



## Reseña

Avaro, Nora, Julia Musitano y Judith Podlubne  
(Comps.). *Un arte vulnerable. La biografía como  
forma*. Rosario: Nube Negra, 2018

Daniela Alcívar Bellolio<sup>1</sup>

Hay una precisión fundamental que hacen Judith Podlubne y Nora Avaro en el “Prólogo” a *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, publicado en 2018 por Nube Negra; una que interroga la supuesta hibridez del género biográfico según François Dosse (referencia obligada tanto para las compiladoras como para gran parte de los colaboradores en sus textos) en razón de una delimitación demasiado precisa de los términos de esa mixtura fundamental de lo biográfico, es decir “la dimensión histórica y la dimensión ficticia”.

De acá para allá –dicen las prologuistas– la *voluntad documental*, de allá para acá la *imaginación literaria*: juntas, en una cinchada pareja. La receta, demasiado estable para describir cualquier práctica de escritura, nos alertó. Dosse omitía las ideas que en torno a la ficción, a su potencia y a sus efectos, la literatura había venido modulando desde el romanticismo (8).

---

<sup>1</sup> **Daniela Alcívar Bellolio** (Guayaquil, 1982) es candidata a doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, becaria doctoral de CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH-UBA -Argentina). Becaria del Fondo Nacional de las Artes (FNA-Argentina). Investiga las modulaciones del paisaje y la imagen como dispositivos narrativos en la obra narrativa de escritores argentinos y latinoamericanos de los siglos XX y XXI. Ha publicado artículos académicos en revistas especializadas de Argentina, Colombia, España, Alemania, Italia, Estados Unidos y Ecuador. Es autora de los libros de ensayos *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias* (Turbina, 2016) y *El silencio de las imágenes* (La caracola, 2017). Contacto: danielaabellolio@gmail.com.

Esta precaución ética termina por ser, a mi juicio, una de las potencias más notables del libro: el trabajo sobre el concepto de ficción en relación con el de historia y archivo es, en términos generales, una ocasión para la problematización del alcance siempre ambiguo de los documentos y la intervención del cuerpo del biógrafo antes que una comparación de conceptos *limpios*. Se entiende que ha sido un criterio de selección de las antologadoras, además, que el trabajo sobre el género biográfico en los artículos introduzca la interrogación fundamental que implica cualquier escritura que busque pensar la extraña, inextricable relación de la literatura con la vida, más allá de la mera enunciación de una tensión. Es decir, precisamente, que de modos diversos, se configure a la biografía como un arte *vulnerable*, si entendemos la vulnerabilidad como “esa condición que haría de la biografía un arte en perpetuo recommienzo”, que no obedezca “solo a los titubeos emotivos del biógrafo sino, y en mayor medida, una medida estructural, al desajuste que cualquier escritor (por no decir cualquier sujeto) experimenta entre el mundo y su lenguaje” (11).

Esta es la medida de la extrañeza de la biografía. La puesta en acto de un desarreglo entre la experiencia y el lenguaje que se hace cuerpo de modo más abierto y patente cuando la experiencia que se busca decir es la de un otro al que se busca acceder por medio de más lenguaje: papeles, cartas, diarios, notas. Lo que está puesto en juego en ese deseo es, de entrada, una imposibilidad a la que sin embargo se apuesta. Como dice Martín Prieto en el último artículo del libro, citando a Fiore, el personaje de *Cicatrices*, la novela de Saer, “los pedazos no se pueden juntar” (310). Al nombrar la larga lista de tareas que hubiera tenido que emprender de aceptar la idea de un editor para hacer la biografía del célebre autor santafesino, Prieto siente un pesimismo anticipado. A las previsiones de tipo práctico (tener que hacer entrevistas, llamadas, escribir cartas, caminar por los pueblos de *la zona*), se agrega una más insalvable: la de ir por esos parajes “con la voz de Saer susurrando[le] al oído que todo aquello sería finalmente mudo, cerrado, refractario a toda evocación” (310). El principio más fielmente sostenido por la obra saeriana, el del silencio del mundo, el de su desnudo y luminoso misterio, desalienta por anticipado a Prieto a emprender una pesquisa de sus papeles, de sus rastros visibles, de las huellas con las que se pudiera armar un

relato más o menos certero de su vida. Y sin embargo –he ahí el encanto de su texto, he ahí condensada, también, la premisa que subyace a todo el libro– ahí está el relato, conmovedor y elocuente, del período de Juan José Saer en Rosario, entre 1959 y 1960. Hay una figura que se esboza en la espesura silenciosa que forman los recuerdos de sus amigos, de los poemas y relatos que le fueron dedicados o en los que está implicado de modo más o menos explícito, e incluso en las tempranas críticas que se hicieron a su obra. De la imposibilidad de reconstruir una vida a la escritura de unos fogonazos de vida, a la evocación efectiva de unos encuentros en el bar Ehret, al relato de la proximidad extrema de cuerpo del autor con la habitación de Carlos Tomatis en “La mayor”, a la época en que Saer trabajó de periodista en el diario de Luis Fiore.

En el “Prólogo”, se precisan las secciones en las que fue dividido el libro, haciendo la salvedad de que muchos otros recorridos pudieron marcar el índice con el mismo grado de consistencia y verosimilitud. Sin embargo, la organización del libro goza de una narrativa tan placentera –con sus necesarias pausas, sus cúspides teóricas, sus exigencias conceptuales y sus digresiones anecdóticas– que parece inútil evocar el volumen de acuerdo con cualquier otro sistema. En esa medida, recorreré el libro tal como se presenta procurando acercar una idea aproximada de las sutilezas conceptuales con las que juegan los dieciocho autores de *Un arte vulnerable*.

En la sección “Teorías en acto” lo que se pone en juego es una serie de conjeturas de orden teórico alrededor de la biografía como forma. En ese sentido, lo que los autores hacen, más que referirse extensamente a biografías particulares, es ponderar los alcances conceptuales y éticos del género, historizarlo para desentrañar también las mutaciones a las que se ha visto sometido, cuestionar las teorías canónicas que funcionan siempre como base pero que, entienden los autores, es necesario interrogar, torsionar, resignificar. En este sentido, el trabajo de Antonio Marcos Pereira, opone a la biografía canónica –la que invisibiliza al biógrafo al modo de las novelas del siglo XIX a favor de una imagen total, integral, neutra del biografiado y, en ese mismo movimiento, sustrae cualquier problematización respecto al archivo que, de este modo, pasa a ser una fuente prístina de informaciones objetivas– la biografía *procesal*, la que, al implicar

directamente al biógrafo, al combinar biografía y autobiografía, hace que se produzca una “implosión, lo cual implica una pérdida de la estructura estándar y la apertura hacia otras regiones del espectro de posibilidades” (23). De este modo Pereira pone de relieve no solo la narración de una vida y una obra, sino su lectura, el proceso nunca idéntico a sí mismo de imaginar una vida a partir de algunos fragmentos dispersos.

En “Un ensayo de vida”, Carlos Surghi plantea, en un arco teórico que va de Schlegel a Blanchot, la interrogación sobre lo que llama la *fascinación biográfica*. Si para Blanchot la fascinación era “permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura [...]” (29), Surghi plantea un modo de la fascinación específicamente biográfica en la que la pérdida irremediable de la “obra como absoluto” (33) da lugar a la emergencia de un relato de vida en la que lo que aparece como una excepcionalidad sin restos, “vidas que no podrían repetirse, no solo por sus condiciones materiales, sino también por la profundidad espiritual que las hizo posibles” (34), permite la aparición paradójica del sujeto biografiado simultáneamente presente y sustraído del campo de visión. Para Surghi es fundamental que el relato de vida esté sometido a la deriva ensayística: “lo biográfico, como impulso de escritura, le presta voz a la vida, despliega un método que por momentos debe saber contar, pero también ensayar, ejercer la crítica al momento de recorrer su particular camino” (34). En este sentido, hacia el final de su artículo, el autor piensa las estrategias de Ricardo Strafacce en su biografía de Osvaldo Lamborghini y rastrea en ese monumental volumen, la necesaria “mala fe” que debe ser atribuida al biografiado para desentrañar, de esa vida ya para siempre perdida, algo verdadero.

El artículo de Aldo Mazzuchelli, escrito de modo fragmentario como conjunto (numerado) de notas, plantea, tal como lo indica el subtítulo, una serie de apuntes alrededor de la aporía existente entre la supuesta condición referencial de la biografía y su carácter literario. Dice: “Tal aporía viene de la reificación de la noción de ‘referencia’, mezclando la referencia que da el número, el orden de lo medible y pesable (científica), con la referencia del lenguaje en sentido más general y abstracto” (52). De este modo, el autor relativiza el supuesto riesgo de

fetichismo en la biografía en la medida en que señala las vías por la que toda escritura está presionada por lo real y, asimismo, el carácter real que entraña todo lenguaje. Mazzuchelli busca impugnar tanto los vicios del positivismo que cree una realidad objetiva, externa y previa al lenguaje como los de las teorías textuales que no ven nada más que texto puro. Mueve de este modo uno de los ejes centrales de la teoría sobre la biografía (aquel de la tensión entre realidad y ficción) al reino de las góndolas de las librerías: “El positivismo, al consagrar la referencia estricta como aquello perteneciente solo a lo numérico, ha propuesto un mundo craso, del que el lenguaje sería una especie de agregado. Pero todo lenguaje es mundo y tiene una relación carnal y orgánica con el mundo; no niega la existencia de lo real sino que es parte de esa existencia” (55). La forma fundamental de la biografía en estos términos es, pues, el ensayo, ya que es la escritura que, en la definición adorniana, aúna conocimiento y literatura. Mazzuchelli, así, elabora un mapa en el que los tres términos del título de su trabajo: escritura, ensayo, biografía, pueden encontrar un punto en común y hacer brillar la materialidad del mundo en el instante de verdad que esa confluencia vehicula.

Julieta Yelin lleva a cabo en “El animal biográfico” uno de los experimentos teóricos más radicales del libro: hipotetiza, propone, imagina una forma que aún no existe. Esto es, la biografía animal. A través de un recorrido conceptual que, como es usual en sus trabajos, pone en evidencia la arbitrariedad de la división cartesiana entre “el animal” (siempre genérico, dice Yelin) y lo humano; es decir, dejando en evidencia que la carencia de *bíos* en los animales ya ha sido puesta en tela de juicio por varios saberes, entre ellos el científico, al demostrar que los animales no humanos no responden únicamente al instinto o a la necesidad sino que ostentan comportamientos antes considerados exclusivamente humanos, como la empatía o la compasión; así, entonces, Yelin imagina los cambios de paradigma que estos saberes traerán en todas las zonas del comportamiento humano hacia ellos. Imagina también, pues, no sin pensar también sus dificultades y sus aporías, las posibilidades de una biografía de animales, de un “género zoográfico” (74). Yelin se responde según los saberes convencionales sobre lo animal: no puede ser sujeto biográfico quien no habla, quien no sufre, quien es “pobre de mundo” (Lévinas). Pero, retruca la autora citando a José Luis Pardo, si la

escritura de una vida no va hacia esa “animalidad específicamente humana” que es la intimidad (76), hacia esa región inaccesible que el lenguaje no puede tocar, ¿hacia dónde va? Y, ¿es realmente posible afirmar todavía que los animales sienten dolor pero no sufrimiento? “¿Cuán pobres de mundo son los animales –se pregunta Yelin– si tienen la capacidad de padecer no solo a causa de un daño infligido por otros sino también como forma de empatía por el sufrimiento ajeno?”. Y en esa línea, llega a esta pregunta fundamental: “¿puede la narración biográfica disolver, con su ritmo impersonal, la frontera imaginaria levantada entre *bíos* y *zoé*, y así encontrar el modo de contar la vida de cualquier viviente, la vida como potencia, como inmanencia, *una vida*?” (79). Pregunta propiamente ensayística en la medida en que es imposible asignarle una respuesta que no se remita a la imaginación más radical, la autora la formula para dejar resonando una posibilidad y una serie de dudas que trascienden las preguntas por el género biográfico.

Cierra esta sección el ensayo “El discreto encanto de la biografía”, de Lorena Amaro Castro quien, desde una perspectiva de género, piensa los modos en que la escritura biográfica puede ser pensada como estrategia oblicua, disidente, con la que las mujeres, a lo largo de la historia, han podido pensar y crear al margen del discurso hegemónico. Toma como ejemplos fundamentales, en este sentido, las biografías anómalas de Virginia Woolf (referencia frecuente en todo el volumen, por otra parte): *Flush* y *Orlando*. Para Amaro Castro, estas biografías (que deben ser entendidas como parodias del género) ponen sobre la mesa la cuestión de la lengua femenina en tanto que desvío de la norma: “Las mujeres que se han aventurado en los campos discursivos del pensamiento muchas veces violentan, incluso *deben violentar*, esos hilos secuenciales, introduciendo de este modo su propia experiencia y sobresalto en el discurrir de un lenguaje que no les pertenece del todo” (84). Y en este sentido, pues, la biografía *menor* escrita por mujeres, en este caso por Woolf, visibiliza otras formas ocultas en las monumentales biografías canónicas: no solo un androcentrismo, sino también un antropocentrismo que se rompería con el experimento de *Flush*. Aquí puede avistarse una polémica con el artículo inmediatamente anterior, el de Yelin, que no ve en la novela de Woolf un trabajo específico sobre el animal sino una instrumentalización del perro en

beneficio de un retrato de su dueña, la poeta Elizabeth Barrett, y el de su sociedad clasista y racista. El cuestionamiento de Amaro es fundamentalmente político. Pensando en esa trama absurda de Buñuel en *El discreto encanto de la burguesía*, en la que los comensales nunca pueden sentarse a disfrutar de su burguesa cena por causas invisible pero invencibles, la autora se pregunta si en este ámbito extrapolado de la biografía, no serían las mujeres y los animales (Woolf, Barrett, Flush) quienes estorban y desarreglan el falocéntrico acomodo de la biografía hegemónica.

La segunda sección del libro se llama “La novela del biógrafo” y en ella el registro cambia notablemente: tenemos cuatro trabajos en los que autores de biografías reflexionan sobre lo que fue ese ejercicio de escritura y ponderan cuestiones íntimas que se pusieron en juego en ese trance. Irene Chikiar Bauer relata su experiencia como biógrafa de Virginia Woolf, las dificultades, las consigas previas: “mantener cierta distancia, ‘atrapar’ a Virginia Woolf sin sentirme ‘atrapada’ o conquistada por ella” (108). Asimismo, la autora comenta las biografías anteriores y busca desentrañar los equívocos, las miserias y las elipsis elocuentes de biógrafos interesados, como Quentin Bell, el sobrino de la escritora inglesa, víctima, como tantos otros familiares, de la ironía impiadosa de su tía desplegada en sus diarios. Chikiar Bauer describe cómo trabajó con la escurridiza materia que, siendo siempre cualquier vida, lo es más aun en una autora que sostenía que “los sucesos de una vida son tan irracionales que un buen biógrafo se vería forzado a ignorarlos por completo” (115).

En “El caso de Idea Vilariño”, Ana Inés Larre Borges vuelve sobre la enigmática figura de la poeta uruguaya y en esa vuelta enuncia no solo la radical ambigüedad de la vida de Idea sino también las aporías fundamentales de la biografía como forma. Para esto, acude al denodado silencio de la poeta durante gran parte de vida (silencio que rompió hacia el final motivando cierta desilusión de Larre Borges) y también al estatuto paradójico de la biografía vía Borges, a quien cita en su célebre sentencia: “que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía” (119). Larre Borges se lanza a evocar, entonces, en esa mezcla de

“fascinación y conflicto” que define su relación con la biografía (123), una vida con todo para ser leyenda: soledad radical, amores célebres, profundos deseos de muerte. La autora hace un paralelismo doble: entre las vidas y las biografías de Idea Vilariño y las de Sylvia Plath, otra poeta suicida y rodeada por el misterio. Hacia el final, Larre Borges pone el cuerpo al expresar explícitamente el dolor que le causó que el archivo de la poeta fuera entregado a Princeton, en una contravención flagrante de sus ideas políticas. Esta alusión tan biográfica como autobiográfica cierra el texto y retoma las contradicciones que marcaron la vida de la poeta: “acaso ningún escritor es inocente de su posteridad” (137).

Carlos María Domínguez piensa, en “La biografía y las formas narrativas de la ilusión”, cómo, en sus biografías de Onetti, de las Carreras e Invernizzi, tuvo que ejecutar sutiles violencias: particularmente con Onetti, que aún vivía, Domínguez tuvo que decidir entre contar o no anécdotas que él sabía que al uruguayo no le iba a gustar ver publicadas, y eso, lo que podría llamarse sencillamente chisme, vuelve desde y hacia esa obra en la que el rumor y la habladuría son motores narrativos fundamentales. Domínguez apuesta en su texto al valor de la imaginación como elemento creador de verdades, y en esa apuesta también disloca el par verdad/mentira: “Que el lector tome por verdadero lo que para el biógrafo es solo una aproximación, creo que da forma al feliz equívoco de la biografía en su intento de atrapar lo real” (147).

Oswaldo Baigorria relata a continuación, sobre todo, una serie de dificultades, vacíos y callejones sin salida que constituyen el principal material de su biografía de Néstor Sánchez. El silencio radical de Sánchez, su súbita decisión de desaparecer de un medio en el que venía ascendiendo a paso firme para vagabundear por Europa y Estados Unidos, a Baigorria se le aparece, precisamente, como el núcleo de significaciones fundamental para entender la vida del escritor. Así, la imposibilidad de acceder a ese período de silencio y anonimato se vuelve el material mismo de la escritura de la biografía. El trabajo de Baigorria, además, da cuenta de sus propios estancamientos, sus propios *impasses* durante la escritura, como el haber viajado al Delta y haberse encontrado, casi de inmediato, con que la dificultad de desplazamiento, la baja calidad del internet e incluso las inclemencias del clima le hacían prácticamente imposible avanzar en la



investigación de la vida de Néstor Sánchez. Una cuestión es fundamental en el relato de Baigorria, lo que llama “disyuntiva ética” (151): ante la falta de información, los límites evidentes del archivo, el núcleo opaco que constituyen los años de *clochard* de Sánchez, Baigorria se pone como consigna no “ficcional”, no novelar. Sin embargo, Baigorria sabe que más allá de cualquier restricción, “lo difícil de controlar la alucinación” (152).

La tercera sección, “la vida en obra”, empieza con un artículo en el que Julia Musitano se permite preguntar y volver a pregunta por una cuestión puntual en la biografía de Néstor Sánchez escrita por Baigorria: ¿por qué Baigorria vio en la renuncia de Sánchez a escribir, en su desaparición, la cifra de su vida? Esta pregunta a primera vista simple tiene consecuencias éticas en la medida en que le permite a la autora indagar –pero también imaginar– en una interrogación sin respuesta cierta. Musitano se enfoca en esa “falta constituyente” (169) de toda biografía que es la selección de episodios que necesariamente deja otros afuera, y redobla su apuesta al interrogar directamente el criterio de selección de Baigorria, el que lo llevó a poner en el bloque más misterioso de la vida de Sánchez, aquel al que el biógrafo no podrá nunca acceder, el motor de su relato biográfico. Y así encuentra el gesto fundamental de esta escritura: como *Bartleby*, Baigorria (y Sánchez) parecen decir “preferiría no escribirlo”, mientras escriben. La autora focaliza (y, así, amplifica) ese gesto negativo que se agota en sí mismo y encuentra de ese modo sutiles marcas de proximidad entre biógrafo y biografiado. Empujada por la fascinación que la perseverancia en lo inútil puede provocarle, escribe sobre un biógrafo que no puede escribir pero tampoco puede dejar de hacerlo, sobre un escritor que dejó de escribir, sobre la puesta en acto, finalmente, de un remarc ineludible hacia ninguna parte.

En “Una vida en grandes dimensiones”, Nieves Battistoni toma como objeto la biografía de Osvaldo Lamborghini por Ricardo Strafacce, uno de los trabajos que con mayor frecuencia es abordado en el libro. La autora hace un trabajo minucioso de análisis de la monumental obra de Strafacce al tiempo que genera términos de comparación con el “Prólogo” de César Aira a las *Novelas y cuentos* de Lamborghini. La importancia que en el texto de Aira tiene el elemento (auto)biográfico autoriza este movimiento de Battistoni y, además, le permite establecer diferencias en

términos de autofiguración por parte de los biógrafos. Así, la imagen moderada que Aira da del autor de *El fiord* basado en su trato personal con él que funda, según la autora, “el mito del genio a partir de *El fiord*”, se contrasta con la distancia con la que Strafacce pondera los datos biográficos tal como se los conocía y como aparecen en los materiales de archivo para elaborar un relato verosímil de la singular y breve obra de Lamborghini y entender cómo es “el hombre que escribe así” (183). El resultado rebasa el mero análisis de la voluminosa biografía de Strafacce y aventura algunas hipótesis notables sobre el campo cultural argentino.

En “La biógrafa cautelosa”, Patricio Fontana trabaja sobre *La hermana menor*, el “retrato biográfico” de Mariana Enríquez sobre Silvina Ocampo. El trabajo de Fontana se centra en lo que enuncia como un exceso de cautela o de precaución que Enríquez ostenta en su libro; el autor percibe una cierta desconfianza que surgiría de la imposibilidad de acceder al archivo. Esto lo lleva a pensar más teóricamente acerca de lo que se entiende por totalidad en la biografía y cuestiona a Enríquez su concepción del género biográfico, como si la autora, embebida en un ideal del género biográfico omnisciente y prístino (“canónico” lo llamaría Antonio Marcos Pereira), descuidara en su escritura aspectos necesarios para generar una proximidad verdadera con Ocampo, más allá de lo que puedan aportar los datos duros (“numéricos”, los llamaría Strafacce, positivistas). Fontana hipotetiza de modo muy verosímil que la cautela de Enríquez viene directamente un fantasma que la acecha, el fantasma del archivo: “escribe bajo la intimidante sombra de un libro por ahora inexistente, un libro-fantasma: la biografía monumental que Ernesto Montequin [el albacea de Ocampo], o alguien designado por él, podría escribir” (199).

El trabajo de Analía Capdevila se enfoca en la mirada de César Aira sobre la figura de Alejandra Pizarnik; en los modos por los que Aira procura deconstruir los lugares comunes alrededor de la poeta y por los que genera otra lectura de su obra. Distanciándose por medio de fuertes críticas a biografías anteriores plagadas de fórmulas exuberantes y lánguidas tendientes a emular la lengua de Pizarnik, en especial la de Cristina Piña, lo que hace Aira según Capdevila es romper con la lógica causal, operación imprescindible para evitar las lecturas en clave sentimental de la poesía pizarnikiana. Aira busca cambiar el eje de las lecturas de

esta obra por medio de la observación del trabajo de la poeta hacia la pureza formal basada en la brevedad. En esa operación “lo vivido quedará definitivamente perdido” (214). “Aira –escribe Capdevila– escribe la biografía de Alejandra Pizarnik tomando distancia del ‘personaje alejandrino’ pero para mejor describir el proceso en el que se configura a instancias de la consecución de una obra prodigiosa, genial”. Y luego: “La biografía de Aira podría llevar entonces por título: *De cómo Alejandra Pizarnik llegó a ser Alejandra Pizarnik*” (218).

Para Judith Podlubne, en la biografía de Carlos Correas sobre Oscar Masotta se conjugan deseo e ignorancia. Y agrega: “La convergencia resulta providencial si se acepta que, aun cuando acredite una tradición de varios siglos, la biografía siempre será un arte en ciernes” (222). A partir de una narrativa que involucra, además de al biógrafo y al biografiado, a críticos y personajes de la época, Podlubne hace aparecer los matices heterogéneos y hasta contradictorios que hacen a la biografía de Correas: mira las estrategias de autofiguración, las imposturas, los excesos en el ejercicio de la injuria contra el biografiado, sin soslayar –y, a veces, haciendo surgir unos de otros– los momentos de intensidad afectiva, de ambigua evocación. La autora lee con atención las grietas del discurso y así encuentra los instantes en que la subjetividad del biógrafo, abundante en referencias a sí mismo y con el tono dado por un “sartrismo obstinado y *demodée*” (225) que busca figurar una personalidad *outsider* y una asociación con su biografiado que no está exenta de estrategias autofigurativas, deja emerger algo del orden de lo imprevisto, la aparición inaprehensible de la vida. La anécdota mínima narrada por Correas, que tiene a la sonrisa sesgada de Masotta como punto fulgurante, y la lectura que Podlubne hace de ella, hacen emerger una imagen que vale por todo el resto de saberes tramados y deja dicho, de una vez, el carácter literario de la biografía. La autora usa un verbo prodigioso: descompletar. “Revivida por el deseo del biógrafo, desvía los sentidos cristalizados de la época y descompleta la escena” (241). Desarma de este modo todas las evidencias que apuntaban a lo estratégico del biógrafo y a sus afectos tristes (el resentimiento, el rencor) para dejar flotando una imagen que escamotea cualquier generalización y recupera, en el detalle, una posibilidad de vida.

En “Amable enemigo mío”, Marcela Zanín lee la biografía de Vargas Vila sobre Rubén Darío a la luz de sus estrategias autofigurativas y, a la vez, del “contradictorio afecto” (247) que, según las palabras de Nelson Osorio, definía la relación entre ambos poetas. Zanín desentraña las estrategias por medio de las cuales Vargas Vila busca tramarse, por medio de la biografía, en la vida del gran poeta del modernismo, figurarse como un invitado especial a la mesa de Darío, y en esa construcción de una amistad íntima e incluso exclusiva, esbozar una imagen del poeta nicaragüense que no coincidiera con su fama de “bohémio profesional” (258). Quizá, aventura Zanín, este deseo de Vargas Vila de despejar a Darío de su fama decadente, tenga que ver con un secreto deseo de identificarse con él: “Tal vez esta biografía muestre –ejemplarmente– cómo la renuncia a crear y despejar los mitos sobre Rubén Darío anida, y anuda, el trabajo de creación del propio mito personal” (264).

La cuarta y última sección del libro, “Escenas biográficas” se relaciona con la segunda en la medida en que recoge memorias de biógrafos en primera persona. La diferencia aquí sería que, tal como lo expresa el título, en esta parte final se trata de *escenas*: momentos específicos extraídos de la sucesión, fragmentos que explicitan en cierto sentido lo que es propio del género biográfico, esto es, el inacabamiento. Mónica Szurmuk narra su búsqueda de los primeros siete años del mítico Alberto Gerchunoff en Ucrania. Se trata, propiamente, de un relato de viajes, en el que la barrera del idioma, la extrañeza de la cultura ajena, la mudez del paisaje, ejercen sobre la biógrafa, curiosamente, un cierto sentido del encuentro. Marcada por el extravío, palabra de la que incluso detalla sus definiciones según la RAE, Szurmuk piensa la condición judía, la condición de la migración judía, la condición de los migrantes judíos en Argentina (de los “gauchos judíos”, para citar a Gerchunoff) desde una perspectiva tan teórica como afectiva. Al conocimiento sobre la vida del biografiado, la biógrafa enlaza su propia historia familiar, su propia ascendencia, su propia historia de migración. Y así, en un vaivén del recuerdo, el saber y la experiencia compartida de la extranjería, logra un retrato convincente y conmovedor de Gernuchoff, casi un viejo amigo.

Por su parte, Nora Avaro despliega una prosa contundente y de intermitente –y, a veces, demoledora– ironía para mezclar teoría biográfica, historia intelectual

y recuento de injurias cruzadas. Su artículo, “Adolfo Prieto y Oscar Masotta” lleva elocuentemente por subtítulo “Una opinión al respecto”. Se aplica en ostentar una evidente pericia en el entramado de las ambigüedades de la historia intelectual cuando está marcada por las no muy socapadas rencillas entre facciones de intelectuales. En este caso, por un lado, Oscar Masotta y Carlos Correas y, por el otro, Adolfo Prieto y David Viñas. El protagonista, Prieto, de quien Avaro escribió una biografía intelectual, aparece en una trama de aguzados conflictos de los que él parece deslindarse con sutiles ironías y condescendientes silencios. Masotta y Correas, abanderados de la insignia de la marginalidad, “outsiders de los outsiders” (305), no dejan de apuntar contra lo que la figura de Prieto representaría: la pacatería académica y la voz hegemónica. Las idas y las vueltas de estas grescas se articulan con la aguda imaginación teórica de Avaro y de eso queda una serie de imágenes de autor que siguen performando sus suspicacias en el presente.

El último artículo del libro es el de Martín Prieto sobre la etapa rosarina de Juan José Saer, con él comencé esta reseña. Volver a él, a su forma de resumir alegremente las potencias contradictorias que se urden en *Un arte vulnerable*, me hace pensar en la sutil fuerza conceptual y narrativa que las antologadoras desplegaron en el armado y la edición del libro. En las intensidades que se ponen en movimiento cuando lo que presiona el trabajo intelectual tiene que ver, antes que nada, con los afectos.

### **Bibliografía:**

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002 [1955].

Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 1996.