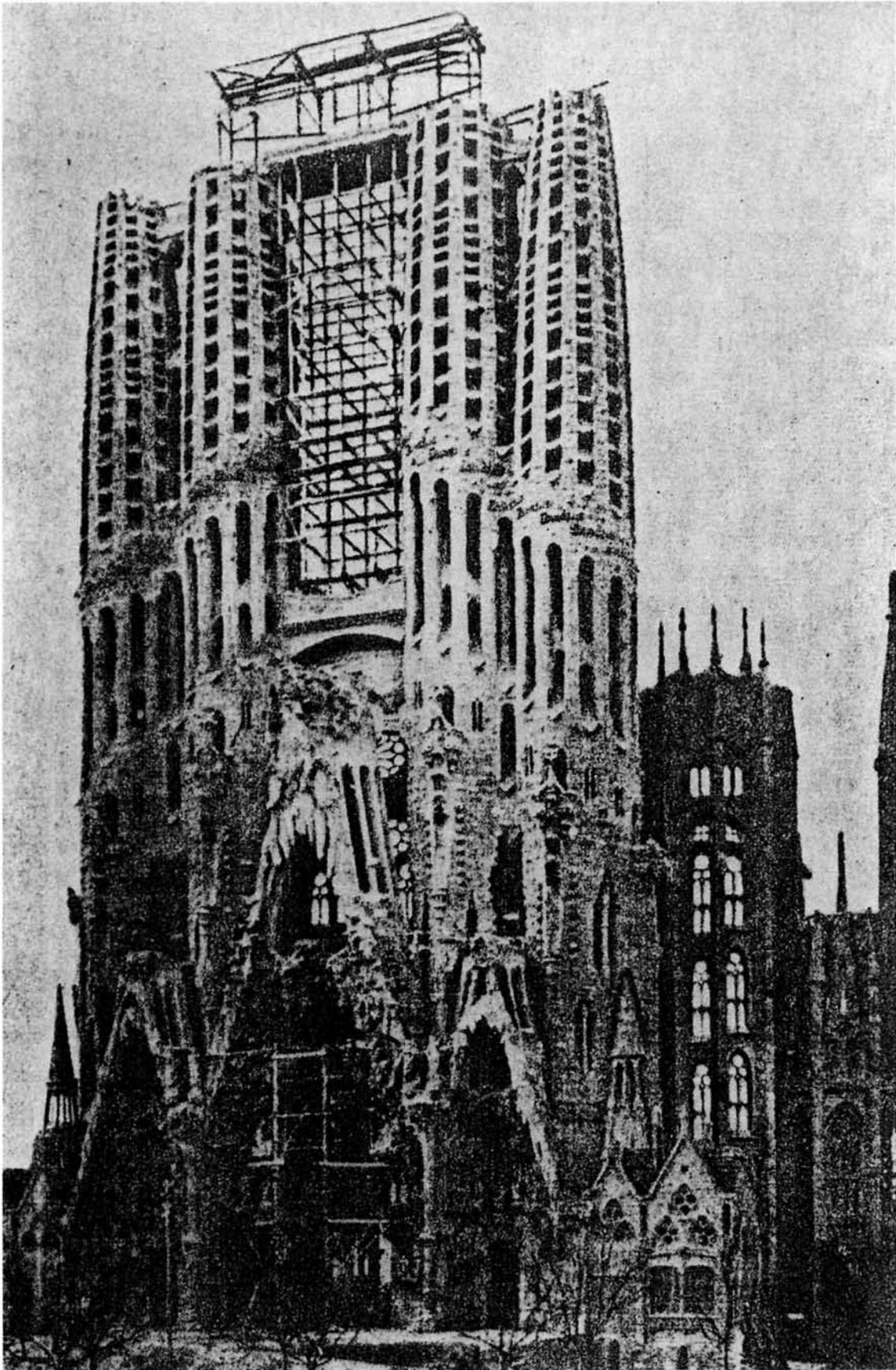


# BIBLIOTECA



Antoni Gaudí: La Sagrada Familia en construcción (1926)

## Inventarse a Gabriel García Márquez

«La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para poder contarla». Este es el epígrafe que ha elegido García Márquez para iniciar su libro de memorias, y con él ha querido hacer explícita la poética que sostiene *Vivir para contarla*: «el sentido de la vida no se encuentra en el presente, que no es más que un utopía temporal, sino en la narración que hilvana los recuerdos que se guardan de ese presente que no existe. De esta manera podemos deducir que el escritor que decide escribir su vida es, al igual que lo ha sido de otros personajes, un inventor de sí mismo. Y como tal inventor debe someterse a las exigencias y utilizar los mismos recursos retóricos que cualquier otro inventor de historias.

García Márquez, que sabe que el invento de sí mismo depende de la retórica, ha basado su historia (entre otros recursos utilizados con maestría) en dos principales: la utilización evocativa del tiempo y la mezcla de los géneros.

\* *Gabriel García Márquez: Vivir para contarla*, Mondadori, Barcelona, 2002, 579 p.

El primero de estos recursos persigue el objetivo de sumir al lector en el ritmo con el que anda la memoria, el cual no sigue la lógica sucesiva del tiempo, sino que avanza a través del olvido como el borracho en la calle oscura, a tientas. Con esta manera que finge la arbitrariedad del recuerdo, el libro se inicia cuando García Márquez tiene casi 23 años y su madre llega a Barranquilla para pedirle que le acompañe a Aracarata para vender la casa de los abuelos. La intención de la madre al llevarle al paisaje donde transcurrió la infancia de su hijo es la de convencerle de que no abandone la firme carrera de Derecho por el oficio incierto de la escritura. El resultado es el contrario. Con ese viaje García Márquez descubre la hondura poética del nombre de una finca abandonada de aquel lugar, Macondo, y con él el paisaje y las historias que habían poblado su infancia y que poblarían luego su obra. Este es el descubrimiento con el que se inicia el libro, y es el descubrimiento que García Márquez hace de su evocación definitiva de escritor. A partir de este descubrimiento todo puede explicarse: desde su infancia hasta (es el momento en que termina este primer volumen de memorias) su exilio a Europa.

Podemos decir que el recurso de la utilización evocativa del tiempo (recurso perfectamente trabado, milagrosamente unitario) tiene dos

consecuencias en la lectura: en primer lugar, sumerge al lector en los recuerdos como si fuera él mismo quien pudiera recordar (cosa, dicha sea de paso, que refuerza la tesis del epígrafe: que la vida es para recordarla y luego contarla); y en segundo lugar, deja claro cuál es el fundamento de la identidad que se ha inventado García Márquez de sí mismo, escribir Macondo. Pues así se ha inventado García Márquez a sí mismo, escribiendo Macondo.

El segundo recurso de los utilizados es la mezcla de géneros. Este recurso permite incluir en la voz única que habla —la del narrador que quiere identificarse inequívocamente con el nombre de García Márquez— todos los discursos que ese nombre, García Márquez, ha utilizado a lo largo de su obra. Y no sólo esto: además permite al narrador adentrarse en diferentes temáticas (la familia, el amor, la amistad, la vocación) con las peculiaridades que éstas necesitan. Así, vemos que la infancia y la familia constituyen una pequeña novela escrita en el estilo que ha hecho célebre a su autor, el realismo mágico (que, descubrimos, no es más que realismo tropical); que el amor de sus padres es una reconstrucción de la reconstrucción que ya era de ese amor la novela *El amor en tiempos de cólera*; que la barbarie política de Latinoamérica permite una obra maestra del reportaje político; o que los años de adolescencia conforman

una novela sentimental más cercana por su desenfado a la ironía cáustica de Flaubert que al sentimentalismo exacerbado de Goethe. Etcétera.

García Márquez, en definitiva, se ha inventado en un libro que son muchos libros unidos por un ritmo —llevado con maestría— y una obsesión —la que hemos definido como escribir Macondo—. Y eso sin caer nunca en la melancolía o el autobombo, dos formas del vicio del autoengaño del cual le cura una vieja amante en uno de los últimos episodios del libro, un episodio terrible. Cuando el autor se atreve a preguntarle cómo es él, la amante, «riéndose con toda el alma», le responde: «Ah, no. Eso no lo sabrás nunca». Un episodio terrible porque nadie se conoce a sí mismo nunca. Por eso, cuando alguien es capaz de inventarse a sí mismo, nos parece un milagro, nos parece literatura.

**Mariano Veloy**

## Unas memorias póstumas\*

El título de esta excelente obra del prolífico y versátil Ian Gibson, ya advierte al lector avisado de cuál va a ser la clave de su desarrollo, algo que, por si fuera poco, corroboran las primeras líneas de las *Memorias*: «Yo me morí en la ciudad nicaragüense de León...» Está claro que Gibson «permite» hablar a Rubén Darío desde el más allá, reconduciendo el discurso que dejó impreso, con un hábil –y obligado– manejo literario, lo que convierte esta «autobiografía» sobre todo en una novela.

Porque Gibson no ha pretendido escribir otra *Vida y obra de Rubén Darío* sino recrear, desde el «yo» del poeta, las vivencias que el mismo consignó en su exigua y apresurada *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912), rebautizada luego como *Autobiografía*, y en un buen número de artículos muy diversos, en su mayoría destinados a *La Nación* de Buenos Aires. Nos atrevemos a decir que esta reelaboración habría complacido al

nicaragüense, frecuentemente apremiado por sus editores y magistral casi siempre, porque no lo fue por completo en *La vida...*, pergeñada con urgencia en su visita a Buenos Aires de 1912 cargada hasta la saciedad de compromisos (es bien significativa una difundida fotografía que muestra a Rubén dictando en esos días, a la vez, a dos secretarios la mencionada obra *Historia de mis libros*).

Es obvio que esto no significa que Gibson haya pretendido enmendar la plana a Darío en modo alguno. El irlandés-español, sobradamente acreditado como historiador y últimamente como novelista, no podía meterse a estas alturas en tal exceso. Lo que, a nuestro modo de ver, se ha propuesto es enriquecer (sic) y ordenar la descripción del itinerario vital de Darío partiendo, casi literalmente a veces, muy libremente otras, nunca con arbitrariedad, de los propios textos del nicaragüense o de las fundadas sugerencias que éstos en ocasiones suscitan.

El todo es, lo repetiremos, una creación esencialmente novelesca, con un yo si no construido, reconstruido, en la que, para cualquier mediano conocedor de la obra del nicaragüense sobran las comillas que podrían ser exigidas aquí y allá a un historiador en el sentido estricto de la palabra. Menos las echará en falta aquel que no posea la condición mencionada, quien sin embargo, no dejará de intuir –como

\* Yo, Rubén Darío. Memorias póstumas de un Rey de la Poesía, Ian Gibson, Madrid, Aguilar, 2002, 246 pp.

algo positivo— la utilización eventual de los textos del fundamental «informante».

El informante en cuestión, al narrar, además, desde el territorio de la muerte, reviste su relato de la autoridad de quien no puede ser sino auténtico en cuanto dice. Recordemos que Chateaubriand —por no extendernos en la ejemplificación— buscó la sacralidad de sus *Mémoires d'outre-tombe* al disponer que sólo debían ser publicadas tras su partida de este mundo —cosa que, por cierto no cumplieron sus editores—. De hecho, el emisor empírico deja paso a ese otro, el Darío generado de su propia obra, el que, cuando era mortal no tuvo tiempo de sistematizar holgadamente bajo un solo título los datos de su existencia.

Para precisar más las cosas, diremos que en el libro de Gibson encontramos textos de diversa índole: los recogidos con una literalidad o cuasi literalidad nada furtiva, los menos si descontamos las imprescindibles citas de poemas; los textos que podríamos llamar introducidos para dar entrada a una situación, los que amplían algo escrito por Darío, los que lo reducen, los que lo modifican para aclarar mejor alguna idea; los que lo interpretan y los que se permiten añadir algo razonablemente deducible que puede significar la rectificación de una opinión en cierto momento emitida con ligereza. El

conjunto del texto de Gibson se apoya para ello ante todo, en lo escrito por Darío no sólo en la mencionada *Autobiografía* sino en libros como, entre otros, *Los raros* (1896), *España contemporánea* (1901), *Tierras solares* (1904), *El viaje a Nicaragua* (1909), *Historia de mis libros* (1913)... Naturalmente tampoco han quedado sin aprovechar ciertas referencias dadas por algunos de los biógrafos y comentaristas de Darío.

Si, después de dejar que el poeta empiece por describir las circunstancias de su propia muerte, sucede que en la parte inicial, correspondiente a la infancia y la adolescencia, el autor sigue muy de cerca la *Autobiografía* de Darío, no dudamos de que a ello contribuye el hecho de que sea ese sector de la obra aquel en que su autor mostró una excepcional minuciosidad descriptiva, acompañada de una singular ternura, algo que fue diluyéndose poco a poco después. Las reflexiones emanadas del Darío culto sobre la pervivencia de los terrores de la infancia, apoyadas en Wordsworth y Freud, que no aparecen en la *Autobiografía*, son una muestra, entre bastantes otras, de la libertad con que Gibson expande con oportunidad el relato dariano. También lo es, enseguida, cuando aparece la complacencia del precoz Rubén al acceder a la lectura de *Las mil y una noches*, el amplio comentario atribuido al mismo, desde la

distancia temporal, acerca de la deslumbrante belleza de las historias de ese libro, aun siendo «una versión brutalmente expurgada», que abrieron la imaginación del niño para llegar a ser el gran poeta que fue, comentario que incluye una alusión a la magnífica traducción del doctor Mardrus (el que aparece en el poema «La rosa niña»), que Darío conoció en Francia años después, y sobre la diferencia entre el liberal tratamiento que el erotismo tiene en la literatura islámica y su rechazo por el puritanismo cristiano. Anotemos también en este pasaje, la alusión a Stendhal y la mención de los palacios y jardines granadinos que esperaban tiempo adelante a Darío.

De este tenor son la muchas apostillas, tics de sabor dariano incluidos, que Gibson introduce, aquí y allá, de su propia cosecha –insistimos en su papel de novelista– o de la del propio Darío. Frente al displicente juicio que el nicaragüense formularía en *España contemporánea* sobre la Institución Libre de Enseñanza de la que dijo, con insólita ligereza, que «fracasó por completo», Gibson le consiente rectificar con la fundada presunción de que hubo de corregir en algún momento tal idea, como lo reconocerá más adelante, de modo que en la versión ofrecida por él, al referirse con acendrados elogios al polaco José Leonard, quien tras su paso por España llegó a ser profesor en el

Instituto del León nicaragüense, se precisa la vinculación que tuvo con aquella Institución, calificada de «ilustre y combativa escuela laica». Igualmente, tras reproducir la negativa opinión de Darío ante el movimiento feminista, cuando éste empezó a definirse en Inglaterra, autorizará al poeta a lamentar tiempo después su actitud machista. En ningún caso hay, desde luego, mitificación alguna de Darío.

En fin, frente a quienes le reprochen licencias como las señaladas, otros preferirán objetar su apoyo en el discurso rubeniano. Por nuestra parte, estimamos que nadie que lea el libro de Gibson con atención podrá dejar de reconocer que se trata de una aportación sumamente creativa, desde la libertad del novelista y la búsqueda de autenticidad del erudito, para contribuir a subrayar lo que significó la extraordinaria figura de quien abrió el camino a la modernidad literaria hispánica.

**Luis Sainz de Medrano**