



Cristian Crusat
La huida biográfica.
(Nuevas formas de la biografía,
nuevas representaciones del artista)
Valencia, Pre-Textos, 2020, 191 pp.

Lorena Amaro Castro
Pontificia Universidad Católica de Chile
lamaro@uc.cl

En sus *Ensayos*, Michel de Montaigne propició, sin proponérselo, una nueva forma discursiva caracterizada, paradójicamente, por su falta de forma. Si hay algo que caracteriza a la escritura ensayística es su libertad y fluidez, y por eso puede transitar de lo narrativo a lo argumentativo, de la risa a la seriedad, de un tema a otro, sin perder a sus lectores y lectoras. Y es quizás esta posibilidad lo que hace que escribir un buen ensayo sea tan difícil. A fin de cuentas, lo que importa es modelar una voz personal y cierta forma, muy íntima, de comunicarse con las y los lectores.

Cristian Crusat es de ese tipo raro de ensayistas, y su oficio es deslizarse por la palabra. Un ensayista difícil de encontrar en un universo académico cada vez más esquemático y homogéneo. Por *Vidas de vidas. Una historia no académica de la literatura* (Páginas de Espuma, 2015) –libro anterior en el que incursiona en el género– obtuvo el merecido Premio Málaga de Ensayo. Allí desarrollaba la idea de una historia a contrapelo de los cánones, a partir de una forma literaria excéntrica como la “vida imaginaria”, inaugurada por el escritor francés Marcel Schwob. A partir de una erudita y profunda lectura del autor de *Vidas imaginarias* (1896), tejía una red de precursores y epígonos en un monumental despliegue de referencias, desde la antigüedad clásica (autores como Diógenes Laercio, con sus vidas de filósofos) hasta detenerse en textos

contemporáneos, como *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, pasando por una serie de otros autores europeos y latinoamericanos. En este nuevo libro, *La huida biográfica*, regresa al corazón de la biografía contemporánea europea para dar un nuevo giro a los problemas de los que ya se ocupaba en su premiado primer ensayo: las relaciones entre memoria e imaginación, el desborde de lo referencial por lo ficcional y, al mismo tiempo, la suma de verdades entrañadas en estas imposturas: “En una época hambrienta de realidad, en el seno de una humanidad que ha perdido la experiencia [...], la biografía se ha convertido en un género dúctil, bipolar e ineludible: filigrana (auto)biográfica, vuelta al (y del) sujeto en la literatura, asunción de la identidad como transformación perpetua, susceptible incluso de ser elegida, corregida e imaginada” (12). Es esta dimensión estética, la capacidad de individualizar ciertos detalles y dar atmósfera a un contexto histórico, social, político e incluso anímico, la que Crusat releva en estos textos, verdaderos contrapuntos de las historias oficiales y bien documentadas, que muchas veces ofrecen solo una pálida recreación de tiempo muerto.

Con una extraordinaria capacidad narrativa –Crusat es también novelista y cuentista–, que explica tramas e historias con el indudable atractivo de lo literario, se acerca también empático, conocedor y preciso a biografías que reconstruyen vidas de artistas, problematizando lo que se conoce como la “leyenda del artista”, noción propuesta por los austríacos Ernst Kris y Otto Kurz (1995) para entender cómo se les representa socialmente, sus principales motivos: “La juventud, el descubrimiento del talento, el autodidactismo y la fuerza del destino, el fracaso y la impostura, la melancolía de aquellos nacidos bajo el signo de Saturno, la pulsión negativa y la tendencia al ocultamiento” (17). Son estos últimos rasgos los que le interesan a Crusat y los que rastrea en las biografías escritas por W. G. Sebald (sobre Max Ferber, alter ego de Frank Auerbach), Pascal Quignard (sobre Georges de La Tour), Pierre Michon y Antonio Tabucchi (sobre Francisco de Goya), Max Aub (sobre el imaginario Jusep Torres Campalans) y Ricardo Menéndez Salmón (sobre el también inexistente Karl Gustav Friedrich Prohaska). Cierran el libro los textos biográficos de J. G. Ballard (sobre Henry Rhodes Hamilton en “El índice”) y Stefan Hertmans (quien escribe sobre Urbain Martien, su abuelo materno, en *Guerra y trementina*), en que ambos autores abordan principalmente la experiencia bélica.

La guerra, como los conflictos sociales y la violencia, conforman el fondo sobre el cual se mueven estos sujetos biográficos masculinos. No en vano Crusat dedica uno de los capítulos más extensos y significativos del libro a las dos primeras biografías, escritas por Sebald y Quignard, en que destaca la personalidad saturnina o melancólica del artista, precisamente en “las noches más oscuras de Europa”: la posguerra y la primera mitad del siglo XVI y su mundo de disputas teológicas. Buena parte de esta reflexión se dedica a las tesis de Richard Tarnas en *Cosmos and Psyche* (2006), inspiradas en el principio de sincronicidad junguiano. La lectura de Tarnas vincula los ciclos cosmológicos con la historia humana. “Saturno se relaciona con el principio del límite, el tiempo, el pasado, la tradición, la edad, la madurez, la mortalidad, el fin

de las cosas; también con lo que pesa, ata, desafía, fortifica, profundiza” (29), se trata del tiempo de “lo oscuro, frío, pesado, denso, seco, viejo, lento, distante; el *senex*, Cronos, el padre severo de los dioses, el Saturno romano” (29). Tanto la biografía escrita por Sebald (“Max Ferber”, publicada en *Los emigrados*) como la de Quignard son, en este contexto, modelos formales esenciales de estos principios saturninos sobre los que Crusat se explaya con erudición de comparatista. Sebald escribe en el entrevero de la historia, la ficción y la fotografía, y por eso mismo su relato –escribe Crusat– “proporciona una verdad de otro orden”. El registro fotográfico –que el ensayista malagueño compara con el de John Berger– se puede considerar un amuleto, son verdaderamente vestigios que “convocan la duda del lector al ser conservados y custodiados en el solemne relicario textual urdido por Sebald, en las antípodas de toda ironía, al tiempo que reivindicar su papel en la H/historia, por mínimo que haya sido” (38). Retrata a su biografiado, el pintor judío Max Ferber, radicado en Manchester, en un mundo plomizo, donde “el polvo –siempre alusivo al Holocausto– es a lo que más se ata el pintor” (44). La vida del pintor Georges de La Tour, como la de Ferber, transcurre también en un periodo de alineamiento de Saturno y Platón, en la Francia del siglo XVII, “una época vehemente y convulsa, una época sembrada de vacilaciones teológicas alrededor de la Reforma, la Contrarreforma y, sobre todo, el jansenismo” (59). Quignard aborda esta historia, como en otros de sus libros, desde una suerte de “zona cero genérica” (60), un no-género, dice Crusat, que es “resultado de las permanentes tensiones producidas entre reflexión y ficción” (60) que acaba por revelar “la naturaleza irremediamente narrativa del pensamiento humano” (60).

En ambas historias, lo que le interesa a Crusat es rescatar una cultura de la interioridad que resista al “achatación intelectual y afectivo propios del tardío capitalismo” (19); tanto Sebald como Quignard consiguen a través de sus relatos biográficos “comunicar con el espíritu de épocas pasadas gracias a las máscaras de Ferber y La Tour. Se trata, por supuesto, de máscaras griegas, aquellas que en lugar de sofocar la voz del actor la realzaban y engrandecían” (68).

Francisco de Goya ha sido retratado innumerables veces; Crusat considera esa galería de voces y escoge dos relatos: “Dios no acaba”, de Pierre Michon, y “Sueño de Francisco de Goya y Lucientes, pintor visionario”, de Antonio Tabucchi, que “encaran el misterio más artístico que metafísico encerrado en el asombroso paso de la potencia al acto” (76). Michon, autor de unas famosas *Vidas minúsculas*, quien elabora sus textos con rasgos autobiográficos y cierta fascinación por el malditismo que rodea a la biografía de artistas, como en *Rimbaud, le fils*. En su relato sobre Goya el pivote es el año de 1778, a orillas del río Manzanares, días en que Goya habrá de encontrarse con la pintura de Velázquez, encuentro que adquiere “dimensiones visionarias” (85). Goya tenía 32 años y esta epifanía, escribe Crusat, ocurre al modo de los relatos hagiográficos, es un punto de inflexión de la vida toda del artista. Puntos como este, en el ensayo de Crusat, son de muchísimo valor para pensar un esquema narrativo; permiten vislumbrar conexiones textuales que no han sido suficientemente aborda-

das en nuestra lengua, como por ejemplo la relación que se da entre vida de santo y vida de artista. ¿Cómo Occidente ha conectado los patrones de estas narraciones a lo largo de la modernidad? Por su parte, la historia de Tabucchi, publicada en *Sueños de sueños*, es “un retrato onírico en el que la conciencia de Goya se ve asaltada por algunas de las más icónicas imágenes de sus pinturas, dibujos y grabados” (87), recurso que Crusat vincula con la poética schwobiana, y que nuevamente nos pone en la ruta de la construcción fantástica del artista y la posibilidad metaliteraria que ofrece este tipo de vidas, en que los biógrafos se ven a sí mismos comprometidos estéticamente y políticamente, incluso. Tanto Michon como Tabucchi, escribe Crusat, “abundan [...] en el tópico fundado sobre el principio de que la visión interior del artista es mucho más poderosa que cualquier imitación de la realidad” (98).

Crusat da un paso más allá al incluir en su corpus dos textos que se vinculan fuertemente con las biografías que trabajó antes en *Vidas de vidas*, ya que circulan por los extraños pasillos de las biografías imaginarias, ficciones o fábulas biográficas: tanto Jusep Torres Campalans –“pintor español nacido en Lleida cuya síntesis entre catolicismo, anarquismo y cubismo lo convirtió en epítome de la vanguardia, especialmente entre 1906 y 1913, mientras residía en París” (107)– como Karl Gustav Friedrich Prohaska –“pintor, fotógrafo y cineasta alemán” cuya obra “se labró en el fatídico interregno durante el que se esfumó la creencia en que la imagen pudiera suponer un camino de salvación” y que “entre 1936 y 1962 fue un artista en un mundo en las postrimerías de lo humano” (107)– no tuvieron existencia histórica. A través de ellos, sin embargo, sus creadores logran establecer un discurso sobre “la deriva del arte en el siglo xx” (108). La biografía aparece aquí como discurso crítico y también irónico, mostrando un interesante giro de los mitos del artista y el escritor: “Este singular *bastidor* narrativo tomará de la ‘vida imaginaria’ su inclinación por lo mínimo, lo anecdótico y por los hechos más recónditos del personaje, así como un original desdoblamiento en la ficción de los personajes reales que se relacionan con el personaje biografiado, quien aparece retratado con todas sus extravagancias y anomalías” (114). Crusat lleva adelante un nutritivo análisis de los motivos de estas narrativas, que pueden servir de modelo para otras incursiones en este género ambivalente.

El volumen cierra con el análisis de los textos de Hertmans y Ballard, ambos consagrados a la guerra. El conflicto bélico es en realidad el trasfondo de muchos de estos relatos en que más que escudriñar a los individuos protagonistas de estas historias, lo que busca Crusat es entender las relaciones entre ellos y los mundos que habitaron, mundos en ruinas que tanto tienen que decirnos en este comienzo del siglo XXI amenazado por la incertidumbre.

Asistido de una extensa red de lecturas y propuestas filosóficas, literarias e incluso psicológicas y hasta esotéricas, Crusat gesta un ensayo fascinante. Solo haría una acotación: el género biográfico ha sido tradicionalmente apropiado por varones y son muchas más, numéricamente, las biografías escritas y destinadas a los hombres, pero por lo mismo, a sabiendas de la enorme biblioteca que domina

Crusat, y que hay autoras que han trabajado el género –o mujeres artistas que han sido biografiadas–, este ensayo sería aun más potente si las incorporara, para iluminar, bajo nuevos conceptos de verdad y con otras subjetividades, la “huida biográfica”. Un registro de experiencias plurales, en territorios y tiempos desmoronados por la intolerancia, la violencia y la guerra.

