

Carta de Inglaterra

Verdad y ficción

Jordi Doce

Corren vientos de insatisfacción en el gremio de los biógrafos. El lector avisado tal vez recuerde la polémica suscitada el pasado otoño por la biografía «oficial» de Ronald Reagan, sobre la que Mario Vargas Llosa publicó un penetrante artículo en la página de opinión de *El País*. *Dutch*, que así se titula la voluminosa biografía (pasa generosamente de las ochocientas páginas), fue objeto de la ira crítica debido a la decisión de su autor, Edmund Morris, de incluirse en sus páginas como personaje de ficción: en efecto, una parte importante de la historia es relatada por un Edmund Morris cuya vida se cruza en diversos instantes, desde sus años de juventud en Illinois hasta su vejez minada fatalmente por el Alzheimer, con la del futuro actor y presidente de Estados Unidos. El personaje «Edmund Morris» difiere del autor «Edmund Morris» en un par de rasgos sintomáticos: su fecha de nacimiento es 1912 (la real del autor es 1940), sin duda con el objeto de hacer más creíbles sus encuentros con Reagan; al mismo tiempo, es el centro de un extenso círculo de familiares y amigos ficticios con los que comenta, entre quejas, cotilleos y especulaciones, algunos aspectos de la personalidad de su biografiado.

Edmund Morris es un periodista experto y reputado, y tiene que haber sabido lo que le esperaba a manos de sus colegas. Los críticos, siempre dispuestos a buscar fallos (y a encontrarlos, pues nada está exento de error, excepto tal vez su juicio crítico) se pusieron las botas. Hubo de todo: desde quienes lo acusaron de egotismo insufrible hasta quienes pusieron en tela de juicio la imponente labor investigadora que sostenía su narración. Morris fue nombrado biógrafo «oficial» en fecha tan temprana como 1985 y tuvo desde un principio acceso directo a Reagan, así como a sus más directos colaboradores, estuvo presente en reuniones y actos políticos, y consultó la documentación personal del por entonces presidente. Su biografía es, pues, el producto de cerca de quince años de investigación ininterrumpida. Con esos mimbres y la experiencia previa del autor, un traje más ortodoxo habría concitado toda clase de elogios y parabienes. ¿Qué impelió a Morris a modificar las reglas del juego y prescindir de las redes que hubieran protegido su reputación y su libro? Es claro que la polémica

ha debido tener su efecto en la recepción comercial de *Dutch*, pero extraña, asimismo, aunque a lo mejor pecho de ingenuo, que alguien con la seriedad erudita del autor acepte sufrir el calvario del desprecio crítico a cambio de un aumento relativo de las ventas. El contrato es plausible por lo que tiene de fáustico, pero no explica toda la historia. El propio Morris adelanta un principio de justificación al señalar la naturaleza escurridiza de su biografiado. Como han señalado colaboradores y periodistas, la personalidad de Reagan es más misteriosa cuanto más se aproxima uno a ella. Se trata de una figura plena de contradicciones, que tanto elude el análisis complejo como la descripción sucinta. Por otro lado, añade Morris en propia defensa, estamos ante un personaje acostumbrado a mezclar alegremente realidad y ficción, a quien no importa declarar que fue testigo de la liberación de los campos de concentración nazis cuando de hecho la presencié en la pantalla, como la mayor parte de sus compatriotas. «La técnica ideal para capturar a una persona cuya vida ha sido una actuación constante», concluye Morris, es imitar su zigzagueo nervioso por la frontera entre realidad y ficción. Nada que objetar, tal vez, si bien, como afirmó con acierto Andrew Stark en el *TLS*, «sería más fácil tomar a Morris en serio si él mismo no criticara repetidamente a Reagan por transgredir esa frontera».

Todavía no se han apagado los fuegos levantados por *Dutch* cuando el flamante *Poet Laureate* inglés, Andrew Motion, decide dar a la imprenta su biografía de Thomas Griffiths Wainewright (1794-1847), crítico y pintor menor de comienzos del siglo XIX cuya fama póstuma no debe tanto a la mayor o menor calidad de sus telas como a los expertos envenenamientos que acabaron con la vida de tres de sus familiares. Wainewright, que fue de los primeros en escribir lúcidamente sobre la obra de William Blake y John Keats, compartiendo espacio y aptitudes en *London Magazine* con *Mr. Drama* de William Hazlitt, *Elia* de Charles Lamb y el *Fumador de opio* de Thomas de Quincey, ha pasado a la historia como uno de los primeros *serial killers* de los que se tiene noticia, un nombre ilustre en la larga lista de asesinos truculentos a los que tan aficionada es la historia popular británica. Presente de manera sesgada en los artículos de sus antiguos colegas (pienso especialmente en Charles Lamb, tan aficionado al sanguinario teatro isabelino), su figura fue la inspiración para el envenenador en *Martin Chuzzlewit*, de Dickens, y está detrás de un famoso ensayo de Wilde, 'Pen, Pencil and Poison' ('Pincel, pluma y veneno'), en el que se ironiza sobre las diferencias entre arte y moral. La historia de Wainewright constituye, ante todo, una oportunidad para trazar el fresco de una ciudad a caballo entre dos eras, y así ha debido verlo Andrew Motion, quien ya visitó esos predios en su luminosa biografía de John Keats publicada hace tres años.

Sin embargo, Motion se ha encontrado con un problema obvio. Escribir la vida de un segundón no es fácil cuando entre escritor y biografiado se abre una distancia de casi dos siglos: los testigos y conocidos han muerto, algunos documentos cruciales han sido destruidos o yacen olvidados en oscuros archivos, y el biógrafo debe conformarse con un pobre manojito de indicios, sospechas y medias verdades. En el caso de Wainewright estos problemas se agravan: nuestro hombre no sólo pasó los quince últimos años de su vida en Tasmania, condenado al exilio por la justicia británica, sino que durante sus años londinenses fue adepto a la mentira y la falsificación reiterada de documentos. Otro que no distingue entre realidad y ficción, oigo decir al lector, y no se equivoca. Aunque pergeñar una comparación entre Ronald Reagan y Thomas Wainewright tiene sus atractivos, no es éste el asunto de mi artículo. Me interesa, más bien, la suerte de Andrew Motion, que ha recurrido a la invención literaria para rellenar los huecos dejados por la falta de documentos fiables. Otorgando a su libro una tensión que cabría calificar de dialéctica, Motion mimetiza intermitentemente la voz de Wainewright en un monólogo (no siempre digno de confianza, como corresponde a un ilustre envenenador) que trata de alumbrar al personaje desde dentro. Al mismo tiempo, y a modo de contrapunto, Motion ofrece al lector un buen número de notas a pie de página que exploran con detalle la evidencia, las fuentes bibliográficas y el contexto en que cabe situar esa voz. El resultado ronda peligrosamente el pastiche: Motion es un escritor hábil, con buen oído para el inglés de la época y un conocimiento directo del estilo literario de Wainewright, al que por otro lado cita cuando es necesario. Pero el lector apenas si puede olvidar que tiene entre manos una parodia; una parodia creativa, desde luego, pero no por ello más convincente. Como en el caso de Edmund Morris, sorprende que un escritor de la solvencia de Andrew Motion, cuyos méritos incluyen la «difícil» biografía de Philip Larkin, haya decidido despreciar las muletas propias de su oficio. La recepción crítica, si bien más respetuosa que la dedicada a *Dutch* (a fin de cuentas, estamos en Inglaterra), no ha destacado por su tolerancia. Hasta un diario como *The Guardian* ha creído conveniente dedicar una de sus primeras páginas al asunto, haciendo gala de ese principio editorial de la prensa británica que exige ignorar las noticias culturales salvo cuando hay polémica de por medio.

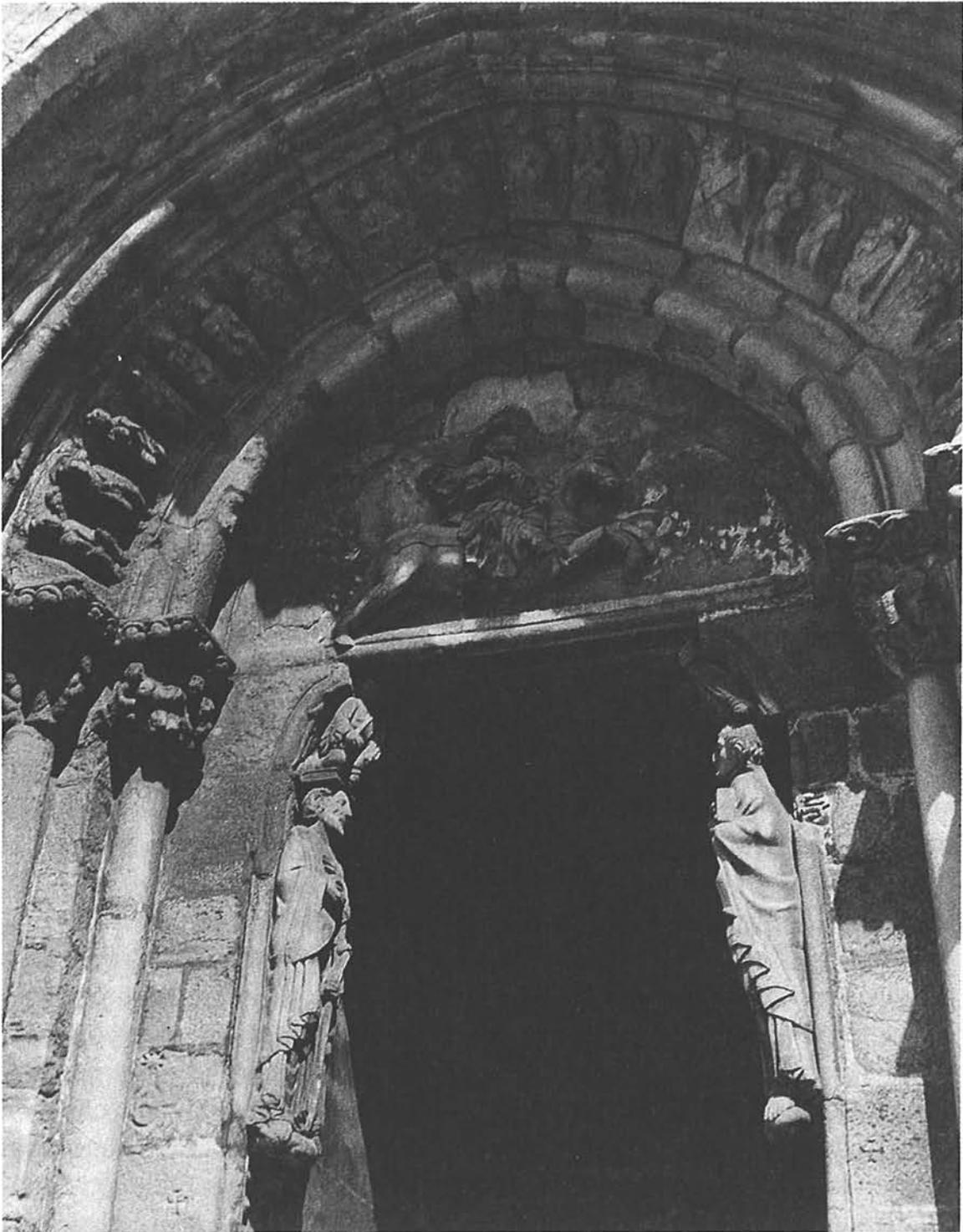
Por lo demás, se trata de un libro de agradable lectura, con un gusto impresionista por el matiz sugerente y el detalle significativo: Motion, al igual que Peter Ackroyd, cuya biografía de William Blake constituye un fresco alternativo de la misma época, son los últimos y más brillantes representantes hasta la fecha de la tradición biográfica anglosajona, que

tanto envidiamos algunos lectores sureños. Pero ambos (y en este punto debiera añadir, tal vez, el nombre de Ian Hamilton, autor de una heterodoxa biografía de J. D. Salinger) parecen aburrirse dentro de los estrechos márgenes del género, y no dudan en ignorar visiblemente algunas de sus convenciones más calladas. Tal vez influya en su actitud el hecho de que ambos son autores de una sólida obra creativa: Motion es un poeta competente, y Ackroyd, que veló armas como poeta, se ha pasado con mejor fortuna (comercial y artística) al campo de la novela. Sin duda, esta incorporación de rasgos novelescos a sus biografías es una inversión, no siempre honesta, del proceso tradicional, que era otorgar a la ficción apariencia de vida real. La novela moderna aparece inexplicablemente ligada a este procedimiento. La narración en primera persona permite, como en el *Lazarillo*, la crítica irónica y demoledora de usos y costumbres: la irrisión se disfraza de aparente ingenuidad. Cervantes da una vuelta de tuerca a esta operación: al asignar la autoría de *El Quijote* a «Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo» (cap. IX), otorga a su obra esa estructura de muñeca rusa que es correlato formal del esencial relativismo del mundo novelesco. Aunque no es cuestión de hacer un recuento exhaustivo, recuerdo ahora, salvando las distancias, cierto pasaje de la primera novela de Paul Auster, *La ciudad de cristal*, en el que Quinn, el protagonista, decide presentarse en casa de un Paul Auster cuyos rasgos externos (hogar, familia, oficio) coinciden punto por punto con los del Paul Auster novelista. Después de un breve momento de confusión, que no desvela el motivo de la visita, los dos hombres se sientan y comienzan a hablar de... *El Quijote*. El homenaje no puede ser más explícito. En *La ciudad de cristal*, no obstante, la presencia de Paul Auster en la trama, lejos de otorgar un barniz de verosimilitud, subraya precisamente lo que de artificio hay en toda novela. Quinn y Paul Auster representan posibilidades de vida alternativas del autor Paul Auster: frente al «no» encarnado por Quinn, lo que podría haber sido y no es, el Auster ficticio es un destino a medias alcanzado, un «sí» consciente de serlo: él no se dedica a escribir una novela, sino un ensayo dedicado, no por azar, a la obra de Cervantes.

Fue Josep Pla quien declaró que leer novelas cumplida la treintena era una pérdida de tiempo (cito de memoria). Se trata, como muchos de los suyos, de un adagio impertinente y excesivo. Pero apunta sin equívoco a esa barrera invisible que muchos lectores cultos ven alzarse ante sí al tomar en sus manos una novela. Perdida la inocencia lectora, no acaban de suspender su descreimiento: lo que leen se les antoja una quimera arbitraria, sin otra función que la de pasar el rato a la espera de tareas más pertinentes. Desde el fin del ciclo histórico de la novela realista (el realismo en lite-

ratura sigue existiendo, desde luego, pero me temo que como simple aberración comercial), son muchos los lectores y escritores que han buscado apoyos más sólidos, nacidos del cruce entre géneros: para ello se han servido indistintamente de las convenciones de la poesía, el ensayo o la biografía. La poesía está en Proust, en Joyce, en Faulkner, mientras que la influencia del ensayo y la biografía parece favorecer a la tradición centro-europea, de Musil y Magris pasando por Peter Handke. Mientras escribo estas líneas me vienen a la memoria una palabras recientes de Antonio Gamoneda: «Llamaremos poesía a la literatura sin géneros». Se me ocurre que podríamos refundirlas con otro sentido: «Llamaremos literatura a la escritura sin géneros». A esa literatura en estado puro es a la que aspira todo escritor genuino, consciente de que su obra participa no sólo del deseo sino de la incertidumbre.

Nuestros biógrafos parecen haber entendido que la verdad profunda no reside en el «qué» sino en el «cómo». Por un lado, la empatía que supone todo proceso de conocimiento exige la creación de canales propicios para que el lector advierta la naturaleza oculta de los personajes. Al mismo tiempo, sólo el relativismo de la ficción puede hacer justicia a una realidad compuesta de pequeñas verdades simultáneas y a veces contradictorias. Dicho esto, tiene algo de extraño que estos ilustres escritores no se dieran cuenta mucho antes de los límites de su género. Pero es más extraño aún que, habiéndose dado cuenta, quieran seguir aplicando a su trabajo el título de «biografía». Porque la creación de esos canales es competencia del novelista o el escritor a secas, no del biógrafo. A una biografía le pedimos datos, información, evidencia. La interpretación se da por añadidura, bien implícita en el método de presentación de los materiales, bien como emanación inmediata de lo leído. La interpretación final es competencia del lector, a quien, si fuera preciso, debe darse libertad para que complete su información con otras fuentes. Motion, Morris y Ackroyd se sienten justamente constreñidos por las convenciones de un género que conocen demasiado bien y que han practicado con rigor y eficiencia. Pero hacen mal en escudarse en las indudables ventajas comerciales de una etiqueta, confundiendo un trabajo de erudición con la literatura. Hay en su trabajo (no en vano algunos son creadores de talento) más que atisbos de una escritura en estado puro. Uno espera, tal vez con pedantería, que futuros libros les obliguen a prescindir de disimulos, llevándolos de la mano por el camino de una búsqueda que es tanto más genuina cuanto más insatisfecha.



Santiago de Compostela