

TEATRO Y NOVELA:

«REQUIEM PARA UNA MUJER», DE FAULKNER

EL estreno en España del *Requiem para una mujer*, de William Faulkner, en la adaptación teatral de Albert Camus, invita a replantear una vez más el tema de las relaciones existentes entre el teatro y la novela.

Como es bien sabido el *Requiem para una mujer* es una novela dialogada y con estructura teatral. De ahí la relativa facilidad de su adaptación escénica, semejante en cierto modo a la que ofrecen algunos relatos de otro escritor, también norteamericano, John Steinbeck, creador de una modalidad literaria que, según él, participa a la vez de la novela, del drama y del guión cinematográfico. (*Of mice and men* es uno de los más conocidos ejemplós de tal modalidad).

Cabría recordar asimismo cómo Galdós en su vejez volvió al teatro —primera y fracasada vocación juvenil suya, anterior a la estimulante lectura de Balzac—, tras pasar precisamente por la novela dialogada, susceptible de cómoda realización escénica —tal fué el caso de *Realidad*, adaptada a la escena por indicación del director del teatro de la Comedia—. Galdós en esos últimos años de su vida sintió la necesidad de renovar las técnicas novelescas y teatrales, y buscó una interpenetración o intercambio de las mismas.

«Al cuidado de sus hermanas mayores, *Realidad* y *El abuelo* —decía Galdós en el prólogo de *Casandra* (1905), novela dialogada— sale al mundo esta *Casandra*, como aquellas *novela intensa* o *drama extenso*,



que ambos motes pueden aplicársele. No debo ocultar que he tomado cariño a este subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social, buscando y acometiendo sus respectivas aventuras, y que ahora fatigados de andar solos en excesiva independencia, parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales. Los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico».

Posiblemente el primer móvil que incitó a Galdós al empleo del diálogo como total estructura novelesca, no fué otro que el prurito naturalista de la máxima objetividad. Si lo que se pretendía —lo que los teóricos naturalistas propugnaban— era un alejamiento afectivo del autor respecto a sus criaturas novelescas, con la consiguiente evitación de todo sentimental subrayado que matizara simpatías o antipatías, ningún procedimiento mejor para conseguir tales resultados que el diálogo manejado teatralmente, sostenido por breves acotaciones, situadoras del escenario, los personajes y la mecánica de la acción.

(Esta pretensión de objetividad —dicho sea entre paréntesis— ha resurgido hoy con apariencias de novedad técnica. Recuérdense los comentarios críticos que en su día suscitó la publicación de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, novela en la que se quiso ver el espécimen de esa nueva objetividad novelesca. Cosa distinta es la aspiración a conseguir— y esto sí que es nuevo y paradójico— «una novela sin historia ni personajes», tal como en la joven novela francesa lo propone teóricamente y lo ensaya con enorme poder renovador e indiscutible talento Alain Robbe-Grillet. Por cierto que una novelista francesa que suele ser incluida en esa escuela o tendencia, Marguerite Duras, se ha servido casi exclusivamente de la forma dialogada para una de sus más significativas narraciones, *Le Square*).

Faulkner, barroco y simbolista, no sólo no evita la matización personal, sino que en cierto modo se apoya repetidas veces en ella, y novela frecuentemente sobre experiencias propias y recuerdos familiares —v. gr. *Sartoris*—, dándonos siempre, de una manera u otra, su personalísima concepción del mundo. Inicialmente poeta, Faulkner es un novelista extremadamente subjetivo, intensamente lírico.

Por eso en su *Requiem* el diálogo antes que un recurso objetivador



—de necesitar alguno, Faulkner suele manejar otros, más actuales tal vez, como la superposición y contraste de diversos monólogos interiores— es, sobre todo, en mi opinión, el excipiente adecuado para un antiguo y noble género literario: la tragedia.

Se ha dicho muchas veces que esta obra de Faulkner es algo así como una tragedia griega planteada en el mundo de hoy. (Ya Malraux al presentar a los lectores franceses *Santuario*, la novela que ha quedado convertida en la primera parte del *Requiem*, veía en ella «la intromisión de la tragedia griega en la novela policíaca»). Se ha reconocido muchas veces también, por críticos y lectores, que el mundo novelesco de Faulkner —ese mundo sudista del imaginario pero inquietantemente real (como una pesadilla de Kafka) condado de Yoknapathawa—, posee el sombrío color y el empeño catártico propios de la más pura tragedia.

El diálogo, pues, no hace más que verificar y acentuar, con la retórica adecuada, la índole trágica de una gran novela moderna. No se olvide la ya aludida calidad poética de la novelística faulkneriana, y se entenderán mejor la riqueza y densidad musicales de ese constante hablar, gritar, gemir, de los personajes de la obra. Pues un *Requiem* es un rezo y una música, un sucederse de cantos y respuestas, de solistas y de coros. El título de la obra de Faulkner —¡y qué importancia tienen los títulos en las novelas de este autor!— está al servicio de una intención simbólico-musical, como, en otro plano, lo está también el del relato *Desciende, Moisés*, tomado de un famoso *spiritual* negro.

Con la doble referencia doliente y musical del título escogido para su novela —recuérdese que en la versión original es *Requiem for a nun*— Faulkner enmarca el mundo de la tragedia griega en que la música era algo sustancial y no accesorio, en la estructura atormentadamente religiosa de su mundo sudista, de manera semejante —sólo en lo que a técnica y última intención se refiere— a cómo la Gran Tragedia de la Crucifixión de Cristo queda, en *Una Fábula*, enmarcada simbólicamente en el sacrificio de un soldado, en la guerra del 14.

Ortega y Gasset, al que tanto atrajo siempre el problema de los géneros literarios, se refirió en una ocasión, en un artículo de 1910, *Adán en el Paraíso*, a la novela como «categoría del diálogo». Y también en las *Meditaciones del Quijote* (1914), desde otra perspectiva, tuvo ocasión de considerar nuevamente este aspecto y de recordar otra vez las curiosas palabras del autor del *Quijote* apócrifo, aquel misterioso Avellaneda que



calificaba de comedias en prosa las novelas cervantinas, y entre ellas el *Quijote*, todo diálogo.

Avellaneda, pese a esas censuras —pues en él lo son—, concibió también su *Quijote* como una comedia en su más literal sentido de acción cómica, teatral, dialogada y hasta «entremesada» —es término suyo— con los torpes lances de un chocarrero Sancho, muy distante ya del cervantino.

Pero ésta, evidentemente, es otra historia que no hay por qué tratar aquí. Si a ella he aludido ha sido para recordar al lector actual lo antiguo de este tema de las relaciones existentes entre teatro y novela. Con sólo tener en cuenta que, en nuestras letras, *La Celestina* es, a la vez, raíz y origen de una doble floración literaria, teatral y novelesca, podríamos quizás aproximarnos al atrayente problema de la ligazón o parentesco existente entre los dos géneros.

Géneros conectables, intercambiables a veces, pero, en definitiva, géneros distintos. La verdad es que las más puras, genuinas y magistrales novelas del mundo han sido pensadas y creadas en términos no teatrales. La utilización de recursos escénicos aplicados a la novela tiene su correlato o compensación en el caso contrario —piénsese en el teatro de O'Neill, en el que tantas veces, las técnicas empleadas presentan una oriundez novelesca, v. gr., el monólogo interior de *Strange Interlude*, etc.— y en ningún momento es suficiente para desvirtuar la esencia misma de cada género.

De todas formas cuando —como en el caso del *Requiem* faulkneriano— hay en una novela posibilidades teatrales dadas por su misma estructura y por su intención trágica, hay que felicitarse de ello y más cuando el explotador de esas posibilidades se llama Albert Camus.

El teatro opera siempre —o debería operar— como un resonador popular y mayoritario. Por eso tiene su importancia el que un novelista fundamentalmente de minorías, como es William Faulkner, haya merecido esta adaptación. Con ella ha adquirido voz, gesto, bulto y crispación dramática una de las más personales y emocionantes atmósferas novelescas de nuestro tiempo.

