la que tendrían plomo y oro alquímicos? La respuesta hay que buscarla, sugiero, en la posibilidad de que se haga literatura (aun en sentido proustiano) con el mundo y “la vida” de un escritor, de modo que las series literarias de uno y otro, de escritor (es decir, la sustancia de su obra, los signos de su corazón) y de su vida (es decir, los signos de la conversación) se evoken como en series paralelas, se imanten, se mimeticen unas con otras y generen un tercer espacio. A ese tercer espacio le voy a llamar no el de la biografía, sino el del ensayo biográfico. En él coexisten, sin perder su carácter referencial respectivo, las dos series de signos.

Me ocupan ahora entonces las relaciones biografía-ensayo, desde un punto determinado, que es la posibilidad que le queda abierta o no a la biografía de trabajar con el concepto (Adorno 19) como el ensayo lo hace. La biografía tiene unos límites que no le son inmanentes: los datos. Esa no inmanencia pone en riesgo toda concepción de autonomía, y nos recuerda la posible sabiduría del problema que se planteó Sainte-Beuve. ¿Es esa falta de inmanencia, aunque sea parcial, de la biografía (impuesta por sus datos) una barrera para el despliegue de la creatividad literaria en el nivel del concepto, en el nivel de lo no ficcional? Para contestar esa pregunta, hay que preguntarse: ¿Puede, una buena biografía, cumplir con las leyes del ensayo? Lo que da paso a la pregunta por el ensayo. ¿Qué interesa elegir aquí acerca de él? El ensayo es género secundario. Se ocupa de otra cosa, obra, texto,

fenómeno, que ya existe. Pero además el ensayo tiene, en esa secundariedad, su posible gran virtud: la nobleza del trabajo sobre un particular, un objeto concreto (al que debe, en su propia forma única, permanecer fiel). Al ensayo lo limita una instancia (igual que a la narrativa biográfica la limitan los datos de la vida). El ensayo va adquiriendo su forma a medida que va descubriendo la forma de su objeto. Esto lo distingue del pensamiento filosófico y disciplinar sin por ello perder penetración ni carácter iluminador. Así como la narrativa es el trabajo sobre una historia (un particular) que revela algo general, el ensayo es el trabajo sobre la relación entre lo general de un concepto y lo particular de un caso, modificando los conceptos previos. El ensayo se queda, apasionadamente, en un concreto. Si alguna conclusión general se desprende de él, lo es inductivamente a partir del caso del que se ha ocupado. Puede recordarse a propósito lo que ha escrito Theodor Adorno en “El ensayo como forma”: “El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma está presente” (28). El ensayo resulta siempre equivocado y siempre insuficiente si uno se guía por abstractas ilusiones de totalidad (como las que pertenecen al tratado, por ejemplo). El ensayo no puede “agotar su tema” (porque, para empezar, no puede siquiera concebir de antemano cuál sería ese “tema”: definirlo al explorarlo en concreto es todo lo que aspira a hacer), y tiene por eso que equivocarse siempre, al menos en el hecho de que permanecerá siempre incompleto, parcial; pero se equivoca, también, sólo parcialmente, y en cambio su riqueza está en descubrir elementos de una totalidad que de ninguna manera, debido a su carácter único y peculiar, estaban a mano del concepto, que por definición es una aspiradora de generalización. Está en la naturaleza del ensayo tantear, pertenecer al universo del más o menos, de la sugerencia que da en el blanco de oído, un poco a ciegas, dejando que sea el lenguaje mismo el que guíe la mano. También Adorno dedica un extenso pasaje de su propio texto a mostrar todas las divergencias entre el Método analítico de la razón moderna tal como lo expone Descartes (*Discourse. . .*), y el talante antimetódico del ensayo.

Pero en fin, todo esto (indisciplina, antimetodicidad, parcialidad, amor a lo particular y rechazo de lo general), no alcanza. Hace falta que el

ensayo, si va a ser bueno, produzca una cierta desestabilización en el nivel de los conceptos que involucre. Que sepamos más sobre el equipamiento del mundo luego de él que antes, y que ese saber haya transformado nuestro propio equipamiento conceptual.

Volvamos a la cuestión inicial. Estos rasgos del ensayo pueden trabajar en una buena biografía, que se convierte así en ensayo biográfico. Cabe apuntar que también Adorno, y en el mismo texto, dedicó algunos párrafos a combatir el modo biográfico a la Zweig en boga en las décadas intermedias del siglo XX. Su foco allí es otro que el nuestro, pues ataca lo que ve como una sumisión de lo pensable a categorías aptas para el consumo masivo. Creo que esto no atañe a nuestro punto de vista, que busca explorar la posible felicidad del trabajo conceptual en el campo biográfico, es decir, encontrar ese punto de unión posible entre los signos de un personaje / autor en vida, y los signos de una narrativa sobre él en tanto autor —y la autoría es forma de la objetividad de lo imaginario. Así, el ensayo biográfico como forma tiene que tomar datos, apilamientos de facticidades, y con ellos resistir, constantemente y si se puede hasta el final, cualquier ordenamiento de ellos según las series conceptuales ya existentes. Trabaja en la desestabilización de los conceptos existentes sobre un personaje y su época. El ensayo biográfico se concentra en los datos, peculiares y únicos en su combinatoria: una vida lo limita, y así la biografía, que no se ocupa de generalidades sino de una individualidad particular, es ensayística en su deseo de sonsacar de esa suma de casualidades un relato inteligible. Pero limitándose siempre a permanecer con y en ese carácter particular de su objeto.

El objeto de un ensayo biográfico no es, estrictamente, una persona. No es el biografiado, sino su potencia imaginaria. Cómo está presente en su entorno la escucha que ha hecho de su corazón, como una ocasión única, y justamente *no* como algo “de época”. Lo que nos suena “de época” ya está sancionado de antemano por el concepto. El ensayo biográfico podría en cambio explorar las posibilidades que aún tiene ese autor de no ser subsumible en las conceptualizaciones de su tiempo, y del tiempo que vino después. Pienso que una buena biografía es una lectura revisionista de los

conceptos establecidos sobre una persona. La biografía no es sobre la vida de esa persona, pero sí sobre los significados individuales recuperables en una nueva red categorial *ad hoc*. Esa red categorial *ad hoc* se parece a un dispositivo de ciencia ficción capaz de recuperar la memoria perceptual y conceptual de alguien y devolverla en signos sucesivos. Es la experiencia de esos signos sucesivos la que podría sugerirnos algo sobre la figura biografiada. La biografía se vuelve así un mecanismo de recuperación de una conciencia escrita por medio de otra escritura.

Y aquí, al hablar de memoria perceptual/conceptual viene a la mente el concepto de sensación en Proust, tan central para su idea de autonomía:

... como ocurre con las almas de difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde —o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación— muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es cómo existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán. (2)

Yo he publicado un texto sobre Herrera y Reissig que siempre llamo ensayo (y la palabra aparece sobre la cubierta del libro), pero que la forma de organización del mercado editorial insiste en llamar biografía. Y está bien, porque es también una “biografía”. Sin embargo, lo que ocurre en ese ensayo, o al menos lo que he intentado que ocurra, es ensayar con los objetos, las atmósferas, el “tono” o *Stimmung* (para usar un concepto de Gumbrecht que generalmente se deja sin traducción) de los años y espacios correspondientes a la vida de Herrera y Reissig (1875-1910). Ensayar juegos perceptuales y de sensación, por escrito. Uno no puede calcular completamente esas sensaciones, esas reacciones, pero debe tener alguna idea (que es una idea narrativa) de lo que está haciendo para poder intervenir ese material. El material (que en su mayoría son signos de código, porque la materialidad del fin de siglo está hecha de escritura y objetos de consumo), los datos y las texturas, tienen que poder ser parte de una narración. Se trata de permanecer fiel a los particulares. Proust viene de

un tiempo que aun creía en una idea fuerte de sujeto, de individualidad. Creía por eso que uno puede escuchar su corazón y obtener algo no contaminado de colectividad, de “conversación”. Debemos preguntarnos cuán individual y autónomo puede seguir siendo el ensayo biográfico, la biografía literaria en una época en que lo colectivo, lo precodificado, inunda todos los rincones de la representación. Esa solución es por un lado proustiana y por otro Sainte-Beuveiana. Por un lado tendría que seguir escuchando “el lenguaje de su corazón” y no el de la conversación; pero su corazón debe estar puesto en una vida ajena. Por otro, debería contar con una combinación de objetos, e incluso contar un mundo de objetos (y signos son objetos también, naturalmente; no me refiero solamente, digamos, al mobiliario), para que de la combinatoria de ese mundo vaya surgiendo una suerte de unicidad perceptual subjetiva. Si Proust rechazaba el “método Sainte-Beuve” por el carácter forastero del lenguaje del escritor en tanto ciudadano, o sus hechos, con respecto del momento íntimo en que el autor escucha su corazón, sugiero que aquello que no podría ser empleado nunca para *explicar* a un autor, es todavía materia elaborable ensayísticamente en relación con ese autor. De otro modo dicho, todo autor es a la vez productor y materia prima, y los resultados del ensayo que lo tome como materia prima no van a dejar de tener en cuenta su obra, sus productos, para producirlo a él. El círculo que tiene un diámetro en cuyos extremos están Sainte-Beuve de un lado y Proust del otro está hecho de esa ensayística que es capaz de zurcir la circunferencia, empleando al autor y su obra como materias primas de un tercer texto/tercer hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. En *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press. 2012.
- Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Bruguera: Barcelona, 1983.
- Proust, Marcel. *Ensayos literarios 1*. Edhasa, Barcelona, 1971.