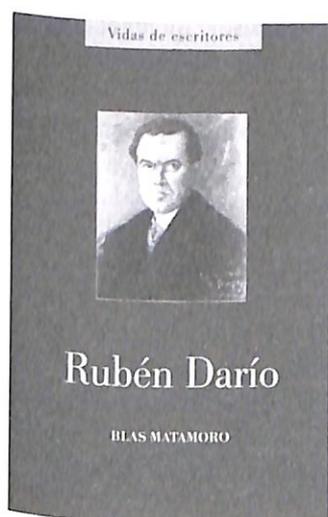


Un Rubén sin corsé



QUE EL MEJOR acercamiento teórico al género de la biografía escrito en España siga siendo el de Ortega y Gasset dice mucho de su sagacidad y, por contraste, bastante poco de los intentos de reflexión crítica posteriores. En gran parte el problema surge, creo yo, de la escasez de biografías que hayan asumido con valentía y rigor el reto que supone la práctica del género. Trataré de explicarme cediendo la voz a lo juicioso: voy a las palabras de Ortega, dándome el gustazo de citarlo por extenso. En su *Introducción a Velázquez* (1943), tras sintetizar en unas pocas páginas los datos que sobre la vida del pintor de *Las meninas* podía conocer a la altura de 1943 –«el montón de datos externos, el dermatoesqueleto de su auténtica vida»–, Ortega afirma:

Una vida es, por excelencia, intimidad, aquella realidad que solo existe para sí misma y, por lo mismo, solo puede ser vista desde su interior. Si cambiamos de óptica y de fuera pasamos adentro, se transforma por completo el espectáculo. La vida deja de ser una serie de acontecimientos que se presentan sin otro nexa que la sucesión, y nos aparece como un drama, es decir, como un proceso dinámico cuyo desarrollo es perfectamente inteligible.¹

Leído desde el presente, el último punto de la cita vale tanto como visión profética y reprimenda: la intimidad escrita era entonces y ha seguido siendo para la cultura española una asignatura pendiente. Pocos, muy pocos, se han atrevido a contar la intimidad de los otros, a ofrecer de forma inteligible el drama, el proceso dinámico de un individuo. ¿Por qué? Es cierto que el intento de contar la intimidad de uno (en la autobiografía) ya no asusta tanto como hace años, pero hurgar en la intimidad del otro (en la biografía) aún se considera un ejercicio de voyeurismo gratuito e innecesario.

A pesar de mis bien asentados prejuicios contra casi todas las formas del exhibicionismo, ni pecho de pacato ni pienso de ese modo condenatorio. Lo mío no es únicamente la curiosidad: la intimidad de los otros me interesa, me importa porque creo en el potencial ético y pedagógico

gico que conlleva. Y no soy el único. Uno de los míos escribía, no hace mucho tiempo, que «nuestra identidad es inestable, incierta, se reconstruye por ósmosis con la identidad de los demás». Lo decía Philippe Lejeune y daba, otra vez, en el clavo. La vida escrita de los otros siempre (me) enseña algo. Por eso creo que el intento de reconstrucción del espacio íntimo ajeno se convierte en un ejercicio tan indiscutible como apasionante de verdadero *amor intellectualis* (el Ortega que ahora uso, ya lo saben, es el del prólogo a las *Meditaciones del Quijote*).

La biografía que cuenta la intimidad, ¿es una quimera? Sin duda, una quimera ontológica. Carlos Castilla del Pino, en su «Teoría de la intimidad», aludía al carácter inobservable de lo íntimo: «*La actuación íntima de alguien solo puede ser inferida, supuesta, conjeturada por los otros, nunca evidenciada*»² (la cursiva es suya).³ Cuando el biógrafo apuesta una explicación de la intimidad del biografado debe y solo puede inferir, suponer y conjeturar una hipótesis de explicación.

En la asunción del reto de contar la intimidad ajena está el logro mayor, desde mi punto de vista, del *Rubén Darío* que ha escrito Blas Matamoro. A través de las «ficciones»⁴ del escritor nicaragüense, una muy sólida concepción de lo que fue el modernismo y con un confesado y resultón «freudismo de saldo»,⁵ Matamoro ha elaborado un discurso que descubre a Rubén instalado en su escenario íntimo.

¿Qué tipo de obra se está representando sobre las tablas de esta biografía? Una tragedia, sin duda. Y es que en este *Rubén Darío*, donde prima casi siempre (casi excesivamente) la categoría sobre la anécdota, se narra un resquebrajamiento íntimo continuo. Leyendo, el lector formalizará para sí una determinada experiencia: la de un recorrido acelerado donde las búsquedas y las huidas del protagonista son las estaciones intermedias de una carrera infatigable cuya meta es, no podía ser de otro modo, la muerte.

Les propongo detenernos en algunos aspectos del funcionamiento interno de la obra. El relato primero se inicia, in media res, cuando Darío está a punto de cumplir la veintena (el calendario del tiempo externo marca junio de 1886) y faltan dos

años para que aparezca *Azul...* inaugurando el modernismo. Rubén ha llegado a Valparaíso y en aquella ciudad pulsa por vez primera los resortes de la modernidad y «empieza su verdadera historia». Sus veinte años anteriores se resumen en «La prehistoria de Rubén», el siguiente capítulo: a través de un flasback de más de veinte páginas, el relato se instala en la infancia y la adolescencia del futuro escritor y ya entonces el narrador da las claves principales de interpretación del personaje.

Tras este intermezzo se volverá a la disposición de los capítulos implícita en «Valparaíso», el primer capítulo. En «Valparaíso» quedan delimitados dos elementos esenciales del libro: por una parte, el funcionamiento de la estructura del relato; por otro, la caracterización de la voz que articula el discurso. Me detengo brevemente en los dos.

Esta biografía no se estructura sobre la cronología (la estructuración tradicional), sino que son las ciudades y los países donde vivió el poeta los que marcan la pauta del desarrollo del relato. El orden por capítulos es Chile, Buenos Aires, España y París (con breves excursos por otras Europas y otras Américas). Lo significativo es que no se trata de una elección caprichosa, desligada de la tesis de interpretación del personaje, porque esta biografía es la de un escritor vagamundo. Este último aserto calificativo sería meramente adjetivo para un biógrafo convencional, pero en este libro cobra un preponderancia sustancial condicionando la disposición de la narración.⁶

El otro elemento a destacar del capítulo, decía, es la voz que articula el discurso. El control sobre lo narrado y la seguridad en el juicio que ofrece la voz es el rasgo de estilo más destacado de este *Rubén Darío*. Es la voz quien domina al personaje y no al revés, y el narrador lo logra a través de una prosa muy retórica y muy astuta. Unas pocas líneas, espero, servirán para mostrarlo; a propósito del «catolicismo rubeniano», leemos:

Hay que recorrer un camino de perfección que exige conocer todas las imperfecciones, el alcohol del bohemio y el amor venal del putero, de modo que, tras el revolcón en el lodo, el pecador consiga no enlodarse.

En la larga oración, aparecen buena parte el abanico de recursos que caracterizan el estilo: guiños al lector manejando una tradición literaria fácilmente identificable («un camino de perfección»), uso de coloquialismos sin ningún tipo de beatería ni necesidad de justificación («putero», «revolcón»), estructuras sintagmáticas bibembres («el alcohol del bohemio y el amor venal del putero») y juegos de palabras («lodo» y «enlodarse»).

Es tan sólo un ejemplo, pero muy significativo: la retórica de la prosa al servicio no de la fragua de una voz enfática, sino entendida como el mejor mecanismo para que el relato avance con soltura. Esta caracterización de la voz, es cierto, revela una inadecuación (la que se manifiesta entre la historia del drama íntimo y la voz enunciativa), pero también lo es que la citada agilidad discursiva se convierte en la mejor aliada para desarrollar un texto que se quiere, al mismo tiempo, divulgativo y riguroso.

Cuando la narración de la vida a través de la estructura de ciudades y países ya no da más de sí, Matamoro encara lo central de la intimidad de Rubén. Pero el diagnóstico ya no partirá de la inferencia de la anécdota concreta, sino de los textos: el poeta, cuando quiere confesarse, usa el verso.

Un escritor acaba pareciéndose a sus ficciones, y gracias a ellas se puede recontar su vida, que de otra manera sería un archivo de noticias intercambiables con tantos otros destinos personales.

Este cambio de planteamiento se produce en los capítulos «La Polís», «Diosas, ninfas, santas y fulanas» y «Parsifal y Ganímedes», y afecta a la concepción del género implícita en la obra. Amparado por una cultura muy potente y la ya citada agilidad discursiva, el autor diagnosticará a

Rubén desde el ensayismo, sobre todo desde la crítica literaria que se deja leer. Si ha valido la pena contar la vida del escritor, por tanto, ha sido para acabar instalándose en el ámbito inestable del ensayismo biográfico (uno de los espacios que, tras el balsámico aprendizaje en el formalismo, la crítica literaria podría reconquistar si no quiere morir ahogada en su propio vómito).

El libro será a partir de este punto una sugestiva introducción a la obra de Rubén, una visión crítica acorde con los tiempos presentes. En síntesis, el autor realiza una necesaria revisión. Matamoro saca a Rubén del armario, le quita el corsé al poeta. Y sobre todo: nos entrega una interpretación que valida su obra como uno de nuestros contemporáneos indiscutibles.

Jordi Amat

Notas

¹ José Ortega y Gasset: «Introducción a Velázquez. 1943», *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987, p. 26.

² Carlos Castilla del Pino: «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, julio-agosto 1996, nº 182-183, p. 22.

³ Casi diez años antes, Castilla ya había explicitado dicha imposibilidad reduciéndola a la inferencia. Véase Carlos Castilla del Pino: «Biografías» (1987), *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Península, 1989, pp. 143-145.

⁴ Blas Matamoro: *Rubén Darío*, Espasa, 2002, p. 182.

⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶ En la biografía de un creador contemporáneo, las ciudades son el cronotopo privilegiado para hilvanar en la narración la peripecia biográfica íntima y privada con el arte del tiempo y los acontecimientos históricos trascendentes (lo público, por tanto). En la vida de Rubén contada por Matamoro es en Buenos Aires —«Cosmópolis», el tercer capítulo del libro— donde personaje, estética y ciudad están mejor entreveradas.