

## Biografía y parodia: el caso *Dutch*, de Edmund Morris

Gustavo E. Kofman

UNLaR-UNC

En un trabajo anterior (Kofman, 2014), estudio la vinculación entre la parodia y la metaficción en el marco de la literatura estadounidense, más específicamente en dos obras de John Barth. Dicho estudio trabaja sobre la relación entre estos conceptos, articulando, a su vez, otros muy enlazados, tales como la función de la ironía, en tanto mecanismo retórico, y el uso de los mitos como intertextos. A partir de la construcción de un modelo de análisis que articula las nociones que participan del nodo conceptual aludido, se elabora una herramienta heurística pragmática que, por un lado y en el estudio en particular, se utiliza para abordar los dos textos de Barth y, por otro y dada su versatilidad, se puede adaptar para analizar otras obras literarias que compartan algunos de los elementos retóricos y genéricos referidos previamente. En su conclusión, se retoman las ideas principales y el hilo argumental desarrollado a lo largo del estudio, y, además, se sugieren posibles líneas de investigación que devienen de la tesis del trabajo. Entre estas y en el marco de la parodia y de las múltiples posibilidades de vinculación intertextual que se pueden dar entre un texto y otro(s), se expresa que, si bien Barth, en el contexto del estudio, refuncionaliza mitos, existe una gran variedad de otros tipos de intertextos que autores pueden retomar a fin de reinscribirlos en sus narraciones. Entre estos, se mencionan algunos ejemplos paradigmáticos y otros, tal vez, menos conocidos:

Tal puede ser el caso en *The Sot-Weed Factor* (1960), de Barth, y *The Public Burning* [1977], de Coover, en los que se parodia la novela histórica, o *The French Lieutenant's Woman* [1969] de Fowles, en la que las convenciones de la novela victoriana son parodiadas. Un caso motivador es *The Black Prince* (1973) de Iris Murdoch, que parodia el género de la novela romántica de segunda categoría, o tal vez aún más desconcertante resulte *Changing Places* (1975) de David Lodge, que parodia más de un género en sus diferentes capítulos, desde uno que parodia la novela epistolar, incorporando comentarios sobre cómo escribir este tipo de ficción, a otro que se parece a un guión que parodia el teatro. Otros ejemplos pueden ser *Shame* (1983) de Salman Rushdie, que parodia el género del cuento de hadas, o *Flaubert's Parrot* (1984) de Julian Barnes, que parodia la biografía del excepcional escritor

francés Gustave Flaubert, acompañado de una marcada disposición hacia la auto-referencialidad. Las parodias de la novela policial también parecen ser ampliamente puestas en práctica, como en *Hawksmoor* (1985) de Peter Ackroyd y *Leviathan* (1992) de Paul Auster. Un caso intenso que incorpora, quizás, la variedad más amplia posible de referencias paródicas es el enigmático *Gravity's Rainbow* [1973] de Pynchon, que integra una amplia gama de tipos de discursos ficcionales y no ficcionales. Otros ejemplos pueden recuperarse de la carrera de Vladimir Nabokov, como *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969), en el que el autor parodia la propia concepción del relato y la narración del lector, o su obra temprana *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), en el que el autor parodia la biografía y construye un nuevo género llamado 'novelas de investigación' (69).<sup>1</sup>

Resulta de particular provecho, entonces, continuar estas líneas de investigación, manteniendo el interés en la parodia y analizando su vinculación con otro elemento poco explorado, al menos de manera relacionada, para este caso la biografía.

En este estudio, se parte de una concepción ampliada de parodia, en un sentido pragmático como lo plantea Hutcheon (1985). Para lograr recorrer dicha concepción, es preciso indagar acerca de los primeros intentos de conceptualización en Grecia, tal como propone Dover (1996), entre otros autores interesados en los inicios de la parodia. Un recorrido así programado comienza necesariamente con la *Poética* de Aristóteles, en donde el término *παρωδία* se utiliza por primera vez para describir un poema narrativo que, al estilo de un poema épico, es relativamente extenso o de una longitud moderada, pero trata asuntos propios del poema heroico burlesco. Es importante, por otro lado, hacer referencia a algunos intentos tempranos de definición del término en el siglo dieciocho, al menos en el contexto de la literatura británica. Tal sería el caso de la noción de parodia que sugiere Jonathan Swift en *A Tale of a Tub* (1704), su primera gran sátira, en la que plantea que, más que una objeción, cuando un autor personifica el estilo y modo de otro escritor, al que quiere exponer, estamos claramente ante la presencia de una parodia. Otro caso de la época también es el de Samuel Johnson, quien en su diccionario de 1755 ofrece una noción similar: una parodia sería “un tipo de escritura, en el que se toman las palabras de un autor o sus pensamientos, y por una ligera posibilidad se adapta a un nuevo propósito” (Harp, 1986: 177).

Dada su complejidad, se torna necesario rastrear el desarrollo de la parodia desde posiciones que sugieren estudiar el alcance semántico del término y partiendo de

---

<sup>1</sup> Esta y todas las citas traducidas del inglés al español en el presente trabajo son de mi autoría.

sus raíces etimológicas, como lo hace Householder (1944), quien, entre otras cuestiones, sugiere que la parodia fue progresivamente incorporando otras acepciones para referirse a una práctica extendida de cita, no necesariamente humorística, en la que tanto el escritor como el hablante introducen alusiones a textos previos. Asimismo, deben tomarse en cuenta otros enfoques que se centran en la parodia como un género y una técnica o estrategia literaria, como propone fundamentalmente Rose (1979 y 1993). No se pueden obviar los desarrollos planteados por Jenny (1976) y Genette (1982), en el marco del estructuralismo y, como se sugiere más adelante, en directa relación con la intertextualidad, como así también lo expuesto por Cèbe (1966) y Finkelpearl (1998) en relación con la distinción entre parodia y otras prácticas vinculadas y sus posibles funciones.

Si bien no sería del todo correcto atribuirle a Mijaíl Bajtín el desarrollo de una teoría o poética de la parodia, ya que su visión de este término surge, en realidad, de su estudio del carnaval y la carnavalización, la obra de Bajtín (1989), sin duda, ha ubicado a la parodia y a las formas paródicas en el centro del debate en torno a, por ejemplo, la historia de la escritura, tanto en la novela como en otros géneros. Bajtín, en términos generales, entiende que la parodia es una de las tantas manifestaciones o formas culturales que germinan en el marco del carácter popular del carnaval. Sugiere que la parodia es el modo principal mediante el cual una posición discursiva de autoridad o supremacía se cuestiona, a partir de la presencia en simultáneo de otros discursos que lo debaten. La noción de carnaval, en este sentido, puede extenderse e incorporar este tipo de situaciones en pugna.

Otros trabajos importantes sobre el tema, los que en su gran mayoría recurren a Bajtín, han añadido progresivamente nuevas apreciaciones sobre un concepto todavía algo indeterminado. Una de las posiciones básicas que se adopta en esta propuesta es que la parodia debe ser entendida como una práctica intertextual. La parodia, como expone Carmignani (2011), es en efecto “uno de los puntos más discutidos de la intertextualidad” (69). En ese sentido y tomando lo que propone Hutcheon, entendemos que la parodia debe examinarse en el contexto de, al menos y no restrictivamente, dos tendencias relacionadas: la auto-referencialidad y la intertextualidad. La segunda posición, que en realidad no descarta por completo la primera, nos lleva directamente a los trabajos de Bajtín, Barthes (1968 y 1971), Genette, Jenny, Kristeva (1969), Pfister (1985), Plett (1991) y Riffaterre (1984), algunos de los que ya fueron mencionados previamente.

La idea de que un texto se construye a partir de sistemas, códigos y tradiciones instituidas por otros textos no se debate desde hace ya unos cuantos años. Un texto, sea literario o no, se encuentra desprovisto de todo tipo de significado independiente, autónomo o único. El acto o proceso de lectura nos incorpora necesariamente en una red de relaciones textuales, por lo que leer un texto, descubrir sus significados, muchas veces requiere rastrear dichas relaciones. En ese marco, el tercer elemento que se incorpora a este constructo conceptual es el de biografía, ello en virtud de una de las líneas de investigación que se proponen en la conclusión del trabajo referido al inicio, y por la estrecha vinculación que este concepto mantiene con la parodia en el texto objeto de análisis de esta presentación.

Casos paradigmáticos que puedan analizarse desde la perspectiva brevemente esbozada aquí son, sin duda, diversos. Como se anticipó, uno de ellos es el texto del inglés Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, el que cuestiona y polemiza con el género de la biografía literaria a partir de una serie de recursos vinculados con la parodia, generando así un texto en permanente diálogo con la tradición biográfica y la crítica literaria. Otros casos en el marco de la producción literaria/biográfica de los Estados Unidos pueden ser muy variados y nos llevan a explorar tipos y subtipos de la biografía.

En un artículo publicado en *The Guardian* el 18 de agosto de 2011, y que se titula “Michael Holroyd lamenta el declive de la biografía”, se expone que el aclamado biógrafo de Lytton Strachey y George Bernard Shaw anuncia la decadencia del género. La edad de oro de la biografía en el contexto de la producción inglesa, según Holroyd, llegó en la segunda mitad del siglo veinte, con obras tales como el primer volumen del trabajo de George Painter sobre Proust, que se publicó en 1959, y continuó con escritores como Hilary Spurling, Richard Ellmann y Richard Holmes y el mismo Holroyd. En Estados Unidos, sin embargo, parece suceder lo contrario. La biografía y en especial las biografías de presidentes parecen haber logrado una notable popularidad en las últimas décadas del siglo veinte, tendencia que se mantiene hasta estos días. Así lo sostiene, por ejemplo, una reciente publicación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos sobre biografías presidenciales, en la que se expresa que, en efecto, las biografías, y en especial las de presidentes, gozan de una excelente salud. En igual sentido, David Shribman (ganador de un Premio Pulitzer en 1995) en un artículo del 12 de mayo de 2017 que se titula “El atractivo perdurable de las biografías presidenciales” sostiene que “[l]os estadounidenses tienen una debilidad por las biografías presidenciales,” al mismo tiempo que argumenta que este tipo de biografías no tratan solo sobre las personas, sino también “sobre los asuntos importantes y las formas de la

época; en síntesis, son historias con personalidades integradas, con un especial énfasis en determinar si la personalidad del presidente estuvo a la altura de los desafíos de la época” (Shribman, 2017).

Un caso interesante, sin lugar a dudas extenso y muy comentado, que apareció por primera vez en 1999 es *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* de Edmund Morris, texto que se ubica en el centro de interés de esta presentación. Morris es un escritor británico-estadounidense conocido por sus biografías de los presidentes de Estados Unidos Theodore Roosevelt y Ronald Reagan. El primer libro de Morris, *The Rise of Theodore Roosevelt* (1979), fue el primer volumen de lo que se convertiría en una trilogía sobre la vida del vigésimo sexto presidente de Estados Unidos y ganó el Premio Pulitzer en 1980 en la categoría Biografía o Autobiografía y el Premio Nacional del Libro (*National Book Award*) también en 1980 en la misma categoría. En 1981, Ronald Reagan se convirtió en presidente de los Estados Unidos y quedó muy impresionado por el texto de Morris. Asesores del entonces presidente instaron a Reagan a que contratara a este famoso biógrafo, quien finalmente nombra a Morris como su biógrafo oficial. *Dutch* causó una conmoción nacional e internacional cuando se publicó y alcanzó rápidamente el segundo puesto en la lista de los más vendidos del New York Times. Pero a pesar de una minoría de críticas favorables, las reacciones fueron generalmente tan negativas que pronto descendió. En el sitio web de la editorial Random House, Morris entonces dijo: “Entiendo que los lectores tendrán que adaptarse, al principio, a lo que equivale a un nuevo estilo biográfico. Pero creo que las revelaciones de este estilo, que se derivan directamente de la forma en que Ronald Reagan vio su vida, son lo suficientemente gratificantes como para convencerlos de que uno de los personajes más interesantes de la historia reciente de los Estados Unidos aparece aquí como un coloso.” El nuevo estilo de biografía que el autor propone precisamente parece desafiar al mismísimo género: el autor se incorpora al relato a través de un personaje ficticio que ha tenido el privilegio de haber estado en prácticamente todos los momentos más importantes de la vida del joven Dutch. De la siguiente manera lo expresó un artículo del New York Times, a pocos días de la esperada publicación: “Morris ha cambiado su edad, lugar de nacimiento, identidad y currículum para convertirse en un narrador zeligesco que es un contemporáneo de Reagan, vislumbrando al futuro Presidente en un campo de fútbol de la Dixon High School; encontrándose con él bajo los olmos de su alma mater de Illinois, el Eureka College; reportándose al teniente Reagan en la primera unidad de cine de la Fuerza Aérea del Ejército” (Carvajal, 1999). Nos encontramos ante

un texto biográfico que parece marcar nuevas tendencias en uno de los géneros literarios predilecto de los estadounidenses.

El género de la biografía resulta de una interesante combinación de otros tipos textuales. Así lo expresa uno de sus practicantes más respetados, el ya mencionado Holroyd, quien dice que “[l]a biografía parece ser el producto de una extraña unión entre la historia pasada de moda y la novela tradicional” (en Benton 2010: 35). Como expresa Benton, “[l]a invitación de la biografía (...) es, pues, dualista; la experiencia estética que ofrece proviene de su doble naturaleza y de la postura que esto impone al lector. Al triangular los roles de los biógrafos, el sujeto dentro del texto biográfico y el lector, podemos conceptualizar los elementos que conforman la invitación del género.” (Benton 2010: 35) En un sentido similar, Lyndall Gordon, biógrafa de T. S. Eliot, Virginia Woolf, Charlotte Brontë, Henry James y Mary Wollstonecraft, y ganadora de numerosos premios por sus publicaciones, opina que el propósito esencial de la biografía se ubica en algún lugar entre el proceso de documentación de la vida de una persona y el meollo interno de esa vida:

Si es una biografía de una figura pública activa en el escenario de la historia, entonces buscaremos documentarla. Y la documentación es parte de ello. Si un poeta escribe un soneto, es parte de la intensidad de esa forma que tenga reglas muy estrictas. Y hay reglas estrictas de la biografía: tienes que autenticar los hechos, debes incluir ese material detallado para decirle al lector de dónde proviene un hecho. Por otro lado, la documentación por sí sola es inadecuada para el tipo de biografía que me interesa. Necesitas un poco de la coraza de la vida pública, pero lo profundo de la biografía es la “vida privada” de la que habla Henry James -se refería a la vida del escritor, a la vida interior. Y si bien es lo que uno pretende, es imposible. El biógrafo honesto admitiría que no hay manera de que puedas alcanzar eso completamente. Muere con la persona. Una de las declaraciones más sucintas de esto se encuentra en una carta de Emily Dickinson. Ella dijo que “el abismo no tiene biógrafo”. Y ese es el problema. Pero no intentar el abismo me parece que es no entender el punto. (...) Si la biografía es un arte, el lenguaje es importante. No se trata solo de hechos, sino de cómo se expresan. (Ash, 1995)

Palabras de la investigadora de la Universidad de Oxford, Lyndall Gordon, mediante las que de a poco nos acercamos a ese concepto de biografía, tal vez escurridizo, y que quiere ubicarse entre la muchas veces demandada documentación histórica y la

necesaria vida íntima del sujeto. Middlebrook (2006), por su parte, expone que muchas biografías simplemente establecen una secuencia de sucesos, uno tras otro. Pero tal vez lo que más importe en una biografía es que la documentación ha sido seleccionada y configurada como una historia en desarrollo; y la historia ha sido infundida con explicaciones, juicios, y especulaciones informadas.”

La biografía se nos presenta, entonces, como un género híbrido. Trata a sus sujetos no simplemente como figuras históricas para ser observadas y documentadas y cuyas existencias se confirman a través de los recuerdos de sus contemporáneos, sino como seres conscientes cuyas presencias vivas pueden ser evocadas y exploradas a través de la recreación de un sentido de sus estados psicológicos, sus motivos y sentimientos. Es una expresión de la biografía como un arte cuya verdad imaginativa es relativa a la elección de los datos con los que se trabaja para contar su historia. El problema para los biógrafos radica en la selección, representación y recepción de sus datos. Al mismo tiempo, podemos distinguir entre tipos o subtipos del género.

La biografía literaria, por ejemplo, puede ser entendida como una práctica que se manifiesta en un texto ficcional en el cual un autor escribe sobre la vida de otro autor. Los casos tal vez más emblemáticos son novelistas que escriben sobre otros novelistas, como Mrs. Gaskell sobre Charlotte Brontë o Peter Ackroyd sobre Dickens, también poetas que escriben sobre otros poetas, como por ejemplo Andrew Motion sobre Philip Larkin o Elaine Feinstein sobre Ted Hughes, o, incluso, escritores que incursionan en la autobiografía, como el caso de Wordsworth en poesía o Joyce en prosa. Una breve historia de la biografía literaria, sin embargo, nos llevaría indefectiblemente a considerar los trabajos precursores del siglo dieciocho, en manos de Samuel Johnson y James Boswell, o incluso antes, hacia el siglo diecisiete, con Issak Walton, quien escribió sobre John Donne y George Herbert, por citar algunos antecedentes literarios de interés. Luego, en el siglo veinte la biografía literaria sigue transformándose y adoptando nuevos matices en, por ejemplo, la obra de Virginia Woolf, tanto ficcional – en *Orlando* (1928), *Flush* (1933) y *Roger Fry* (1940)– como no ficcional –en sus ensayos “The New Biography” (1927) y “The Art of Biography” (1942). Esta notable transformación sigue su curso hasta la fecha.

Al *memoir*, por su parte, usualmente se lo vincula con la escritura de vida, o como un tipo de autobiografía que subordina la vida personal del autor/sujeto a los hechos públicos en los que ha participado. En muchos casos, como por ejemplo en la autobiografía de Simone de Beauvoir, *Memoirs of a Dutiful Daughter* (1958), el o los hechos públicos representan (y determinan) el carácter del autor. En Winslow (1995) se

define a esta práctica (auto)biográfica como una suerte de “registro de eventos que no pretenden ser una historia completa, sino que trata asuntos que se encuentran dentro del conocimiento personal o en la memoria del escritor, o se obtienen de fuentes de información particulares. Los incidentes registrados pueden provenir de la propia vida de la persona o de personas conocidas”. El *memoir* se diferencia de la autobiografía en el hecho de que en general se encuentra organizado informalmente y suele centrarse más en los antecedentes sociales e históricos que en la vida privada del sujeto. El texto de Morris, sin embargo, y a pesar de su subtítulo (*A Memoir of Ronald Reagan*) no se ubicaría con cierta precisión en algunas de estas categorías.

Morris, luego de haber publicado la que sería, sin duda, su obra más reconocida, se encontró con un problema: qué decir sobre su nuevo protagonista. Las entrevistas que mantuvo con un Reagan muy reservado demostraron ser poco reveladoras. Incluso cuando finalmente se dispuso a escribir sobre la vida del presidente (a principios de los noventa del siglo veinte), innumerables textos ya habían explorado a fondo la vida y carrera política de Reagan. Por ejemplo, en 1982 se publicó una biografía muy lúcida, a cargo del periodista del Washington Post, Lou Cannon, quien dedicó gran parte de su carrera a cubrir a Reagan durante su paso por California y Washington. En 1987, Garry Wills publicó un nutrido libro sobre los antecedentes y detalles personales de Reagan. En 1991, salieron dos volúmenes más, una historia detallada de la presidencia de Reagan por Cannon y una descripción exhaustiva de Don Oberdorfer que explora el papel de Reagan en los eventos que marcaron el final de la guerra fría. La solución que Morris encontró es la que se anticipó y que el mismo autor denomina una nueva forma de biografía. Morris presenta este libro como las memorias de un contemporáneo ficticio de Reagan, quien estuvo cerca del presidente cuando este era muy joven en Illinois y luego en California en su paso por el séptimo arte, además de su actividad política que lo llevó a ser gobernador de dicho Estado. Este escritor/narrador de las memorias de Reagan, o Dutch (recibió este apodo poco después de su nacimiento, por un comentario de su padre que lo describió como “a fat little Dutchman), es una versión modificada del propio Morris. El Morris real nació en Kenia en 1940, mientras que el ficticio nació en Chicago en 1912, un año después del nacimiento de Reagan. Además de su edad, Morris incorpora al menos nueve miembros ficticios de su familia, todo ello en virtud de acercarse a su sujeto/protagonista.

En el prólogo de la versión del texto original de 1999, el editor expresa que el autor le aseguró a la editorial en 1985 que él ante todo era un escritor y no un ideólogo. “‘Quiero hacer literatura de Ronald Reagan’, dijo, enfatizando que lo que lo atrajo fue

la complejidad de la personalidad del presidente y la improbable, aunque retrospectivamente la secuencia lógica de roles que Reagan había desempeñado para ascender, en un largo período de vida, desde una normalidad provinciana hasta lo más alto del poder mundial.” (Morris, 1999: Loc. 104). Este prólogo despliega, además, una interesante reflexión en torno a las razones que llevaron a Morris a trabajar sobre un nuevo tipo de biografía, una suerte de biografía ficcionalizada, punto central de sus principales críticas. Los abismos que separaron al autor de su sujeto, “años durante los cuales el autor, inevitablemente, no estuvo presente al lado de Reagan” (Morris, 1999: Loc. 135), llevaron a que Morris construyera ese doble: “[d]espués de años de entrevistas y un examen profundo y detallado de diarios, cartas y fotografías antiguas, todos los biógrafos se convierten en *doppelgängers* de sus sujetos, viviendo indirectamente las vidas que cuentan. ¿Por qué no convertirse en un personaje real, aunque imaginario, en el relato -con el fin de aportar una agudeza adicional de observación a los sucesos, indudablemente auténticos? En pocas palabras, ¿por qué no escribir una “memoir” de Ronald Reagan?” (Morris, 1999: Loc. 129) Si bien el autor reconoce que tal experimento podría causar problemas de interpretación, entiende que “[d]ado que Reagan ha sido principalmente un fenómeno de la imaginación estadounidense -una apoteosis mítica de lo mejor y lo peor en nosotros- solo puede ser re-creado a través de una extensión de la técnica biográfica.” (Morris, 1999: Loc. 141)

Una de estas extensiones tiene que ver con lo cinematográfico, en directa relación con la vida de Reagan. Su carrera como actor comenzó en 1937 cuando Warner Bros lo contrató, con cuya productora haría la mayoría de sus películas. Con la Warner protagonizó películas como *Dark Victory* (1939), *Knute Rockne*, *All American* (1940), y *Kings Row* (1942), esta última nominada a mejor película en los Premios de la Academia en 1943. Durante la Segunda Guerra Mundial, Reagan prestó servicio en la Fuerza Aérea del Ejército, y fue asignado a la unidad de producción de películas. Actuó y representó películas de entrenamiento y propaganda militares, como por ejemplo *Beyond the Line of Duty* (1942) y *Recognition of the Japanese Zero Fighter* (1943), el primero de los que más tarde ganó el Premio de la Academia al mejor cortometraje. Volvió a actuar después de la guerra, pero nunca alcanzó el estrellato. En 1952, se casó con la actriz Nancy Davis. Cuando sus papeles en el cine comenzaron a disminuir a mediados de la década de 1950, Reagan recurrió a la televisión, donde actuó en varios programas, y sobre todo participó como anfitrión de la serie de antología *General Electric Theater* durante ocho años en la CBS. Reagan se retiró de la actuación en 1965, y se convirtió en miembro activo de la política republicana, siendo elegido gobernador

de California en 1966 y más tarde presidente de los Estados Unidos en 1980. Una de las tantas críticas que recibió el autor de estas memorias fue la de haber imaginado muchos de los pensamientos de Reagan, como por ejemplo en el Capítulo 9 del libro, en el que se narra lo que pasaba por la mente del presidente mientras hacia su primera película, *Love is on the Air* de 1937. En realidad, los supuestos pensamiento de Reagan a los que refiere el capítulo están tomados del relato escrito de la producción del entonces joven actor, mientras que los pensamientos del personaje que Reagan estaba recreando derivan directamente del guión de rodaje de la película. En otra sección del libro, y también haciendo uso de esta extensión de la técnica biográfica, Morris relata lo sucedido en 1947, cuando Reagan casi muere de neumonía y pierde a un niño recién nacido, en un estilo cinematográfico, no tanto como producto de una licencia creativa sino más bien, según el mismo autor, como un fiel reflejo de la forma en que Reagan recordó -y escribió- ese año tan traumático en su vida. Este tipo de estrategias narrativas son muy frecuentes: en este “libro extenso y políglota, abundan los dispositivos cinematográficos, al igual que las imágenes de reflexión y refracción (...), montajes de audio (...) y tecnología espacial.” (Morris, 1999: Loc. 268)

Reflexiones en torno al proceso de construcción de biografías y *memoirs* abundan también. Parodiando el género, al mismo tiempo que va construyendo uno nuevo, Morris especula constantemente en torno a la misión primordial que tiene a su cargo, esto de preservar (o construir) la memoria de una de las figuras más importantes de la década de 1980 en los Estados Unidos y el mundo. En ese sentido, nuestro biógrafo entiende que “la propia humanidad de Reagan, sin una crónica, podría desvanecerse más rápido que cualquiera otra característica de su presidencia; que al final lo que principalmente sobrevive, o debería sobrevivir, de cualquier presidente es la calidad de su personalidad. Los presidentes, cualquiera que sea su simbolismo político, representan el carácter nacional de su era, y si no entendemos a nuestros líderes como personas, nunca podremos entendernos a nosotros mismos como estadounidenses.” (Morris, 1999: Loc. 415) Entiende, además, necesario ajustarse a alguna dirección más o menos estable o sistemática que dé realmente cuenta de la tarea en sus manos y ante las frecuentes digresiones intenta “salirse de su [Ronald Reagan] camino biográfico, antes de que desarrolle su propio impulso” (Morris, 1999: Loc. 606). Aunque pretenda intentarlo, no está en sus planes y los caminos biográficos de ambos -del biógrafo y del sujeto- siguen cruzándose constantemente.

Morris juega, además, con el absurdo, con situaciones bizarras que el mismo proceso de construcción de la memoria de una persona pueden arrojar. Por ejemplo,

narra una escena en la que, aproximadamente setenta años después de su nacimiento, Reagan visita Tampico, Illinois, y el lugar de su nacimiento y museo de Ronald Reagan, acompañado del mismo Morris. Durante la visita, la joven guía del museo en un momento dice “Aquí es donde usted nació, Sr. Presidente”, señalando una cama en una habitación, situación de la que Reagan pudo salir como siempre supo, contando algún chiste. Más allá de la incomodidad de la situación, ésta y otras escenas similares que ponen en tensión la realidad y la forma en que esta puede ser creada y percibida, llevan a interesantes reflexiones en torno a los procesos de escritura de la vida de personas. Morris, en este sentido, dice que “[l]a percepción, esencial para todos los biógrafos autorizados, de que la persona ‘original’ que creemos que estamos viendo y oyendo no es más que una imagen refractada (inclinada, vacilante, quizás prismática, pero nunca completamente inmóvil o sólida) de alguien que nos percibe con la misma mistificación. Mi Dutch no es el Ronnie de Nancy, ni el de Jane, ni mucho menos el ‘Yo, Ronald Wilson Reagan’ que nuestro original común tenía en mente cuando hizo su primer juramento como Presidente de los Estados Unidos.” (Morris, 1999: Loc. 550) Morris cree que puede conectarnos con Reagan precisamente al apartarse de los hechos de su biografía.

Políglota, el texto de Morris incorpora diversas tipologías discursivas, sumando voces a esta construcción heteroglósica. En otro momento del texto, el autor/narrador se imagina escribiendo un guión de un documental que podría denominar *La Historia de Ronald Reagan*, el que comenzaría con una toma de nieve cayendo, luego la cámara avanzaría lentamente a través de los copos de nieve, moviéndose hacia adelante y hacia abajo, para indicar una sensación de una llegada inminente. De fondo alguna música de sensación fría y evanescente. Luego haría que Dutch lea de su propia autobiografía. (Morris, 1999: Loc. 1008) Finalmente nos presenta un guión de ese documental imaginario, e intercambios entre un narrador y el mismo Reagan:

NARRADOR Aquí también, el joven Ronald descubriría la religión y el sexo. Estaba destinado a enamorarse de la hija del pastor de su Iglesia Cristiana, el Reverendo Ben H. Cleaver. Su nombre era Margaret, y fue la primera chica que besó.

REAGAN (con frialdad) Oh, te has enterado de ella, eh.

La incorporación de tipologías textuales, usualmente vinculadas con lo cinematográfico siguen nutriendo esta suerte de biografía o memorias del presidente republicano.

Morris continúa recreando la vida íntima de Ronald Reagan y los encuentros, muchos de ellos fortuitos, entre el biógrafo y su sujeto. Incluye, además, una colección de ensayos cortos del entonces joven escritor Dutch, en lo que denomina un catálogo *raisonné* de las obras de juventud de Reagan, las que, a medida que el biógrafo las iba leyendo, lograron superarlo, según admite, en un sentimiento de afecto muy poco profesional. Entre estas obras, se encuentran una serie de ensayos cortos, sobre los que el biógrafo ensaya posibles rasgos de la personalidad de Reagan que historiadores podrían fácilmente vincular con la vida del presidente.

Son innumerables los ejemplos, las escenas y comentarios que pueden tomarse de esta extensa obra. Muchos de ellos apuntan a tensionar los posibles límites del género y, desde allí, esbozar alguna posición sobre el proceso de escritura de vidas y su vinculación con la historia. Maslan (2007), en este sentido, expresa que Morris “cree que la grandeza de Reagan deriva de su desarraigo histórico, que a su vez refleja el de Estados Unidos” por lo que “ofrece las extraordinarias incursiones de Reagan en el revisionismo biográfico como síntomas del desapego de la historia que, para él, define la identidad estadounidense.” Al ficcionalizar su biografía, Morris parece decir que, en gran medida, la presidencia de Reagan se sustentó en grandes ficciones, que el mismo presidente supo crear. Conocidas son algunas de las “mentiras” de Reagan o, mejor dicho, sus errores o inexactitudes. Un artículo del 2007, titulado “Las mentiras perdurables de Ronald Reagan” recuerda algunos de estos errores:

También se olvida la vergonzosa propensión de Reagan a simplemente inventar cosas. (...) Una de sus afirmaciones más famosas fue: “Los árboles causan más contaminación que los automóviles” y sostuvo, erróneamente, que el dióxido de azufre emitido desde el Monte Santa Helena era mayor que el emitido por los automóviles en un período de 10 años. (En un día, los automóviles emiten 40 veces lo que el Monte Santa Helena lanzó en un día, incluso en su actividad máxima). En 1985, Reagan elogió el régimen del apartheid durante el gobierno de P. W. Botha en Sudáfrica por eliminar la segregación, un error que el entonces Secretario de Prensa Larry Speakes tuvo que corregir unos días más tarde. (Douglas, 2007)

Maslan (2007) en este sentido expresa que “[a]l mentir sobre su pasado, Reagan encarna a los Estados Unidos, y al ficcionalizar el suyo, Morris encarna a Reagan.” En la misma

línea, como argumenta Morris, si los presidentes representan el carácter nacional de su era, entonces los Estados Unidos de Reagan encuentran su identidad en su incapacidad para recordar “una de las peores verdades de la historia”.

La conocida indiferencia de Reagan ante los hechos surge de su dislocación histórica y, en consecuencia, de los mismos estadounidenses. En un artículo del New York Times, de junio de 2001, Morris, en referencia a la obra, expresa: “Lo que me llevó ... a utilizar una forma biográfica que se adapte a este amable fabulista ... fue la autenticidad de su emoción, ya sea que estuviera contando la historia ‘verdadera’ o la ‘falsa’” (Morris, 2001). Su falta de consideración por la ‘verdad biográfica’ es una forma de mantenerse fiel a su sujeto, cuya propia autonomía con el pasado era su forma de ser fiel a Estados Unidos. Ronald Reagan vivía en su propia ficción. Para Reagan, según afirma Maslan, el pasado real fue imaginado, lo que equivale a decir que “[l]o que sucedió en su imaginación *fue* su historia. En lugar de tratar de distinguir la realidad de la ficción, el biógrafo que desea capturar la personalidad de Reagan debe adoptar su ficcionalización del pasado como su verdadera historia, y solo una biografía que también sea obra de la imaginación puede lograrlo” (Maslan, 2007).

A partir de estas breves apreciaciones, podemos concluir tentativamente que más que un género estable, la biografía ha adoptado diversos modos y, sin duda, ha sido atravesada por formas y estrategias narrativas muy variadas. Además, si logramos acordar que la parodia es uno de los modos principales mediante el que una posición discursiva o un género de autoridad, supremacía o con cierta reputación en algunos ámbitos editoriales, es cuestionado, un texto como el que brevemente analizamos en este trabajo efectivamente polemiza con el género de la biografía a través de la presencia en simultáneo de otros discursos que la debaten. Es decir, Morris, a través de *Dutch*, cuestiona el género de la biografía (y sus derivados) a partir de una serie de estrategias vinculadas con la parodia, creando así un texto en permanente diálogo con la tradición literaria, en general, y la biográfica, en particular. Ni una biografía, ni un *memoir*, ni una biografía literaria, el texto de Morris parece fraccionar estos límites de la tradición para proponer una alternativa más creativa y que se ajuste con mayor precisión a su sujeto y a su manera de representarlo.

## **Bibliografía**

Ash, Alec. “The Best Biographies recommended by Lyndall Gordon”. Five Books. <https://fivebooks.com/best-books/best-biographies-lyndall-gordon/>. Consultado el 14-04-2019.

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. “La mort de l’auteur”, *Mantéia* 5, 12-17, 1968.
- . “From Work to Text” in Howard, R. (trad.) (1986). *Roland Barthes: The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1971.
- Benton, Michael. *Literary Biography: An Introduction*. Oxford: John Wiley & Sons, 2010.
- Carmignani, Marcos. *El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad*, Córdoba: Editorial de la FFyH, 2011.
- Carvajal, Doreen. “Writer as Character in Reagan Biography”. *The New York Times*. Publicado el 18 de septiembre de 1999. Sept. 18.  
<https://www.nytimes.com/1999/09/18/us/writer-as-character-in-reagan-biography.html>. Consultado el 14-04-2019.
- Cèbe, Jean-Pierre. *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*. Paris: Éditions E. de Boccard, 1966.
- Douglas, Susan J. “The Enduring Lies of Ronald Reagan”. In *These Times*. Publicado el 19 de junio de 2007.  
[http://inthesetimes.com/article/3242/the\\_enduring\\_lies\\_of\\_ronald\\_reagan](http://inthesetimes.com/article/3242/the_enduring_lies_of_ronald_reagan)  
Consultado el 14-04-2019.
- Dover, K. “Parody (Greek)” in *OCD*, 1996.
- Finkelpearl, Ellen. *Metamorphosis of Language in Apuleius: A Study of Allusion in the Novel*. Ann Arbor: University of Michigan, 1998.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Le Seuil, 1982.
- Harp, R. L. (ed). *Dr. Johnson’s Critical Vocabulary: A Selection from His Dictionary*. Lanham: University Press of America, 1986.
- Householder, F. W. “ΠΑΡΩΔΙΑ”, *CPh* 39: 1-9, 1944.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Jenny, Laurent. “La stratégie de la forme”, en *Poétique* 27: 257-281, 1976.
- Kofman, Gustavo. *Parodic metafiction: an approach to self-reflexive fiction in two works by John Barth*. Tesis de Maestría en Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana. Córdoba: Repositorio digital de la Facultad de Lenguas, UNC, 2014.
- Kristeva, Julia. *Séméiôtiquè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Senil, 1969.

- Maslan, Mark. "Telling to Live the Tale: Ronald Reagan, Edmund Morris, and Postmodern Nationalism". *Representations*, Vol. 98, No. 1 (Spring 2007), pp. 62-76. University of California Press.  
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2007.98.1.62>. Consultado el 14-04-2019.
- Middlebrook, Diane. "The Role of the Narrator in Literary Biography". *South Central Review*, 23(3), 5-18. <http://www.jstor.org/stable/40039940>. Consultado el 14-04-2019.
- Morris, Edmund. "Just Our Imaginations, Running Away". *The New York Times*. Publicado el 22 de junio de 2001.  
<https://www.nytimes.com/2001/06/22/opinion/just-our-imaginations-running-away.html>. Consultado el 14-04-2019.
- Morris, Edmund. *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan*. [Kindle version]. Retrieved from Amazon.com, 1999.
- Pfister, Manfred. "Konzepte der Intertextualität" in Broich, U., M. Pfister (edd.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, Niemeyer: 1-30, 1985.
- Plett, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1991.
- Riffaterre, Michael. "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse", *Critical Inquiry* 11: 141-162, 1984,
- Rose, Margaret A. *Parody-Metafiction*. Toronto: Longwood Publishing Group, 1979.
- . *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. New York: CUP, 1993.
- Shribman, David. "The enduring appeal of presidential biographies". *The Globe and Mail*. Publicado el 12 de mayo de 2017.  
<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/the-enduring-appeal-of-presidential-biographies/article34967217/>. Consultado el 14-04-2019.
- Winslow, Donald J. *Life-Writing: A glossary of terms in biography, autobiography, and related forms*, Second Edition. Hawai: University Press, 1995.