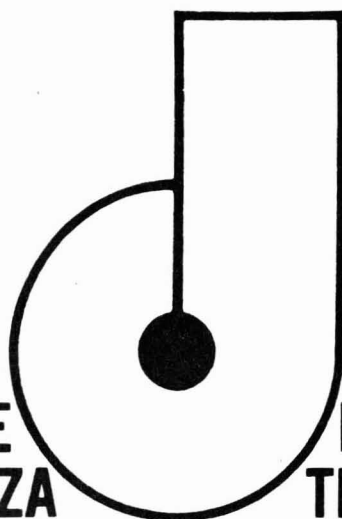


JOSE
BALZA



OYCE Y FAULKNER: LA RUPTURA TEMPORAL

Quizá nadie haya rozado tan angustiosamente la íntima perplejidad que guarda la memoria como Proust. Pero también su excesivo énfasis en la recuperación dolorosa del tiempo, tiñe de cierta irrealidad su obra. Hay alguien que, sin apartar el dolor y la compleja invasión con que el pasado corroe nuestro presente, prefirió la naturalidad (¿existe este término para un artista?) como arma estética. James Joyce no nos dará la incesante inclinación de un artista sobre su vida anterior ni dirá que sus personajes conciben su existencia como una obra de arte; Joyce organiza el nacimiento de un artista (Stephen Dedalus) o propone una vida que, de manera casi animal, toca las seducciones del arte (Mr. Bloom).

En Joyce subyace Bergson; en Joyce la memoria hará derivar sus personajes al zig zag de lo actual y lo vivido. Pero este escritor jamás utilizará el interminable tejido de una línea evocadora. Su deseo de ser fiel a la vida cuando la exprese literariamente lo impulsará a asumir un método diferente.

■

Excesivas coincidencias entre ellos impiden hablar de Joyce sin mencionar a Virginia Woolf. La historia de la literatura posee un solo nombre femenino para la novela: Virginia Woolf. Su obra guarda la autonomía formal, el impulso inventivo y la atenta economía del genio. *Al faro* es en sí misma un espejo de la novela (el cuadro que pinta Lily Briscoe) y una muestra asombrosa de la psicología más honda. *Orlando* inicia la comprensión de cómo cada ser inteligente puede realmente ingresar a las variaciones del tiempo. *Las olas* convoca el ritmo (lenguaje, luz, destino): y en esa asunción la novela deja de serlo para convertirse en poema. Como Joyce, Virginia Woolf escribió en inglés. Ambos ocupaban los extremos de un universo político que aun se mantiene en tensión (Inglaterra-Irlanda). Ambos vivieron el mismo tiempo y durante los mismos años. Virginia Woolf ofreció su nuevo lenguaje a la técnica de novelar, y ella sola reclamaría un estudio muy vasto.

■

Una erudición sobrecogedora (música, cine, idiomas antiguos y modernos, poesía, teatro, medicina) y su progresiva ceguera marcan la juventud de Joyce. Había publicado *Música de Cámara*, colección de poemas, en 1907; y *Dublineses*, relatos, en 1914. Quizá estas historias nada significarían hoy si no fuese porque en ellas hay el asomo de un rasgo que luego Joyce convertiría en recurso magnífico de su trabajo. Se trata de los desusados momentos en que sus protagonistas parecen afrontar un detalle esencial para ellos —pero que quizá escapa de su exacta comprensión o de la nuestra, como lectores. Hay allí un adelanto de las posteriores epifanías.

Joyce solía decir “No tengo imaginación...” —como un protagonista de la película *El submarino amarillo*, de *The Beatles*, quien habiendo visto mares llenos de huecos, monstruos y pasillos por los que camina un tenedor, se dice que son cosas de la imaginación, para luego asegurar: “Pero si es que yo no tengo imaginación”— y sin embargo en 1916 publica *Un retrato del artista adolescente*.

La partícula *Un* que acompaña este título no debe ser olvidada. Hay allí la manifestación de una conciencia que conoce el valor de su descubrimiento. Joyce sabe que no va a escribir —a partir de ese libro— como nadie; sabe que está alterando el concepto de novela. El retrato de su artista no será una generalización sobre los creadores. Ese *Un* lo identifica y lo determina; se tratará de un caso especial, ajeno a las tipologías. La próxima palabra, *retrato*, posee a su vez connotaciones que tal vez sólo un adecuado enfoque desde la pintura cubista podría explicar con claridad. Joyce va a retratar al protagonista: el libro será la historia de éste en una múltiple visión, y la huella de esa historia sobre el ambiente en que ocurre (o viceversa). Tema y forma se anuncian en el título. La simultaneidad de sujeto y ambiente constituyen, de una vez, el paso para la ruptura temporal.

El cine había interesado a Joyce; Eliot iniciaba un equivalente del montaje con “*La tierra baldía*”. La literatura de Joyce querrá proponer visceralmente la posibilidad de una vida. Sangre, orina y sudor integran la materia de sus evocaciones con una vitalidad que los hace irremediables y conmovedores.

Todo el arsenal cultural de Joyce, su absorbente inventiva y un desproporcionado método de observación, le ayudan a recrear cada personaje como si en ellos la existencia se modulara involuntariamente: compases del presente envolviendo innumerables apoyos en el pasado. Tal como nuestra mente funciona, Joyce elabora psicologías lábiles y biológicas.

Ni él mismo quiso aclarar el asunto de las epifanías. Son ya tradicionales las anécdotas acerca de los misteriosos papeles en que, repentinamente y durante cualquier situación, tomaba notas o esbozaba “momentos”. Tampoco nosotros podremos explicarlas. Algo tienen que ver con la llegada de los magos a Belén, con la revelación mística; pero también envuelven esos momentos narrativos, una atmósfera de incantación y de secreto que, con frecuencia, los protagonistas joyceanos logran percibir. Piénsese por ejemplo en el IV capítulo de *Un retrato del artista adolescente*: la muchacha en el agua; y también, en este libro, la adivinanza en la enfermería. Piénsese en la metamorfosis de la sirena, del *Ulises*.

La modalidad técnica de Joyce despliega un infinito muestrario de recursos. Estudioso de las menos próximas posibilidades lingüísticas —poesía clásica, titulares de prensa— Joyce sabía operar sobre realidades verbales que Ferdinand de Saussure definiría a su manera. En sus novelas, un lenguaje general asoma sólo estratégica-

James Joyce

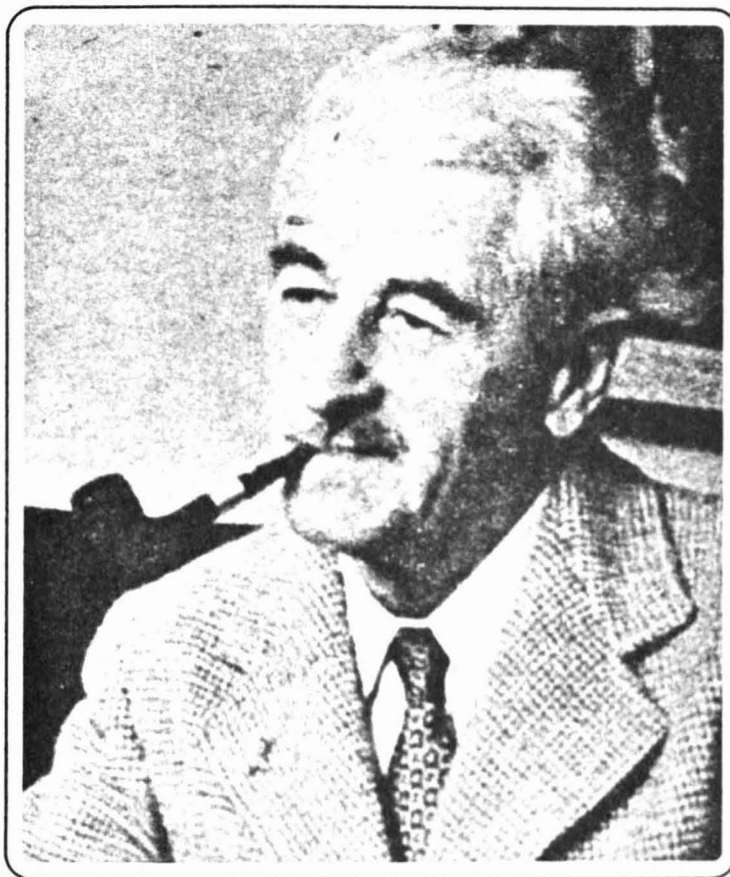


mente, como vigas discretas que sostienen la estructura. Este lenguaje no predomina jamás, pero si llegara a ser extraído, el cuerpo novelesco se derrumbaría fácilmente.

Al lado de esa aparición de la lengua, Joyce introduce y modula vertiginosamente inesperadas expresiones del habla. Conversaciones, interpolaciones de conciencias que se autovaloran, discursos, refranes, lugares comunes y hasta textos musicales o recetarios de cocina, crean una notable gama de cualidades lingüísticas. Joyce las elige y las coloca justamente en aquellas zonas del relato donde —unas contra otras— pueden resplandecer o matizarse.

Pero esto no se hace para adornar o asustar: cuando Joyce trae uno de esos textos al relato es porque la exigencia interna de la forma lo impone. Casi nunca Joyce evoca (en el sentido proustiano) un fenómeno: lenguaje y habla adquieren tal carga sensorial, que el fenómeno —a través de ellos— es recreado, reconstruido. De esta manera, el paso temporal —por ejemplo de la madurez a la infancia— viene con el lenguaje en el cual se expresa la situación.

William Faulkner



No hay señales para la diferencia de tiempo: ésta ocurre, se da sensorialmente.

Así, la fragmentación del tiempo crece sobre una base impresionista. Sensaciones, recuerdos y pensamientos adquieren concreción, frescura, para originar las secuencias. A ellas —y con ellas— es necesario agregar el método de las asociaciones libres. Estas pueden arrancar de simples elementos emocionales (por ejemplo, en *Un retrato*: taza de té —pozo/ hogar— colegio), de incongruencias sensoriales, de elementos semánticos, de interacciones culturales.

Joyce revoluciona el punto de vista. Flaubert y James, cada uno a su manera, construyó su obra acatando y afinando la limpidez de la selección narrativa: elegido un punto de vista, el relato debía avanzar exclusivamente desde tal ángulo perceptivo. Joyce no sólo registra de manera magistral, el uso clásico de este recurso, sino que, a voluntad, lo altera cuando es necesario. Por ello, nada extraña que Bloom o Dédalo sean vistos por momentos desde fuera y por momentos adquieran, sin embargo, una textura interior



que los complementa. El ojo joyceano posee una agudeza cubista: tal como la que existe en nuestra conciencia cuando una situación tensa nos desdobra.

Derivado de ese detalle, se cumple así mismo otra audaz proposición. Esta vez el acento es gramatical, pero los efectos tienden a registrar una mayor riqueza psíquica para el personaje. Joyce libera el discurso central: para bordear sus caracteres se inclina a narrar en primera persona y de ésta pasa a la tercera; o viceversa. Así, cierto desenfoque capta sutilezas que otro método hubiera congelado.

En síntesis, Joyce procede al rescate del tiempo mediante la memoria involuntaria que expresó Bergson, utiliza las grandes corrientes del fluir de la conciencia: pero organiza un ingente esfuerzo intelectual que impide la uniformidad o lo amorfo. Menos interesante —aunque significativo dentro del tipo humano trabajado por Joyce— resulta el recurso suyo que más se ha popularizado: las ocho frases con quinientas palabras —y sin puntuación— que cierran el *Ulises*.

■

William Faulkner pretendió durante su vida ser ignorante, salvaje y primitivo. Ante cualquier periodista argüía desconocer toda la literatura, excepto alguno que otro libro escrito en la época dorada de los griegos. “No hay que preocuparse por ser mejor que los anteriores o los actuales: hay que ser mejor que uno mismo” afirmó. Pero en verdad, Faulkner también pertenece a esa estirpe de escritores eruditos, ávidos en sus lecturas y conocedores profundos de la literatura universal.

Su primer libro, *La paga de los soldados* (1926), y luego *Santuario* (1931) escrito con la finalidad de obtener algo de dinero, son borrosos y prescindibles en comparación con la saga de Yoknapatawpha, que cubre su obra entera.

En 1929 publica su primera gran novela, *El sonido y la furia*. En 1930, *Mientras agonizo*, sobre la cual incidiremos aquí para hallar los diversos nudos formales de la literatura faulkneriana. El universo de todos esos libros está habitado por seres expoliados, por poseídos y asesinos, por mujeres violadas, santurriones e incendiarios, por idiotas, prostitutas y negros en el peor sentido de la palabra. Jefferson, capital de Yoknapatawpha, es el polo magnético de los aristócratas Compson y los Sartoris; pero también atrae a los blancos pobres como los Snopes.

En *Mientras agonizo*, los Bundren —Cash, Cora, Jewel, Darl, Vardaman— son arrastrados por su padre, Anse, quien desea cumplir la promesa de enterrar a Addie, su esposa, en el lugar elegido previamente por ella. Aunque todo el libro marca a Anse con el egoísmo y la sequedad, una mirada objetiva puede descubrir en él cierta tosca ternura, cierta obsesiva fidelidad, que lo salvan.

En *Mientras agonizo*, como en tantas otras novelas de Faulkner, los personajes hablan desde su propia intimidad. Cada uno de ellos posee una voz (o un subtítulo, una fecha) que intenta identificarlos. Así el lector vislumbra la historia, repasa los hechos y los siente deformarse bajo las numerosas perspectivas. Resulta fácil enlazar los segmentos del argumento y adivinar sistemáticas alteraciones del tiempo narrativo. Pero Faulkner no recurre a encadenamientos previsibles —como la asociación libre o las alteraciones del punto de vista—. Su novelística ocurre en un presente rudimentario, siempre actual, siempre inicial; y en ese presente la historia fija sus momentos como algo intemporal. Cualquiera puede calcular los días que tarda la familia Bundren en realizar el entierro de la madre. Pero interpoladas en esa trama, súbitas interrupciones nos conducen a importantes momentos en la vida de los personajes. (Piénsese, por ejemplo, en la misma Addie, quien irrumpe y cuenta horas de sus amores y sus odios.) ¿En que momento *han ocurrido* esos nuevos segmentos? ¿Ayer, hace un año? Y aún más finamente: ¿en qué momento fueron pensados esos sucesos? Nada podría determinarlo. Sobre el arco temporal y nítido del argumento, se suspenden momentos claves que no terminan de pasar, que jamás perderán actualidad. ¿Por qué?

En una manera totalmente diferente de la de Kafka, pero próxima a él, los personajes de Faulkner permanecen desdibujados. La imagen jamás llega a ser absoluta. Porque los protagonistas de *Mientras agonizo* son seres inconclusos; en ellos la personalidad apenas asoma. Su psicología es un esbozo primitivo, en la cual la vivencia interior jamás se cierra sobre sí misma. Estos seres casi individuales son apenas puntos de un sentir universal. La mejor manera de imaginarlos sería visualizándolos como luciérnagas que se encienden por instantes en una oscuridad absoluta.

Por lo tanto si el contenido de la conciencia es ajeno a los determinismos, en ellos no hay señales para las fronteras temporales. No importa cuándo algo haya ocurrido. Antes o después resultaría igual. Si no ocurrió, va a suceder. Así, un escalofriante presente se cuela en cada situación. En muchas de sus obras, Faulkner acentúa esa difícil diferenciación del tiempo bautizando con el mismo nombre a diversos personajes de su obra.

Si Proust se afianza sobre el recuerdo y la intuición para rescatar la vivencia más remota; si Joyce construye una laboriosa casa de voluntad para mostrar biológicamente el tiempo, Faulkner anuda hechos, convoca ideas y personajes, para destruirlo. Faulkner elimina el tiempo o por lo menos suspende su vigencia. Ningún recurso más apropiado para el infierno circular que muestran sus novelas.

Como él mismo señaló, quizá “el tiempo es una condición fluida que no tiene existencia sino en los avatares momentáneos del individuo”. Y en su obra la aspiración a la individualidad es un sueño monstruoso e hiriente.