

Enrique Azcoaga

William Faulkner



Quizá son tres. Tres las formas de novelar, en función de las angustias. De la angustia novelística del novelista. Dependientes de su estado inicial. De como el novelista se angustie... ¿en la realidad?; ¿frente a la realidad?

Unos novelistas frente a la realidad. Otros novelistas... en su realidad.

En la realidad, en la butaca verde, amarilla o roja de la realidad, ningún novelista podrá sentarse. Ni en anfiteatro, ni en butaca de orquesta. Allí y aquí, este muelle..., aquel muelle... Y el tapizado. Por consideración al tapizado. Y porque el novelista va a ser estrictamente un tapizador, que por su oficio, de pie frente a la realidad marca su puesto. O sobre la realidad.

La realidad no produce por lo dicho nada al novelista. Ni placer, ni elementos. No le produce placer, por que solo un acento artístico real sobre la realidad, placer produce. Y él es el acento. O la diéresis. De elementos no se puede nutrir porque para el novelista

la realidad es un mundo: algo nada elemental. Y es imposible que al no producir, produzca un novelista, que es siempre un elemento ajeno.

Hay un momento en que la realidad sin ser consecuencia del novelista, en que el novelista, sin ser consecuencia de la realidad, se abren. El novelista a la disociación de la realidad. La realidad—disociándose—al apercibimiento del novelista. En ese momento la realidad tiene un olor: mil olores. Y el novelista intenta llenar su frasco de perfumes.

¿Es mundo frente a un mundo? ¿Es una realidad frente a otra realidad?

Unos novelistas, dijeron al hacer sus novelas, que el novelista era humilde. Que el novelista se sacrificaba en provecho de sus olores, en provecho de sus personajes por ejemplo, y que para lo único que servía era para que los personajes fueran siempre no en busca de su autor, sino a un punto—el autor—a vertebrarse. Otros novelistas—quizás más poetas—, no conformes con esa anulación, con esa supeditación del novelista, quisieron marchar con su olor sobre los olores. Desearon volar con sus alas sobre mil alas dispersas. Los primeros eran partidarios de que el novelista se sentara frente a la realidad. Los siguientes, de que el narrador hiciese en su realidad suya, la realidad de enfrente.

La realidad puede estar ahí frente a nosotros como real, nuestra circunstancia, teñida de nosotros mismos (Dostoyewsky). La realidad está ahí, frente a nosotros, y de un modo o de otro sus olores, en nuestra angustia dis-

puesta a buscar, van a lograrse en presunta sinfonía: en especial perfume (Edgar Wallace). La realidad está muy distante, casi en sueño, y el novelista de tanto esfuerzo, con tanta fuerza abre sus ojos que aquella realidad está en sus manos, y él en las nubes (Marcel Proust). La realidad está al borde de las manos y el novelista decide perderse en ella y mover de un modo más sinfónico esa realidad, aun con el riesgo a veces de perderse en el alma de un notario para sólo moverla (Balzac). Y ya están rotas las dos únicas posiciones del novelista, según tantos... Aun olvidándonos de otros.

Si Dostoyewsky, Wallace, Poe, Proust, Balzac, Dickens, Joyce... no hubieran hecho de más de cuarenta cartas la baraja novelística, Faulkner no tendría sentido. Entre Dostoyewsky y Wallace—según Harichalar en su prólogo a «Santuario» en Edición de Espasa-Calpe, ciertos críticos en la aparición de «The Sound and the Fury», lo situaron. ¿Más cerca de Dostoyewsky? ¿Muy lejos de Wallace? O cambiando las preguntas, ¿más cerca de Wallace que del autor de «Los Karamazoff»?

William Faulkner es peor folletinista que Dostoyewsky. A Dostoyewsky el folletín le entretiene, le consuela, le exalta, y es genial folletinista porque sin embargo no le «produce» placer. A Wallace el folletín no le preocupa. Lo necesita su pulso incierto. Porque Wallace no tiene plácida paciencia plena. Ya que quizás es sólo Dostoyewsky en la literatura universal un pacienzudo gustador folletinista. Y Willian Faulkner, sin

interesarse como Dostoyewsky (a éste el folletín le salva, y es el nervio angustioso de Faulkner el que salva el folletín), en el folletín se recrea.

Dostoyewsky ve el folletín, esa su característica y compleja realidad, con sus cinco sentidos. Wallace se interesa por él, porque su tacto se alegra y su espíritu llega a creerse que su pulso alegrado marca su intimidad profunda. Mientras que Faulkner no se preocupa en su realidad más que de la vista del sonido.

El «Santuario» de Faulkner; las escenas de esta nada encasillable novela, lo acusan perfectamente. El sonido de los sucesos, la sinfonía de los acaeceres, no aparecen siempre perfectamente orquestados. Llegamos en la primera lectura a creer que era puro ruido. Demasiado ruido y pocas nueces. Y, sin embargo, en Faulkner hay nueces. En Faulkner hay angustia y calidad de novelista. Y sin que su calidad sea por nosotros aprobada o rechazada, de nuestro agrado o incurso en desdén más o menos total, no resulta calidad novelística, porque Faulkner no es Wallace. Porque Faulkner «no llega a creerse» con esa o aquella angustia, al sentir agitado o no su pulso. Sino que lo que intenta es precisamente «creerse». Y en su angustioso buscarse alrededor de los sucesos, rompe como tantos las dos posiciones, y aun admitiéndolas, marca esta tercera: la de situarse frente a la realidad, para entrar y salir con velocidad cinematográfica de ella y producir el chasquido. Pues si el chasquido para Dostoyewsky está en su estremecimiento dramático originado en un personaje

por una acción, en Faulkner el chasquido vive, cuando Faulkner se cree: al cambiar de aire.

«En verdad,—apunta el autor de «Mentira desnuda»—, Faulkner es, como Joyce, un poeta, en prosa, con su correspondiente Infierno. Es inútil extractar este libro. Levinson comentando «Santuario»—o mejor el Faulkner que lo ha escrito—advierde que el horror que este libro nos causa no proviene de las escenas en él contenidas—violaciones, asesinatos o linchamientos—, sino de la calidad de la angustia que de cada página se desprende». Y en tanto que una calidad angustiosa se desprende de «Santuario», para en su vuelo cambiar de atmósfera, del prigen al cielo del autor: se hace para nosotros un tanto inexacta la afirmación de Marichalar, tan agudo en su prólogo.

No es el gesto vital de Faulkner para nosotros, lo que movilizándolo, integrando facetas realistas en su ritmo, produce esa calidad de la angustia. Para el lector en «Santuario» existen dos ritmos astante diferenciables, aquel en el que resultan buídas las mil peripecias de sus personajes, y el movilizador de este sin par movimiento. El primer ritmo más que interesarnos nos aturde, nos desvía produciendo en nosotros el caos que el autor apetece, y muestra sin embargo una angustiosa calidad indiscutible. Esta calidad nos interesa—no nos interesa—al lector. Pero es precisamente esa calidad la que señala el movimiento segundo, que es como de manos, guiñolesco, y con el cual Faulkner en su vida íntima no origina el vuelo de una esencia con calidad

angustiosa, sino que con ese ajetreo angustioso, desesperado, horrisono, Faulkner satisface su anhelo patente.

William Faulkner no es poético en su modo extraño de novelar, porque la novela para él, la vida de un Popeye, de un Goodwin, de un Gowan, no es nunca el guante de su vida. Sus personajes—los mil personajes de su novela, cuidados igualmente, que la hacen en parte como la de un neto novelador, moderno, sin personajes—no tienen nunca que ver con el novelista.

No en tanto no resultan reflejos autobiográficos del autor, sino en cuanto lo único que al autor interesan son sus acciones. Sus acciones—el olor, si creyéramos poeta a Faulkner, del poema—por ser sonidos de unos gestos que el novelista nunca crea, sino que apunta.

A William Faulkner poco de lo que le ocurre en su novela le angustia. Para William Faulkner las vidas que se chocan en la narración no son nada en su atmósfera, en la atmósfera auténtica de la novela. Sino que le interesan más que en sí, como interesan las líneas de un poema en tanto señalan entre líneas una calidad angustiosa, vital, en el poeta, como consecuencia de unas vidas que la acción asegura existen, y que William Faulkner no sabe totalmente en su existir.

El poeta vuela sin límite, o hacia un límite que a su llegada constantemente se amplía. William Faulkner, ni siquiera vuela en su anhelo jadeante a sus personajes. Los personajes en Faulkner son sombras perfectamente trazadas si se quiere, pero sombras. Como las sombras, pertenecen todos a un friso del que no pueden despren-

derse. Del que independientemente no pueden ser, resultando abultamientos. Contradiciendo lo que Marichalar dice de lo real y que puede aplicarse aquí a la no realidad de los personajes; «lo real no es lo más verdadero, sino lo más auténtico, y cuando la realidad es objetiva no le basta expresarse directamente, sino que precisa ser desprendida y lanzada como un arma arrojadiza». Desprendidos y lanzados estarían en «Santuario» los muñecos, si Faulkner se ensimismara en su creación. Pero Faulkner no los necesita. Se diferencia del gran folletinista en que aquél necesitaba antes que las acciones, personajes capaces de plantearlas. E interesándose por las acciones solamente como hemos dicho, establece sin embargo Faulkner el asombro en su novela. Esa calidad «tenebrosa, siniestra y terrorífica». Porque precisamente lo que en Faulkner asombra es que personajes sin propiedades extraordinarias, personajes de los que el autor nada nos cuenta, comiencen a funcionar monstruosamente con arreglo a un fatalismo especial impuesto por el autor.

Lógico fatalismo. Fatalismo caprichoso, porque con él William Faulkner no logra lo que logra Dostoyewsky: que los personajes planteen la monstruosidad necesaria, justa, precisa, para su alma monstruosa. No cae sin embargo en lo que intenta Wallace: deslumbra al cubrir con hechos «excesivamente» extraordinarios su nada extraordinaria personalidad vital. Pero se nos muestra como un hacedor caprichoso que dará entre todos sus

sucesos creados más tarde en buscar cual es el que sin duda ha de calmar su patente angustia.

Hay en todo Faulkner un exceso injustificado. Una imprecisión. Desmesuramiento. Porque lo que Faulkner va buscando en su novela, es esa onda, ese último—supremo—suceso, que lo acuse como novelista exacto. Como poeta que precisamente con ésta o aquella línea, crea una onda implícita, que es exactamente el grado de la calidad de su angustia. Lograda esa onda, logrado ese máximo suceso, acusaríamos la calidad poética del autor de «The Marble Faun». Pero para lograrla las acciones se perderían en buena salsa de folletín. En Dostoyewsky todos los gestos de sus muñecos nadan en un ambiente que no es precisamente estos gestos acumulados. Mientras que en Faulkner todo está dispuesto para ese ambiente. Pero en verdad, los gestos de esas sombras que son sus muñecos, son sacados por su autor en exceso al aire libre. «Casi había anochecido—nos dice. Popeye había moderado el paso. Marchaba ahora a la par de Bembow, y este veía a su sombrero en continuo y rápido movimiento pendular al tiempo que Popeye volvía la mirada a los lados con una especie de rencor perruno. Algo, una sombra formada por el vuelo, se dobló entonces sobre ellos y siguió, dejando una corriente de aire en sus rostros, con un silencioso movimiento de alas en tensión; Bembow sintió que todo el cuerpo de Popeye saltaba contra él y que su mano se le agarraba a la chaqueta.

—No es sino una lechuza—dijo Bembow. Simple-

mente una lechuza. Y añadió: El que cantaba era un pájaro pescador que llaman reyezuelo de Carolina. Así se llama. No me podía acordar cuando estábamos allí atrás. Popeye se arrebuja contra él, agarrado a su bolsillo, silbando por entre los dientes como un gato. Huele a negro—pensó Bembow—; huele como aquella materia negra que salía de la boca de la Bovary y corría por su velo nupcial cuando la levantaron muerta». Y podemos observar cómo de acciones extrañas en tan breve párrafo, se pasa con rapidez que excluye homogeneidad narrativa, a gestos vulgares. Vulgares, no aisladamente o en otra novela, pero sí en un folletín tenebroso, siniestro y terrorífico.

¿Por qué esta desigualdad? Porque el autor, por no crear y complacerse en erección de sus personajes, no pone a estos nunca en la novela, en trance. Sino que estos personajes desembocan normalmente, perdidos, en una peripecia por Faulkner en exceso complicada, para cubrir una necesidad. Hay por esto en Faulkner un ambiente incontinuo. La realidad, se nubla por lo sorprendente. Y no es que se llame aquí realidad, a la realidad con que nos encontramos paseando urbanamente. Si no a la realidad con que el novelista en un pulso homogéneo, pretende ambientar.

Esta realidad en Faulkner: se pierde cuando se duplica o triplica. Cuando se hace sin serlo, sorpresa. Porque el autor no es que aumente el tono de esa realidad, cosa que no perdería a sus personajes. Si no que es esa suprarrealidad la que airea como acercándose a

los ojos. Por lo que todos los personajes en «Santuario» pretendiendo abarcar esa realidad que ambientada daría el buen Faulkner, arañan nuestra vista sin objeto.

Por tan cerca accionar, el ruido de que preliminarmente nos ocupábamos. Todos los gestos de estos muñecos son ásperos, sin necesitar aspereza. Son broncos, sin justificar tal posición. Porque Faulkner no los siente—la prueba es que sus muñecos no sufren sus desplantes en virtud de una norma, sino que los plantean por plantearlos, porque al autor conviene para todo menos para el florecimiento real del personaje—ni en su alma, ni en un mundo que orquestándose calmara su alma gigante.

¿Poeta en prosa de la acción? Necesitaríamos verle justificándola. Como decíamos, la acción de Faulkner a veces sorprende mucho más de lo que es, por la insignificancia de sus personajes. Pero la acción vertiginosa de «Santuario» presenta a los muñecos hablando de ella. Nunca de ellos en esa realidad complicada. Nunca de un defecto o de una virtud, sino de un gesto.

¿Que en el autor, en las manos del poeta, todo movimiento se justifica? En este gran guiñol que es «Santuario» no, porque las acciones no adolecen de esa monotonía, de esa igualdad con que se pintan acciones debidas a un único Pigmalión. Las acciones son varias. Excesivamente varias. Pero sin raíz. Porque Faulkner —y aquí vemos su positiva, angustiada situación que no cierra positivamente, sino para nosotros en falso—lo que hace poético en todo caso es el movimiento injusti-

ficado de sus muñecos. Injustificado, porque sin hablar de variadas raíces, tampoco hablar como en las novelas autobiográficas; de la única raíz que es la vida autora, que tantas vidas mueve. E injustificado, porque ningún silencio suyo—voces del autor—nos interesa. Sino sus espléndidos gestos desorbitados.