

**MURIEL SPARK SOBRE MURIEL SPARK:
*LOITERING WITH INTENT****

Tomás Monterrey
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

In *Loitering with Intent*, Muriel Spark makes use of Fleur Talbot, the narrator and main character of this novel, to display her own narrative method. The book stands as a successful achievement of fictional autobiography, in which the artist reflects upon her work. This paper compares what Muriel Spark herself has let us know about the creative process of her novels, with what, on the same subject, is told by Fleur Talbot, who should be considered as a reliable guide to explore the fiction of her creator.

Evelyn Waugh, en una carta a Ann Fleming, escribió:

I have been sent proofs of a very clever first novel by a lady named Muriel Sparks (sic). The theme is a Catholic novelist suffering from hallucinations, hearing voices —rather disconcerting. It will appear quite soon. I am sure people will think it is by me. Please contradict such assertions¹.

Y en efecto *The Comforters*, la primera novela de Muriel Spark, y *The Ordeal of Gilbert Pinfold* de E. Waugh ofrecen bastantes “similitudes por casualidad”: “(They) are novels about novels about novelists and

* *Loitering with Intent (LI)* es la décimosexta novela de Muriel Spark, fue publicada por primera vez en el Reino Unido por The Bodley Head, Londres, 1981, y nominada para el “Booker-McConnell Prize”. Las citas de este artículo están extraídas de la edición en Triad/Granada, Londres, 1982.

about characters in a novel”². Ambas fueron publicadas en 1957, escritas por católicos conversos, ambos protagonistas oyen voces misteriosas, cuyo origen nunca se desvela, ambos se sobreponen a la alucinación de la misma manera, aceptándola. Esta aceptación dirige el tema de las novelas hacia unas conclusiones diferentes entre sí. Si la novela de Evelyn Waugh era una obra de plena madurez artística, para Muriel Spark significaba el inicio de su carrera:

I was asked to write a novel, and I didn't think much of novels —I thought it was an inferior way of writing. So I wrote a novel to work out the technique first, to sort of make it all right with myself to write a novel at all— a novel about writing a novel, about writing a novel sort of thing³.

Aunque en casi todas sus novelas aparecen personajes escritores o relacionados de alguna manera con el arte y la creación, *The Comforters* ha sido considerada durante muchos años la clave para acceder a la novelística de Muriel Spark. La postura que adopta Caroline Rose con respecto a las voces expresa significativamente la relación entre autor y novela, personaje y mundo, y ficción y realidad; pero es *Loitering with Intent* (1981) la que explícita y detalladamente ofrece el proceso creativo y la actividad artística de la novelista.

Dos años antes de que esta novela apareciese en el mercado, ya se había hecho público el carácter autobiográfico de la misma: “There are already two new novels planned, one about the Romans in Britain⁴; the other, a novel in the form of an autobiography, is to be called “Loitering with Intent” —“ which sort of sums up my life’ ”⁵.

Fleur Talbot es la narradora y la protagonista que, al igual que Muriel Spark, es ya una escritora consagrada cuando rememora y reflexiona sobre los diez meses que median entre septiembre de 1949 y junio de 1950, justo en la mitad del siglo XX. En varios párrafos del texto se recuerda al lector la naturaleza del relato: “Now that I come to write this section of my autobiography I remember vividly, in those days...” (*LI*, p. 19).

Las analogías que existen entre personaje y creador son patentes, tanto las biográficas como las artísticas. Por esas fechas ambas vivían en la zona de Kensington y por la misma época Muriel Spark escribió su “Elegy in a Kensington Churchyard”⁶. Ambas habían trabajado para el Foreign Office durante la guerra; ambas sufrieron escasez de recursos y subsistían trabajando esporádicamente como secretarías, recibiendo algunas gratificaciones por sus poemas, reseñas literarias y artículos sobre John Henry Newman, o incluso pidiendo dinero prestado. Ambas son católicas y comparten una misma actitud hacia la religión. Alguien les

dijo alguna vez que sus cerebros regían sus corazones. A ninguna de las dos les atrae la idea del matrimonio por temor a que entorpezca sus carreras artísticas. Ambas viven obsesionadas con la obras que están escribiendo, que siempre valoran mucho más que las anteriores. En ambas prevalece la memoria auditiva sobre la visual. El *Evening Standard* fue el primer periódico en el que las dos leyeron por primera vez elogios hacia su trabajo. Con el tiempo consiguieron escribir para la BBC, y abandonaron en su momento Inglaterra para instalarse en el continente, Fleur en París y Muriel en Roma. Como Benvenuto Cellini, ambas parecen haber vivido una historia de amor con el arte. No obstante, nada se dice sobre detalles no relacionados con la creación literaria, por ejemplo, si es medio judía, si vivió en África; y a juzgar por los problemas que tuvo con la publicación de su *Warrender Chase*, nadie le pidió que escribiese su primera novela, sino que ésta surgió por esa capacidad innata, o instintiva, que tanto Muriel Spark como Fleur Talbot dicen poseer.

Donde sí hay ajuste prácticamente exacto es en los comentarios que Fleur hace sobre su novela y en lo que Muriel Spark ha confesado en torno a su actividad creadora y a su concepto del arte de la narrativa. Fleur refleja fielmente las opiniones y métodos de su creadora, según concluye su *Warrender Chase*, comienza *All Soul's Day*, e idea *The English Rose*.

Una de las características más relevantes de la novelística de Muriel Spark es la economía narrativa. En palabras de Ruth Whittaker:

Throughout her work there is a sense of suppression, an air of controlled panic restrained through the use of rigorous, economic prose. It is as if the precision of the language might have an exorcising function, like stepping carefully over the cracks in the pavement⁷.

En efecto, es evidente que en todas sus novelas hay un control constante de las pasiones y las emociones no sólo de sus personajes, sino del narrador con respecto al lector; pero su prosa económica no se restringe únicamente a este aspecto. Alan Bold, estudioso de la literatura escocesa y las baladas, entiende que el método narrativo de Muriel Spark está influenciado por las "Border Ballads" como modelos de economía narrativa, y especialmente por la obra de John Masefield, sobre el que ella publicó un estudio en 1953 y de cuyo texto Bold reseña: "The Border Ballads are concerned with the lyrical winding in and out of a situation; for all their repetitiveness and length, they are models of narrative economy"⁸. Para Muriel Spark Dios es el ejemplo más rotundo de economía: tres Personas en una única esencia.

A veces este tipo de economía se señala explícitamente, como en *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961), donde Sandy Stranger admiraba el método económico de su profesor de arte, Teddy Lloyd, cuando al pintar los retratos de su familia o de las niñas de la escuela, ella advertía el parecido con Miss Brodie en todos ellos. Otras veces, como en *The Girls of Slender Means* (1963), se citan los poemas que recitaba Joanna Childe, de modo que el narrador proporcionaba económicamente el tono general del libro y de la escena en particular, al mismo tiempo que reproduce la atmósfera del May of Teck Club. Pero el ejemplo más brillante de prosa económica se ofrece en *The Driver's Seat* (1970), la más corta de sus novelas, donde el narrador se deshace de cualquier elemento superfluo con la finalidad de mostrar la complejidad del proceso autodestructivo de Lise; la obra resulta transparente, cristalina, a la vez que intensifica la trágica desesperación de la protagonista al no haber adornos que distorsionen la presentación exclusiva del último día de Lise.

Fleur Talbot se hace eco del estilo de su creadora cuando comenta dos defectos que a su entender tiene el libro de Leslie, *Two Ways*, ambos relativos a la dicción. Uno es el “web of multisyllabic words and images trowelled on like cement” (*LI*, p. 76); la propia Muriel Spark ha expresado su rechazo por las maneras complicadas del lenguaje: “I use very simple language. My words are short”⁹. El segundo defecto corresponde a la artificiosidad de los diálogos:

“Ow can yer do this ter me, guv’ner?” pleads Leslie’s young Cockney. When all he had to say (since the reader already knows he’s a Cockney) is, “You can’t do this”. Which is far more authentic to the ear than all the “ows”, “yers” and “ters”. (*LI*, p. 155)

Fuera de sus novelas, Muriel Spark completa esta opinión: “What I like doing is to make the character in my novels say as nearly as possible what they ought to say,... always in the hope that everything will be said and done more clearly and appropriately than in real life”¹⁰. Y, como su creadora, Fleur aboga por la concisión: “since then I’ve come to learn for myself how little one needs, in the art of writing, to convey a lot, and how a lot of words, on the other hand, can convey so little” (*LI*, p. 60).

Otra característica que define la novelística de Muriel Spark procede del drástico giro en su evolución literaria, como señala Derek Stanford: “The poet came first; chronologically and in essence. And all her work, it seems to me, both as style and imagination, has derived from this primary fact: that she is essentially a poet”¹¹. La propia Muriel Spark corrobora esta teoría: “I like to think... that my novels have something of the compression and tidiness of the verse. When I started writing them I was a

great admirer of MacNeice, and I felt closer to him than to any practising novelist”¹². No se trata de llenar sus novelas con grandes cantidades de descripciones de lugares ni personajes elaborados, sino confeccionarlas con “compression and tidiness”, economía y orden; por eso la mayoría de sus novelas son breves, pero su extensión parece duplicarse en el momento de leerlas. Como dijo J. Emerson: “She is a novelist whose gift is for direct presentation of her own intuitive impressions of life: the poet’s approach”¹³.

En relación con este modo de transformar la realidad en ficción, es preciso reseñar las palabras de Fleur cuando equipara novela a poema continuo, y forma a mitología de la obra: “Without a mythology, a novel is nothing. The true novelist, one who understands the work as a continuous poem, is a myth-maker, and the wonder of art resides in the endless different ways of telling a story, and the methods are mythological by nature”. (*LI*, p. 100). Fleur recoge así las palabras de Muriel Spark: “For me the plot is the basic myth,... a plot’s got something universal in it”¹⁴, y hace patente la influencia de Iris Murdoch: “Form itself can be a temptation, making the work of art into a small myth which is a self-contained and indeed self-satisfied individual”¹⁵. De esta manera, Fleur está definiendo su prosa, o sea, la de su creadora, como una combinación de acción y forma (“the spirit of my legend”, *LI*, p. 107), organizadas por su concepción poética de la realidad: “I conceive everything poetically” (*LI*, p. 21). No es por casualidad que la primera información que el lector recibe sobre Fleur es que escribía poemas, pues su autobiografía parece estar compuesta según los cánones de las más auténticas baladas. No sólo por los contrapuntos que ofrece de la mezcla constante de narración propiamente dicha con comentarios metaliterarios, con resúmenes sobre la novela que estaba escribiendo, y con alusiones y citas de la obra de John Henry Newman y Benvenuto Cellini; sino también por la denominada “incremental repetition”, un recurso mediante el cual una estrofa repite la estrofa anterior con algún añadido significativo de modo que la narrativa avance:

... a young policeman stepped off the path and came over to me. He was shy and smiling,...

... and had a conversation with the shy policeman, “Dear Fleur”, came the letter.

“Dear Fleur”. Fleur was the name...

However all that may be, “Dear Fleur”, went the letter. “I think I’ve found a job for you!...”

The letter went on very boring...

“Dear Fleur, I think I’ve found a job for you!”

(*LI*, pp. 7, 8 y 9)

El ritmo de la obra viene marcado además por la recurrencia a ciertos motivos o temas. “Auld Lang Syne”, la canción que silbaban en la calle los amigos de Fleur cuando venían a visitarla entrada la noche, reitera el carácter pasado de los diez meses que está rememorando, no sólo por su significado, sino por su ortografía. Otro es “The English Rose”, tipo de mujer que Fleur utiliza para clasificar a Dottie, a Mrs. Beryl Tims, y a su propio personaje Charlotte. Pero, sin duda, el motivo más importante en esta obra es aquél que, extraído de *La Vita* de B. Cellini, se repite con cierta frecuencia, especialmente al final de los capítulos: “I go on my way rejoicing” (*LI*, p. 158). La alegría que se desprende de la frase marca en sí el tono de *Loitering with Intent*: la euforia de la creatividad, la vida airosa de la novelista que, como Cellini, salía triunfante de las situaciones embarazosas en las que se vieron envueltos. Fleur a menudo piensa en lo maravilloso de su existencia: “It came to me again, there in the taxi, what a wonderful thing it was to be a woman and an artist in the twentieth century” (*LI*, p. 129).

Fleur comenta que la idea para su *Warrender Chase* surgió en un bar, mientras oía lo que hablaban en otra mesa: “‘There were all gathered in the living-room, waiting for him’. It was all I needed. That was the start of *Warrender Chase*, the first chapter. All the rest sprang from that phrase” (*LI*, p. 60). La casualidad del acontecimiento y la imprecisión, que se desprenden al silenciar el proceso intelectual producido después de la percepción de la frase, se corresponden con lo poco que Muriel Spark deja conocer sobre este asunto concreto. Pero mientras todos estaban esperando a Warrender Chase, éste moría en un accidente de tráfico; la sutil paradoja del “Nevertheless principle” es patente:

I have started the preceding paragraph with the word “nevertheless” and am reminded how my whole education, in and out of school, seemed even then to pivot around this word. I was aware of its frequent use... It would need a scientific study to ascertain whether the word was truly employed more frequently in Edinburgh at the time than anywhere else. It is my own instinct to associate the word, as the core of a thought-pattern, with Edinburgh particularly... The sound was roughly “niverthelace” and the emphasis was a heartfelt one. I believe myself to be fairly indoctrinated by the habit of thought which calls for this word. In fact I approve of the ceremonious accumulation of weather forecasts and barometer-readings that pronounce for a fine day, before letting rip on the statement: “Nevertheless, it’s raining”. I find that much of my literary composition is based on the nevertheless idea. I act upon it. It was on the nevertheless principle that I turned Catholic¹⁶.

Para ellas todo surge del título: “I wait until I have a kind of caterpillar curled up in my mind. I write the title, my name and chapter One. Then I start. I like to have the title which I repeat through the book like a refrain. The rest I make up as I go along”¹⁷. Ambas escriben muy rápido, a mano, a veces toda la noche; no corrigen, y si lo hacen es mientras escriben, no releen: “I write long hand and send it straight off to be typed. I never re-read it or change anything; well, possibly a comma or a word in proof, but not the construction of a whole sentence. If I did I’d want to change the whole book”¹⁸. Ambas avanzan vertiginosamente desde el primer capítulo hacia una aventura que no saben cómo terminará. Probablemente por esta razón ya desde las primeras páginas el lector sabe qué le sucederá al protagonista. Por ejemplo, en *Robinson* (1958) se sabe que January Marlow regresó ileso de la isla; en *The Ballad of Peckham Rye* (1960) que D. Douglas se fue con un ojo amoratado después de haber perturbado la tranquilidad del barrio; en *The Driver’s Seat* que Lise va a aparecer muerta al día siguiente; de la misma manera, en la novela de Fleur, Warrender Chase está muerto desde el principio.

Ninguna de las dos novelistas esquematiza previamente la obra sobre la que va a trabajar: “If I plan anything it goes wrong, I make up as I go along”¹⁹. La obsesión por la obra que escriben es tal que captan el mundo real como una prolongación del mundo imaginativo que están ficcionalizando. Dice Muriel Spark al respecto: “a writer becomes a magnet for the experiences he needs”²⁰, y Fleur amplía esta opinión: “Characters and situations, images and phrases that I absolutely need for my book simply appeared as if from nowhere into my range of perception. I was a magnet for the experiences I needed” (*LI*, p. 13). Sin embargo, esto no debe entenderse como una serie de afortunadas coincidencias entre la vida de la novelista y el trabajo que autora y personaje están realizando; sino como el fruto de un proceso de reflexión sobre las vivencias e ideas que se transforman en materiales para la obra en cuestión: “I remember how the doing of my day appeared again before me, rich with inexplicable life” (*LI*, p. 42), o, desde otro punto de vista, la reflexión “literaria” sobre su vida le hace apreciar detalles que para un no-artista hubieran pasado desapercibidos, encuadrándose, como Proust, en un nivel superior al resto de los hombres: “When people say that nothing happens in their lives I believe them. But you must understand that everything happens to an artist” (*LI*, p. 83).

Debido a esta actividad intelectual no se puede hablar de elaboración improvisada ya que Muriel Spark es siempre consciente de lo que está haciendo, de lo que los personajes quieren hacer:

I think you should be as conscious as possible of what you are doing, and never give in to the temptation —it comes upon most

writers— of “Oh, I did that wonderfully— now I must go on doing that unconsciously”. It is terribly wrong. The unconscious is completely limitless. The best thing is to know what you are doing, I think²¹.

Lo correcto sería denominarlo creación espontánea; Fleur, cuando ha desaparecido *Warrender Chase*, incluso el manuscrito, siente que no podría volver a escribirla, no porque no recordase la trama o la mayor parte de los diálogos, sino porque: “... something spontaneous had gone for ever...” (*LI*, p. 101). En ocasiones esta espontaneidad no satisface al autor: Muriel Spark decidió dejar la escena del juicio en *The Bachelors* (1960) tal como estaba, e igual hace Fleur Talbot después de descubrir algunos defectos en el primer capítulo de su novela:

I could see its defects as a novel but they weren't that sort of defects that could be removed without removing the entire essence. It's often like that with a novel or a story. One sees a fault or a blemish, perhaps in the portrayal of a character, but cosmetic treatment won't serve; change the setting of a scene and the balance of the whole work is adversely affected. So I left my *Warrender Chase* as it was (*LI*, p. 125).

Fleur advierte en esta espontaneidad dos componentes próximos al límite de la inconsciencia: el instinto y la intuición. Su capacidad creadora, como la de Muriel Spark o Sandy Stranger en *The Prime of Miss Jean Brodie*, es un don innato, no responde a ningún acto consciente del raciocinio, es instintiva: “The process by which I created my characters was instinctive” (*LI*, p. 19); instintivamente puede conocer las reacciones lógicas de sus amigos ante un determinado acontecimiento: “I knew instinctively how he would react” (*LI*, p. 110). Ella desvelará las intenciones de Sir Quentin dejando a su instinto seguir adelante con *Warrender Chase*, demostrando el paralelismo entre los dos hombres y situando a su “instinto artístico” muy por encima de su capacidad de razonamiento.

Fleur define la intuición como una cualidad de todo novelista para percibir inmediatamente lo que sucede a su alrededor, descubrir los hechos verdaderos ocultos tras falsas apariencias:

“Maybe someone is getting her down”.
 “That's what I've been wondering —what makes you say that?”
 “An intuition, I'm a novelist, you know” (*LI*, p. 112)

Y es precisamente esta intuición de novelista la que convierte la realidad

en ficción, o, en el caso de *Loitering with Intent*, la ficción en realidad, entremezclándose y confundándose: “It was almost as if Sir Quentin was unreal and I had merely invented him, Warrender Chase being a man, a real man on whom I had partly based Sir Quentin” (*LI*, p. 129).

Esta misma relación de realidad-ficción existente entre Sir Quentin Oliver y Warrender Chase, se corresponde con la existente entre Muriel Spark y Fleur Talbot. Si, además de las analogías comentadas, en su relato autobiográfico no se advierten grandes diferencias con respecto a otras novelas de Muriel Spark, ¿quién es exactamente Fleur?

Fleur nunca describe ninguno de sus rasgos físicos; se supone que es una novelista afamada y lógicamente su autodescripción sería redundante, pues el lector ya debe conocerla. Al hablar de su nombre, dice:

Fleur was the name hazardously bestowed at birth, as always in these cases before they know what you are going to turn out like. Not that I looked too bad, it was only that Fleur wasn't the right name, and yet it was mine as are the names of those melancholic Joys, those timid Victors, the inglorious Glorias and materialistic Angelas (*LI*, p. 8).

Y, en efecto, la mayoría de los miembros de la Asociación Autobiográfica la ven como un ser malvado, demoniaco: “She belongs to the underworld” (*LI*, p. 136) dice Sir Quentin. *Warrender Chase* era una réplica novelesca de lo que estaba sucediendo en la asociación, al tiempo que predice el destino de ésta y de su director. El tema siniestro de su novela resultó ser una conjetura certera, una previsión del futuro, como si uno de los espíritus que se comunicaban con Patrick Seton en *The Bachelors* le hubiese configurado su historia. Fleur es consciente de que parte de su naturaleza es malvada y destructiva: “I was aware of a *demon* inside me that rejoiced in seeing people as they were, and not only that, but more than ever as they were, and more, and more” (*LI*, p. 8). En este sentido el nombre de Fleur es inadecuado; pero este mismo “*demon*”, que percibe con extrema fidelidad lo que sucede en su entorno, forma parte, paradójicamente, de su naturaleza creativa, y es en definitiva el núcleo de su capacidad artística: “... the sweetest part of my mind and the rarest part of my imagination” (*LI*, p. 43). En este sentido, “Fleur” sí es el nombre adecuado para denominar exclusivamente a Muriel Spark como novelista, “A woman and an artist in the middle of the twentieth century”, la faceta que precisamente la autora quiere representar y no ficcionalizarse a sí misma; son, pues, las memorias literarias de su auténtico “*demon*” artístico, “Fleur”: “... just a name my mother fancied” (*LI*, p. 10). Por esta razón Muriel Spark no concede su nombre a la narradora como Marcel Proust a su “Marcel” en *À la recherche du temps perdu*. Y ésta es otra

razón por la que no se describen sus rasgos físicos, pues no existe en realidad, como Elsa Hazlett en *The Hothouse by the East River* (1973). Al contrario que Muriel Spark, Fleur es un personaje de ficción, como Marjorie, su semejante en *Warrender Chase*:

“Then Marjorie is evil”.
 “How can you say that? Marjorie is fiction, she doesn’t exist”.
 “Marjorie is a personification of evil”.
 “What is a personification?” I said. “Marjorie is only words”
 (LI, p. 53).

A diferencia de las novelas autobiográficas escritas en tercera persona, como *The Prime of Miss Jean Brodie* o *The Mandelbaum Gate* (1965), Muriel Spark hace que su portavoz se exprese según el principio de Sir Quentin Oliver “on complete frankness”, que tantas y tantas veces se repite a lo largo de la obra. Ella no permite que su “medium” deje ningún detalle sin notar, especialmente los comentarios a su actividad artística: “I am sparing no relevant facts” (LI, p. 59), ya que el lector no sabrá casi nada sobre lo que no se relacione con la asociación, o la confección y publicación de *Warrender Chase*. A cambio Muriel Spark le ofrece una guía ficcionalizada para introducirse en sus otras novelas:

Although in reality I wasn’t yet rid of Sir Quentin and his little sect, they were morally outside of myself, they were objectified. I would write about them one day. In fact, under one form or another, whether I have liked it or not, I have written about them ever since, the straws from which I have made my bricks (LI, p. 142).

Y así, pues, se ve a Lady Edwina, que parece un personaje salido de *Memento Mori* (1959); a Sir Quentin Oliver, formando una secta para dominar a sus miembros, selectivo como Miss Brodie, diabólico como Patrick Seton; a Marjorie, que baila sobre la tumba de Warrender Chase como Lina Pancev sobre la de su padre en *Territorial Rights* (1979); el suicidio de Lady Bernice “Bucks” Gilbert, que transporta al lector a la desesperante tragedia de Lise en *The Driver’s Seat*; a Mrs. Beryl Tims que hará de sacerdotisa en los servicios religiosos de la asociación, como Pauline Thin en *The Takeover* (1976); o la dicotomía en la personalidad de Warrender Chase, como la de Annabel en *The Public Image* (1968). Sin embargo, el tema del chantaje es el que siempre ha inquietado a Muriel Spark; para ella éste es el más inmoral de todos los actos humanos, la manipulación de la libertad del individuo y el dominio absoluto de su voluntad. De hecho, ninguna de sus novelas estará exenta, bajo una forma u otra, de este aspecto sórdido de la condición humana.

No resulta extraño que esta novela se titule “Loitering with Intent”, en vez de “Warrender Chase”, “Complete Frankness”, o “Rejoicing My Way”. Solamente en el último capítulo aparece mencionado explícitamente el título en dos ocasiones. La primera es cuando Fleur estaba en el cementerio de Kensington y se le acercó el policía: “... suppose I had been committing a crime sitting here on the gravestone, what crime would it be? Well, it could be desecrating and violating”, he said, “it could be obstructing and hindering without due regard, it could be loitering with intent” (*LI*, p. 143). De todos estos delitos, Fleur elige uno: “I rang Dottie back. She accused me of having plotted and planned it all. “You knew what you were doing”, she said. I agreed I had been loitering with intent” (*LI*, p. 156). Fleur confiesa haber ideado el rescate de su novela robada y haber provocado indirectamente el fin de la asociación autobiográfica. Pero también aclara su propósito: merodear por las novelas y la novelística de Muriel Spark, de modo que a través de la trama y los comentarios ha sido capaz de exponer los métodos de su creadora, o —por decirlo de otra manera— de relatar lo que ha estado sucediendo en “la casa de la ficción” de Muriel Spark.

En su empresa autobiográfica, Fleur sigue los ejemplos de John Henry Newman en *Apologia Pro Vita Sua*, y de Benvenuto Cellini en *La Vita*, de cuyas obras se extraen citas para ilustrar el texto. También aparece mencionado un tercero, Proust, que representa la culminación de la forma autobiográfica.

Muriel Spark ha declarado que gracias a Newman se convirtió al catolicismo; pero la influencia que tuvo en su forma de escribir no fue menor; por él descubrió la economía que reina en el orden divino y religioso, y aprendió a representar poéticamente la realidad: “Cardinal Newman once remarked that a Christian picture of the universe is almost necessarily a poetic one, and this notion... took Miss Spark’s fancy”²². La luz espiritual que *Apologia Pro Vita Sua* ofrece a Fleur se pone de manifiesto en el momento en que *Warrender Chase* ha desaparecido, y ella, para averiguar dónde está, se sienta a ojear el libro de Newman, y leyendo párrafos desordenadamente, se da cuenta de que Dottie fue la única que pudo haberse llevado el manuscrito. Pero la presencia de esta obra de Newman en *Loitering with Intent* no sólo tiene por finalidad recordar la influencia que este autor ejerció sobre la novelista, o realzar la utilidad de una autobiografía:

I must, I said, give the true key to my whole life; I must show what I am that it may be seen what I am not, and that the phantom may be extinguished which gibbers instead of me. I wish to be known as a living man, and not as a scarecrow which is dressed up in my clothes... (*LI*, p. 141).

Tiene también el propósito de mostrar la hecatombe a la que podría conducir este libro si las ideas que expresa se entendiesen en un sentido erróneo, como lo hizo Sir Quentin al disculpar su actitud: “Did he (Newman) not form under his influence a circle of devoted spiritual followers? Am I not entitled to do the same?” (*LI*, p. 137). Otro fin es también poner de relieve la naturaleza novelesca de su existencia. Mientras está comentando un pasaje de Newman con Maisie Young, una mujer perteneciente a la Asociación Autobiográfica, Fleur parece descubrir la clave de su existencia, integrada en el mundo imaginativo de su creadora: “I felt a revulsion against an awful madness I then discerned in it. “... My mistrust of material phenomena... two and two only supreme and luminously self —evident beings, my Creator and myself” (*LI*, pp. 69-70); y además intuye, ante la simpleza de Maisie Young, que su papel es el de narradora: “For a moment I felt like a grey figment, the “I” of a novel whose physical description the author had decided not to set forth” (*LI*, p. 68). Ella es consciente de su superioridad frente a los demás personajes, y ve a Sir Quentin y a su grupo como hojas de papel en las que podría escribir lo que quisiese: “Those people and their Sir Quentin were sheets of paper on which I could write short stories, poems, anything I cared. Orgulous and impatient I told Maisie... that I had to make a phone call” (*LI*, p. 71). El sentimiento de superioridad que se aprecia a lo largo de toda la novela es también comparable al de Proust o Cellini.

La Vita es asimismo ejemplo y móvil de la autobiografía de Fleur: “All men, whatever be their condition,... should write the tale of their life with their own hand” (*LI*, p. 141). Cellini, en *La Vita*, se describe a sí mismo “como un hombre turbulento y apasionado, muy celoso de su obra y extremadamente orgulloso”²³, y su libro ha sido considerado como “el retrato del artista más revelador que jamás fue escrito sobre una mala persona que a la vez era un artista genial”²⁴. El Cellini de *La Vita* encaja con la Fleur de *Loitering with Intent*, maliciosa, una mujer que mira satisfecha hacia el pasado, celosa y orgullosa de su arte, como Muriel Spark:

I remember... discovering her in the act of sheeding a disused manuscript into tiny pieces. I asked the reason for this great precaution, and was told it was to protect the copyright of her vision against marauding poets who might come visiting the dustbin for verbal tip-offs²⁵.

Fleur, por su parte, devolverá las biografías a Sir Quentin sólo después de que haya extraído de ellas todas las frases e ideas procedentes de *Warrender Chase*.

En cuanto a la forma autobiográfica, Fleur aborrece categóricamente

el tipo de relato que Dottie estaba realizando y, como Muriel Spark, rechaza toda manifestación de emociones y sentimientos del autor, es decir, el relato confesional: “Dottie has produced no biographical writing for the others to see. She had in fact written a long confessional piece about Leslie and his young poet and her consequent suffering” (*LI*, p. 48). Decepcionada por los efectos que producen las memorias que conceden más importancia a la veracidad de los hechos que a su representación literaria, Fleur desaprueba el método por el cual Sir Quentin obligaba a los miembros de su asociación a escribir sus memorias: “Presented fictionally, one could have done something authentic with that poor material. But the inducing them to express themselves in life resulted in falsity” (*LI*, p. 83). Mientras Fleur se esfuerza en asegurar que lo que está contando es verídico, Muriel Spark opta por ficcionalizar su autobiografía sin convertirla en reportaje o confesión.

Casi en la mitad de la novela, Fleur dice: “I had perceived that anecdotes and memoirs are only valuable if they attach to an interesting end-product” (*LI*, p. 82). Muriel Spark ha conseguido dotar de un doble valor a su novela reuniendo ambos requisitos.

Notas

1. Amory, Mark (ed.): *The Letters of Evelyn Waugh*, Penguin, Harmondsworth, 1982, p. 478.
2. Dobbie, Ann B., and Wooton, Carl: "Spark and Waugh: Similarities by Coincidence", *Midwest Quarterly*, XIII, July 1972, p. 423.
3. Muriel Spark en una entrevista con Frank Kermode: "The House of Fiction: Interviews with Seven Novelists", en Malcolm Bradbury (ed.) *The Novel Today*, Fontana, London, 1977, p. 132.
4. Este proyecto no ha sido llevado a cabo hasta el momento.
5. Muriel Spark en una entrevista con Victoria Glendinning, *New York Times Book Review*, 20 May 1979, p. 48.
6. "Elegy in a Kensington Churchyard", *Fortnightly*, Sep. 1950. Incluido en Muriel Spark *Going Up to Sotheby's*, Granada, St Albans, 1982, p. 43.
7. Whittaker, Ruth: *The Faith and Fiction of Muriel Spark*, Macmillan, London, 1982, p. 12.
8. Spark, Muriel: *John Masefield*, Peter Nevill, London, 1953, p. 104. Citado en el libro de Alan Bold, *Muriel Spark*, Methuen, London & New York, 1986, pp. 18-9.
9. Muriel Spark en una entrevista con Ian Gillham: "Keeping It Short", *The Listener*, 24 Sep. 1970, p. 412.
10. Spark, Muriel: "How I Became a Novelist" *John O'London's Weekly*, 1 Dec. 1960, p. 683.
11. Stanford, Derek: *Muriel Spark*, Centaur Press, Fontwell, 1963, p. 77.
12. Muriel Spark en una entrevista con Philip Toynbee, *Observer Colour Supplement*, 7 Nov. 1971, p. 13.
13. Joyce Emerson en una entrevista con Muriel Spark: "The Mental Squint of Muriel Spark", *The Sunday Times* (Colour Section), 30 Sep. 1962, p. 14.
14. Muriel Spark en una entrevista con Frank Kermode, op. cit., p. 132.
15. Murdoch, Iris: "Against Dryness", en Malcolm Bradbury (ed.): *The Novel Today*, op. cit., p. 30.
16. Spark, Muriel: "What Images Return", en Karl Miller (ed.): *Memoirs of a Modern Scotland*, Faber & Faber, London, 1970, pp. 152-3.
17. Muriel Spark en una entrevista con Nicholas Shakespeare: "Suffering and the Vital Spark", *The Times*, 21 Nov. 1983, p. 8.
18. Muriel Spark en una entrevista con Mary Holland: "The Prime of Muriel Spark", *Observer Colour Supplement*, 17 Oct. 1965, p. 10.
19. Muriel Spark en una entrevista con Joyce Emerson, op. cit.
20. Muriel Spark en una entrevista con Alex Hamilton, *The Guardian*, 8 Nov. 1974, p. 10.
21. Muriel Spark en una entrevista con Frank Kermode, op. cit., p. 134.
22. Stanford, Derek: "The Work of Muriel Spark: An Essay on Her Fictional Method", *The Month*, XXVIII, Aug. 1962, p. 93.
23. Maillard, Robert (ed.): *Diccionario general de escultores*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p. 62.
24. *Ibid*, p. 64.
25. Stanford, Derek: *Inside the Forties*, Sidwick & Jackson, London, 1977, p. 205, citado en Ruth Whittaker: *The Faith and Fiction of Muriel Spark*, op. cit., p. 30.