



Mariano Baquero Goyanes

Teatro y novela: «Réquiem para una mujer», de Faulkner

El estreno en España del Réquiem 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 Réquiem 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 ejemplos 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 fue el caso de Realidad, adaptada a la escena por indicación del director del teatro de la Comedia. Galdós en estos últimos años de su vida sintió la necesidad de renovar las técnicas novelescas y teatrales, y buscó una interpretación 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 fue otro que el prurito naturalista de la máxima objetividad. Si lo que se pretendía -lo que los teorizadores 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 *Réquiem* 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 *Réquiem*, 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 Réquiem 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 Réquiem 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.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

