

## La autobiografía como desfiguración\*

Paul de Man

La teoría de la autobiografía está plagada por una serie recurrente de interrogantes y acercamientos que no son simplemente falsos, en el sentido de resultar forzados o aberrantes, sino que son limitadores, por asumir presupuestos acerca del discurso autobiográfico que son de hecho muy problemáticos. Tales teorías se ven constantemente obstaculizadas, con monotonía esperable, por una serie de problemas que les son inherentes. Dado que el concepto de género designa una función estética y una función histórica, lo que está en juego es no solo la distancia que protege al autor autobiográfico de su experiencia, sino también la posible convergencia de estética e historia. La inversión que entra en juego en tal convergencia, especialmente cuando se trata de la autobiografía, es considerable. Al convertir la autobiografía en un género, se la eleva por encima de la categoría literaria del mero reportaje, la crónica o la memoria, y se le hace un sitio, aunque modesto, entre las jerarquías canónicas de los géneros literarios mayores. Esto implica cierto embarazo, ya que, comparada con la tragedia, la épica o la poesía lírica, la autobiografía siempre parece deshonorosa y autocomplaciente de una manera que puede ser sintomática de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos. Cualquiera que sea el motivo de esta situación, la autobiografía empeora las cosas al responder pobremente a este ascenso de categoría. Los intentos de definir la autobiografía como género parecen venirse abajo entre preguntas ociosas y sin respuesta. ¿Puede haber autobiografía antes del siglo XVIII, o es un fenómeno específicamente prerromántico y romántico? Los historiadores del género tienden a afirmar lo último, lo cual plantea inmediatamente la cuestión del elemento autobiográfico en las *Confesiones* de san Agustín, cuestión que, a pesar de ciertos aguerridos esfuerzos recientes, está lejos de ser resuelta. ¿Puede escribirse una autobiografía en verso? Incluso algunos de los más recientes teóricos de la autobiografía niegan categóricamente esa posibilidad, aunque sin especificar sus razones. De esta manera, resultaría irrelevante considerar *The Prelude* de Wordsworth en el contexto del estudio de la autobiografía, exclusión que a cualquier investigador de tradición inglesa le parecerá injustificable. Empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo espe-

cífico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles; y tal vez el detalle más revelador sea que, mientras las discusiones genéricas pueden tener un gran valor heurístico en casos como el de la tragedia o el de la novela, resultan terriblemente estériles en el caso de la autobiografía.

Otro intento recurrente de circunscribir la autobiografía, ciertamente más fructífero que las clasificaciones genéricas, aunque tampoco resuelva nada, trata de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio: el narrador de las *Confesiones* de Rousseau parece estar definido por el nombre y por la firma de Rousseau de manera más universal, según admite el propio Rousseau, que en el caso de su novela *Julie*. Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? En una nota a pie de página en su exposición de la figuración en Proust, Gérard Genette plantea la cuestión de manera muy correcta, cuando señala una articulación especialmente acertada que Proust establece entre dos modelos de figuración que hacen uso de imágenes de flores y de insectos al describir el encuentro entre Charlus y Jupien. Este es un efecto de lo que Genette llama una *concomitancia* (cronometración perfecta), acerca de la cual resulta imposible decir si se trata de un hecho o de una ficción, ya que, afirma Genette, «basta [...] situarse fuera del texto (*ante él*) para poder decir también que la concomitancia ha sido preparada para producir la *metáfora*. Solo en el caso de una situación que se supone le viene impuesta al autor por la historia o la tradición, y que es por lo tanto no ficticia [...] se le impone al mismo tiempo al lector la hipótesis de una causalidad *genética* en la que la metonimia es la causa y la *metáfora* el efecto, y *no* una causalidad *teleológica* en la que la

\* Traducción de Ángel G. Loureiro. «Autobiography As De-Facement» fue publicado originalmente en *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930, y reimpresso en su libro *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Agradecemos a Johns Hopkins University Press su permiso para traducir y publicar este artículo.

metáfora es el fin y la metonimia los medios (y así, según esta otra causalidad, la metáfora sería la causa y la metonimia el efecto), estructura que es siempre posible en el caso de una ficción hipotéticamente pura. No hace falta decir que en el caso de Proust todo ejemplo tomado de la *Recherche* puede promover, a este nivel, un debate infinito entre una lectura de esa obra como ficción y una lectura como autobiografía. Pero tal vez conviene quedarse en medio de este torniquete». <sup>1</sup>

Parece, entonces, que la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, sino que es indecible. Pero, ¿es posible permanecer, como Genette lo quiere, dentro de una situación indecible? Como puede atestiguar cualquiera que haya quedado atrapado alguna vez en una puerta giratoria, esa experiencia es realmente de lo más incómodo, y mucho más en este caso, dado que este torniquete es capaz de sufrir una aceleración infinita, y, de hecho, no es sucesivo sino simultáneo. Un sistema de diferenciación basado en dos elementos que, en palabras de Wordsworth, «no es ninguno de ellos, y es ambos a la vez», no es probablemente correcto.

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. Esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autoridad que tiene lugar siempre que se dice que un texto es de alguien y se asume que es inteligible precisamente por esa misma razón. Lo que equivale a decir que todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico.

Pero, justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser. Las dificultades de definición genérica que afectan el estudio de la autobiografía repiten una inestabilidad consustancial que desmorona el modelo tan pronto como éste queda establecido. La metáfora de la puerta giratoria que da Genette nos ayuda a comprender la razón de ese fracaso, pues apunta acertadamente al movimiento giratorio de los tropos y confirma que el momento especular no es primordialmente una situación o un acontecimiento que puede ser localizado en una historia, sino que es la manifestación, a nivel del referente, de una estructura lingüística. El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura topológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo —no lo hace—, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de

llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones topológicas.

Las autobiografías, a través de su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y topológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por ese sistema. Los escritores de autobiografías, al igual que los que escriben sobre autobiografías, están obsesionados por la necesidad de desplazarse de la cognición a la resolución y a la acción, de la autoridad especulativa a la autoridad política y legal. Philippe Lejeune, por ejemplo, cuya obra despliega con minuciosidad ejemplar todos los acercamientos a la autobiografía, insiste obcecadamente —y llamo obcecada a esta insistencia porque no parece estar fundada ni en argumento ni en evidencia— en que la identidad de la autobiografía no es solo representacional y cognitiva, sino contractual, basada, no en tropos, sino en actos de habla. El nombre en la página del título no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma que da al contrato autoridad legal, aunque no le da en absoluto autoridad epistemológica. El hecho de que Lejeune use «nombre propio» y «firma» de manera intercambiable apunta, al mismo tiempo, a la confusión y a la complejidad del problema, puesto que, al igual que le resulta imposible permanecer en el sistema topológico del nombre, y de la misma manera en que se ve forzado a desplazarse de la identidad ontológica a la promesa contractual, tan pronto como la función performativa queda afirmada es reinscrita inmediatamente en constreñimientos cognitivos. De ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la *autenticidad* de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado. Al principio la autoridad trascendental tenía que ser compartida entre el autor y el lector o, lo que es lo mismo, entre el autor *del* texto y el autor *en* el texto que lleva su nombre; pero ahora la pareja especular ha sido reemplazada por la firma de un único sujeto, que ya no se repliega sobre sí mismo en un entendimiento especular. Pero el modo de lectura de Lejeune, al igual que sus elaboraciones teóricas, muestra que la actitud del lector hacia este «sujeto» contractual (el cual ya no es, de hecho, un sujeto en absoluto) toma de nuevo un carácter de autoridad trascendental que le permite convertirse en juez del autobiografiado. La estructura especular ha sido desplazada, pero no superada, y entramos de nuevo en un sistema de tropos en el momento mismo en que pretendíamos haberlo abandonado. El estudio de la autobiografía está aprisionado en este doble desplazamiento, en la necesidad de escapar de la topología del sujeto y la igualmente inevitable reinscripción de esta necesidad en un modelo especular de conocimiento. Propongo ilustrar esta abstracción con la lectura de un texto autobiográfico ejemplar: los *Essays upon Epitaphs*, de Wordsworth. <sup>2</sup>

Consideraré no solo el primero de estos tres ensayos (que Wordsworth también incluyó, como una nota, al libro VII de la *Excursion*), sino la secuencia de tres ensayos consecutivos, escritos presumiblemente en 1819, que aparecieron en *The Friend*. No se necesitan extensas consideraciones para poner de relieve los componentes autobiográficos de un texto que, de manera compulsiva, pasa de ser un ensayo sobre epitafios a ser él mismo un epitafio y, más específicamente, la propia inscripción monumental o autobiografía del autor. En esos ensayos aparecen citados numerosos epitafios tomados de diversas fuentes, tanto de libros ordinarios del estilo de *Ancient Funeral Monuments*, de John Weever, que data de 1631, como de obras literarias elevadas escritas por Gray o Pope. Pero Wordsworth acaba con una cita tomada de su propia obra, un pasaje de la *Excursion* inspirado en el epitafio y la vida de un tal Thomas Holme. Cuenta, con el lenguaje más sobrio, la historia de un hombre sordo que compensa su defecto sustituyendo los sonidos de la naturaleza por la lectura de libros.

La trama general de la historia, estratégicamente colocada como la conclusión ejemplar de un texto a su vez ejemplar, resulta familiar a los lectores de *The Prelude*. Esa trama nos habla de un discurso que *pervive* a pesar de una *privación*, que puede ser un defecto de nacimiento, como en el caso que nos ocupa, o que puede manifestarse como una conmoción súbita, a veces catastrófica y otra veces aparentemente trivial. La conmoción interrumpe un estado de cosas hasta entonces relativamente estable. Pensemos en pasajes tan famosos del *Prelude* como el himno al niño recién nacido del Libro II («Bendito sea el niño infante...») que cuenta como se manifiesta «el primer / Espíritu poético de nuestra vida humana». Se establece una situación de intercambio y de diálogo, la cual es interrumpida sin aviso cuando «el sostén de mi afecto se desvaneció», para ser restaurada luego al decirnos que «... el edificio se mantuvo en pie, como sostenido / Por su propio espíritu» (II. 294-96). O pensemos en el hombre ahogado del libro V, que «en medio de la hermosa escena / de árboles, colinas y agua, surgió de pronto / de las profundidades, con su rostro cadavérico, sombra espectral / de terror» (vv. 470-473); Wordsworth nos cuenta que el niño de nueve años, edad que él tenía cuando esto ocurrió, halló consuelo en la idea de que ya se había encontrado con escenas semejantes en los libros. Y pensemos sobre todo en el episodio, igualmente famoso, del Niño de Winander, que precede casi inmediatamente a esta escena. Hay numerosos ecos verbales que ligan el pasaje citado de la *Excursion* —que cierra los *Essays upon Epitaphs*— con la historia del niño cuyo placer mímico se ve interrumpido por un silencio súbito que prefigura su propia muerte y la restauración que le seguirá. Como se sabe, este es el episodio que, como variante temprana, sirve de evidencia a la hipótesis de que estas figuras de privación, de hombres mutilados, de cuerpos ahogados, de mendigos ciegos, o de niños a punto de morirse, que aparecen en el *Prelude*, son figuras del propio yo poético

de Wordsworth. Revelan la dimensión autobiográfica que todos estos textos tienen en común. ¿Cómo debemos interpretar esta preocupación casi obsesiva por la mutilación, que se da o menudo como pérdida de uno de los sentidos, como ceguera, sordera o como, en la palabra clave del Niño de Winander, *mudez*? Y a esta pregunta se suma el tener que decidir en qué medida se puede creer en la pretensión de la compensación o restauración que sigue a tal mutilación. Esta pregunta tiene que ver también con la relación entre estas escenas y otros episodios del *Prelude* en los que también se dan conmociones e interrupciones, pero en un ambiente de tal sublimidad que la privación ya no se presenta de un modo tan claro. Pero esto nos llevaría lejos del tema de este trabajo; me limitaré a sugerir la relevancia que tienen los *Essays upon Epitaphs* para el tema más amplio del discurso autobiográfico como discurso de autorrestauración.

La pretensión de restauración frente a la muerte, que Wordsworth reivindica en los *Essays upon Epitaphs*, se apoya en un sistema consistente de pensamiento, metáforas y ficción, anunciado al comienzo del primer ensayo y desarrollado a lo largo de toda la obra. Es un sistema de mediaciones que convierte la distancia radical de la oposición o/o en un proceso que facilita el movimiento de un extremo al otro a través de una serie de transformaciones que dejan intacta la negatividad de la relación (o falta de relación) inicial. Por medio de ese sistema nos movemos, sin compromiso, desde la muerte o la vida a la vida y la muerte. El patetismo existencial del texto surge del asentimiento puro al poder de la mortalidad: no podemos decir que en Wordsworth se dé una simplificación del tipo de la negación de la negación. El texto establece una secuencia de mediaciones entre términos incompatibles —ciudad y naturaleza, paganismo y cristianismo, particular y general, cuerpo y tumba— que se relacionan bajo un principio general según el cual «origen y tendencia son nociones inseparablemente correlativas». Nietzsche afirmará lo contrario de manera exactamente simétrica en la *Genealogía de la moral* —«origen y tendencia (*Zweck*) [son] dos problemas que no están, y no deben estar, unidos»—, y los historiadores del romanticismo y del post-romanticismo no han tenido muchas dificultades en usar el sistema de esta simetría para unir este origen (Wordsworth) con esta tendencia (Nietzsche) en un itinerario histórico continuo. El mismo itinerario, la misma imagen del camino, aparece en el texto como «las vivas y conmovedoras analogías de la vida como camino», que se ve interrumpido por la muerte. La gran metáfora que abarca todo este sistema es la del sol en movimiento: «Al igual que viajando sobre el orbe de este planeta en dirección hacia las regiones por donde el sol se pone somos conducidos poco a poco a la zona por donde nos hemos acostumbrado a verlo surgir en su salida; y al igual que un viaje hacia el este (lugar de nacimiento, en nuestra imaginación, de la mañana) conduce en última instancia a la región donde vemos por última vez al sol cuando se oculta, de la misma manera el Alma con-

templativa, viajando en la dirección de la mortalidad, avanza hacia el país de la vida eterna; y esperemos que así continúe explorando esas rutas felices, hasta que sea devuelta de nuevo, para su beneficio, a la tierra de las cosas transitorias, de las penas y las lágrimas». En este sistema de metáforas, el sol es más que un mero objeto natural, aunque, como tal, tiene suficiente poder para dominar sobre una cadena de imágenes que pueden representar el trabajo de un hombre con la figura de un árbol, hecho de troncos y ramas, y el lenguaje como semejante al «poder de la gravedad o al aire que respiramos» (p. 154), la parusía de la luz. Producido por el tropo de la luz, el sol, además de ser una figura de la naturaleza, se convierte en una figura de conocimiento, en el emblema de aquello a lo que el tercer ensayo se refiere como «la mente que goza de soberanía absoluta sobre sí misma». Conocimiento y mente implican lenguaje y dan cuenta de la relación que se establece entre el sol y el texto del epitafio: el epitafio, dice Wordsworth, «está abierto al día; el sol contempla a la piedra, y las lluvias del cielo se abaten contra ella». El sol se convierte en el ojo que lee el texto del epitafio. Y el ensayo nos dice en qué consiste el texto, por medio de una cita en que Milton se refiere a Shakespeare: «¿Qué necesidad tienes de un testigo tan insignificante para tu nombre?». En el caso de poetas como Shakespeare, Milton o Wordsworth mismo, el epitafio puede consistir solamente en lo que este último llama «el nombre desnudo» (p. 133), tal como lo lee el ojo del sol. En ese momento puede decirse que el «lenguaje de la piedra inanimada» adquiere una «voz» por la cual se establece un equilibrio entre la piedra *parlante* y el sol *vidente*. El sistema pasa del sol al ojo y, de ahí, al lenguaje, como nombre y como voz. Podemos identificar esta figura que completa la metáfora central del sol y que cierra así el espectro tropológico engendrado por el sol: es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poien* [*sic*]:\* conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, y, por su mediación, un nombre, como en el poema de Milton, resulta tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración.\*\*

Desde un punto de vista retórico, los *Essays upon Epitaphs* son un tratado sobre la superioridad de la prosopo-

\* Debería decir «prosopon poiein» [*N. del T.*]

\*\* El original dice así: «Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration». Es una frase que resulta difícil de traducir por los múltiples sentidos que tienen algunas de sus palabras: *face* es rostro, pero también, como verbo, es «enfrentarse a»; *deface* puede significar «ensuciar» (una fachada, por ejemplo) o «deformar un rostro»; *figure* es figura retórica, pero también figura, forma y, como verbo, «figurarse»; *figuration* apunta al conjunto de figuras retóricas, pero en el contexto de este ensayo adquiere también el sentido de «pensar, figurarse». [*N. del T.*]

peya (asociada con los nombres de Milton y Shakespeare) sobre la antítesis (asociada con el nombre de Pope). En términos de estilo y dicción narrativa, la prosopopeya es también el arte de la transición delicada (algo más fácil de llevar a cabo en la autobiografía que en la narrativa épica). Las transformaciones graduales tienen lugar de tal manera que «sentimientos que en principio parecen opuestos muestran tener una conexión diferente y más fina que la del contraste». La estilística de los epitafios está muy alejada de la «antítesis no significativa» de la sátira; aquella procede por medio de desplazamientos suaves, por medio de, dice Wordsworth, «gradación delicada o transición sutil a otra cualidad semejante, análoga», «que se circunscribe al círculo de cualidades que se agrupan armoniosamente». La metáfora y la prosopopeya se conjugan para producir un *pathos* temático dotado de una dicción sutilmente diferenciada. Ese *pathos* alcanza en Wordsworth el triunfo de una narrativa autobiográfica que se asienta en una verdadera dialéctica, la cual constituye, al mismo tiempo, el sistema de tropos más abarcador imaginable.

Sin embargo, a pesar de la perfecta clausura de ese sistema, el texto contiene elementos que amenazan no solo su equilibrio, sino también su principio de producción. Ya hemos visto que el nombre, sea el del autor o el de un lugar, es el eslabón esencial en la cadena. Pero en el sorprendente pasaje que ilustra la unidad de origen y destino por medio de la metáfora del río que fluye, Wordsworth insiste en que, mientras el sentido literal de la figura muerta puede ser en verdad, como en el poema de Milton sobre Shakespeare, un nombre, «una imagen tomada de un mapa o de un objeto real de la naturaleza», «el espíritu [...] [por su parte] debe haber sido también inevitablemente —receptáculo sin límites ni dimensiones— no menor que el infinito». La oposición entre lo literal y lo figural funciona aquí por analogía con la oposición entre el nombre y lo sin nombre, aunque todo el razonamiento pretenda superar esta oposición misma.

La cita de Milton resulta singular también en otro aspecto. Omite seis líneas del original, lo cual, si bien es legítimo, resulta revelador con respecto a otra anomalía del texto más misteriosa. La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es, como hemos visto, la prosopopeya, la ficción de la-voz-más-allá-de-la-tumba: una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada. Sin embargo, en varios momentos de los tres ensayos, Wordsworth nos pone en guardia continuamente contra el uso de la prosopopeya, contra la convención del «Sta Viator» dirigida por la persona ausente al viajero en el camino de la vida. Tales figuras quiásmicas, por las que se entrecruzan las condiciones de muerte y vida con atributos del habla y del silencio, son, nos dice Wordsworth, «demasiado patéticas y transitorias»; crítica cuyas palabras resultan sorprendentes, ya que la dirección en que se encamina el consuelo es la de lo transitorio, y porque el ensayo, como ocurre en el epitafio que Gray escribió para Ms. Clark, aspira al patetismo del «mármol

silencioso» que llora. En todos los momentos en que se discute la prosopopeya —y eso sucede al menos tres veces—, el razonamiento nunca es concluyente. Wordsworth afirma que «representar [a los muertos] hablando por medio de su lápida» es una «tierna ficción», una «interpolación de sombras que une armoniosamente el mundo de los vivos y el de los muertos [...]»: en otras palabras, lo mismo que la temática y el estilo del tema autobiográfico tienen como objetivo. Sin embargo, en el párrafo siguiente se nos dice que, frente a la modalidad que hace hablar a los muertos, «la modalidad en la que los sobrevivientes hablan *en persona* me parece mucho más preferible», ya que «excluye la ficción en la que se asienta la otra modalidad» (p. 132). Wordsworth critica a Gray y Milton por usar figuras derivadas de la prosopopeya. Y en ese momento se deja entrever la amenaza de un conflicto lógico mucho más profundo.

Los versos del soneto de Milton que Wordsworth omite nos ofrecen una manera de dar cuenta de esa amenaza. En los seis versos omitidos, Milton habla de la carga que representa la «facilidad para escribir» que tenía Shakespeare para los que solamente «de manera laboriosa pueden producir su arte». Dice a continuación:

*Pues nuestra fantasía ensimismada,  
en mármol nos convierte al concebir.\**

Isabel MacCaffrey parafrasea de la siguiente manera estos versos difíciles: «nuestra imaginación *se sale de nosotros* al extasiarse, dejando atrás nuestros cuerpos sin alma, como estatuas». «Nos convierte en mármol», en los *Essays upon Epitaphs*, no puede dejar de evocar la amenaza latente que habita en la prosopopeya, es decir, que al hacer hablar a los muertos, la estructura simétrica del tropo implica que, de la misma manera, los vivos se queden mudos, helados en su propia muerte. La conjetura del «Demente, viajero» adquiere así una connotación siniestra, que no solo prefigura nuestra mortalidad, sino que representa una entrada real en el reino helado de la muerte. Podría aducirse que Wordsworth tenía una conciencia lo suficientemente lúcida de esta amenaza como para justificar la inscripción de esta en el sistema cognitivo y solar de autoconocimiento especular que subyace a sus ensayos, y que los avisos contra el uso de la prosopopeya son estratégicos y didácticos más que reales. Él sabe que la «exclusión» de la voz ficticia, que él propone, y su sustitución por la voz real de los vivos, reintroduce de hecho la prosopopeya a través de la ficción del *apóstrofe*. De todas maneras, el hecho de que su aserción esté hecha a través de omisiones y contradicciones justifica la sospecha.

La mayor inconsistencia del texto, la cual es también fuente de su considerable importancia teórica, se da de una manera diferente pero relacionada con la que acabamos de mencionar. Los *Essays* se expresan con fuerza contra el lenguaje antitético de la sátira y de la invectiva, y

proponen de manera elocuente un lenguaje lúcido de reposo, tranquilidad y serenidad. Pero si, con todo derecho, nos preguntamos cuál de esos dos lenguajes, el de la agresión o el del reposo, predomina en ese texto, resalta con claridad que los ensayos contienen partes de extensión considerable que son antitéticos y agresivos de la manera más abierta. «No puedo sufrir que ningún individuo, por muy altos y merecidos que sean los honores a él conferidos por mis compatriotas, se interponga en mi camino»; esta referencia a Pope, junto con muchas otras a él también dirigidas, es cualquier cosa menos delicada. Wordsworth está suficientemente molesto por la discrepancia —se trata de una discrepancia, pues no hay razón alguna para no ocuparse de Pope con la misma generosidad dialéctica otorgada a la muerte— como para generar un copioso discurso de autojustificación que se prolonga en un apéndice excesivamente redundante. Sin embargo, los términos más violentos son reservados no para Alexander Pope sino para el lenguaje mismo. Ciertamente mal uso del lenguaje es denunciado de manera más fuerte: «Las palabras son un instrumento con demasiada capacidad para producir el bien o el mal como para que se las trate con ligereza: dominan nuestros pensamientos en mayor medida que cualquier potencia exterior. Si las palabras no son [...] una encarnación del pensamiento sino solo su ropaje, entonces constituyen un mal don, similar a esas vestimentas envenenadas de las que hablan las historias de tiempos supersticiosos, que tenían el poder de consumir y hacer enloquecer a la víctima que se las ponía. El lenguaje, si no se le defiende, se le mima y se le deja en paz, como a la fuerza de la gravedad o al aire que respiramos, se convierte en un contraespíritu [...]» (p. 154). ¿Qué característica del lenguaje es condenada con tanta severidad? La distinción entre el bien puro y el mal radical descansa en la distinción entre el pensamiento encarnado y «un ropaje del pensamiento», dos nociones que verdaderamente parecen «tener una conexión diferente y más fina que la del contraste». De Quincey se centró en esta distinción, y la interpretó como un modo de oponer las figuras convincentes a las arbitrarias. Pero, a diferencia de los pensamientos por ellas representadas, la carne y la vestimenta tienen, al menos, una propiedad en común: su visibilidad, su accesibilidad a los sentidos. Un poco antes en el mismo pasaje, Wordsworth caracteriza, de manera similar, el tipo *correcto* de lenguaje como el que es «no lo que el ropaje es al cuerpo, sino lo que el cuerpo es al alma» (p. 154). La secuencia ropaje-cuerpo-alma es una cadena metafórica de perfecta consistencia: la vestimenta es la parte visible del cuerpo de la misma manera que el cuerpo es la parte visible del alma. El lenguaje denunciado con tanta violencia es el lenguaje de la metáfora, de la prosopopeya y de los tropos, el lenguaje solar de la cognición que hace a lo desconocido accesible a la mente y a los sentidos. El lenguaje de los tropos (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es realmente como el cuerpo, el cual es como las vestiduras, pues es el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo. ¿Cómo este velo inofensivo puede

\* «Then thou our fancy of itself bereaving / Dost make us marble with too much conceiving.» [N. del T.]

hacerse de repente tan mortal y violento como la túnica envenenada de Jasón o de Neso?

La túnica de Neso, causa de la muerte violenta de Hércules, como narra Sófocles en las *Traquinias*, le fue dada por su esposa Deyanira con la esperanza de volver a ganar el afecto del que pronto se vería privada. Supuestamente, debía restaurar el amor perdido, pero la restauración resultó una privación peor, la pérdida de la vida y de los sentidos. El pasaje de la *Excursion* con que concluyen los *Essays* narra una historia similar, aunque sin llegar al final. La mudez del «gentil Dalesman», protagonista del relato, encuentra un equivalente exterior, a través de un entrecruzamiento consistente, en la mudez de la naturaleza, de la cual se dice que, incluso en plena tormenta, es «silenciosa como un cuadro». En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador. Wordsworth dice que el lenguaje perverso —y todo lenguaje lo es, incluido su propio lenguaje de restauración— funciona «sin pausa y sin ruido» (p. 154). En la medida en que, en la escritura, dependemos de este lenguaje, todos somos, como el Dalesman en la *Excursion*, sordos y mudos; no silenciosos, lo cual implicaría la posible manifestación del sonido

a voluntad propia, sino silenciosos como una imagen, eternamente privados de voz y condenados a la mudez. No resulta, así, sorprendente que el Dalesman sienta tanta inclinación por los libros y encuentre en ellos tanto consuelo, puesto que, para él, el mundo exterior ha sido siempre un libro, una serie de tropos sin voz. En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que solo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.

#### NOTAS

1. Gérard Genette, *Figures, III*, París, Seuil, 1972, p. 50.
2. Véase una edición crítica de estos ensayos en W.J.B. Owen y Jane Worthington Smyser (eds.), *The prose Works of William Wordsworth*, Oxford, Clarendon, 1974. Los números de las páginas citadas en este artículo corresponden a Owen (ed.), *Wordsworth Literary Criticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1974.

## Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía\*

Michael Sprinker

Seul ce qui ressemble diffère, seules les différences se ressemblent.

GILLES DELEUZE

A photograph is a secret about a secret.  
The more it tells you, the less you know.

DIANE ARBUS

Hacia el final de *Gravity's Rainbow* (*La gravedad del arco iris*), se relata como, por causas inexplicables, Tyrone Slothrop, el supuesto héroe de la obra, parece haberse descompuesto en incontables fragmentos que se encuentran dispersos por toda la Europa de posguerra. De una identidad individual, la de un soldado americano más, ha pa-

sado a transformarse en una especie de presencia ubicua que surge inesperadamente y de forma periódica en lugares inverosímiles:

Algunos creen que los fragmentos de Slothrop se han convertido en personas con consistencia propia. De ser esto así, no hay forma de saber qué parte de la población actual de La Zona ha surgido de la dispersión original. Se presume la existencia de una última fotografía suya en el único álbum publicado por *The Fool*, un grupo inglés de rock. En ella, siete músicos posan, con la misma actitud arrogante que en sus comienzos caracterizaba a los Rolling Stones, cerca del lugar en el que había estallado una bomba, en el este de la ciudad, o al sur del río... No hay forma de saber cuál de los rostros corresponde a Slothrop: la única posible referencia se encuentra en los títulos de crédito: «Armónica y kazoo —un amigo».<sup>1</sup>

Este pasaje es un ejemplo de una característica perturbadora siempre presente en la cultura moderna: la gradual metamorfosis de un individuo, que posee una identidad personal e inequívoca, en un signo, una cifra, una imagen que ya no se puede identificar claramente como la de «una persona concreta». Hace algunos años, la cultura popular americana atravesó una breve crisis al hacerse público que Paul McCartney, componente de los

\* Traducción de Ana M. Dotras.