

BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA E IRONÍA *EN EL GRAN MAL*
DE GONZALO CONTRERAS

Mario Lillo Cabezas
Pontificia Universidad Católica de Chile

“...many biographers have come to the unsettling truth that writing a biography is ‘more than a discovery of another person. It is a matter of self-discovery’” (Andrew Sinclair, “Vivat Alius Ergo Sum”, citado en Paula R. Backscheider *Reflections on Biography*, 90).

INTRODUCCIÓN

Mediante el epígrafe anterior intentamos resumir de manera aproximada el proceso que sigue –o debiera seguir– el narrador de *El gran mal*, tercera novela de Gonzalo Contreras (1998), durante la escritura de la biografía del pintor Marcial Paz, tío suyo, en la altura de la montaña. Este trabajo pretende examinar los vaivenes, las dificultades, las limitaciones, las dudas y las contradicciones que experimenta el biógrafo Ricardo Vila respecto del contenido de los archivos que consulta y de la perspectiva narrativa de que intenta dotarlos con el objeto de reconstruir la vida de su pariente artista. Asimismo, el análisis se ocupará de fundamentar textualmente el hecho de que prácticamente desde el primer momento el relato del sobrino no apunta hacia la escritura de una biografía sino de su autobiografía, y de que las complejidades que va descubriendo en el desarrollo del proceso textual tienen directa relación con la circunstancia de que Ricardo no está en condiciones de tomar conciencia de los límites de género existentes entre los diferentes subtipos discursivos involucrados en el género biográfico. En este ámbito, en un primer momento resulta complejo establecer con claridad la sintaxis adecuada que traduzca la concatenación existente entre causa y consecuencia de los aspectos que nos proponemos analizar, dado que

la pregunta que se impone de manera natural es si acaso los problemas de delimitación genérica experimentados por Ricardo tienen su origen en una escritura que finalmente resulta autobiográfica o viceversa. Ahora bien, si tomamos alguna distancia del problema, podemos conjeturar que ambos aspectos tendrían su causa última tanto en el nivel literal de la enfermedad señalada en el título de la novela —lo cual, en buenas cuentas resultaría literariamente poco ambicioso— cuanto en el nivel simbólico que alude a un *mal du siècle* de mayor alcance, con posibles ecos postmodernos en el terreno de la indeterminación en los límites de géneros literarios, del sujeto descentrado y fragmentado, etc. En el primer aspecto mencionado, es pertinente aludir a la falta de competencia del aspirante a biógrafo en el ámbito literario, como lo demuestra su fracasada novela. Además, no obstante haber estudiado Licenciatura en Estética, Ricardo no posee la capacidad suficiente como para adoptar una perspectiva inicial que lo guíe durante su proyecto, ya sea en el ámbito de la biografía documental tradicional, es decir, como crónica; en una biografía de tipo pictórico-retratista o en una de tipo narrativo-pictórico o “novelístico” (cf. Leon Edel, *Vidas ajenas. Principia Biographica*, 144). El análisis pretende revelar que, en el afán de permanecer en el terreno de la estricta objetividad, el sobrino intenta la primera de las formas enumeradas para, acto seguido —y tras un doloroso proceso de experimentación de sucesivas epifanías provocadas por la presencia catalizadora de Ágata, las cuales lo iluminan crecientemente acerca de sus limitaciones y las propias del género— incursionar en la tercera modalidad biográfica y concluir en el autosilenciamiento escritural, el cual está reflejado concretamente a través del acto de purga de quema de su manuscrito que pudo desear Kafka, pero que aquí es real. El fracaso biográfico con cuyo lastre abandona el refugio de montaña demuestra que no es suficiente que Ricardo, en las etapas intermedias y finales de su trabajo, trate de seguir inconscientemente la perspectiva aconsejada y practicada por Lytton Strachey, el famoso biógrafo de la era victoriana, perspectiva según la cual la verdad no sometida a interpretación es tan inútil como el oro enterrado. En el ámbito de la biografía, el arte tiene la misión de comentar, analizar e interpretar los contenidos de un fichero o un archivo de manera de iluminar los sitios oscuros de la imaginación, si bien, por otra parte, la biografía como género no se puede inscribir en la ficción ortodoxa debido a su manejo de hechos comprobables y palpables tamizados, eso sí, por la actividad especulativa (cf. Edel, 150-1). Desde este punto de vista, el trayecto recorrido por Ricardo en su intento biográfico lo desplaza desde el deseo de objetividad hacia una subjetividad explícita e implícita que tiene mucho de resignación, para finalmente relatar irónica- e indeliberadamente su propia existencia afectiva bajo el disfraz no asumido o pretexto de narrar la vida de otro.

BIOGRAFIANDO EL YO

Este último aspecto, comúnmente asociado con el fenómeno de transferencia descubierto por Freud, parece ser frecuente y casi insoslayable en el género biográfico. La transferencia describe el involucramiento que tiene lugar entre el psicoanalista y el paciente, y que puede asimismo aplicarse a la biografía. El biógrafo actúa en cierto modo como el analista, y a menudo debe luchar contra su propia resistencia a descubrir o recordar –como es el caso de Ricardo Vila respecto de su tío Marcial– verdades desagradables y a revelar las motivaciones secretas –Freud las llama inconscientes– en el proceso de escritura, al dar forma al material con el que trabaja (cf. Edel, 56). Para retomar un caso de escritura biográfica conocido, recordemos brevemente al narrador Antonio Roquentin de *La náusea*, quien aparece afectado por problemas similares de identificación:

M. de Rollebon era mi socio: él me necesitaba para ser, y yo lo necesitaba para no sentir mi ser. Yo proporcionaba la materia bruta, esa materia bruta que tenía para la reventa, con la cual no sabía qué hacer: la existencia, mi *existencia*. Su parte era representar. Permanecía frente a mí y se había apoderado de mi vida para representarme la suya. Yo ya no me daba cuenta de que existía, ya no existía en mí sino en él [...] Yo era sólo un medio de hacerlo vivir, él era mi razón de ser, me había librado de mí. ¿Qué haré ahora? (Jean Paul Sartre, *La náusea*, 114).

Asimismo se puede mencionar lo que sostiene Paula R. Backscheider acerca de este tema: “James Breslin explained in an interview about writing his Mark Rothko that he was trying to distance himself from ‘the tendency of biographers to project themselves onto their subjects, to write their autobiographies in the form of biographies’” (*Reflections on Biography*, 41). No obstante, hay un factor esencial que marca una diferencia cualitativa fundamental entre el relato del narrador sartreano y el de Contreras: la transferencia en Roquentin se produce desde una posición de lucidez y conciencia ante el fenómeno, en cambio en el relato de Ricardo Vila se observa una permanente oscilación entre conciencia e inconsciencia frente al hecho de estar escribiendo desde la máscara. Así tenemos que en un pasaje del relato el sobrino sostiene:

Suficiente. No debía desviar mis pensamientos de mi propósito original. Comenzaba a comprender mi error. Aun en esos primeros párrafos –luego de ver pasar a la muchacha– se me hacía evidente, por el tono utilizado, que estaba haciendo una biografía mía junto a Marcial, cuando solamente él era el sujeto del libro y por ningún motivo yo. Como esos intrusos que concurren a la fotografía sin ser invitados, ¿qué hacía yo en medio de esas escenas? (Gonzalo Contreras *El gran mal*, 31. En adelante solo se indica la página).

Mientras que en otros momentos se expresa en términos que delatan su falta de distancia para reconocer que en su relato ha intervenido su propia historia:

Parecí despertar de un corto mal sueño, nunca había escuchado a la pequeña Ágata hablar así [...] Hasta ahí no había comprendido que si habló de Marcial con ese entusiasmo, sus elogios hacia él estaban referidos a su efecto sobre mi persona, y que, en buenas cuentas, era en mí en quien había pensado durante su lectura [...] Nunca nadie se ha preocupado por mi historia, ni he creído nunca que mereciese que un tercero quisiera darse la pena. *La biografía de Marcial era una obra donde mi intervención debería ser la más tenue e incidental, como, por otra parte, había sido en la realidad* [destacado nuestro] (164).

Sin embargo, en ambos casos se constata una determinada certidumbre ante la complejidad de discriminar entre lo propio y lo ajeno. Afirmación y negación frente al material en desarrollo constituyen aspectos polares en el relato claramente identificables en el nivel del discurso. No obstante, en otras secuencias el problema de la trasgresión de fronteras entre biografía y autobiografía se hace más sutil, e incluso en algunos pasajes la disolución de los límites de la cual Ricardo no llega a cobrar conciencia queda librada a una lectura exegética muy afinada de los signos que envía el texto. De esto dan cuenta ejemplos como los que citaremos más adelante. Mientras tanto, se puede sostener que si bien es lícito el hecho de que —por la voluntad del hablante implicado— el narrador protagonista de la novela no se restrinja a la escritura de la biografía que se ha propuesto, por otra parte, al inicio de su relato este se cuida de proporcionar al lector datos sobre su persona que en otro contexto funcionarían como meras catálisis, pero que en el caso específico de *El gran mal* apuntan al objetivo de suministrar elementos básicos de la vida de Ricardo, la cual se irá develando paulatinamente en el texto a partir de estos indicios. Estos, en definitiva, invitan a leer la vida de Marcial Paz en gran parte como una mera transposición o, en términos freudianos, como una transferencia de la vida afectiva del propio biógrafo. A este aspecto se refiere Edel en los siguientes términos:

Así pues, vemos que el biógrafo, primero en un nivel subliminal y luego de manera más consciente, está involucrado en cada etapa de su labor en un juego de “yo” y “no yo”. El éxito de la biografía depende del grado hasta el cual un biógrafo se separe de su *alter ego* —su sujeto—. El biógrafo moderno debe buscar las maneras aparentemente contradictorias del desapego, la participación, la observación, en interés de la verdad. Podemos afirmar que el poeta es su poema, el novelista su novela. Por esta misma razón, el biógrafo es siempre su biografía —y no su sujeto—. Cuando el biógrafo ha aprendido esta lección, puede distanciarse, cuestionarse, cuestionar su material, sobre todo cuestionar sus preferencias (*Vidas ajenas...*, 75).

El problema es que Ricardo no logra tomar la distancia recomendada por la teoría, y es así como el proceso de acercamiento del lector a la biografía explícita del narrador se inicia prematuramente en el relato:

Me ha costado entender que no es extraño que un artista [...] desaconseje a un joven el camino del arte. Para mí, por mucho tiempo fue un misterio. Ahora comprendía por qué. Para confirmarlo bastaba mi caso, en que elegí sin fundamento alguno la palabra escrita. Sobre mi escritorio había un centenar de hojas languidecientes. Porque sépanlo, no soy un mero profesor de bridge y de arte contemporáneo; soy escritor. Es mi secreto. Un secreto que no puedo compartir por falta de obra y que vive conmigo, rodeándome de una incertidumbre difícil de soportar (15).

Aparte de la paradoja implícita en el hecho de que Ricardo se confiese escritor sin obra –la biografía en ciernes es homenaje a su tío, pero también intento de validarse como escritor en un género en apariencia más accesible a sus capacidades–, el párrafo señala el comienzo de una trayectoria que lo moviliza alternativamente entre el ámbito de la experiencia propia en su calidad de coprotagonista y el de testigo observante y rememorante de algunos fragmentos de la vida del tío. Ahora bien, la persecución semiótica de dicha trayectoria permite develar los signos de manera tal que el relato del biógrafo deja ver en gran parte una situación especular, una relación de cuasi homonimia entre el personaje del relato inserto y el narrador del relato-marco (cf. Lucien Dällenbach, *El relato especular*, 62), en la cual la narración de las experiencias afectivas del biografiado refleja constantemente las del biógrafo. Consideremos el siguiente ejemplo:

No era particularmente bonita según el parecer del huésped, pero había en ella una cierta gracia infantil [...] que a un joven de veinticinco años como Marcial lo hacía sentirse, frente a ella, como un hombre viejo. Daba igual, con o sin Adèle, Marcial se sentía ya un hombre viejo. Es un hecho que la adversidad y la soledad hacen sentirse viejos a hombres jóvenes, como si hubiesen regresado extenuados de una gran batalla que ni siquiera ha comenzado aún. La extrañeza de una ciudad desconocida, la carencia de afectos tangibles, pueden llevar fácilmente a la autoconmiseración (49).

Otro tanto sucede con la situación relatada en el ejemplo que sigue, en el cual el mecanismo reflectante está acentuado por la descripción de la psicología de Marcial y por la especulación que efectúa el biógrafo en torno al conocimiento al que accede Evangelina Cruz, la pintora cubana y amante de Marcial, respecto del pintor. En este momento de su relato, Ricardo no está en situación de ver en la circunstancia vital y emocional por la cual atraviesa su tío un inquietante espejo que refleja con extraña fidelidad figuras y experiencias dramáticamente similares a las propias, sean

del presente o del futuro, si consideramos el papel que juega la joven Ágata en ese momento de su vida como agente catalizador que actúa principalmente a través de la lectura crítica del manuscrito, de la cual se desprende, dicho sea de paso, su lúcido comentario final: “Muchas veces, mientras escribías, pensé que no estabas haciendo nada por él, sino por ti mismo. Puedes poner todas las coartadas de admiración y deuda con tu tío, pero el arreglo de cuentas no era más que contigo” (322). Así, la relación entre Marcial y Evangelina en París es presentada en la práctica como una instigación para que el lector la traslade metonímicamente a la relación entre Ricardo y Ágata:

No era difícil descubrir que Marcial, más que introvertido o refractario al mundo externo, era un hombre tímido [...] Para Evangelina fue muy fácil descubrirlo. Ella vio en él al hombre real, indefenso, necesitado de afecto, inseguro. Su misión era llenar todos esos espacios vacíos, y el reconocimiento debido a esa tarea pasaba por otorgarle el amplio rango de libertad que requería (124).

Ricardo ignora que la historia que relata es su propia historia, en la cual también es posible reconocer el papel de una mujer, pero cuya función es más tangencial desde el punto de vista afectivo, dado que el biógrafo no solo está objetivamente afligido por la enfermedad denominada el *grand mal*, y que corresponde en primera instancia al título de la novela, sino porque además comparte con los protagonistas de las novelas anteriores de Contreras (*La ciudad anterior*, *El nadador*) una actitud de desafección respecto del mundo exterior que lo conduce a una desvinculación en el mejor de los casos intermitente con los avatares de la vida cotidiana. Y la desvinculación no solo es física. No obstante, en el plano de la escritura, la influencia de la joven se convierte en fundamental para algunas de las experiencias epifánicas que sobrevienen a Ricardo en el curso de su reconstrucción biográfica, como queda de manifiesto, por ejemplo, en el siguiente pasaje en el cual Ricardo habla de las consecuencias de la muerte de Eve Infarinatti, la esposa norteamericana de Marcial, en la vida de este: “Siempre fue un escéptico del amor, y si tardía y milagrosamente Eve logró allanar ese terreno en él, era muy poco probable que otra lo hiciera. *Ese era el cántico que adornaba su capilla en los últimos años.* –Es como si hablaras de ti mismo” [comenta Ágata] (318). Tiene toda la razón la joven en su comentario si se tiene presente la incipiente afección de Ricardo por la muchacha y las revelaciones que le hace el biógrafo a su lectora acerca de su renuncia al amor. En otro sentido, el texto que destacamos en cursiva pretende llamar la atención sobre el estilo afectado y manierista que emplea el narrador en esta ocasión, el cual, a diferencia de lo que se puede constatar en la novela *El nadador* del mismo Contreras, resulta una excepción en el discurso de la novela.

LA INTRATEXTUALIDAD OCULTA

Volviendo a la imbricación de historias, en un momento de cercanía emocional entre ambos, Ricardo describe a Ágata las consecuencias físicas de su enfermedad: “Cuando te sientes lejos de ti mismo y sin embargo estás consciente de la escena presente, y ves cómo las cosas pierden su proporción, se agigantan o se empequeñecen y te sientes remoto, tu conciencia se desdobra y sabes que en el instante siguiente desaparecerás en la nada, qué importa cómo se llame” (242). Situados en el contexto general que proporciona el relato del mismo Ricardo, los síntomas descritos por él permiten sostener que lo meramente físico es desbordado por su actitud vital, y que el *petit mal* de la infancia se transforma en un *grand mal*, cuyo posible desdramatización remite intertextualmente a la pintura del Parmigianino en *El nadador*, en la cual se puede reconocer igualmente el espejo que arroja luz sobre la vida y la cosmovisión de Max Borda, el protagonista de esta novela.

El hecho de volver la mirada sobre sí mismo confiere a la biografía un rasgo genérico que, *stricto sensu*, no constituye una herejía si recordamos lo planteado por los teóricos consultados hasta ahora en este aspecto. No obstante, la inclusión de referencias explícitas o implícitas a su vida se desvía de la intención original de Ricardo de permanecer al margen del texto, tal como había proclamado en las páginas 31 y 164 ya citadas o como expresa a modo de autocrítica en el párrafo a continuación:

Ey, psstt, tú, me sopla una voz al oído; es él, el molesto sujeto que habita en uno y que no se deja engañar por más tonto que parezca: ¿y qué hay de ti, amigo?, ¿quién te dio permiso para hablar así? ¿Qué hay con lo que estás escribiendo? ¿Es una gran obra como para que asumas ese tonito pedante? [...] ¿Quién dijo alguna vez que yo sería capaz de producir una obra de arte? Nadie lo había insinuado siquiera, y creo que de haberlo sugerido yo, quien lo oyera habría soltado una carcajada. Mis disculpas, entonces, por mi diatriba anterior, llena de acritud hacia los artistas del mundo. Los admiro, pese a todo, a cada uno. Yo no soy nadie (177-8).

Si bien el ejemplo citado sugiere una toma de conciencia frente a los límites entre lo ajeno y lo propio y una promesa de enmienda del pecado de intrusión cometido, la materialización de la conciencia presuntamente adquirida es más bien episódica, pues en el texto predomina esa oscilación a la cual hacíamos referencia al inicio de este trabajo. El deseo y la intención de Ricardo de obrar con una especie de distancia flaubertiana permanecen en el ámbito de lo virtual, o bien simplemente reducidos a un problema gramatical, como lo evidencian reflexiones como la siguiente: “Ahora bien, cuando me toque entrar en escena, porque se quiera o no se quiera yo he sido parte importante en esta historia, ¿habré de usar la primera o la tercera persona del

singular? Ya veremos” (114). Como decíamos, el dilema es cuestión de gramática, pues si consideramos la perspectiva ideológica que revela su narración, Ricardo ha hablado permanentemente en primera persona, y en consecuencia no extraña que más adelante nuevamente se plantee el problema. Este se hace presente en la secuencia en la cual Ricardo narra su visita a Marcial en 1962 en Nueva York. La perspectiva adoptada es la misma que en el moroso relato del viaje del biógrafo a Tánger cuatro años antes, pero recién ahora se da cuenta de su reincidencia en el relato personal: “Pero... mierda, me equivoqué. El texto está en primera persona. Una biografía debe estar escrita en tercera persona, ¿no es así?, de otra forma sería mi biografía. Pero si así fuera, ¿cómo me narraría yo a mí mismo visto desde fuera? No era el propósito y no soy capaz de hacerlo. Debo desaparecer, desaparecer...” (288).

La conclusión parcial que se puede extraer de las vicisitudes del aprendiz de biógrafo consiste en reconocer que la novela *El gran mal* otorga sustento a la tesis de que toda escritura es siempre autobiográfica en diferentes grados, y que por lo tanto posibilita en teoría el acceso a un determinado conocimiento de sí mismo por parte de quien escribe. Y si el circuito comunicativo se cierra adecuadamente, el conocimiento se extiende al lector, pero en ambos casos hay dos factores que condicionan el proceso: en primer lugar, la constitución de un archivo pródigo en datos específicos, residuos, fragmentos de vida, sueños, esperanzas, constitución y, al mismo tiempo, reconstitución parcial y siempre insuficiente de aquello que, *pace* Vargas Llosa, podemos denominar *nivel subjetivo de la realidad* (cf. “Carta de batalla por Tirant lo Blanc”, 44). Es un archivo que la mayoría de las veces adopta la forma de un mosaico al que el biógrafo debe otorgar forma y coherencia y del cual se rescata la información en el caso que nos ocupa mediante el *fármakon* de la escritura, es decir, por medio de una tecnología de la memoria que puede concebirse como veneno, remedio, catarsis, memoria que sedentariza el recuerdo, cárcel, etc. (cf. Jacques Derrida, *La diseminación*, 157-8). En segundo lugar, el proceso de conocimiento está mediatizado por la autoconciencia acerca de su identidad por parte de quien manipula el archivo, lo convierte eventualmente en fuente confiable de reconstrucción de esa identidad y, ante todo, escribe, pues al escribir no hace sino otorgar mayor espesor al proceso de formación de la identidad, en el cual el acto de narrarse a sí mismo juega un papel gravitante (cf. Paul John Eakin, *How our Lives Become Stories*, 101). En este sentido, el problema gramatical recién examinado no hace sino reflejar un problema de identidad que parece condensarse en una ecuación que reproduce el título de la biografía del dibujante y caricaturista Coke, *Yo soy tú*, escrita por Jorge Délano (uno y el mismo) en un singular caso de desdoblamiento psíquico de la personalidad que, al mismo tiempo, recuerda el celeberrimo texto de Borges (“Borges y yo”), y que por otra parte abre un espacio de reflexión en el ámbito de las relaciones entre discurso e historia en los términos que Eakin plantea de la siguiente manera:

Narrative structure [...] is telling us something fundamental about the relational structure of the autobiographer's identity, about its roots and involvement in another's life and story. Thus, the focus of the autobiography in someone else's story, and the primary activity of the autobiographer is the telling of this story [...] the space of autobiography, the space of the self, is literally occupied by the autobiography and self of the other (*How Our Lives Become Stories*, 60-1).

Dado lo anterior, consideremos retrospectivamente las oscilaciones de Ricardo no solamente desde un punto de vista genérico, es decir, desde su confusión conceptual en discriminar entre tipologías textuales, sino especialmente desde una situación básica de indeterminación y de vacío identitario que lo llevan inconscientemente, en el nivel discursivo, por ejemplo, a plantearse el falso dilema gramatical entre la primera o la tercera persona como modo narrativo en la biografía que escribe. A nuestro juicio, Eakin identifica adecuadamente el problema, al sostener una relación directa entre la estructura determinada que adopta un narrador y la identidad, la cual se manifiesta subliminalmente a través de la modalidad escogida. En este sentido, no es aventurado abordar el problema escritural de Ricardo desde la interacción que postula Eakin entre ambos aspectos. Por añadidura, cuando este sostiene que el foco de la autobiografía se sitúa en la historia de un otro, apunta a cierto aspecto digno de considerar que reside en la distancia emocional, afectiva, ideológica, etc. que media –siguiendo la fórmula de Barthes– entre quien narra, quien escribe y quien vivió; en otras palabras, entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado, como sucede, digamos, con narradores como el autodiegético de *Demián* de Hermann Hesse o el narrador en cursiva de *Este domingo* de José Donoso. Si bien la escritura autobiográfica habla y pesquisa desde el *yo* de la actualidad, de preferencia intenta recuperar discursivamente a quien alguna vez fue y ha sido, pero Ricardo soslaya en su relato la mediación del tiempo, habla en ocasiones del que fue como si ese Ricardo se hubiese congelado en el monumento. Ignora que, como afirma el escritor norteamericano John Updike, "...we age and leave behind this litter of dead, unrecoverable selves" (citado en Eakin, 93), olvida que la identidad considerada como esencia inmutable es una ficción, pues ella más bien se va formando en "...un proceso histórico permanente de construcción y reconstrucción" (Jorge Larraín, *Identidad chilena*, 272). Y finalmente desconoce que la forma narrativa no es tan solo una modalidad literaria sino una manera de acceder fenomenológica- y cognitivamente a la experiencia y representación de sí mismo, y que la narración no constituye solamente una forma más o menos adecuada para expresar la identidad, sino también es en sí un contenido de la identidad (cf. Eakin, 100).

BIOGRAFÍA E IRONÍA

Son numerosos los ejemplos que se pueden acopiar para demostrar a cabalidad la relación especular entre biografía y autobiografía que se manifiesta a través de la

interpolación, trasgresión e indeterminación genérica desplegadas en el relato de Ricardo Vila. Tal vez una perspectiva teórica complementaria puede resultar fructífera para concluir el análisis del texto, a modo de sustrato que condense y fundamente retrospectivamente esa relación que hemos denominado especular, pero que además se puede visualizar desde otras categorías, como la de reconstrucción a partir de una permanente diferencia del sentido. Para ello, en primer lugar tomaremos en consideración algunos textos en los cuales se discute el problema de la representación del *yo* en la escritura por la vía del procedimiento irónico, y muy brevemente, desde la perspectiva que se deriva de las características del ensayo y del ensayista. A grandes rasgos, el rasgo irónico del ensayo consiste para Georg Lukács en la puesta en lenguaje de una actitud que aparenta ocuparse de objetos –imágenes, libros– de la vida cotidiana, cuando en realidad está hablando de las cuestiones últimas de la existencia. En referencia al ensayo y al ensayista, el teórico húngaro sostiene: “Así parece como si todo ensayo se encontrara en la mayor lejanía posible de la vida, y la separación parece tanto mayor cuanto más ardiente y dolorosamente es sensible la proximidad real de la esencia real de ambos” (“El alma y las formas”, 27). En cuanto a la actitud del ensayista frente a la presunta insignificancia de los objetos acerca de los cuales reflexiona, Lukács añade que este “...se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida y la subraya con modestia irónica” (ibíd.). No es diferente lo que afirmara tres siglos antes Michel de Montaigne en su ensayo “De los libros”: “En estos ensayos se reúnen mis fantasías y con ellas no trato de exponer las cosas, sino sólo darme a conocer a mí mismo” (*Ensayos*, 400), afirmación con la cual nos aproximamos al narrador de *El gran mal*. Y la misma línea de reflexión sigue Martín Cerda cuando explica que “...la palabra ‘ironía’: *eironeia* fue, para los griegos, lo que hoy llamamos ‘disimulo’, y derivaba de *éromai* (yo pregunto), y constituye, por lo tanto, una interrogación enmascarada o, como dice el diccionario, el ‘arte de preguntar fingiendo ignorancia’” (*La palabra quebrada*, 24). Estos aspectos de lo irónico relacionan dialógicamente el género del ensayo y el texto específico de Contreras, pero este ámbito comparativo desborda los objetivos de este trabajo, de modo que nos limitamos a consignarlo a modo introductorio de este complemento teórico. Precisamente con el concepto de *eironeia* se inicia la revisión histórico-conceptual que lleva a cabo Pere Ballart en torno a la ironía. *Alazoneia* y *eironeia* son los términos con que se designaba en la antigua Grecia a la actitud vanidosa y, en el fondo, estúpida de quien finge unas aptitudes que en realidad no posee; mientras que el segundo término distinguía al talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y por medio de estratagemas se sale con la suya (cf. Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, 40). Una vez conocida la naturaleza psicológica de Ricardo, este aspecto del concepto podría hacer reflexionar acerca de su aplicabilidad en el biógrafo; sin embargo, no se detecta en este ser humano

auténticamente desvalido la intención de esconder juego alguno para salirse con la suya –de hecho, sucede precisamente lo contrario, como se ha observado a lo largo del análisis–, pues ya se ha constatado su inconsciencia frente al rasgo irónico que ejecuta con la escritura. En otras palabras, si existe ironía en la dualidad biografía/autobiografía, el problema se circunscribe a la recepción, no a la producción textual.

No es del caso seguir en detalle la trayectoria del concepto que recorre Ballart en las casi seiscientas páginas de su estudio, pero sí podemos destacar algunos hitos que atañen al análisis que llevamos a cabo como, por ejemplo, la visión romántica del lenguaje como instrumento limitado para expresar la fluencia y diversidad infinita de la realidad y el papel de la ironía como recurso discursivo para tematizar y representar esa incapacidad mediante una imagen que da cuenta de la falsificación y el fracaso (cf. Ballart, 68). Por cierto, estos dos últimos términos se encuentran muy próximos a la experiencia escritural de Ricardo. También merece la pena destacar la visión de Paul de Man de la ironía, a la cual considera como “...dilación permanente del significado...” (Ballart, 116) cuando estudia el concepto sobre la base de las teorías poéticas de Baudelaire, destacando en este la idea de duplicación de la conciencia como primer paso hacia la verdadera ironía. Por lo demás, esta es para el poeta francés la única vía para conjurar el peligro de la Caída (cf. Ballart, 117). La misma idea es amplificada posteriormente al comentar Ballart la cercanía del concepto de ironía desarrollada por de Man con la *différance* de Derrida cuando el belga parte del término *parábasis* de la antigua comedia ática y recuperado por Friedrich Schlegel para la ironía. *Parábasis* designaba el intermedio después de la primera parte de la obra, y en este contexto para Paul de Man “...la naturaleza de la ironía consistiría en un eterno diferir el sentido plausible, en un entreacto indefinido que, habiendo hecho posible la contemplación desengañada del mundo, impediría a la postre volver a él” (Ballart, 238). En el texto biográfico de Ricardo, el mecanismo de diferencia del sentido opera retóricamente a la manera de una fe de erratas cuya fórmula, como se sabe, expresa: dice (Marcial); debe decir (Ricardo). Asimismo, el comentario de Ballart acerca del ensayo “El poeta y la ciudad” de Wystan Hugh Auden resulta de gran interés para los efectos de reflexionar acerca de la cosmovisión que ofrece la novela debido al diagnóstico que este hace de la modernidad. Para este poeta, la vida pública de hoy, a diferencia de la Grecia clásica, es necesariamente impersonal e insincera, pues el hombre guarda sus verdades y su libertad para cultivarlos en la intimidad, “...y el arte ha pasado de registrar las gestas de los hombres de acción a convertirse en voz –una voz con sordina– de lo privado, lo anónimo y lo insignificante” (Ballart 139). En este sentido, es interesante tomar en consideración el fenómeno de fragmentación de la Historia en *petites histoires* que se produjo en la narrativa de fin de siglo en Chile y la privatización de lo público en el espacio intramuros de la casa. Claro está que en *El gran mal* este último aspecto parece moverse en la dirección contraria por el hecho de que Ricardo pretende hacer público un destino privado.

No obstante, por las razones ya expuestas, el resultado es el mismo: una frustración que puede encontrar fundamento en la concepción de la ironía de Northrop Frye que revisamos a continuación. Auden sostiene que en el panorama moderno de angustia, alienación e incertidumbre, la ironía –verdadero canal del *Zeitgeist*– sería poco menos que el único antídoto para no caer en la locura y la desesperación. Ejemplo de esto son las obras de Joyce, Musil, Proust, Mann, Kafka, Borges, Cortázar, por nombrar los más cercanos, en las cuales ella funciona como conjuro de la sinrazón (cf. Ballart, 139). La revisión histórica de la ironía también se detiene en Northrop Frye para recordar su tipificación del héroe literario devaluado, inferior en poder e inteligencia a nosotros, el cual nos permite contemplar una escena de servidumbre, frustración o absurdo, y que por lo tanto pertenece al modo irónico (cf. Ballart, 164). En este sentido, al tomar como paradigma al Quijote, Frye expresa: “...la frustración de unas expectativas elevadas en el prosaísmo de las cosas terrenales, contingentes y mezquinas, siempre ha sido, en su crudeza, el caldo de cultivo idóneo para la ironía” (Ballart, 166-7). Finalmente, Ballart analiza y comenta latamente el concepto de ironía en Wayne Booth, el cual condensamos para los fines de este trabajo en la idea central de “reconstrucción”, dado que sin esta “...no podría haber comunicación irónica alguna, puesto que designa justamente la actividad por la cual el lector substituye el significado aparente por el sugerido” (Ballart, 178). Esta es la tarea que debiera llevar a cabo el lector de *El gran mal* para poder acceder al nivel discursivo en el cual se expresa la frustración, la angustia, alienación e incertidumbre propios de la época actual. Así considerado, el texto se transformaría en expresión de aquella duplicación de la conciencia postulada por Baudelaire como primer paso hacia la verdadera ironía, es decir, para franquear el eventual acceso a aquel sentido permanentemente desplazado por la ironía inconsciente del narrador de la novela de Contreras. Se trata de una ironía inconsciente, pues como hemos observado en el texto, Ricardo mira en el espejo y cree contemplar la imagen de Marcial, como lo grafican varios de los ejemplos citados en este trabajo (véase además la página 71 de la novela), donde la transferencia, que ahora podemos también aproximar a la diferencia irónica conceptualizada por de Man, se verifica mediante una descripción estética de la pintura de Marcial y de Picasso, que resulta obviamente autobiográfica. Algo similar se verifica en las páginas 84 y 85, las cuales contienen largos párrafos autorreferentes, aun cuando supuestamente se está describiendo la peripecia de Marcial. Estos pasajes del texto dan testimonio de una actitud de ironía frente al objeto del cual se ocupa Ricardo, actitud que lo diferencia de los ensayistas mencionados por Lukács, en tanto ella es inconsciente e involuntaria. Un ejemplo asimismo ilustrativo por su carácter doblemente especular es el que forma parte de la descripción de la visita de Marcial al pintor Roberto Matta en París, pues más allá de la especularidad intratextual reflejada en la situación misma, en ella llama la atención la intertextualidad que se produce con la novela *El nadador* a propósito del desdén por el

psicologismo en la pintura que manifiestan Javier Borda, como improvisado crítico al comentar a su hermano Max la pintura del Parmigianino, y el juicio de Matta sobre la pintura, como queda en evidencia en *El gran mal*. Para ambos personajes, el psicologismo es un anatema invalidante, y esta recurrencia por cierto remite a la perspectiva ideológica del hablante implicado: “Aquí otra interrupción. En verdad, a Matta, que siempre desdeñó todo tipo de psicologismo, bien poco podían importarle esas pinturas irritablemente autorreferentes, donde aparecía a menudo el mismo rostro de su autor en medio de anárquicas y desesperadas multitudes” (109). No es necesario prodigar interpretaciones para detectar el gesto irónico casi explícito contenido en la alusión a la pintura de Paz y su carácter “irritablemente autorreferente”, pues, ¿qué otra cosa es la presunta biografía que escribe Ricardo sino una concatenación de episodios autorreferentes en una especie de búsqueda que alude intertextualmente a Proust? No obstante, el mismo novelista francés descubrió por experiencia propia que la busca consciente del pasado a través de la memoria voluntaria es una quimera, pues ella no logra llegar al alma de las cosas o de los hechos significativos de vida. Entonces, lo que quedaría es el acto poético en torno al recuerdo, como lo expresa Carlos D. Pérez en su comentario acerca de la autobiografía:

La busca del perdido rastro autobiográfico encuentra ausencia: el acto poético, en cambio, es creación en goce, aunque sea arduo el extrañamiento del paraíso que incita a la busca y devuelve el recuerdo de lo perdido. La obra de Proust se desarrolla a través de estas afirmaciones: lo perdido no puede ser hallado porque no existe; no obstante, es posible recrearlo para dejar que el gusto de un nuevo goce extravíe la memoria, y que también ella se pierda, hasta otro aviso. Y así sucesiva, proustianamente (“Proust o el gusto autobiográfico”, 86).

En otras palabras, como se ha sostenido a lo largo de este trabajo, el sobrino aparentemente está escribiendo una biografía de su tío, cuando en realidad es de sí mismo de quien escribe, recordando, especulando e imaginando, es decir, construyéndose una narrativa de vida. Pero, a diferencia del ensayista lukácsiano, Ricardo no se sume irónicamente en la presunta nimiedad del objeto, de la forma en gestación, sino que adopta una actitud de cierta inmodestia que solo las complejidades de la empresa van atemperando con el transcurso de la escritura. Además, en ningún momento el biógrafo subraya la pequeñez de su trabajo con modestia irónica, más bien sucede lo contrario, su posición ante el proyecto escritural denota la grandilocuencia que cree su deber imprimir al texto, pues se trata —no olvidemos— de saldar una deuda y de rendir un homenaje al gran pintor Marcial Paz, de erigir un monumento. De modo que, si de actitud se trata, el texto de Vila está lejos de la modestia y lucidez crítica que requiere un gesto irónico. Por otra parte, no se debe olvidar que estamos ante un texto cuyo estatuto genérico es ambiguo, no ante un ensayo, si bien la cercanía que sugiere el procedimiento especular invita a la analogía entre el rasgo

irónico propio del ensayista y la situación de ironía involuntaria subyacente a la escritura de la seudobiografía.

Otro caso ilustrativo de este fenómeno es visible en el siguiente párrafo que describe el momento previo a la revelación forzada de la relación incestuosa de Ágata con su medio hermano. En una atmósfera de tensión contenida, dice Ricardo: "...tengo la satisfacción de que mi circunstancia haya servido para reconfortar a otros. En lugar de ser un *espejo mortificante*, como un sabio, un santo o algo así, soy un *espejo gratificante*. A los demás les da gusto mirarse en mí [...] Por lo que dije antes, *ese espejo fue un continuo en nuestra relación*. Y por las páginas que he escrito para él. He subido hasta aquí para cavar una tumba" [destacado nuestro] (320). Como se observa, el motivo del espejo se reitera en el reconocimiento que hace el biógrafo del tipo de relación de dependencia que existió entre él y su tío, pero además se puede enfatizar el continuo formado por las tres primeras novelas de Contreras. En un sentido restringido, la frase se puede entender en su valor al interior de la historia, pero al mismo tiempo como una incitación a ampliar irónicamente su valencia hacia las otras dos novelas anteriores del autor, en las cuales el motivo del espejo constituye un elemento recurrente en el pacto de lectura que establece el hablante básico con el lector. En el contexto de la cita anterior, el espejo que surge ya al final del verano marca, además, el fin de la escritura, pues se ha morigerado la inconsciencia de Ricardo ante los problemas de tipología textual y de distancia emocional que sirvieron de telón de fondo y de permanente compañía al texto en progreso. El tiempo se acaba para Ricardo, finalmente la biografía deja de ser un pretexto y emerge el verdadero texto: su autobiografía, de modo similar a como opera el ensayista que oculta en la superficie del texto el subtexto del cual se debe hacer cargo críticamente el lector.

Tal vez es en el sentido de las postrimerías que habría que entender la última frase del párrafo citado anteriormente. A diferencia de Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann, Ricardo no ha ascendido a la montaña para visitar y/o recuperar un antiguo afecto, sino en última instancia para celebrar unos funerales prematuros, sus propias exequias en la burbuja temporal que otorgan la altura y el aislamiento. No obstante, para no forzar la lectura más allá de lo lícito, precisemos que el *mal du siècle* que rodea al joven hamburgués es de carácter colectivo, pues involucra a una generación, a una época y acaso a toda una cultura; el que afecta a Ricardo tiene dimensiones más modestas y parece ser más bien un fenómeno individual, aunque detectable en los sucesivos protagonistas de Gonzalo Contreras.

CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusión de este trabajo, en *El gran mal* biografía y autobiografía ofrecen la oportunidad de reflexionar acerca de los límites que imponen los

discursos de la literatura para el conocimiento del sujeto. Adicionalmente, dicha reflexión permite situar las posibilidades de la escritura y de la memoria en su justa dimensión, pues cuando se supone o presume que el *fármakon* de la escritura, como recurso privilegiado de fijación de la memoria, garantiza un porcentaje razonable de veracidad, exactitud o confiabilidad en la reconstrucción de una vida, relatos como el que otorga *El gran mal* relativizan o desautorizan una aseveración como la anterior. Esta es, acaso, la mayor contribución de esta novela a la discusión acerca de alcances y límites de la memoria, el tiempo y la escritura como vías de acceso al conocimiento del hombre en la narrativa chilena contemporánea.

Finalmente, es necesario especificar que un análisis objetivo requiere plantear ciertas restricciones a la aplicación en *El gran mal* de aquel aspecto de la ironía destacado por Paul de Man, que la considera como una dilación permanente del significado. Pues si la pesquisa semiótica llevada a cabo indica la presencia de un evidente rasgo irónico –por involuntario que resulte para el enunciante– manifestado en los ejemplos citados en el texto otorgado por el narrador representado, entonces es lícito postular una cierta clausura en el sentido –en este sentido– de la obra, dado que ella es pródiga en indicios que actúan impulsados por una fuerza centrípeta hacia la formación del paradigma representado por la suerte de fe de erratas mencionada anteriormente. Por último, resulta además apropiado considerar desde una perspectiva similar la coherencia de los numerosos rasgos irónicos detectados, como un recurso discursivo que, en definitiva, conduce hacia un sentido último, al menos en el plano del (falso) dilema escritural entre biografía y autobiografía, con lo cual se cancela el carácter de parábasis, de “entreacto *indefinido* que, habiendo hecho posible la contemplación desengañada del mundo, impediría a la postre volver a él”, atribuido por de Man a la ironía. En otras palabras, si aceptamos la relación que establece el crítico entre *différance* e ironía, entonces podemos asimismo conceder que en esta novela el doble movimiento de la escritura entre posibilidad e imposibilidad de sentido queda limitado en el aspecto analizado a establecer una diferencia y no un aplazamiento del sentido del texto en razón de la coherencia irónica anteriormente señalada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Backscheider, Paula R., *Reflections on Biography*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Cerda, Martín, *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.

- Contreras, Gonzalo, *El nadador*. Cuarta edición. Santiago: Alfaguara, 1995.
- *El gran mal* (1998). Segunda edición. Santiago: Alfaguara, 1999.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular*. Col. Literatura y Debate Crítico 8. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.
- Derrida, Jacques, *La diseminación* (Trad. José Martín Arancibia). Madrid: Fundamentos, 1975.
- Eakin, Paul John, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Edel, Leon, *Vidas ajenas. Principia Biographica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Larraín, Jorge, *Identidad chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975.
- Montaigne, Michel de, *Ensayos* (Trad. Enrique Azcoaga). Madrid: EDAF, 1971.
- Pérez, Carlos D., “Proust o el gusto autobiográfico”. En: *La situación autobiográfica*. (Juan Orbe comp.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995, pp. 79-86.
- Sartre, Jean Paul, *La náusea* (1947). Buenos Aires: Losada, 1989.
- Vargas Llosa, Mario, “Carta de batalla por Tirant lo Blanc”. En: *Tirant lo Blanc*. Por Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Madrid: Alianza, 1988, vol. 1.

RESUMEN / ABSTRACT

El artículo analiza y discute la alternancia que se produce entre biografía y autobiografía en la novela *El gran mal*, de Gonzalo Contreras, y el rasgo irónico que subyace a la escritura del narrador biógrafo de la novela.

PALABRAS CLAVE: Gonzalo Contreras (1958), *El gran mal* (1998), biografía, autobiografía e ironía.

BIOGRAPHY, AUTOBIOGRAPHY AND IRONY IN GONZALO CONTRERAS' EL GRAN MAL

This article analyzes and argues the alternation between biography and autobiography in the novel *El gran mal*, by the Chilean writer Gonzalo Contreras. Moreover it deals with the irony that underlies the biographer's text in the novel.

KEY WORDS: Gonzalo Contreras (1958), *El gran mal* (1998), biography, autobiography and irony.

mlillo@uc.cl

Recibido el 10 de junio de 2007

Aprobado el 30 de agosto de 2007