Sándor Márai: El último encuentro

Posted on 1 de mayo de 2001 by José María Guelbenzu

Debo reconocer que la razón por la que escribo este artículo no es otra que el asombro –o la admiración, habría que ver desde qué lado se mira-que me produce el éxito que ha obtenido la novela de Sándor Márai *El último encuentro* entre los lectores españoles (y no sólo entre ellos, según tengo entendido). Se trata, sin duda, de una novela bien construida, bien resuelta en sus términos, que parece plantear un problema de hondura psicológica y que posee una pátina de elegancia expresiva muy apreciable. Pero he de decir que, a medida que me internaba en ella, me ha ido pareciendo, a cada página que pasaba, más pedestre y superficial de lo que hubiera sospechado y he llegado al final con la convicción de encontrarme ante uno de esos casos que, en la jerga literaria, se conoce con el nombre de «falsa gran novela». El libro cuenta la historia que su título sugiere: un viejo general de la Guardia Imperial se encuentra en su pequeño castillo húngaro esperando la visita del que fue su amigo del alma en la juventud y compañero de estudios en la Academia Militar. El viejo general se dispone a enfrentarse a él –no militarmente, claro está, sino en el territorio de las confesiones– para averiguar algo que siempre ha deseado saber, deseo que se ha ido acentuando con el tiempo; porque hace cuarenta y un años que se produjo entre ambos un adiós irreversible. El relato está dividido en dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas tiene la forma de recuerdos del viejo general que ayudan al lector a instalarse en el nudo de la historia que une a ambos personajes. La segunda, tras un breve intercambio de información sobre sus vidas, es en la práctica una perorata del viejo general a su antiguo amigo guiada tan solo por el deseo de ver respondidas dos preguntas que ya no son cruciales para su vida, puesto que ésta se acaba y en nada pueden modificarla, pero sí para la paz de su espíritu.

Lo primero que cabe señalar es la supeditación del texto a la intriga que se desarrolla en torno a esas dos preguntas. De hecho, la novela está construida de modo que se mantenga la atención del lector hacia ese momento culminante, es decir: está construida ateniéndose a un solo faro-guía y todo su intríngulis es la medida dosificación de la información que haga durar el desvelamiento del enigma hasta la última página. El problema de supeditar el texto a la intriga es que se pone en manos de ésta la resolución de la novela. Dicho de otro modo: la novela sólo habrá cumplido sus objetivos si el deseo de desvelar el enigma por parte del lector, el deseo de saber lo que le viene escondiendo desde el principio el autor, aguanta hasta el final. Digo con toda intención *desvelar* y no *conocer* porque esta novela no responde a criterios de conocimiento sino de atracción por lo escondido. No es lo mismo desvelar un

acertijo que conocer un sentimiento o una idea. En el primer caso estamos ante una curiosidad resuelta con mayor o menor artificio; en el segundo, ante una representación de la vida cuyo sentido final es el Conocimiento.

Henry James sostenía como criterio decisivo en la construcción de una novela la idea de que la intriga debe emanar de los personajes. Lo que hoy conocemos como best-sellers (y lo mismo digo de los relatos ejecutados con semejante intención en el pasado) hace que los personajes emanen de la intriga y no al revés. La diferencia podrá parecer un juego de palabras, pero es sustancial en el arte de la narración, porque donde mande la intriga los personajes serán necesariamente servidores de ella antes que personajes con vida propia. Es posible que, en este momento, un lector me diga: «Oiga, ¿y acaso no es un personaje irreal o de una sola pieza el barón Münchaussen, por ejemplo?». Y le diré que sí, que lo es, pero porque es simbólico y no de cartón piedra. Los grandes personajes simbólicos que parecen ser meros representantes de una idea o de una situación fantástica contienen en sí la esencia de lo que representan; y la esencia, como su propio nombre indica, posee tanta claridad como polivalencia en virtud de su misma esencialidad; todo lo contrario, pues, del cartón piedra, de la ramplona univocidad. La intriga que emana de los personajes emana de su complejidad, no de su simpleza; cuando son simples es cuando se supeditan a las necesidades de la mera intriga y donde hay capitán, no manda marinero.

La prosa aparentemente elegante y cultivada de Márai –al menos en esta novela, que es la única que conozco– oculta una variedad considerable. Todo lo que hace es desgranar la información precisa y sucesiva para sacar adelante la intriga. Los personajes adyacentes –Nini, Krizstina y Konrád– son fantasmales, no evolucionan, tampoco dejan ver el contenido de su conciencia, simplemente informan de sus actuaciones. El viejo general tampoco se queda atrás: a medida que vamos viendo sus recuerdos, primero, que tanto podrían ser suyos como de un narrador anónimo, como cuando abruma a su invitado con un discurso solamente discursivo –valga la redundancia– después, no hace otra cosa que alargar hasta lo insoportable la llegada de dos preguntas que se quedan en nada por una razón muy sencilla: porque él no necesita saber lo que ya sabe. El que no sabe es el lector, y el alargamiento no tiene otro objetivo que el lector; el objetivo no es el movimiento de conciencia del personaje sino el atrapamiento del lector. Y por aquí entramos en un asunto de primera importancia, como es el de las obligaciones y lealtades de la novela.

Un autor es perfectamente libre de hacer con su texto lo que le venga en gana, pero hay algo que está impedido de hacer: una vez que elige el territorio que demarca su historia, por ilimitado que éste sea, no puede salirse de él ni puede negarlo. Él es libre de elegir, pero una vez elegido el relato, éste es reo de sí mismo. El relato impone obligaciones incluso en los aspectos más simples; por ejemplo, esta perogrullada: un personaje no fumador no puede

estar fumando constantemente (salvo que lo que se busque sea ejercitar esa contradicción de manera decisiva para los fines de la novela); pero si es característica del personaje no fumar, tendrá que ser no fumador. Excuso decir lo que obliga esta regla en cuestiones de planteamiento general de la novela. Entiendo que habrá quien diga –llevado por una visión romántica del artista aún no superada no ya por el común de los lectores sino por muchos especialistas– que un autor puede hacer lo que le dé la gana; es cierto, pero una vez que lo hace, es preso de esa decisión y no puede volverse atrás. Esto no es una limitación a la libertad creativa, naturalmente, es sólo y nada menos que la conducción del relato en el sentido de su intención.

Me voy a permitir poner un ejemplo del modo de escritura de Márai que representa muchos otros en la misma novela. Es una escena en la que el amigo pobre, Konrád, explica a Henrik –el viejo general, entonces joven compañero y amigo– la precariedad de sus recursos: «Cada par de guantes –explicaba Konrád– que he tenido que comprarme, para ir contigo al teatro, llegaba de aquí. Si me compro una silla de montar, ellos [los padres de Konrád] no comen carne durante tres meses. Si doy una propina en una fiesta, mi padre no fuma puros durante una semana. Y todo esto dura ya veintidós años. Sin embargo, nunca me ha faltado de nada. En algún lugar lejano de Polonia, en la frontera con Rusia, existe una hacienda. Yo no la conozco. Era de mi madre. De allí, de aquella hacienda llegaba todo: los uniformes, el dinero para la matrícula, las entradas para el teatro, hasta el ramo de flores que envié a tu madre cuando pasó por Viena, el dinero para pagar los derechos de los exámenes, los costes del duelo que tuve que afrontar con aquel bávaro. Todo, desde hace veintidós años. Primero vendieron los muebles, luego el jardín, las tierras, la casa. Después vendieron su salud, su comodidad, su tranquilidad, su vejez, las pretensiones sociales de mi madre, la posibilidad de tener una habitación más en esta ciudad piojosa, la de tener muebles presentables y la de recibir visitas. ¿Lo comprendes?». Esta tópica y lacrimosa relación, propia de un folletín, es seguida, cuatro párrafos después, por esta otra declaración: «Soy soldado, me educaron para matar, para que me mataran, llegado el caso. Lo he jurado. Pero ellos [se refiere a sus padres] ¿para qué han soportado todo esto, si a mí me pueden matar?». Esta segunda declaración contiene una hondura dramática realmente seria, en comparación con la primera; sin embargo, para Márai todo pertenece al mismo grado de información al lector. No distingue entre lo accesorio y lo sustancial, entre el folletín y el verdadero dilema de conciencia.

Estoy pensando, por terminar de ejemplificar, en una novela de Arthur Schnitzler, *Apuesta al amanecer*. Tanto este relato como el de Márai poseen un parecido grado de intriga y levedad, pero mientras el de Márai se queda en la apariencia, el de Schnitzler organiza una estructura de situaciones que incide en los personajes (y los personajes en ella) en ejemplar

correspondencia con el destino decidido y sugerente de la novela, cual es el de mostrar cómo el azar no es, finalmente, más que el vehículo de una conducta. Esa concepción creativa es lo que le falta al relato de Márai.

Nadie podrá negar que la novela de Márai se sigue con avidez; con excesiva avidez, me permitiría decir yo. Al final, uno se encuentra con la sensación de que le han relatado la superficie de un drama, la anécdota y no el meollo. Todo cuanto sucede es previsible, es decir: no misterioso. Aceptemos que sea intrigante, sí, pero no es misterioso; carece de misterio –cualidad admirable de la expresión literaria que se manifiesta aun en los relatos más sencillos, como *Bartleby el escribiente*– y, en cambio, se llena de evidencias cuyo atractivo reside solamente en la arbitrariedad con que el autor maneja –o escamotea– partes de una historia al objeto de distribuirla en pizcas de atención según piensa en su auditorio y no en la esencia misma de la historia. Y carece de misterio porque es previsible. No manda la narración, manda el que maneja los hilos. Crear de verdad una narración es aceptar la propia ley de su existencia antes que cualquier otra cosa. Hacer un personaje –o unos personajes– es aceptar que aquél exige ser completado y que, cuando lo ha sido, tiene vida propia. No quiero decir con esto que el personaje se imponga al autor –estupidez muy extendida entre los autores mediocres– sino que, una vez creado, el autor se retira porque no puede extraer más del personaje: ahora es él quien vive y sigue emitiendo, sugiriendo, ocupando a los lectores.

Los personajes convocados por Márai vienen tan solo a ilustrar una anécdota: no se mueven, no progresan, simplemente confirman una historia que el autor conoce de antemano y de la que no aspira a sacar más partido que la revelación de algo que bien pudo aparecer al principio. La verdadera intriga sería conocer de verdad a esos personajes, saber qué sentido tuvo para ellos el suceso que les ocupa. Lo único que sabemos al final del libro es que eso sucedió y que el personaje central sólo quería confirmar algo que ya sabía y eso por el valor de la anécdota, por la tranquilidad de comprobar que dos y dos son cuatro, no porque la confirmación vaya a modificar o revivir o rectificar en algo o en mucho su vida, sus emociones, su pensamiento, su conciencia. Ningún autor de talento escribe una novela para ocultar hasta el último párrafo que dos y dos son cuatro. Pienso que la novela de Márai es pobre de intenciones y pobre de resultados, aunque tenga todo el barniz de eso que hoy se cultiva tanto, como es suponer que por adquirir una prenda de una marca determinada, el comprador pasa automáticamente a pertenecer a lo que esa marca representa o pretende representar; y también pienso que ofrece toda la apariencia de eso que se ha dado en llamar en nuestros días best-seller de calidad, definición que contiene una contradicción extraña porque pretende unir dos conceptos que no se necesitan; salvo que el adquirente desconfíe de cada uno de ellos por separado.

El último encuentro es una novela sentimental y superficial. Para establecer un contraste, yo recomendaría la lectura de *La piedad peligrosa*, de Stefan Zweig. Ésta no es una novela sentimental sino una novela de sentimientos, la creación progresiva de la complejidad de los personajes, la manera de establecer un nudo de conciencias e intereses, de mezclar lo social y lo personal… hace que la intriga del lector se incardine en problemas auténticos y que la atención y el deseo de conocer emane de las situaciones sucesivas que proceden de la confrontación de caracteres, confrontación que los enriquece paulatinamente hasta llenar la imaginación del lector. La imaginación es activa, no pasiva. La pasividad es el reino de los personajes supeditados a un par de preguntas innecesarias para ellos que *El último encuentro* pretende hacer pasar por conflicto dramático.