

Antonio Marichalar

Musaraña

(El ámbito de la novela)

Me ha intrigado siempre el hecho de que los niños pidan, para dormirse, que les cuenten una historia; y me ha intrigado más ver que el niño se abandona, finalmente, al sueño cuando ha logrado que le sea sugerida la espantable presencia del coco. ¿Por qué me he dicho? Porque lo que pide su espíritu es que, ante todo, lo aparten de la vida, lo lleven a un lugar donde no le perturben el recuerdo, ni la propia presencia. Toda vida tiene, hasta en la jornada gozosa de la existencia pueril, una gravedad inevitable, impuesta por el lastre de esa conciencia mínima. Y el niño apetece cambiar el eco de su día apacible por la áspera quimera de una ficción, aunque sea truculenta. Sabe que puede ser feroz; pero sabe también que no le atañe. Y, para entrar en el sueño, ha de serle propicio ese umbral hacia un mundo imaginario.

Dormir es morir un rato. Si el sueño está alterado por la menor molestia, apuntarán síntomas de descom-

posición en el cuerpo; análogamente asomarán en el espíritu también las sabandijas. Al levantarse el hombre advierte que se ha despertado a tiempo. Pues bien, para arriesgarse al sueño el hombre, cuando niño, exige un tránsito y así acude a esa primera «invitación al viaje», en brazos de la musaraña.

Pero también, cuando es mayor, el hombre necesita que le cambien de mundo, que le haga presa una ficción capaz de adormecerle por completo y transportarle. No es otra acaso la necesidad íntima que ha dado origen a la novela. Por ser una línea y no un nudo, he descartado de este estudio la novela policíaca, peripecia exclusiva.

Hablo, pues, al hablar así, de la novela y no del cuento. El cuento es una narración que, por su misma brevedad y peripecia tensa, equivale a un suceso de la vida. El final de su anécdota mantiene alerta al que escucha. Scheherazade supo bien que un cuento únicamente podría mantener al sultán despierto; con cuento se entretienen, huyendo de la peste, los que guarecen en una caverna su pavor. Por el contrario, quien lea una novela, no habrá de estar pendiente de nada: ni de lo que fuera sucede, ni de lo que dentro le pasa. Ni de aquello que vaya a pasar al final del libro. Lo esencial; para él, es instalarse y no depender ya de las sorpresas. Instalarse definitivamente, y, así, una vez y otra. Notad cómo el niño exige, a lo mejor, que le sea contada todas las noches la misma historia.

Claudel ha dicho, alguna vez, que el santo es el

hombre a quien Dios no deja en paz. De modo análogo el artista mantiene, a su lector, siempre alerta: el filósofo le obliga a discurrir, le va acuciando; el poeta habrá de alzarle en vilo sustituyéndose a su propio impulso íntimo; el dramaturgo abrirá a su vera un abismo en acción que, a la vez, le atraiga y le repela: únicamente el novelista conseguirá, sin medios persuasivos, sentar a ese animal en pie que es el hombre y hacerle deponer toda iniciativa. La vida es un combate; la lectura ha de serlo. Pero, más que ningún otro arte, la novela habrá de apoderarse de esa que Bergson llama «nuestras potencialidades defensivas». Hará caer el lápiz de la mano. Una novela no se lee inclinado sobre el libro. Así se estudia. La novela se lee en un sillón y estaba por decir que un sillón hecho a la medida.

Es frecuente, entre los ingleses, hacerse una butaca a la medida del cuerpo; y es curioso que, durante la crisis que ha padecido la novela estos últimos años, haya sido su principal refugio Inglaterra. Quizá porque el inglés sabe, cuando llega el momento, apoltronarse entre una pechera dura y un respaldo muelle, y poner un fuego delante de él, una cortina de agua en los cristales y hasta un propósito firme de no dar oídos a la voz interior, ni a la voz de la calle. Hay en ello una deliberada decisión de vivir «sin pena, ni gloria», de abdicar de sí propio. Ciertamente, que renunciar al refinamiento es evitar una agudización maravillosa: no lambicar excesivamente implica conformarse con lo confortable.

Lo que en cualquiera de nosotros hay de lector de novelas es un espíritu curioso y fatigado que no pretende intervenir, pero precisa, a cambio de una actitud pasiva, que le sea vencida su mínima resistencia a ser arrebatado. Después no impedirá que la novela le subyugue. Aspira al máximo deleite y a la menor sugerencia. No viene a enriquecerse en la lectura; es como un personaje más, dispuesto a discutir con los otros, sin otra condición que el autor no asome nunca entre ellos. Cuando cierre, por última vez, la novela, su alma se habrá quedado, entre las páginas, un poco marchita, translúcida y seca.

Como no va con él la historia, el lector se ha embarcado en la novela y se deja sirgar desde ella. ¿Está matando el tiempo? Ya lo veremos. Porque deja de vivir horas de su realidad íntima, un tedio denso y lento le va envolviendo. Valéry observaba, en cierta ocasión, que no podía oír música durante mucho tiempo, porque lo que ésta le iba sugiriendo se le veía atropellado por la recepción de la música que venía detrás; y, de ahí, llegaba a la conclusión que únicamente pueden escuchar música, largo rato, aquéllos a quienes ésta no sugiere nada.

Edmond Teste, en la Opera, ha debido observar esa expresión beatífica del melómano aquiescente. Pero ¿es que puede ser muy distinta la máscara de un lector de novelas en pleno ensimismamiento del encanto que sobre él se ejerce?

Vedle, ahí, totalmente distraído y atento, suspenso

en ese frágil enrejado que forman las líneas del libro. Más puede suceder, de pronto, que este lector no advierta lo que lee. Ante todo, se percatará de que, cuando leía, tampoco se enteraba de lo que estaba pensando. Pero, luego, al descubrir su propio pensamiento, interrumpe la lectura del libro. El lector ha desaparecido; el hombre, ahora, existe de nuevo.

Hagamos alto en esta situación del lector, que ha de servirnos para ulteriores consecuencias.

Lo propio del poeta es deambular. Deambulando imaginamos a Rilke. Así también a Monro, el malogrado. Un día, éste contará sus impresiones, y lo que dice es que, según va andando, se para ante un escaparate. Se fija en los objetos que hay expuestos al otro lado del cristal y los contempla. Pero, súbitamente, se sorprende reflejado en el vidrio y, desde aquel momento, desaparecen de su vista los objetos. Luego se le va la mirada al fondo, y lo que ahora se esfuma es la imagen del poeta. Luego surge la imagen; después desaparece, etc.

Leyendo estos recuerdos de Monro he pensado, alguna vez, en esa peculiar polarización de nuestro ojo espiritual, de nuestro cerebro. El hombre está hecho de tal suerte que sólo puede mirar una cosa u otra. Podríamos decir que idealistas y naturalistas polemizaron a lo largo de siglos, sin lograr entenderse, porque los unos señalaban al cristal y los otros a los objetos. Mas sólo pretendemos subrayar que estas alternativas suceden al lector en casi todas las páginas del libro. Si el

libro es una novela, el lector—fatalmente—ha de caer, de una vez para siempre, al fondo del escaparate.

Cuando esto no sucede, y el lector no dialoga con los personajes, sino con las ideas de la novela. es porque se ha encarado con el novelista y en tal caso se produce una mutación simultánea: al sustituirse el personaje por el autor, se ha trocado el lector, a su vez, en crítico y se ha roto el encanto. El libro no intercepta la vida. El hombre ha interceptado la lectura y no puede seguir adelante.

Se inicia, pues, un forcejeo; si prosigue el lector, se las habrá de haber con un novelista (verbigracia, en el caso de «El retrato del artista adolescente», de Jouce); mas si el crítico permanece, es porque la novela estaba hecha también por una hábil inteligencia (así, por ejemplo, «Los falsos monederos», de A. Gide).

Ahora bien, fuera un error suponer, por lo que llevamos dicho, que la novela se halla destinada al esfuerzo de las mentes livianas. Al contrario; la novela, en cuanto género, ha de ser, cabalmente, la vacación de una inteligencia poderosa, la cual exige, por lo mismo, un mundo diferente al suyo, pero capaz también de retenerla legítimamente, y sin hacerla ejercitarse, ni disminuirse tampoco.

La poesía es una recreación; todo aquello que es lírico nos pasa a nosotros y nos pasa por dentro. (Podríamos decir que la poesía lírica es un género aspirante-impelente).

El teatro, en cambio, está ahí. Se encuentra a nuestro lado, pero en muy otro plano: más allá del límite convencional establecido. Por eso la tragedia nos conmueve, pero no nos envuelve. Ni aunque fuera de veras. Muchas veces he pensado que en el teatro podrían los actores morir realmente y el público llegaría a aceptarlo. De hecho, lo acepta en los toros o en el estadio. La muerte no le llega porque sucede al otro lado. El accidente, en cambio, ese accidente callejero y fortuito, se le hace intolerable. La opinión lo denuncia; se persigue. ¿Por qué? No ciertamente porque sea adverso, sino porque ha saltado la barrera, y se ha metido en nuestro propio ámbito; porque, sin contar con nosotros, ha irrumpido en nuestro mundo cotidiano. Un hecho desgraciado, que sucede en remoto confín, nos llega más que una muerte prevista. Ha sucedido aquí, no allá, y eso es lo inaceptable.

Se ha dicho que todo arte es una evasión. Sin embargo, en esto hay límites y hay modos. Que el filósofo nos hable al oído o el poeta nos cante dentro de nosotros mismos, ni uno ni otro nos interceptan la vista. La novela, en cambio, oculta nuestro mundo con el suyo. Por eso cuando nos quita la soledad viene obligada a traernos compañía.

Si de una novela decimos que es mala o que es buena, no es tanto porque la cotejemos con un arquitecto preestablecido por una definición preceptiva, cuanto porque satisfaga o defraude una más honda ansiedad vital. El lector apetece que el novelista trace por en-

tero sus personajes y los haga netamente distinguibles, así como que obedezcan a la lógica de su carácter peculiar y no al propósito del novelista. Logrado esto, puede ser bienvenida toda ulterior complejidad. Balzac hizo tipos puros. Dostoiewski trasó caos humanos, y en tal contradicción hay un alarde. (Recordemos la alegría con que Ortega destacaba aquel coronel stendhaliano, a quien su autor describe diciendo que parece un notario, pero resulta un coronel de cuerpo entero).

El novelista, pues, habrá de callarse a tiempo, para dejar que actúen sus personajes. Pero he aquí ese mundo. Lo pide en nosotros una necesidad íntima. Ahora bien, ¿qué bienes nos llegan con esa aportación? ¿Cómo hemos de penetrar, de sumirnos, por completo, en un mundo que es, justamente, tanto mejor cuanto más cerrado? Sospecho que únicamente un mundo, esto es, un cuerpo cerrado, puede, en rigor, rodearnos por entero y sumirnos en su ámbito.

Quisiera sugerir que la poesía tiene una sola dimensión; nos recorre, como la exhalación al roble, en un sentido vertical, aunque ascendente. El teatro tiene sólo dos dimensiones, pues a pesar de que el escenario implica una profundidad, todo espectáculo es pura plástica; sea cine o sea escenario (telón o tablado), es una ventana a la que nos podemos asomar, pero en cuyo ámbito no penetramos. Es más; no sucede otra cosa con la poesía pintoresca de los juglares. Todo ello es plano y, por consiguiente, se presencia, pero no se traspasa.

Está fuera. Cuando el teatro envuelve a su espectador falta a una regla del juego y desvirtúa al público metiéndolo en el escenario. (Tal suele ser la farsantería pirandelliana, en la cual, para dar más humanidad a la escena, se deshumaniza la sala).

La música, sí, nos rodea verdaderamente y, al hacerlo, cumple su única y posible misión: rodar en torno nuestro, como emanación que es. Claro que aquí ya no hay, en rigor, contorno. En cambio, la novela tiene las tres dimensiones del espacio (o bien, las cuatro, si queréis, aunque del «espacio-tiempo en la novela» prefiero hablar, y con algunas reservas, en otra parte). El hecho es que nos envuelve con lícita solicitud. Se dirá que esto sucede por lo que de música hay en algunas novelas. Basta evocar la atmósfera asfixiante de Proust o de Thomas Mann. Y, sin embargo, no es eso. Lo que sucede es que únicamente por lo que tiene el cuerpo de la novela de mundo cerrado e independiente, es por lo que nos puede captar.

Creo que fué en *Le Coq et L'Arlequin* donde leí, hace tiempo, la distinción siguiente: la música es aquello que da vueltas en torno nuestro, mientras que la escultura es aquello a que nosotros damos vueltas en derredor. Pues bien, si lo primero es evidente, lo segundo no. Una observación más detenida nos enseña, por el contrario, que en cuanto fijamos nuestra contemplación en un cuerpo aislado, no existen, ya desde ese momento, en todo el universo, más que dos cosas, y ambas con la misma y única envoltura:

una es el objeto y la otra es todo lo demás, incluyendo, naturalmente, al propio contemplador. O, dicho de otro modo; la cara exterior de ese cuerpo cerrado es también límite entero de un ámbito inmenso en el cual ha quedado preso. Sólo basta volverlo del revés. Para eludir toda pedantería recordaré la anécdota del borracho que, dando vueltas apoyado en una farola, llegaba a esta conclusión: «No es posible salir, he caído en un pozo». Sigamos.

Podía, asimismo, decir que mi piel, esto es, mi contorno, es, a la vez, el límite íntegro de un universo que me ha dejado a mí, exclusivamente, fuera. Por otra parte, amar es rondarse. «Tener en la piel a alguien» es, según el dicho popular francés, amar con esa exclusión; aquél que tuviere amor entenderá lo que digo» —canta sor Juana.—«La frase más púdica que he oído, decía Nietzsche, es ésta: «En el verdadero amor, es el alma la que envuelve al cuerpo».

Animar esa atmósfera, que es la novela, y conseguir que al envolverla con nuestra atención, nos envuelva ella, tal es la misión del buen novelista. (El lector habrá de subsistir merced a ese balón de oxígeno).

Poniéndola en relación con lo que es la obra poética o la obra de pensamiento, podríamos llegar a definir la novela como pecado. No por lo que tiene de creación, sino por cómo se utiliza esa hechura. Ofrecer una novela es tender un paraíso, es raptar la atención que el hombre ha de prestar ininterrumpidamente a la vida. Es dormir al vigía. Y todo, cuando nos distrae nos roba

vida. Es, como diría Pascal, divertimento. Oidle: «La única cosa que nos consuela de nuestras miserias es la diversión y, sin embargo, es la mayor de nuestras miserias». Sin eso, pensaríamos en nosotros mismos y alcanzaríamos el tedio, ese tedio «que nos llevaría a un modo más firme de salir de él». Así combate Pascal la crisis, llevándola a sus propios extremos para superarla.

En la novela como en el cine, el alma se entrega a un fluir que tediosamente la adormece, la insensibiliza y la aligera, porque le quita conciencia. Y ese fluir se nos lleva así; el pueblo inclina, sobre el arroyo que transcurre, al niño pálido:

Quita pena y da alegría,
dicen que el agua divierte,
quita pena y da alegría,
yo me voy a ir a una fuente,
por ver si la pena mía
se la lleva la corriente».

Un fluir que transcurre dentro del propio ámbito equivale, en definitiva, a una correa sin fin. Olvidar esa atmósfera de la novela y destacar el elemento poético que hay en ella es, precisamente, negar su carácter esencialmente espacial.

Decimos que entregarse a la novela es pecado. Para hablar así no es necesario ser cristiano; basta sentir que salvarse es no permanecer quieto. Creo que fué

Kiergekaard quien afirmó que el cristiano descubre el instante, porque la vida para él es un presente en el futuro. Es decir, que así como otras religiones están vueltas hacia el pasado, la cristiana está enfocada hacia una venidera eternidad y cuenta con el origen únicamente para borrarlo en el Jordán. Nuestro pecado original es la placenta del espíritu. Ser inocente es ignorar: para darse bien cuenta es preciso un estado de vida y de conciencia. «Ser como dioses» es, en último término, un modo: una cuestión de estilo.

Irrumpe aquí otra cuestión: ¿qué habrá de hacer el novelista? ¿Habrá de estar alerta o entregado? Ha de permanecer atento al despuntar de esos seres que piden vida; otear sus modalidades diferentes, pues no todos se presentan sumisos. Así dice Unamuno: «de uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí», y aclara que «el que quiere no ser no es un suicida». Hay novelistas, como Mauriac, que clama, compadecido ante su propia misión, en estos términos: «Es terrible estar eternamente despierto, atento y lúcido por profesión». Pero Mauriac percibe en carne viva y hace también novelas ejemplares, al fin. Cabe estar bien despierto, pero negarse a la conciencia. Stendhal, pese a su «presencia de espíritu», se nos antoja todo lo cruel que hace falta ser para elaborar con lucidez un mundo novelesco.

Y el novelista ha de aportar un mundo. Hacer una novela no es, como se ha dicho, eludir la «invitación

al viaje». Por el contrario, responder a ella del modo más romántico: descubrir, inventar, aportar un mundo muy distinto de aquel en que se vive. Es curioso este ir y venir del novelista en viaje. Cuando Flaubert era muchacho había que escuchar el prestigio de Oriente y ceder a la invitación de ese viaje. Flaubert se embarca, pues, pero resulta que lo único que descubre, a las sombras de las pirámides, es aquel mundo provinciano francés que lleva consigo. Allí se le revela, al sol egipcio, Emma Bovary, vestida de blanco y su ambiente de aburguesado. Ya tenéis, de vuelta hacia su país, a ese corpulento marino normando. Viene encalmado; trae con grilletes su profusión verbal y su elocuencia. Se encerrará en una casita y, después de cruzar bien las cortinas, redactará una descripción, tanto más apacible cuanto más fiero muja el huracán entre los árboles. Y, al margen, deja escrito: «Cuanto más estoy en un ambiente contrario, mejor veo el otro». Flaubert tiene razón; la novela es siempre un otro por descubrir: hombre, mujer, mundo, valor, aventura en suma. El novelista quieto, entornando los ojos, lanza, de vez en vez, el dardo de su pura sensibilidad para captar, como el camaleón en la atmósfera, la sensación al vuelo.

Tarde o temprano el novelista ha de cerrar los ojos y entregarse. Tiene que extraer de sí mismo ese mundo inédito que trae en germen y le ha sido confiado. Que Proust anote y que Balzac invente, es igual. Uno y otro podrían exclamar, al ser despertados, como Flau-

bert cuando le preguntaron cuál era el modelo de su *Emma Bovary*, y repuso: «soy yo».

El novelista tiene que olvidarse de su ambiente y de sí propio, para vivir totalmente entregado a la creación de un orbe. Convivir con sus personajes y dejarse ir con ellos, en cierto modo, hasta donde le quieran llevar. El caso de un André Gide escribiendo el *Diario* de su novela los «Falsos monederos», demuestra hasta qué punto un escritor inquieto carece de fe precisa para novelar. Ved, en cambio, un ejemplo de trance. De una carta de D. H. Lawrence destacamos el siguiente párrafo: «He adelantado mucho mi novela. Está muy bien y va saliendo de prisa. Cuando está uno conmovido hasta el fondo del alma, encuentra la realidad en el mundo irreal. Por el momento, mi verdadero mundo es el de mi alma que se refleja en la novela que escribo. El mundo exterior puede ser, a lo sumo, soportado. No es verdadero; ni lo es tampoco la vida exterior». No hablarían de otro modo Flaubert o Dostoiewski.

Cumplir la vocación de novelista es entregar un mensaje. Perderse para ser. Y aquí no hay paradoja, como en el comediante. Al novelista no le olvidaremos si antes no se olvidó él. Hubo de renunciar a su mundo, a su siglo; hubo de cerrar la ventana. Y traer su vasija de arcilla recién hecha, aunque para ello hubiera de sacrificarse. Como la Jacinta de Lope, el novelista cuidará al partirse la cabeza de que no se le quiebre el cántaro.