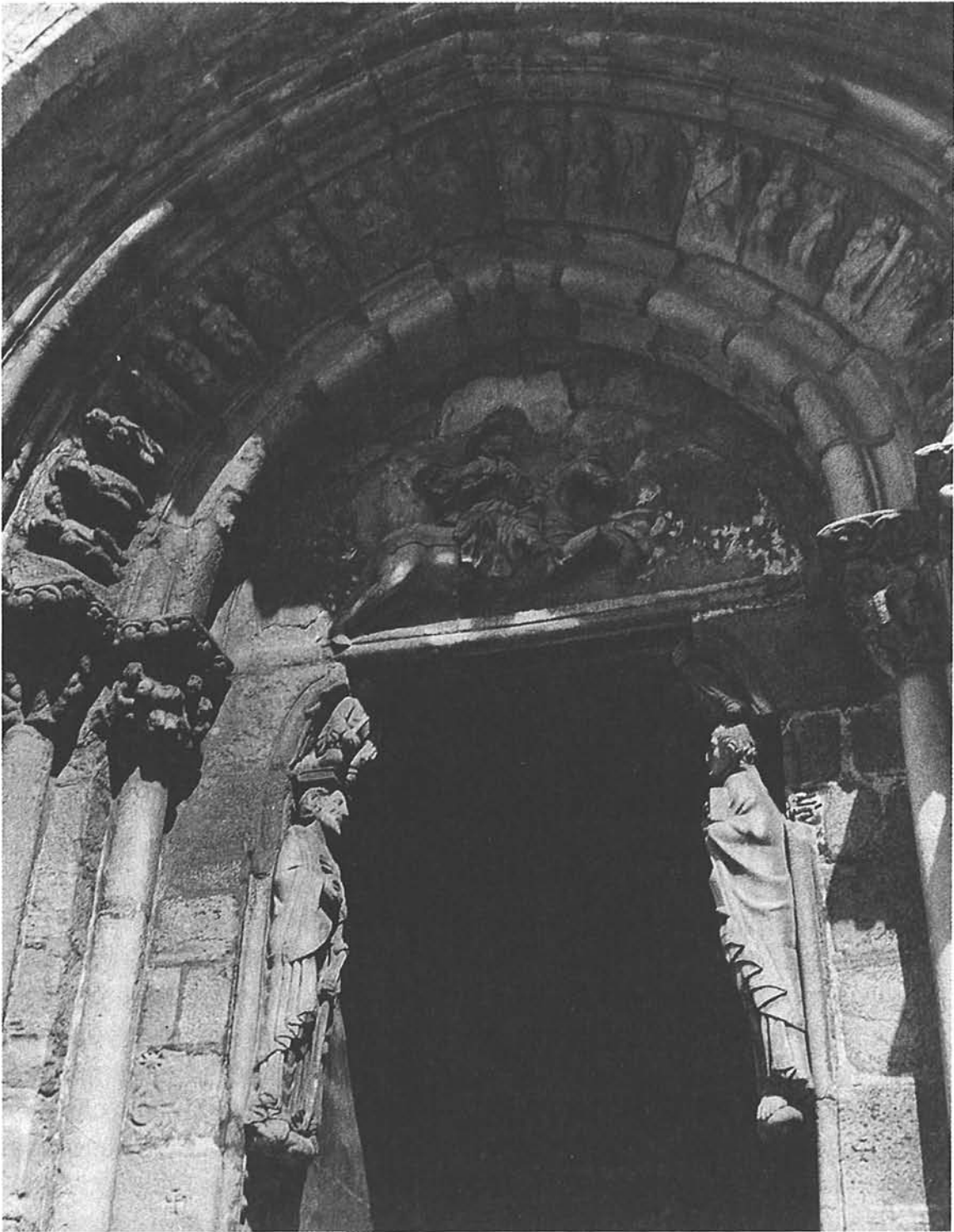


tanto envidiamos algunos lectores sureños. Pero ambos (y en este punto debiera añadir, tal vez, el nombre de Ian Hamilton, autor de una heterodoxa biografía de J. D. Salinger) parecen aburrirse dentro de los estrechos márgenes del género, y no dudan en ignorar visiblemente algunas de sus convenciones 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