

OBRAS DE WILLIAM FAULKNER

POEMAS.

The marble faun, 1924 (pref. by Phil Stone); This earth, a poem... with drawings by Albert Heckman, 1932 (pamphlet); A green bough, 1933.

MISCELANEA.

Sherwood Anderson and other famous creoles, a gallery of contemporary New Orleans, drawn by William Spratling and arranged by William Faulkner, 1926; Complete issue by William Faulkner. Contempo, a review of books and personalities, volume I, number 17, February 1932, Chapel Hill, N.C., 1932 (caption-title); Salmagundi by William Faulkner and a poem by Ernest M. Hemingway, 1932 (pref. by Paul Romanie).

CUENTOS.

Idyll in the desert, 1931; These thirteen, 1931; Miss Zilphia Gant, 1932 (pref. by Henry Smith); Doctor Martino and other stories, 1934; Go down, Moses, 1942; Knight's Gambit, 1949; Collected Stories of William Faulkner, 1950.

TEATRO.

Requiem for a Nun, 1951.

NOVELAS.

Soldiers' Pay, 1926; Mosquitoes, 1927; Sartoris, 1929; The sound and the fury, 1929; As I lay dying, 1930; Sanctuary, 1931; Light in August, 1932; Fylon, 1935; Absalom, Absalom!, 1936; The Unvanquished, 1938; The Wild Palms, 1939; The Hamlet, 1940; Intruder in the Dust, 1948; Notes on a horsethief, 1950.

S U M A R I O

	Páginas
Introducción	6
1.- "Soldiers' Pay" y "El Sonido y la Furia"	24
2.- El Narrador	65
3.- El Problema del Tiempo	76
4.- La "Arquitectura"	95
5.- Relaciones entre autor y personaje	107
6.- Lo Primordial: la Prosa	120
7.- Faulkner cuentista	127
8.- Ideas de Faulkner	150
9.- Faulkner y el Perú	165
Notas	172
Apéndice. Discurso de Faulkner y ensayo de Campbell y Foster, traducidos ambos por el autor	179
Bibliografía	190

INTRODUCCION

—

El interés que en nuestros días despierta este novelista norteamericano es el mismo que, años y decenas de años atrás, mantuvieron Kafka, Proust, Gide, Joyce y Huxley. Siempre es no sólo un adalid que concita una época de declive en busca de nuevas ideologías, sino un literato que a veces renueva y otras crea singulares formas de expresión (estilos y variedades narrativos que sitúan a la novela como género experimental por excelencia), el que hace girar en torno de sí a lectores y a críticos, a imitadores y a panegiristas. Faulkner, escribiendo en la media oscuridad de la ignorancia pública, primero, luego desbordando los Estados Unidos hasta llegar a otras lenguas, ha sido fiel a esta vocación de creador y renovador de la estilística, a par que ha sustentado una sofocante prédica de valores vitales habidos en el fondo de una atmósfera gárrula e intensa, barroca, alucinada y temerosa.

La vida suya -que se acerca a los 55 años, pues nació el 25 de Setiembre de 1897, en New Albany, Mississippi-, consagrada, como él dice, "a una obra en la agonía y la fatiga del espíritu humano, no en busca de gloria y menos de provecho, sino creando con los materiales humanos algo que antes no existía", sea por connatural intimismo o por minuciosa observación, busca en la literatura no olvidar jamás "el corazón humano en conflicto consigo mismo, único hecho que puede originar una obra digna por ser lo único de que se puede escribir y que merece la agonía y la fatiga"(1). He aquí el pensamiento capital de este lejano y casi ausente miembro de la que Gertrude Stein llamara "generación perdida" (2), y que, merced a una irrevocable decisión a las letras, ha logrado situarse muy por encima de otros novelistas de su misma generación, como John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald, James T. Farrell, Ernest Hemingway y los que pertenecen ya a nuestro siglo como Thomas Wolfe y John Steinbeck. Ya en 1894, tres años antes de que naciera Faulkner, habían nacido Katherine Anne Porter y James T. Farrell; luego, en 1896, Louis Bromfield, Dos Passos y Fitzgerald; por fin, un año tras de Faulkner, Hemingway; tres más tarde, Wolfe, y cinco después, Steinbeck.

El literato de mayor renombre que nace al mismo tiempo que Faulkner es Thornton Wilder. A aquél, sin embargo, no le cupo directamente el apóstrofe de la Stein, quien denominó, ante Hemingway, "generación perdida" a aquella que emigró a Europa y fue influida por ésta después de la guerra y que retornó luego de lo que Cowley ha denominado un "exilio". Apenas, por la fecha de su nacimiento, Faulkner puede pertenecer a este grupo y por ello su sensibilidad se hizo otra y el mundo de sus obras tuvo que ser diferente. Tras de vivir casi en el anonimato Faulkner saltó a la Gran Guerra alistándose en las fuerzas aéreas canadienses y desempeñándose con la R. A. F. inglesa en Francia; pero volvió muy pronto a su dilecto pueblo de Oxford, a convalecer de una herida ganada en batalla, y luego, por algún tiempo, vivió en New Orleans, bajo la tutela de Sherwood Anderson, hasta partir a New York por unos cuantos meses durante los que se empleó en una librería, y viajar finalmente en 1925 a Europa, antes de volver a su sempiterno Oxford para ya no dejarlo sino en esporádicas visitas a Hollywood o a New York. Allí, en el rutinario Oxford, adonde se trasladara muchos años antes su familia, únicamente por afición y entre una dramática lucha por ganarse el pan, en que ofició de carpintero, pintor de techos, maestro de golf para post-graduados en la Universidad, se lanza a escribir después de haber hecho, hacia 1922, sus primeras armas ^{como} poeta. Sin haber concluido sus estudios secundarios, renunciando a la Universidad adonde ingresó sin diploma, debido a su condición de veterano de la guerra, Faulkner sigue su mayor impulso. Ni siquiera le importó el que después fueran a llamarle el escritor de poca educación formal de su tiempo, con la excepción de Hart Crane, pues, en efecto, hasta Hemingway, que nunca pisó la Universidad, le sobrepasaba en esto. Empero, él se familiarizó con tres idiomas, se dedicó en París a la lectura de los grandes maestros y Cowley afirma que en sus primeros poemas y novelas eran notorias las huellas de Keats, Balzac, Flaubert, Swinburne, Mallarmé, Wilde, Housman, Joyce, Eliot, Sherwood Anderson y E. E. Cummings, con débiles atisbos de Hemingway, Dos Passos y Fitzgerald.

Muchos son los adjetivos con que los críticos recuerdan su estilo. Antes y después de aquel abierto elogio de Jean Paul Sartre -quien ya confesara en 1945 que "para los jóvenes escritores de Francia, Faulkner es un dios"- al sostener que "preferimos al analítico, el método sintético (de contar una historia)!, capaz de reflejar el clima

de estos últimos años", pues el "segundo pinta una atmósfera y describe sobriamente los actos en función de ellos sin necesidad de más explicaciones, rompe el orden lógico a favor del natural e instintivo", y antes y después del veredicto de Campbell y Foster (3) cuando sostienen que en su estilo, plagado de metáforas, hay raíces oníricas y surrealistas, Faulkner ha sido objeto de incontables juicios.

Acusado a toda hora, ya sea por Morton Dauwen Zabel, por Maxwell Geismar, por Robert Penn Warren o por Joseph Warren Beach de ser un romántico sureño y de exhibirse siervo de la retórica y la grandilocuencia, es defendido a ojos cerrados por Harshel Brickell, a quien únicamente le importa proclamarle "el mejor novelista que Estados Unidos ha producido", juicio que André Gide suscribiera mucho antes, pero con la reserva de que sólo era "el más importante de la nueva constelación" (4). Geismar le llama "simbolista"; Cowley, el creador de un "reino mitológico" (el imaginario condado de Yoknapatawpha, asiento de casi todas sus novelas); Fred B. Millet le juzga un "naturalista subjetivo"; y, en fin, otros le llaman un "naturalista" a secas. Hay críticos a quienes sólo les importa señalar que se entronca con la literatura de la "frontera" (the frontier tradition), esto es, con Mark Twain, o que su estilo es "una mezcla de Hawthorne, Poe y Melville" (5). Alfred Kazin, más sutil, reconoce que ha tomado mucho del naturalismo, pero que se ha mantenido alejado, fundando "una nueva escuela de sensibilidad en la novela contemporánea americana", en compañía de Henry Miller y Thomas Wolfe; para él Faulkner estaría guiso, cuanto a ideología, por un individualismo tormentoso, y, cuanto a estilo, por un romanticismo vuelto sobre sí mismo que permita la expresión de lo vital en y a través de la retórica (6).

El estilo de Faulkner, en verdad, empezó siendo diferente del que es ahora. En Soldiers' Pay campeaba un naturalismo cogido de romanticismo -paradoja no tan extraña- y muy afecto a alentar las historias de post-guerra. Sartoris, en cambio, ya suponía cuál iba a ser el ingrediente faulkneriano: el lirismo desenfrenado, el ansia, a cada paso, de metáforas, a par que la elección por el autor del referir los procesos mentales y un tanto patéticos del personaje, antes que mantenerse en la sobriedad del realismo "exterior". Desde entonces, por un lado, heredó la huella naturalista y se hundió en el abismo turbulento de cómo registrar en la literatura el

pensamiento y las asociaciones de ideas de personajes cada vez más difíciles de describir. Eligió, por igual, en El Sonido y la Furia y en Mientras yo Agonizo, mentes trágicas y normales que serían descritas con maestría "objetiva", y mentes retorcidas y desquiciadas sobre las que virtió su impulso, ya de artista del siglo XX, de registrar el misterio de su negror únicamente revelado por la tan discutida psicología freudiana. Hasta llegó a desatenderse con la gramática, a rechazar la sintaxis y la puntuación. Mas, con el tiempo, el culto de la retórica venido de la novelística del siglo XIX le fué ganando progresivamente, mientras fundía así lo romántico -que devino tan sólo la forma de una tragedia de violencias primitivas y atmósfera nostálgica- con un estilo diríase barroco. Su dedicación al psicologismo, entonces, halló su estilo adecuado puesto que Faulkner -al revés de Joyce- no pretendía el registro mental con visos de un rigprismo científicista, sino apenas una oportunidad de contemplar un reino de sombras que permitiera a las palabras decir muchísimo sobre ellas, mas siempre con una secreta intención de no definir las, de no iluminarlas. Todo esto ha ocurrido a partir de Luz de Agosto. La producción literaria estaba garantizada debido a que las conciencias no resultaban tan fáciles de desentrañar como un objeto exterior. Por último, al cabo de los años, digamos con Absalón, Absalón!, Intruso en el Polvo y Gambito de Caballo, la propia retórica mil veces retorcida y contrahecha, como estaba en riesgo de agotarse, descubrió que podía revelar el gran reino infinito de los hechos por medio de la "simultaneidad" (o sea, una decisión de pintar a un mismo tiempo muchísimas escenas), y con ello, también, la producción literaria estaba doblemente garantizada, puesto que cualquier hecho que Faulkner quisiera narrar o describir le ponía como en obligación de narrar y describir, a la vez, todo aquello que tuviera relación temporal -la relación más fértil- con tal hecho. Faulkner, finalmente, para conseguir tal efecto, supo dominar la técnica de las frases larguísima, más enormes aún que las de Proust, haciendo que todas ellas se refirieran, casi simultáneamente, a varios acontecimientos.

¿Cómo llamar, pues, a este autor que abusa de dicha técnica? ¿Cómo encasillar a quien surgió escribiendo a la manera de Dos Passos y Hemingway (Soldiers' Pay), a quien reunió en un solo libro la técnica naturalista y la joyceana, a quien se ase-

pensamiento y las asociaciones de ideas de personajes cada vez más difíciles de describir. Eligió, por igual, en El Sonido y la Furia y en Mientras yo Agonizo, mentes trágicas y normales que serían descritas con maestría "objetiva", y mentes retorcidas y desquiciadas sobre las que virtió su impulso, ya de artista del siglo XX, de registrar el misterio de su negror únicamente revelado por la tan discutida psicología freudiana. Hasta llegó a desatenderse con la gramática, a rechazar la sintaxis y la puntuación. Mas, con el tiempo, el culto de la retórica venido de la novelística del siglo XIX le fué ganando progresivamente, mientras fundía así lo romántico -que devino tan sólo la forma de una tragedia de violencias primitivas y atmósfera nostálgica- con un estilo diríase barroco. Su dedicación al psicologismo, entonces, halló su estilo adecuado puesto que Faulkner -al revés de Joyce- no pretendía el registro mental con visos de un rigprismo científicista, sino apenas una oportunidad de contemplar un reino de sombras que permitiera a las palabras decir muchísimo sobre ellas, mas siempre con una secreta intención de no definir las, de no iluminar las. Todo esto ha ocurrido a partir de Luz de Agosto. La producción literaria estaba garantizada debido a que las conciencias no resultaban tan fáciles de desentrañar como un objeto exterior. Por último, al cabo de los años, digamos con Absalón, Absalón!, Intruso en el Polvo y Gambito de Caballo, la propia retórica mil veces retorcida y contrahecha, como estaba en riesgo de agotarse, descubrió que podía revelar el gran reino infinito de los hechos por medio de la "simultaneidad" (o sea, una decisión de pintar a un mismo tiempo muchísimas escenas), y con ello, también, la producción literaria estaba doblemente garantizada, puesto que cualquier hecho que Faulkner quisiera narrar o describir le ponía como en obligación de narrar y describir, a la vez, todo aquello que tuviera relación temporal -la relación más fértil- con tal hecho. Faulkner, finalmente, para conseguir tal efecto, supo dominar la técnica de las frases larguísimas, más enormes aún que las de Proust, haciendo que todas ellas se refirieran, casi simultáneamente, a varios acontecimientos.

¿Cómo llamar, pues, a este autor que abusa de dicha técnica? ¿Cómo encasillar a quien surgió escribiendo a la manera de Dos Passos y Hemingway (Soldiers' Pay), a quien reunió en un solo libro la técnica naturalista y la joyceana, a quien se ase-

mejó luego al lírico y vitalista Thomas Wolfe, y, por fin, a quien se hizo inconfundible e incomparable? Un turbulento novelista neo-romántico? Un "genio demencial" de retórica extravagante? Un "verboso romanticist"? Como fuere, quizá habiendo renunciado en mucho a los estilos convencionales (actuales, diré mejor) no haya podido evadirse de nuestra época, a la cual Weidlé juzga como "carente de estilo" y en la que lo romántico es la conciencia de la pérdida de aquél y del valor de lo que se ha perdido. Y si, en efecto, creyéramos lo que Weidlé señala como carácter romántico, aquel "sentimiento de la desnudez, del abandono y de la soledad desesperada del alma creadora", "aquella soledad orgullosa y resignada", Faulkner estaría bien juzgado, y si fuéramos a suponer que el romanticismo es el fin de un estilo, así como la conciencia de la necesidad vital de éste (7), diríamos que Faulkner ha ido a buscarlo en gran parte de la novelística del siglo XIX, para, en fin, sumado al psicologismo ingénito del nuestro, permanecer en un instante en que se le reconoce dueño de una inconfundible técnica, al igual que Balzac o Dostoievski, Proust, Joyce o el mismo Kafka.

EL "TONO" DE SU TRAGEDIA.

Puede afirmarse, en líneas generales, que sus novelas están amasadas en un estilo nebuloso, fragmentario, empezando y recortando relatos y sub-relatos a cada paso, ya que el autor oficia de demiurgo y es él quien matiza narraciones con cuadros descriptivos y diálogos sui generis -en los que no es dable sorprender el brote de los parlamentos ni la lógica dicta las reacciones-, para quedarse en una eterna tonalidad claroscuro, densa, acvillada, que envuelve ideas menos que "sensaciones", e incidiendo, además, en una turbia y mórbida descripción de una lerdá conciencia que se encandila ante lo más detallado, ante el pormenor, como si el autor buscara en el fondo mismo de la vida rutinaria, del tiempo y del espacio cotidianos, de la condición humana, en suma, un reino desconocido para todos, donde la conciencia, los actos, el lenguaje y el mismo ambiente ganaran tal somnolencia, que, sólo más tarde, va a resolverse en lampos de desusada luminosidad o de bestial locura. Uno sería injusto, sin embargo, al vocear que Faulkner solamente practica esta técnica. Históricamente se descubre

en sus cuentos y novelas dos estilos. Uno, el alucinatorio y mágico -que busca convertir los argumentos en puzzles trágicos y provocar una confusión del tiempo y una disociación del Yo en los personajes-, brota del relato de Quentin Compson (cap. II de El Sonido y la Furia); se hace "absurdo" y melodramático durante la estancia de Temple Drake en la casona del Viejo Francés (cf. Santuario); se vuelve por demás taimado y primitivo en los diálogos de Hightower y Byron, y pretende la reducción de vidas enteras a pequeños y desordenados "bosquejos biográficos" y a un conjunto de meras "anécdotas", en la historia de Joana Burden (Luz de Agosto); y, en fin, abusa de multitud de narradores que entrelazan, confunden y prolongan el tema principal, en Absalón, Absalón! Además, en Las Palmeras Salvajes, se decide franca y doctrinariamente por el elogio de una conciencia turbia en que la causalidad, el tiempo e incluso la memoria se esfuman; en The Hamlet su extraviada lucidez alcanza el patetismo inconsciente de Ike y Mink Snopes; y en su más largo cuento, The Bear, en Intruso en el Polvo y en Gambito de Caballo proclama sin ambages una decisión de domeñar los hechos bajo una sombría atmósfera de palabras. Si, este es un primer estilo; pero hay otro, más poético, sencillo, dramático y a ratos humorístico, que proviene de Mientras yo Agonizo, de cuentos como Cabellera, Hojas Rojas, Setiembre Ardiente, A Bear Hunt, My Grandmother Millard, Barn Burning, A Courtship, de su relato El Viejo (el cual es una mitad de Las Palmeras Salvajes), de las líricas páginas dedicadas a Lena Grove, de su genealogía de los Compson. Y, no obstante, en un imparcial cotejo, hay que añadir que aquel primer estilo ha devorado casi toda su obra.

Faulkner ^{además,} no llega hasta el ámbito de la lógica o de la razón presidiendo las acciones, ni ~~tempe~~ a la pintura de una descomunal tragedia de seres que hayan perdido su condición humana. Por un lado, intensifica el primitivismo, y, por otro, atempera la tragedia; con esta doble actitud resulta la suya una novelística donde lo primitivo se manifiesta con persistencia inacabable: los sentidos se han vuelto a comunicarse con la tierra y con el aire, y entre los hombres hay una íntima trabazón que a veces no precisa de diálogo, a pesar de que -y en esto Faulkner presume de observador puramente objetivo, ni ateo ni romántico- no se funda en el amor, sino en un lazo neutral y quizá sí, a ratos, compuesto de odio. Lo primitivo señorea de un modo que puede superarse únicamente psicológico, pero que, al fin, el autor quiere sustentar con visos de

objetivo; y, en segundo término, dicho primitivismo se exhibe en dos direcciones: como disposición a la violencia y al instinto brutal, o como torpe inconsciencia. Así encarnará, por tanto, de un lado, personajes violentos y satánicos, y, de otro, personajes impasibles (puesto que, siendo semiconscientes, el mundo exterior y aun el subjetivo no les ha de interesar ni hacer que pierdan el torpor).

Como vemos, Faulkner crea en función de una tragedia que, si bien se insinúa desde los primeros instantes, desaparece inúmeras veces al ser reemplazada por la narración neutra de una vida neutra, con lo cual demuestra su modernidad y su apego a la "tragedia objetiva" del siglo XX. Ocupa incluso muchas páginas -como en "The Bear", en el capítulo "Spotted Horses" de The Hamlet, en Intruso, en cuentos como "Was", "A Courtship"- a fin de olvidarse inexplicablemente de la tragedia y describir escenas cómicas. No obstante, es demasiado impaciente -sus cambios de escenario y de "foco" narrativo son violentos, y, de igual modo, cambia súbitamente de tiempos, de personajes- y su vida demasiado caudalosa para quedarse allí; parece, a ratos, como si anorando un aura griega se entregara al frenesí del hombre en desgracia, como en aquellos deslumbradores capítulos de la vida de Ike Snopes, el idiota persiguiendo a una vaca, y de Mink Snopes, el asesino en fuga. Por todo esto, en suma, antes de señalar el "género" que practica, antes de afirmar si es un cuentista o un novelista, debe penetrarse en el ámbito de su creación, en este "tono" que domina a sus personajes, condiciona la clase del género y las cualidades del estilo, a fin de proclamar, de acuerdo a Warren y Wellek (8), que ha elegido la narración romántico-irónica y no la dramática ni la puramente objetiva.

TRAGEDIA ENFREÑADA.

Leyendo en orden, primero las descripciones escuetas, matizadas de brotes de poético lirismo en Soldiers' Pay y Sartoris, luego las áridas, irracionales y telegráficas "reproducciones" de Benjamín en EL Sonido y la Furia, puede suponerse que Faulkner busca describir el mundo sin su intervención, sin sumarle incluso los eternos adjetivos del artista. Esta última novela está relatada, en parte, con el lenguaje y

las ideas de un niño, con los sentidos exactos de quien no sabe aún valerse de ellos: la vista no ayuda al olfato, el oído a la voz, el cuerpo no se guía por el pensamiento; pero la tragedia está oculta pues el niño tiene más de treinta años, es anormal y es producto de la degeneración de sus muchos ascendientes Compson. El tono lento, frío y confuso de Benjamín deja escapar de cuando en cuando su condición de adolorido, mas no porque él lo diga sino porque el juicio de un lector racional y humano es ése. Nunca más Faulkner ha tratado de ser tan objetivo como aquí. En Mientras yo Agonizo repite su deseo de no inmiscuirse en el mundo y compone su novela con relatos en primera persona, igualmente ásperos, duros y huérfanos de toda clase de lamentos y algarazas. El cree no intervenir, esto es, no quiere hacerlo; pero aquí, más que en la fotográfica conducta de Benjamín, los hombres y mujeres que se esfuerzan por cumplir la voluntad de una muerta y transportar su cadáver hasta donde ella dijo que quería ser sepultada, viven en el tono varonilmente trágico de un mundo agreste que no consigue horrorizar a ningún personaje, se oponga como se oponga a sus deseos. La tragedia sigue siendo "para el lector", no "de los personajes", impasibles como son éstos por naturaleza, valientes y dueños de un estoicismo a toda prueba. Faulkner se exhibe apenas como sujeto que enfrena la tragedia, que no la desboca ni despeña, juzgándola, más bien, como la misma rutina humana. Tal vez por ello la "catarsis" sólo es expuesta en contadas veces, deleitándose más bien con prolongar una latencia trágica, como si la fruta de la desgracia no scabara jamás de madurar; y quizá si dando a entender, además, que la tragedia viene de la neutralidad cotidiana, de la estéril y a-sentimental vida humana, para después, súbitamente, cerrar el cuadro pintando que tales fuerzas se han desbocado demasiado, más de lo que debían hacerlo si obedecieran al principio de causalidad, y finalizando con la descripción de una serie de detalles rutinarios dentro de la tragedia extra-ordinaria, a fin de atemperárnosla y volvernos a la sempiterna vida de ayer. En el futuro Faulkner ya no perderá nunca esta su condición de enfrenador de la corriente trágica.

Pero ¿no es justamente esta lejanía del conflicto, del tema, no es este tono surgido de suponer, sospechar y vivir a expensas de la tragedia, el descubrimiento primordial del novelista?

Esta su condición de enfrenador la cumple a veces muy forzosamente. Mientras yo Agonizo habría sido una magnífica epopeya moderna si a su término, tras de violentarnos con la locura de Darl, que ha incendiado absurdamente un granero, no hubiérase arrepentido del vigoroso y dramático tono que iba ganando la obra, al exhibir, en las últimas páginas, una como súbita rutina, y, luego, escenas grotescas animadas ellas por Dewey Dell y Anse Bundren. Los tan traídos capítulos de Santuario que le valieran el mote de "autor terrorífico y espeluznante", en los cuales media docena de hombres persiguen bestial y estúpidamente a Temple, se supone que a violarla, han sido obtenidos sólo dete- niendo el instante mismo de la violación, y no una, sino muchas veces, como si Faulkner jugara con sugerir al lector y con alejarle de lo que éste supone que va a ocurrir; igualmente, la patibularia ejecución de Popeye, cuando llega, le da ocasión a éste para demandar que le atusen el pelo, del todo impasible ante su futura muerte; y Temple, la real culpable, aparece al fin paseando con su padre y asistiendo a una retreta, bostezando muy aburrida. Uno no sabe nunca, por eso, si lo que Faulkner pretende es una tragedia, o, por lo menos, un drama; parece, en efecto, que buscara tales cosas, pero cuando debe explotar los instantes trágicos que obtuviera, se mofa de la desgracia y hasta se permite no sólo sonreír sino despreciar el dolor. Quizá también por esto haya llegado en sus últimas obras a aprovechar demasiado de la técnica del shock y del suspenso, la cual, en verdad, no es sino la virtud de saber dosificar el argumento y de no resolver la intriga. Intruso en el Polvo y Gambito de Caballo adquieren los visos de novelas policiales y el autor, más que como detective, cual ingenioso delincuente, esconde los cabos que pudieran aclarar la historia y tan sólo se ocupa en fugar por muchos caminos posibles, a fin de hacernos olvidar que está obligado a resolver la trama y pintando en tales fugas cuadros trágicos, humorísticos y aun átonos.

Recuérdese, de otro lado, que Ortega y Gasset definió la novela como género "moroso", ahito de nuevos ángulos que deben describirse a cada paso, a fin de alejarnos siempre más del mero conflicto. La virtud del novelista reposa, pues, en saber detenerse. Faulkner, por ello, suspendiendo la tragedia, no la olvida nunca: la supone, aspira su háliti-

to y sólo vive a su vera. En Luz de Agosto tiene lugar la misma comprobación. Durante la historia de Joe y de Miss Burden, por ejemplo, Faulkner añade relatos subsidiarios justamente cuando parece que va a llegar al clímax patético. No se "ve" en la novela el preciso instante en que Joe incendia la casa de Joana, el instante en que ésta muere, ni siquiera cuando Joe mismo fuga. Exactamente cuando el tono va a hacerse un frenesí, se decide a intercalar nuevas historias más tranquilas y pausadas; o bien, actúa al revés: primero la súbita violencia y, después, su tranquila explicación de la violencia cometida, como cuando el viejo Hines, repentinamente, encuentra a Joe Christmas por las calles y le propina una paliza con su bastón, gritando y rabiando enloquecido. Faulkner, a esta altura, rompe bruscamente la narración y solamente muchas páginas más allá, cuando ya el patetismo ha sido olvidado, viene la larga historia de los abuelos de Christmas, en la cual se explica la furia del viejo, que no es otro que el abuelo deshonrado por la madre de Joe.

En rigor, esta técnica morosa brotó ya débilmente en Estos Trece, y, en especial, digamos, en Setiembre Ardiente, cuento en el cual se "evitan" los ratos culminantes: el asesinato del negro y la intimidad de ~~xx~~ la al parecer ultrajada Minnie. Cuando la caravana de automóviles ha cogido al negro Mayes y se supone que parten a ejecutarle, Faulkner deja la escena y corta el capítulo; luego aparece Minnie en compañía de sus amigas, riendo víctima de un ataque histérico, pero se corta repentinamente el nuevo capítulo y, por fin, aparece Mc Lendon para hacernos suponer que ya mató al negro; mas ambas escenas empiezan de nuevo como si fueran independientes, rompen la ilación del crescendo y acaban tranquilamente como si la tragedia no existiera. Por lo demás, Absalón, Absalón! consigue el mismo propósito con aquella sucesión de muchísimas anécdotas contadas por narradores diferentes que hacen lo imposible por alejarnos de la "narración lineal", que va de principio a fin y que sube cada vez más de tono. El sano patetismo de El Viejo está detenido y como desviado por la otra historia en Las Palmeras Salvajes. Esta conducta suya, que es casi proverbial en él, sería el único inconveniente para juzgarle un romántico cabal, porque aquí muestra su predilección por la "tragedia objetiva", por su señalamiento de un cuadro vital que asume los caracteres de una comedia. Y justamente por esta su predilección de aherrajar a cada paso el ar-

gumento e irse por miles de caminos secundarios, dejando suspensa la cadena principal, parece haber abandonado definitivamente el método "presentativo" de sus primeras obras y optar solamente por el "narrativo", pues la narración pura -al revés de la descripción- se ofrecía mejor a la fuga de lo concreto por medio de alusiones, a la prolongación sin cuento de la atmósfera y a convertirle en lo más "moroso" que cupiera.

SOLUCION DEL CONFLICTO.

Con el tiempo, repito, Faulkner devino únicamente "narrativo". Y bien, tomado así el conflicto, casi exclusivamente a través de la narración, se resuelve aquél por meras salidas, violentas o de abierta locura, concediendo a la tragedia un poder maligno que, si bien parece no afectar, embriaga hasta conducir a los hombres a la matanza, a los incendios, al odio o a la mengua de los sentimientos humanos. Diríase que cada historia de sus personajes se resuelve por una conducta de alucinado y de enloquecido. Temple Drake teme ser violada (aunque parece que, como mujer que es, también desea serlo) y entonces, ante los ardidos hombres, desea convertirse en muchacho o en una vieja solterona sin encantos, y de pronto, sin más, es como si se convirtiera en muchacho o en solterona. Esta solución violenta no es única. Darl Byrdven, de súbito, rompe a reír satánicamente y es porque ha incendiado un granero (Mientras yo Agonizo); Popeye sale de un galpón y al ver a Tommy dispara de repente, con una tranquilidad que es casi mórbido placer de matar; y en el mismo Santuario, ante el cadáver de Red, se produce una salvaje barahúnda en medio de la cual se cae la cera que ocluye el orificio del balazo con que le mató Popeye y Faulkner describe con deleite la apariencia del cadáver. Joe Christmas, cuando menos lo suponemos, es amenazado por Joana con un revólver y luego él aparece fugando a la luz de las llamas del incendio que ha provocado. Wilbourne opera salvajemente a Carlota con un cuchillo, haciéndola sangrar y matándola irremisiblemente (Las Palmeras Salvajes). Ab Snopes es casi un incendiario por principios y Mink Snopes asesina a un hombre y fuga a esconderse en los matorrales donde tiene que comer raíces y caminar únicamente sobre el fango; pero camina, mata y come enloquecido. Y, por último, podríamos haber recordado que otro asesino e incendiario, Christmas, pierde súbitamente la noción del tiempo y la sensación del

hambre (Luz de Agosto) o que Quentin Compson halla en el suicidio la única solución posible (El Sonido y la Furia). Faulkner prefiere, pues, lo frenético y lo bestialmente irracional antes que las formas lógicas: quizá si sea éste su tributo al neo-primitivismo de la sociedad del siglo XX. Pero, con todo, la solución no importa siempre, sino que a veces, en muchos relatos y novelas, existe apenas una interminable referencia a los dragones escondidos y subterráneos; viene lo que hemos denominado la narración neutra de una vida neutra y él se da a disolver la tragedia habitual, a humanizarla y hacer que los hombres convivan diariamente con ella, incluso cuando utilicen cualesquiera de sus sentidos en cualesquiera de sus percepciones. Y es porque, en general, su desarrollo dramático no conduce a un hecho preeminente, como en la tragedia conocida, sino que un aura trágica recorre toda su obra, como si no hubiera un solo hecho desencadenante, ni digno de serlo: la tragedia es eterna y etérea, y pende inacabable sobre nuestras cabezas. Faulkner renuncia a los moldes clásicos para llegar así a la concepción de la infinitud, tan propia de nuestro tiempo. Eternamente flotará la tragedia, que ha de existir antes, durante y después del clímax, y eternamente el autor gozará de aquella atmósfera, sin iluminarla ni agotarla jamás.

NATURALEZA DE LA NARRACION.

La simple observación un tanto histórica y panorámica de su obra nos hace pensar en sus marcadas desviaciones en cuanto a estilo y a su relación con el personaje, en cuanto a las facultades del narrador para desaparecer de su obra o mantenerse en ella. Su evolución, dicen Campbell y Foster, va "from photographic realism to emotional tropes that pillory some phase of modern civilization to still more intense, poetic language expressing the cosmic tragedy of which the human tragedy has been a compelling illustration" (9). Sus inicios, en efecto, tuvieron que ver con el realismo y el naturalismo y su estilo empezó valiéndose, sobre todo, del diálogo y de unas descripciones intercaladas donde el lirismo, a poco, iba dominando. Este lirismo, a veces, estaba enunciado casi directamente por el personaje y no por el autor, lo cual ocurre con las frases poéticas y líricas de Benjamín, de Quentin, de Darl o de Dewey Dell. Es indudable que en Estos Traca el diálogo se afianza y la descripción se hace variada, aunque

el lirismo alcanza brillantez únicamente en Hojas Rojas; los demás cuentos no necesitan ser líricos para ser dramáticos y muy plausibles. A partir de Santuario este diálogo simple y directo va a ganar en oscuridad, siguiendo una técnica tan peculiar que Faulkner es el único en la novela contemporánea que puede revolucionar este "género no independiente" (10). Veamos cómo lo hace. En primer lugar, el autor describe o narra, digamos, algo que el diálogo no viene a ilustrar, como ocurre siempre, sino a romper. Casi todos los novelistas acostumbran a explicar las situaciones de sus personajes mientras éstos hablan: cómo es su apariencia, cuál es el ambiente, qué piensan entre dos diálogos, etc. Faulkner no; describe algo y luego viene el diálogo que, como no estaba anunciado por la descripción, se convierte en inesperado y en abrupto. En este diálogo los personajes eligen un lenguaje por demás equívoco, ambiguo, eligen casi símbolos y los rodean de una excesiva retórica. Hightower y Byron se hablan oscuramente de cosas que el lector no capta directamente, y, sin embargo, se comprenden, aumentando nuestro desconcierto. Pero también aquí, en Luz de Agosto, ya la descripción desaparece muchísimas veces para ser suplantada por la narración, que adquiere retorcimiento, gana metáfora sobre metáfora, vuela adelante y atrás sobre el tiempo con una facilidad pasmosa y se convierte en un verdadero reino del verbalismo. De "presentativa", pues, la novela se ha hecho "narrativa"; de exhibírsenos directamente los personajes, ahora los tenemos únicamente "aludidos", puesto que la narración, por más enrevesada, tortuosa y completa que parezca, no solidifica ni hace convincentes a dichos personajes. El autor parece como si quisiera únicamente servir a la prosa en vez de a sus criaturas. Sus novelas The Unvanquished, Intruso en el Polvo y Notes on a Hermit ¿qué son sino intentos de una prosa por no agotarse nunca, por cogerse como sea de cualquier pretexto con tal de sobrevivir? Sobre todo, Intruso es su más grande empeño -que cansa por su frecuentísima monotonía- de convertir la prosa, la narración, en interminable y gárrula de por sí.

Toda esta evolución se relaciona profundamente con la idea que Faulkner tiene sobre la misión de la palabra y la literatura. Él emplea las palabras como instrumentos que traduzcan -infructuosamente, por la estructura misma de la concepción dramática, que es eterna e inagotable- las relaciones de los hombres con un fondo primitivo, cósmico, noc-

turno y amargo, o bien, las relaciones de los personajes entre sí -convertidos igualmente en nocturnos y en amargos. El diálogo, entonces, no comunicará a dos personas, sino que en él cada una describirá la parte de aquel cosmos que encierra en su pecho. El autor mismo, antes que describir a sus protagonistas de modo directo, no lo hará ni siquiera indirectamente, introduciéndose "en el hilo de la meditación del personaje" como dice Guillermo Díaz Plaja, sino que, al fin, los abandonará sus monólogos o a sus diálogos, recorriendo la materia nocturna que los forma y no se les acercará jamás ni se ha de comportar como el que conoce la vida de sus criaturas. Al revés del consenso de los novelistas guía a sus personajes desde una suerte de desconocimiento que, ahora lo sabemos, es obra de un dramatismo postulativo y suyo. Para no citar incontables ejemplos de Luz de Agosto, ahí están las páginas tomadas al azar de Absalón, Absalón!, donde elige términos equívocos y el novelista se desempeña como si no supiera la vida de sus personajes, como si también para él fuera un enigma.

Tal vez no haya resultado inútil su barba, ya que les impidió ver su boca... Los demás, sin bajarse de sus caballos, lo aguardaron. Supongo que sabían que tarde o temprano saldría de allí; me imagino que, mientras esperaban, recordaron aquel par de pistolas... Seguramente que él se detuvo una vez más y contempló todos aquellos rostros... Pero parece que no pronunció una sola palabra. (pp. 52, 53).

Así introduce no sólo la dubitación en la historia que describe, sino que todo lo convierte en probable, en posible. Gambito de Caballo está igualmente plagado de esta ambigüedad:

Pero conocíamos al viejo Anse y también a Virginus, de modo que podíamos imaginar algo como lo que sigue... Por fin un día se produjo el estallido. Probablemente, de la siguiente manera... A continuación veíamos mentalmente al viejo Anse... (pp. 12-13).

En sus novelas las palabras se reproducen unas a otras, sugiriendo y evadiendo lo concreto, pues Faulkner -poeta, sí, en esto- prefiere conservar brumoso y magnético el centro de su mundo. Conforme ha pasado el tiempo, empero, en vez de clarificarse, su estilo ha devenido más inextricable, mientras él seguía creando incontables metáforas (cada una tratando de ser definitiva, pero sabiendo que, por supuesto, no lo conse-

guiría) que hundíanse en el núcleo magnético y no en los hombres ni en las mujeres concretos. Y lo hizo de acuerdo a un plan director. Harriet de Onís dice muy bien que, despreocupado como está de estilos y modas literarias (lo cual no es cierto), "toma de cualquier fuente lo que sirva a su propósito, y utiliza lo clásico, lo bíblico, lo isabeliano, lo barroco, lo romántico, lo ultramoderno, mezclándolos para hacer una cosa nueva, inconfundiblemente suya mediante el poder de su genio. El mismo desdén por la secuencia temporal en sus argumentos que tan a menudo confunde y exaspera a los lectores, tiene sus analogías en la hinchazón de sus frases con esas interrupciones, esas vueltas al tema, esos destellos hacia atrás, esos paréntesis dentro de paréntesis, esos esfuerzos a menudo torturados por comprimir en una frase múltiples matices de sentimiento o facetas de emoción" (11). Lo único necesario para que su condición de novelista encuentre su oportunidad es que halle un simple "foco de narración" (12) en torno del cual se aoville su vocación de agonista.

EL RITMO.

Obvio es que podemos deducir el ritmo de toda esta predilección. Lentitud es morosidad, y, en efecto, Faulkner es lento; pero no es uniforme en su ritmo. A ratos se expulsa con paso tortuoso e inagotable, pero luego, irracional, impaciente, devoto de la violencia y de la grandiosidad como es, trueca el ritmo en otro febriciente, apasionado, encendido por magnífico -esto es, brillante- y a la vez confuso, pleno de relumbrones poéticos. La correlación entre ambos ritmos no es lógica sino desde el punto de vista estético; diríase, por esto, que es artísticamente necesario aprovecharse de ellos y conjugarlos arbitrariamente. ¿Cómo calificar el ritmo de contrapunto de su prosa tan llena de violencias ilógicas, interrupciones y fugas, tan semejante al producto de un mero capricho? O bien hay siempre el contrapunto entre los diálogos y el cuerpo del relato, o, colocados ya dentro del relato mismo, hay a cada paso una muestra de que el autor crea la psicología y los hechos de sus personajes con tal brusquedad, que es como si se solazara extrayéndolos de la nada y haciendo que las escenas encajen en cualquier sitio de la historia, adelante o atrás, como si pretendiera darnos una imagen del caos a través de un caótico ritmo de creación. Sin embargo, su poder sugestivo reposa precisamente en que

tras alejar de sí a la tragedia, se acerca a ella demasiado, explotándola frenético y volviendo, por fin, a reempezar el tempo lento, que, en verdad, es el que dura más en toda su obra. Herschel Brickell, amigo de Faulkner, avisado crítico y miembro del jurado que anualmente discierne el Premio O. Henry para los mejores cuentistas de los Estados Unidos (13), explica este ritmo en sus novelas por la herencia que han dejado los indios en la mentalidad de los artistas del Sur. Tan penetrante juicio merece seguimiento. El primitivismo de Faulkner, manifiesto tanto en la entrona de sus personajes como en la técnica de su escritura, tendría así una céntrica histórica de origen.

Se ha dicho que Faulkner es el novelista contemporáneo que ha merecido más ensayos y estudios de parte de la crítica. La bibliografía faulkneriana, en efecto, es ingente: a las catorce novelas, ocho libros de cuentos y tres poemarios escritos por el mismo autor, deben añadirse diversas colecciones y antologías compiladas por críticos, a más de artículos periodísticos, ensayos e incluso libros sobre él. Tanto en Europa como en América muchos ojos le han vigilado constantemente. En Francia, André Gide se refirió a él en un ligero panorama sobre la novela actual de los Estados Unidos; Jean Paul Sartre estudió su estilo y su psicología a propósito de Fortunio; André Malraux firmó el prólogo de la edición francesa de Sanctuary; Albert Camus le citó en artículos dispersos y los dos Maurice, Maurice E. Coindreau y Maurice Le Breton incidieron, el uno en un aspecto panorámico, y el otro, sagaz, profundo y brillante, en la técnica estilística y en la psicología de la obra de Faulkner. En Alemania, Mildred Harnack-Fish juzgó miembro de la "grosser tradition" norteamericana. En Italia, Emilio Cecchi y Salvatore Rosati fueron los primeros, en 1934 y en 1938, respectivamente, que se sintieron atraídos por el solitario de Oxford, pero, como es consabido, últimamente, antes y después de la guerra, las traducciones y la influencia americana en asuntos políticos, sociales y económicos italianos ha hecho surgir un conjunto de estudios sobre este autor. En Inglaterra, en cambio, los críticos han sido un tanto parcos con Faulkner, e igualmente, en España, donde, en la Revista de Occidente, desde 1924 hasta 1940, sólo se traduce Todos los aviada-

res muertos, un cuento aparecido en Estos Trece (1931), y el conocido artículo de Antonio Marichalar que sirviera de prólogo a la traducción de Espasa-Calpe. América Latina tampoco ha contribuido mucho a la discusión del estilo y la ideología de este novelista. Max Dickman le tradujo y se permitió unos juicios por demás generales; Eduardo Mallea, Luis Alberto Sánchez y José Antonio Portuondo le citaron ocasionalmente, o, en el caso de Portuondo, le estudiaron con entusiasmo; y una revista como la chilena "Babel" le dedicó ediciones conmemorativas. Quizá por todo ello tenga más valor la actitud de José Revueltas, el novelista mejicano que pretendió seguir sus huellas y probó en Luto Humano que, si bien no nos convencía a los latinoamericanos, por lo menos había comprendido y asimilado a Faulkner. Pero ya en los mismos Estados Unidos la bibliografía es alarmante y hasta los títulos de los ensayos dejan de ser muchas veces académicos (William Faulkner, literary tyro of Mississippi, por Louis Cochran; Faulkner, extra-special, double-distilled, por Clifton Fadiman; A moralist with a corn-cob..., por Wyndham Lewis; Faulkner: Sorcerer or Slave?, por Edith Hamilton), lo que prueba su popularidad, su arraigo o la fobia que ha despertado. Hasta psiquiatras han intervenido en el debate y así como el famoso Jung dió su opinión sobre Ulysses, así también el Dr. Lawrence S. Kubie ha desentrañado, con criterio puramente científico, algunos símbolos freudianos de Faulkner. Sumando a todos estos ensayos el de John Arthos, "Ritual and Humour in Faulkner", el utilísimo libro de Campbell y Foster: William Faulkner, a critical appraisal, el capítulo respectivo de On Native Grounds, de Kazin, los ensayos de Warren, Geismar, Cowley, y la infinidad de artículos periodísticos que cito, en parte, en la sección "Bibliografía", veremos cuántos quieren "explicarle".

En este trabajo únicamente se abordan temas insuficientemente tratados por otros críticos o que ni siquiera han sido soslayados. Primero, quién es el narrador en su obra, cuáles son sus variedades y cómo así el autor desaparece o se mantiene en sus novelas; segundo, el modo de "escribir" el tiempo que tiene Faulkner; tercero, la arquitectura de sus novelas; cuarto, las relaciones entre autor y personaje: he aquí los principales y casi únicos temas. Por razones muy particulares se ha preferido tomar Soldiers' Pay y El Sonido y la Furia como "todos" donde se juzguen, simultáneamente, aquellos cuatro problemas; y, de igual modo, tras de señalar las características de

Res muertos, un cuento aparecido en Estos Trece (1931), y el conocido artículo de Antonio Marichalar que sirviera de prólogo a la traducción de Espasa-Calpe. América Latina tampoco ha contribuido mucho a la discusión del estilo y la ideología de este novelista. Max Dickman le tradujo y se permitió unos juicios por demás generales; Eduardo Mallea, Luis Alberto Sánchez y José Antonio Portuondo le citaron ocasionalmente, o, en el caso de Portuondo, le estudiaron con entusiasmo; y una revista como la chilena "Babel" le dedicó ediciones conmemorativas. Quizá por todo ello tenga más valor la actitud de José Revueltas, el novelista mejicano que pretendió seguir sus huellas y probó en Luto Humano que, si bien no nos convencía a los latinoamericanos, por lo menos había comprendido y asimilado a Faulkner. Pero ya en los mismos Estados Unidos la bibliografía es alarmante y hasta los títulos de los ensayos dejan de ser muchas veces académicos (William Faulkner, literary tyro of Mississippi, por Louis Cochran; Faulkner, extra-special, double-distilled, por Clifton Fadiman; A moralist with a corn-cob..., por Wyndham Lewis; Faulkner: Sorcerer or Slave?, por Edith Hamilton), lo que prueba su popularidad, su arraigo o la fobia que ha despertado. Hasta psiquiatras han intervenido en el debate y así como el famoso Jung dió su opinión sobre Ulysses, así también el Dr. Lawrence S. Kubie ha desentrañado, con criterio puramente científico, algunos símbolos freudianos de Faulkner. Sumando a todos estos ensayos el de John Arthos, "Ritual and Humour in Faulkner", el utilísimo libro de Campbell y Foster: William Faulkner, a critical appraisal, el capítulo respectivo de On Native Grounds, de Kazin, los ensayos de Warren, Geismar, Cowley, y la infinidad de artículos periodísticos que cito, en parte, en la sección "Bibliografía", veremos cuántos quieren "explicarle".

En este trabajo únicamente se abordan temas insuficientemente tratados por otros críticos o que ni siquiera han sido soslayados. Primero, quién es el narrador en su obra, cuáles son sus variedades y cómo así el autor desaparece o se mantiene en sus novelas; segundo, el modo de "escribir" el tiempo que tiene Faulkner; tercero, la arquitectura de sus novelas; cuarto, las relaciones entre autor y personaje: he aquí los principales y casi únicos temas. Por razones muy particulares se ha preferido tomar Soldiers' Pay y El Sonido y la Furia como "todos" donde se juzguen, simultáneamente, aquellos cuatro problemas; y, de igual modo, tras de señalar las características de

res muertos, un cuento aparecido en Estos Trece (1931), y el conocido artículo de Antonio Marichalar que sirviera de prólogo a la traducción de Espasa-Calpe. América Latina tampoco ha contribuido mucho a la discusión del estilo y la ideología de este novelista. Max Dickman le tradujo y se permitió unos juicios por demás generales; Eduardo Mallea, Luis Alberto Sánchez y José Antonio Portuondo le citaron ocasionalmente, o, en el caso de Portuondo, le estudiaron con entusiasmo; y una revista como la chilena "Babel" le dedicó ediciones conmemorativas. Quizá por todo ello tenga más valor la actitud de José Revueltas, el novelista mejicano que pretendió seguir sus huellas y probó en Luto Humano que, si bien no nos convencía a los latinoamericanos, por lo menos había comprendido y asimilado a Faulkner. Pero ya en los mismos Estados Unidos la bibliografía es alarmante y hasta los títulos de los ensayos dejan de ser muchas veces académicos (William Faulkner, literary tyro of Mississippi, por Louis Cochran; Faulkner, extra-special, double-distilled, por Clifton Fadiman; A moralist with a corn-cob..., por Wyndham Lewis; Faulkner: Sorcerer or Slave?, por Edith Hamilton), lo que prueba su popularidad, su arraigo o la fobia que ha despertado. Hasta psiquiatras han intervenido en el debate y así como el famoso Jung dio su opinión sobre Ulysses, así también el Dr. Lawrence S. Kubie ha desentrañado, con criterio puramente científico, algunos símbolos freudianos de Faulkner. Sumando a todos estos ensayos el de John Arthos, "Ritual and Humour in Faulkner", el utilísimo libro de Campbell y Foster: William Faulkner, a critical appraisal, el capítulo respectivo de On Native Grounds, de Kazin, los ensayos de Warren, Geismar, Cowley, y la infinidad de artículos periodísticos que cito, en parte, en la sección "Bibliografía", veremos cuántos quieren "explicarle".

En este trabajo únicamente se abordan temas insuficientemente tratados por otros críticos o que ni siquiera han sido soslayados. Primero, quién es el narrador en su obra, cuáles son sus variedades y cómo así el autor desaparece o se mantiene en sus novelas; segundo, el modo de "escribir" el tiempo que tiene Faulkner; tercero, la arquitectura de sus novelas; cuarto, las relaciones entre autor y personajes; he aquí los principales y casi únicos temas. Por razones muy particulares se ha preferido tomar Soldiers' Pay y El Sonido y la Furia como "todos" donde se juzguen, simultáneamente, aquellos cuatro problemas; y, de igual modo, tras de señalar las características de

sus cuentos y de resumir su ideología, se ha intentado esbozar una "posible" relación de Faulkner con el Perú y con las novelas que pudieran escribirse aquí en el futuro.

DOS LIBROS: "SOLDIERS' PAY" y "EL SONIDO Y LA FURIA"

Faulkner inició su carrera literaria con Soldiers' Pay. Si publicó en 1924 un libro de poemas bajo el título de The Marble Faun y si los diccionarios de autores norteamericanos y las Bibliografías especializadas consignan en la sección "Miscelánea" su Sherwood Anderson and Other Famous Creoles: A Gallery of Contemporary New Orleans, fue Soldiers' Pay la obra que le reveló como autor dominado, simultáneamente, por la atracción del género novelístico y por la decisión de violentar los cánones de éste. Dicha novela de 1926 -aún no traducida al castellano- no ha merecido de los críticos la atención que todavía recibe del público; y, sin embargo, es en ella donde debiera verse cómo Faulkner, a los cuatro años de la aparición de Ulysses y a los dos de la de Fraulein Else, novela de Arthur Schnitzler, se enfrentaba con los mismos problemas a que estas obras habían dado ya solución cabal. Hasta entonces la expresión directa del personaje hacia el lector había estado, como sea, sujeta a la tutela del novelista. Pero si James Joyce consintió en que Leopoldo Bloom "hiciera" parte de su propia novela y hablara en primera persona matizando las descripciones (esto es, no sólo en los diálogos, como ocurrió siempre en la vieja novelística), a fin de que Bloom fuera una suerte de co-autor; si Marion Bloom se sumergió en su conciencia y no admitió más narrador que ella, convirtiendo así a la novela en el mero registro de las actividades lógicas e irracionales de la mente humana; y si, finalmente, Elsa, personaje de Schnitzler, tampoco había permitido narrador y se erguía ella como sofrenando el libérrimo monólogo interior de Marion, si que diera apariencias cuerdas a la vez que dramáticas, asimismo Faulkner, en Soldiers' Pay antes que en El Sonido y la Furia, se da con este problema de conceder o no libertad al personaje, eligiendo, más bien, la semiesclavitud que sólo más tarde, con El Sonido y la Furia y con Mientras yo Agonizo, habrá de romper las cadenas impuestas por el autor.

Soldiers' Pay es, en rigor, un mosaico mechado de advocaciones grotescas e histriónicas (como aquellas pláticas entre Aquiles y Mercurio, dizque citadas de "una vieja obra teatral" y que adquieren valor porque cotejan aquellos seres mitológicos con los soldados de nuestra era) (1), de múltiples conatos de monólogos interiores en los cuales el personaje aún no está liberado del novelista, de fragmentos en que la novela adquiere visos subitamente teatrales -esto es, pretende estar escrita para un "escenario"-; y, finalmente, de cartas interpoladas en las narraciones (todas ellas dirigidas por el soldado Julian Lowe a Mrs. Margaret Powers, una joven viuda que, digna y primeriza hija de Faulkner, súbita y artificialmente resulta la como hada madrina de Donald Mahon) y de algunos párrafos (2) en que el novelista sólo, sin personajes, se dedica o bien a un comentario frecuentísimo y poético de las escenas que va describiendo, o bien, a una incursión en la literatura científicista y objetiva (3).

Esta novela, al igual de lo que ha de ocurrir en otras futuras de Faulkner, muestra su bandería por el "tono" o "efecto", los cuales, en este caso particular, adquieren visos que jamás han de repetirse. Soldiers' Pay, por ello, puede juzgarse un gran experimento novelístico donde el "expresionismo", tan entronizado un tiempo en el teatro, consigue sacudir con el mismo despliegue de cuadros grotescos (rudamente cortados y enlazados, con los cuales el autor describe, primero, las escenas, y, luego, también rudamente -y tanto como es dable pensar de un escritor primerizo-, enuncia sus propios juicios) con que Georg Kaiser, en su Gag, por ejemplo, nos sacude. Mas no hay que engañarse mucho. La novela no consigue ser diestra en crear personajes o en llevar atinadamente el conflicto a su término. Apenas si Faulkner en 1926 conoce la técnica del diálogo (especialmente del diálogo popular, cuajado de modismos), tan frecuentada por los novelistas que brotaron de la primera guerra mundial, y, de otro lado, prueba el vigor de sus ímpetus líricos, que se afanan, sobre todo, describiendo grandiosos paisajes torturados -como si también ellos fueran hombres- y gestos de personajes trazados con subido efecto plástico y teatral, que el lector aprehende. Con tales únicas armas Faulkner lanza su primer trabajo.

El capítulo primero, ahito de diálogos, no flaquea en cuanto a estilo sino deja un regusto falso debido a que Faulkner violenta las conciencias de los personajes

y los maneja -se diría- cual títeres que deben ir, de donde estén y como estén, a representar algo cuya causa es problemática. De regreso del frente, los soldados Joe Gilligan y Julian Lowe, tras de animar beodos una gran escena, se hacen de pronto amigos devotísimos del teniente Donald Mahon, a quien Faulkner no deja hablar ni pensar, caracterizándole sólo por su "scarred and tortured brow" y "his ugly and terrible face". Igualmente, la viuda Mrs. Powers, también pasajera en el tren, se siente al punto obligada a cuidar de Donald y así, repentinamente, todos se sacrifican por llevar a éste rumbo a su casa. Poco a poco, empero, es visible que Faulkner aprovecha todo instante para deslizar sus comentarios líricos, ora respecto de la naturaleza, ora respecto de ademanes de hombres y mujeres.

Beneath his scarred and tortured brow the man's gaze was puzzled but kindly and the porter reappeared with glasses and a bottle of ginger ale. He produced a pillow which he placed carefully behind the officer's head, then he got two more pillows for the others, forcing them with ruthless kindness to relax. He as deftly officious, including them impartially in his activities, like Fate. (4).

Cada personaje adquiere, pues, apariencias de figuras simbólicas. El negro conductor del tren es el Negro; el cadete Lowe ve a su superior Mahon como a una encarnación de la Fatalidad ("feeling that he -Lowe- had been deliberately ignored by one to whom Fate had been kinder than to himself") (5); Donald es casi el representante de la misma vida torturada y sempiterna ("They looked at his face, young, yet old as the world, beneath the dreadful scar",) (6), y todos ellos se reúnen en el tren sólo debido al poder de la Circunstancia ("The two of them -Gilligan y Lowe- sat in silent comradeship, the comradeship of those whose lives had become pointless through the sheer equivocation of events, of the sorry jade, Circumstance") (7). Los protagonistas tienen sentimientos simbólicos y válidos para toda la humanidad (8). Nada más revelador de una técnica expresionista, que el ligar abruptamente a personas desconocidas y hacer que, en las próximas páginas de este mismo capítulo primero, la viuda Mrs. Powers, ambos soldados y el oficial Donald aparezcan ya en un hotel, Julian y Joe ebrios, Donald apenas vivo y demente, y la viuda invitando a Gilligan a dormir castamente en un lecho y, según Faulkner, mientras recuerda a

su esposo muerto en combate, besando a Lowe con impulsos neutros y como si sólo deseara conocerle.

Mas a esta altura el estilo tiene ya que renovarse un tanto. Por ejemplo, hay ya la necesidad de transcribir los pensamientos íntimos de los personajes; Faulkner, entonces, matiza bastamente las descripciones con paréntesis dentro de los cuales dichos pensamientos asumen la categoría de monólogos interiores. (9).

El narrador, con esto, si bien es siempre el autor, permite unas cuantas veces que el personaje se encargue de llenar, por sí, cinco o seis líneas de la novela. Los cambios de escenario, por lo demás, son bruscos, aunque no tan frecuentes como en las -se diría- alucinaciones de Benyi en El Sonido y la Furia, donde se niega el espacio y únicamente queda el tiempo como interruptor y zurcidor de la trama. Todavía aquí Faulkner desarrolla una escena -en un ambiente dado- de principio a fin, apenas si ensayando alargar el tiempo y aguardando la clausura de un fragmento de capítulo para mudar de espacio y abordar nuevos personajes.

El capítulo segundo se abre con esta prosa que no puede menos que recordarnos el puntillismo de Joyce:

Jones, Januarius Jones, born of whom he knew and cared not, becoming Jones alphabetically, January through a conjunction of calendar and biology, Januarius through the perverse conjunction of his own star and the compulsion of food and clothing -Januarius Jones baggy in gray tweed, being lately a fellow of Latin in a small college, leaned upon a gate of iron grill-work breaking a levee of green and embryonically starred honeysuckle, watching April busy in a hyacinth bed. (10).

La costumbre aquella de matizar las descripciones con vigorosas acuarelas sobre los paisajes, subsiste:

Dew was on the grass and bees broke apple bloom in the morning sun while swallows were like plucked strings against a pale windy sky... (11).

The grass was good. A myriad bees vacillated between clover and apple bloom, apple bloom and clover, and from the Gothic mass of the church the spire rose, a prayer imperishable in bronze, immaculate in its illusion of slow ruin across motionless young clouds. (12).

The garden was worth seeing. An avenue of roses bordered a graveled path which passed from sunlight beneath two overarching oaks.

Beyond the oaks, against a wall of poplars in a restless formal row were columns of a Greek temple, yet the poplars themselves in slim, vague green were poised and vain as girls in a frieze. Against a privet hedge would soon be lilies like nuns in a cloister and blue hyacinths swung soundless bells, dreaming of Lesbos. Upon a lattice wall wistaria would soon burn in slow inverted lilac flame, and following it they came lastly upon a single rose bush. The branches were huge and knotted with age, heavy and dark as a bronze pedestal, crowned with pale impermanent gold. (13).

Empero, los personajes no pierden su condición de simbólicos. Emy es llamada por el mismo Faulkner "the dishonored virgen", "that unfortunate virgen" y "the virgin Emy". A veces, claro, esta decisión se salva por su valor poético, mas pronto se descubre que Faulkner piensa en "otra" realidad de la cual la escena que hoy describe es su oponente; se diría que pretende así una actitud crítica respecto del mundo que da a conocer en su novela y que el sabor romántico de estas interrupciones traducen su desdicha porque la realidad, como dijera Ortega y Gasset, sea un arma que destruye el "orbe cristalino de lo ideal". Páginas hay en que la novela es digna de leerse solo de cuando en cuando, esto es, saltando de un arranque lírico a otro, pues el resto exhibe muy bajos quilates. La función de aquéllos, no obstante, sería crítica a la postre. Cuando Cecily Saunders, por ejemplo, tiene que decidirse entre su prometido Donald Mahon, el cínico Januarius Jones y el futuro fantaseador George Farr, Faulkner la hace animar una escena puramente histórica, a cuyo final rinde homenaje poético a "la mujer" (14). El mismo horror que siente Cecily al ver el rostro desfigurado de su prometido, es una reacción histórica y no dramática, lo que equivaldría a suponer que Faulkner desdeña la calidad de sus personajes debido a que él posee y vive en un mundo superior de imágenes. El modelo naturalista, pues, que le sirviera al autor, habría ganado con ello las apariencias de un cuadro grotesco, saheridor y punzante, colmado en mucho por la vocación de trazar caricaturas sucesivas.

Entre tanto, como novedades estilísticas, aparte de las fugas del autor, alucinado siempre por los paisajes, se exhiben las cartas de Lowe a Margaret; los instantes en que Faulkner trata el monólogo interior con notoria e ingenua sencillez

(15), dejando siempre en el lector sensación de inoportunidad; las dos veces en que convierte el argumento en una pieza "teatral", pero donde los personajes no dialogan nunca entre sí como sobre un tinglado, sino que, readquiriendo su condición de símbolos, hablan poéticamente hacia nadie, utilizando, eso sí, las incidencias del argumento mismo (16); y la vez en que George Farr, se supone que desquiciado por su rompimiento con Cecily, se lanza a las oscuridades de su propia conciencia (es éste el "conflicto del corazón humano consigo mismo", según dirá luego Faulkner en su discurso al recibir el Premio Nobel?) y acoge sentimientos dignos de un Joe Christmas o de un Harry Wilbourne, sus futuros y legendarios personajes. Faulkner ensaya, con estos débiles experimentos, si puede encantar o no con su escurantismo y con su manía atrabiliaria de enrevesar paisajes, olores, pensamientos y sensaciones viscerales. (17). Y, en fin, otra particularidad señala que muchos fragmentos de capítulos sólo están amasados a punta de diálogos, lo cual sirve para mantener una suerte de contrapunto respecto de las descripciones anteriores.

Y bien, estando, como estamos, en las páginas finales de Soldiers' Pay, somos testigos de que Donald Mahon no se exhibe casi nunca a pesar de que es en torno suyo que gira toda la obra, actitud ésta que, bien conservada como está, de principio a fin, es un mérito para Faulkner. Mrs. Powers, al término del libro, vuelve a casarse con la misma fugaz impersonalidad con que había dicho que amaba la memoria de su marido muerto. Cecily resuelve su problema -el masculino, por supuesto- intrascendentemente. Julian Lowe deja de escribir un buen día a Margaret; y así la vida -la poética vida- sigue su curso tras de Soldiers' Pay. Hasta Emmy -la mucama del rector Dr. Mahon, padre de Donald-, que antaño fuera poseída por el muchacho, luego de un hermoso arrebató poético en que recuerda aquella su intimidad, a instancias de Mrs. Powers (18), desaparece con la misma levedad con que brotara. Tales seres tienen consistencia de plumas en el viento. Son caricaturas fraguadas a capricho. Faulkner todavía carece de aliento para delinear personalidades y únicamente él resulta librado en los dos capítulos finales, en que pretende darnos una visión objetiva e impersonal de todo este su mundo imaginario. Únicamente él permanece al fin para hacer sus deducciones. Así, sabemos que Donald poco antes de morir,

lay quietly conscious of unseen forgotten spring, of greenness neither recalled nor forgot. After a time the nothingness in which he lived took him wholly again, but restlessly. It was like a sea into which he could neither completely pass nor completely go away from. Day became afternoon, became dusk and imminent evening: evening like a ship, with twilight-colored sails, dreamed down the world darkly toward darkness. And suddenly he found that he was passing from the dark world in which he had lived for a time he could not remember, again into a day that had long passed, that had already been spent by those who lived and wept and died, and so remembering it, this day was his alone: the one trophy he had reft from Time and Space. Per ardua ad astra. (19).

Así, también, nos damos de manos a boca con que el novelista despliega abiertamente sus juicios ante el lector:

Sex and Death: the front door and the back door of the world. How indissolubly are they associated in us! In youth they lift us out of the flesh, in old age they reduce us again to the flesh; one to fatten us, the other to flay us, for the worm. When are sexual compulsions more readily answered than in war or famine or flood or fire? (20).

Y luego, tras este mismo párrafo, con gran inexperiencia y solamente guiado por la intención de subrayar lo grotesco y de defender su novela con frases líricas, Faulkner matiza juicios personales suyos con descripciones, diálogos con supuestos y pequeños monólogos, frases que aluden a Cristo con la pintura simultánea, por vez primera, de dos acontecimientos: las reacciones de Emmy ante la muerte de Donald, por un lado, y la ceremonia del entierro de éste, envuelto en los lacrimosos cantos de los negros, por otro.

El primer experimento novelístico de Faulkner, en suma, si bien se afana porque el lector entienda su pretensión, adolece de muchos defectos, algunos de los cuales van a esfumarse durante sus tres o cuatro novelas subsiguientes, pero van a reaparecer, más contumaces, en sus novelas últimas. En Soldiers' Pay Faulkner es un simple poeta que compone ajustadamente el mosaico de su conflicto en capítulos abruptos cuya extensión, seguridad y belleza sólo dependen, en último análisis, del contrapunto habido entre un mundo lírico, iluso y romántico -creación del poeta- y el otro mundo real, exageradamente sombrío, sórdido y cruel. Y quizá porque este conflicto es tomado con

moldes más doctrinarios que dramáticos, la arquitectura, mantenida primero en torno de Donald y sus amigos, y, luego, de las relaciones de su familia, no es sólida en ningún momento, sino que adquiere los vicios de flojedad, abruptez y opacidad en las narraciones, propios de todo aquel que se inicia en la literatura confiando más en sus futuros libros que en éste que nos da, fruto apenas de su ciega y honrada vocación.

Hacia 1929, fecha para la cual había ya publicado sus novelas Mosquitos ("a very bad novel satirizing the literary crowd", al decir de Malcolm Cowley) (21) y Sartoris, Faulkner brota como un autor con miras a salirse a cada paso del hilo de su argumentación, a fin de trazar el ámbito de una tragedia mayúscula, si bien todavía no cosmogónica. En Mosquitos su estilete grotesco había adquirido ligereza y en Sartoris -merced, también, a sus experiencias en la guerra- había sacudido, nuevamente, con la lírica y torturada historia de Bayard Sartoris, un joven amargado por la contienda y por la muerte de su hermano mellizo, que sólo vuelve del frente a fin de buscar la muerte por todos los medios -corriendo en un veloz automóvil, cabalgando un animal peligroso, saltando en paracaídas y, en fin, "exitosamente", trepándose a un avión. Empero, es El Sonido y la Furia el más notable campo de su experimentación, donde -sin duda que empezó a escribirla en 1927 o 1928, pues al año siguiente tuvo que reescribirla íntegramente sobre su carretilla de veedor nocturno en una planta de energía eléctrica-, conocedor de las corrientes novelísticas de Europa, del auge de Proust, de Joyce y del psicoanálisis, se embarca en la aventura de buscar, al igual que el maestro irlandés, nuevas formas de expresión tanto para el narrador como para el personaje. Allá, en Europa, la novela había llegado a un punto en que autor y protagonista necesitaban dos medios de "darse". Los moldes del uno no podían confundirse ni reducirse a los del otro. Se diría que, cual si hubieran escuchado a Pirandello, los personajes ya no estaban en busca de autor sino de un lenguaje propio que pudiera, incluso en una misma obra, mantenerse aislado del lenguaje del novelista. Repito que Joyce había llegado a la perfección de esta técnica en Ulysses y había hecho que Bloom, Marion y Stephen Dedalus se expresaran directamen-

te al lector, entre dos silencios suyos. El Sonido y la Furia, por ello, es la respuesta americana más atrevida —mucho más perfecta, dramática y vigorosa que Blue Voyage (1927) o The Great Circle (1933), de Conrad Aiken— a ese intento de renovar sustancialmente la técnica novelística. Responde directamente a Ulysses, pero encierra en sí mismo un veneno de experimentaciones que sólo hace pocos años, a los muchos de su publicación, están siendo desbrozados.

La novela consta de cuatro capítulos cuyos epígrafes son fechas y que difieren estilísticamente entre sí, mas consiguiendo perfilar una unidad tan entrecruzada y hermética, que las variedades de estilo se exhiben como deliberados intentos de abarcar, por medio de la descripción y la narración, en este caso, impresionistas (búsqueda de simultaneidad, superposición de planos espaciales y temporales, confusión estudiada y minuciosa del relato, torrentes de asociaciones de ideas, etc.), nuevas facetas de lo real a par que más originales variedades del arte narrativo. De estos capítulos los tres primeros están relatados en primera persona, mas no por un "yo" del autor, fuera "ensayístico" (22) y propio del siglo XIX o no, sino por un "yo" del personaje, el cual, a consecuencia de la psicología y del natural poder de introspección para el que existieron siempre los estratos subconscientes, ha devenido un mero y riquísimo emporio de sensaciones, de recuerdos, de actos imaginativos, y el campo de constantes flujos entre la conciencia lógica y sus capas subterráneas. Sin embargo, este "yo" asume caracteres originales ante la técnica joyceana puesto que, primero, desplaza al narrador (lo que sólo ocurre en el capítulo final de Ulysses) y, luego, es "anti-literario" en sí mismo (esta vez como en la novela de Joyce), al utilizar, simplemente, el discurso común en las narraciones. (23). Ni el pobre e idiotizado Benji Compson, ni el atormentado Quentin, ni el furibundo Jason se han decidido "a contar un cuento" o "a hacer una novela", en el sentido en que, por ejemplo, Demian "explica" un libro de Hermann Hesse, Lockwood relata la historia de Cumbres Borrascosas para, luego, dejar su puesto a la señora Dean, el ama de llaves, o como Marcelo recompone el infinito mundo cultural de En Busca del Tiempo Perdido y como aquel "estólido señor" refiere la historia de Bartleby, de Melville. Aquí la decisión es de lo más ilustrada, realista y objetiva posible.

El primer capítulo -todo él a cargo de Benyi, el idiota que tiene la misma edad de Cristo y que sólo emplea un vocabulario escueto, telegráfico, describiendo lo que ve y siente conforme las sensaciones se le agolpan, huérfano de la capacidad de sistematización lingüística y de un poder literario de adjetivación- se abre así, con el negro Luster sacando a pasear a Benyi en el día de su cumpleaños:

A través de los enredados espacios de flores, podía verlos golpear. Se acercaban adonde estaba la bandera y yo caminé a lo largo de la verja. Luster buscaba en el pasto, junto al árbol de flores. Sacaron la bandera y se acercaron a la mesa, y él golpeó y el otro golpeó. Luego siguieron, y yo caminé a lo largo de la verja. Luster se apartó del árbol de flores y caminamos a lo largo de la verja y nos detuvimos y yo miré a través de la verja mientras Luster buscaba en el pasto.

- Aquí, caddie.

Golpeó. Se alejaron por el prado. Yo me aferré a la verja y los miré alejarse.

- Escucha -dijo Luster-. No te parece que y'e demasiado teint'y tres años y potándote d'ete modo. Depue' que fui hata'l pueblo para comprate esa tota. Deja de yora'. No vasa'yudame a'ncontra' esa moneda de veintico cetavos para que pueda i' eta noche a la función.

Estaban golpeando al otro lado de la pradera. Volví a la verja, a donde estaba la bandera. Flameaba sobre el pasto brillante y los árboles.

- Vamos -dijo Luster-. Ya miremos ayí. Ahora ya no vana vení más. Vamos al arroyo, a'ncontra' esos veintico cetavos ante' que los 'ncuenten esos negros.

Era roja y aleteaba sobre la pradera. Luego había un pájaro sesgando y revoloteando sobre ella. Luster tiró. La bandera flameó sobre el pasto brillante y los árboles. Yo me me aferré a la verja.

- Deja de yora' -dijo Luster-. No puedo hacelos vení si no vienen, puedo. Si no te cayas, mamy no va'cé cumpleaños pa'a tí. Si no te caya, ya sabe lo que voia'cé. Me voia comé' tod'esa tota. Y las velitas tamién. Todas las teinta y tres velitas. Ven, vamos al arroyo. Tengo qu'encontrá mis veintico cetavos. Quizá poderemos 'ncontra' mis veintico cetavos. Quizá poderemos 'ncontra' una d'esas pelotas. Aquí. Ayi'tán. Por ayí. Ves.

Se acercó a la verja y señaló con el brazo.

- Los ves. Ya no vana vení po'aquí. Vamos.

Caminamos a lo largo de la verja y llegamos a la verja del jardín, donde estaban nuestras sombras. Mi sombra era más alta que la de Luster, sobre la verja. Llegamos al lugar roto y pasamos por allí.

- Eper'un minuto -dijo Luster-. T'enganchate ota vez con ese clave. No puede' arratrarte po' aquí sin enganchate'n ete clave. (24).

He aquí una decisión de que el relato de Benjamín sea únicamente una suerte de

"registro" de sus vivencias, una "memoria" cabal de sus impresiones atomizadas, aunque describa imperfectamente a los hombres que juegan golf, al ambiente y al motivo de su llanto. Con esto Faulkner sigue el influjo del superrealismo. La descripción se ha hecho de lo más escueta y se ha devuelto al diálogo -mérito que pertenece también a novelistas como Hemingway, Steinbeck, Caldwell, Richard Wright, etc.- su misión de "describir por sí mismo", sin la ayuda de acotaciones. "Aquí, caddie", leemos; frase que hemos de comprender más tarde, cuando ese "caddie" equivalga al nombre de su hermana Caddy, quien "huele como los árboles". Los actos están descritos sin deformaciones, tales como Benji los recibe en su conciencia: "Sacaron la bandera y se acercaron a la mesa, y él golpeó y el otro golpeó", en vez de, por ejemplo, "ambos hombres golpearon", como hubiese escrito cualquiera. De otro lado, Luster nos informa de cosas que el narrador ha olvidado decir; y, además, como si incluso la primera persona del relato se discutiera y empezara desde "antes" de su existencia, desde "antes" de que haya un individuo real y consciente de su yo y de que es individuo, Benji solamente apunta: "Escucha -dijo Luster-." "Vamos-dijo Luster-." "Deja de yorá -dijo Luster-." Pero no dice "Luster me dijo" en ninguno de los casos, aun cuando Luster se está dirigiendo exclusivamente a él, y con nada más que este pequeñísimo artificio Faulkner nos hace pensar en alguien que pretende ser objetivo a toda costa -tan objetivo, impersonal y deshumano que ni reconoce la existencia del individuo- y que describe una historia, en primera persona, sin su intervención, ausente de la conciencia de ser "alguien", de ser "yo". Por dos veces Luster le pide a Benji que no lllore, acto del cual éste es incapaz de informarnos, como si estuviera desligado de sus propias sensaciones, y lo mismo ocurre cuando se acercan a la verja y es Luster y no él quien se da cuenta de que Benji se ha enganchado en un clavo. Faulkner, pues, abre su relato disolviendo la condición de la primera persona y, al hacerlo, nos invita a sospechar que la mentalidad de Benji no es normal; y, por supuesto, la comprobación la verificaremos más tarde, a lo largo de las próximas 58 páginas, en las cuales, sin "decir" en ningún momento que Benjamín es idiota ni describir jamás su lamentable apariencia, el autor nos percata, con certidumbre y asombroso acopio de pruebas, de que es un retrasado mental.

Igualmente, Luster dice en un diálogo: "No vasa'yudame a'ncontrá esa moneda de veintico centavos para que pueda ir esta noche a la función". La frase es una pregunta, y, sin embargo, Luster la enuncia como si no lo fuera y el narrador Benji la transcribe sin signo de interrogación, adaptándose muy bien a las últimas técnicas de la novela, que brotan de la urgencia de dar a las palabras su condición de inemotivas. También más tarde veremos que Faulkner continúa, en los momentos debidos, en esta empresa de negar los signos de puntuación en la prosa y los signos auxiliares en las oraciones desiderativas e interrogativas.

Pero al continuar la lectura del texto nos damos con un artificio que Faulkner ha explotado mejor que nadie en la novela contemporánea. A fin de pasar bruscamente de una escena actual a otra pretérita (ya sea de un renglón a otro o ya sea en un mismo renglón) emplea un nuevo tipo de imprenta, lo cual facilita la comprensión en el lector (25). Apenas Benji se ha enganchado en un clavo al cruzar la verja rota, cambian el tiempo y el escenario y surge una repentina asociación de ideas:

-Epe' un minuto -dijo Luster-. T'enganchate otra vez con ese clavo. No puede arratrarte po'aquí sin enganchate'n este clavo.

Caddy me desenganchó y pasamos a través. Tío Mauri dijo que no dejáramos que nadie nos viera, de modo que es mejor que nos agachamos, dijo Caddy. Agáchate, Benji. Así, ves. Nos agachamos y cruzamos el jardín, y las flores rozaban y golpeaban contra nosotros. El suelo era duro. Trepamos la verja, y los cerdos gruñían y olían. Supongo que están apenados porque mataron hoy a uno de ellos, dijo Caddy. El suelo era duro, revuelto y retorcido.

Trata de mantener las manos en los bolsillos, dijo Caddy. O se te helarán. No quieres que se te hielen las manos en Navidad, no es cierto. (26).

La primera frase subrayada es un recuerdo que inicia la entrada de otros recuerdos a la mentalidad de un protagonista como Benji. A veces, no obstante, el caso no es tan simple de revelar debido a que, corriendo como está un recuerdo en tipo de imprenta habitual, Faulkner emplea las bastardillas para transcribir un diálogo de Luster merced al cual Benji torna al presente. Conforme avancen las páginas, las bastardillas servirán para separar unas escenas de otras y, por turno de necesidad, han de significar actualidad o recuerdo; pero el ejemplo arriba citado es de lo más sencillo y en él Benji, luego de estar con Luster y engancharse en el clavo, es desen-

ganchado por Caddy en su recuerdo, no obstante ^{de} que hace años que ella ha partido de la casa de los Compson. Además, Benyi matiza aquí la descripción con el diálogo puesto como texto, o sea, sin hacerlo resaltar: "Tío Mauri dijo que no dejáramos que nadie nos viera, de modo que es mejor que nos agachemos, dijo Caddy. Agáchate, Benyi. Así, ves." Esta particularidad, si bien va a surgir de cuando en cuando en novelas como Mientras yo Agonizo, Absalón, Absalón y Las Palmeras Salvajes, nunca va ser costumbre tan bien empleada como aquí.

Sigamos. De pronto, y ya en el antiguo tipo de imprenta (igual a lo ocurrido con la frase: "Tío Mauri dijo...", que es un recuerdo) -haciéndonos suponer, de nuevo, que hemos vuelto a la actualidad-, continúa así el relato:

... No quieres que se te hielen las manos en Navidad, no es cierto.

- Hace demasiado frío aquí afuera -dijo Versh
- No te gustará salir afuera.
- Qué pasa ahora -dijo mamá.
- Quiere salir ahora -dijo Versh.
- Déjalo que salga -dijo tío Mauri.
- Hace demasiado frío -dijo mamá-. Mejor que se quede aquí. Benjamin. Basta, ya. (27).

¿Estamos en la actualidad? De ningún modo. Benjamin, en otra muestra de su pérdida de distinción de los tiempos presente y pasado, recuerda a Versh, a su tío Mauri, a su madre y a Caddy, en otra escena que se liga a la anterior por una especie de automatismo. Es notable subrayar que merced a esta técnica Benyi se describe muy bien "a través" de los demás y del mundo externo, si bien nunca puede traducir sus sentimientos con la largueza con que lo haría un "yo" literario. (28). Tan sólo transcribe los diálogos telegráficos, sin más acotación que un "dijo", y luego, entre dos diálogos, esboza parvas e infantiles explicaciones como éstas:

Versh me puso los chenclos y el abrigo y tomamos mi gorra y salimos... Salimos. El sol era frío y luminoso... Pasamos a través de las hojas ruidosas. La verja estaba fría... Me puso (Versh) las manos en los bolsillos. Podía oírlo repiquetear en las hojas. Podía oler el frío. La verja estaba fría... No podía sentir la verja, pero podía oler el frío luminoso... Abrió la puertita y entró y se inclinó... Caddy olía a hojas... Caddy olía como los árboles y como cuando dice que estamos dormidos. (29)

A pesar de que el discurso es común y prosaico, y el vocabulario escueto, la repe-

tición que busca la intensidad o la reunión de sensaciones inacordes hace que broten, como espontáneas, metáforas de una comprimida belleza que está lejos de alcanzar Leopoldo Bloom en sus monólogos e, incluso, los personajes woolfianos de Las Olas, en sus fértiles y forzados despliegues de imágenes. Podría repetirse, como explicación, que Benyi es más literario que Bloom y éste más directo, más simple, mejor testigo científicista de su propia conducta como ser humano, pero esta disculpa no podría ser válida cotejado Benyi con cualesquiera de los cultos personajes de Las Olas.

Ahora bien. Al proseguir esta lectura lo más minuciosa posible del texto, nos damos con que ya se emplea el tipo habitual de imprenta a fin de relevar ante el lector que, ahora sí, hemos vuelto a la actualidad. (En rigor, para saber cuál es actualidad y cuál recuerdo no debemos guiarnos por el tiempo de los verbos, puesto que en ambos casos están en el presente o en el pretérito indefinido del modo indicativo.) Es hoy el negro Luster -de quien Benyi está acompañado y que sirve de clave para saber que todo este primer capítulo sucede en un solo día, de corrido, como en efecto lo señala el epígrafe, que es una fecha: "7 de Abril de 1928"- el que habla y el que pregunta de nuevo a Benyi por qué llora, cosa explicable como respuesta al dulce recuerdo de Caddy. Son tres líneas las del diálogo de Luster que nos devuelve a lo actual y, en seguida, ingresamos en lo que, otra vez más, parece ser la actualidad, pero que no es sino la continuación del recuerdo anterior. A fin de resumir cuidadosamente las variaciones de esta técnica faulkneriana que juega con el tiempo, podemos designar como a) primera forma de ruptura temporal en la descripción a una asociación de ideas que permite pasar de la actualidad al recuerdo y facilita la proce- sión de nuevas reminiscencias, hasta que otra interrupción haga posible el retorno a lo actual. (Ejemplo: Luster está con Benyi -Benyi se echa a recordar merced a una asociación y escucha la voz de Caddy -Luster habla y Benyi torna al presente.) La b) segunda forma consiste en valerse de un intervalo actual para enhebrar dos fases del "mismo" recuerdo. (Ejemplo: Benyi recuerda a Caddy -Luster habla y le trae a un campo actual -Benyi, pasado el instante, vuelve a recordar a Caddy.) (30). Sin embargo, en la página 10 hay una primera y débil muestra de confusión temporal. "Qué-

date quieto abo'la dijo Versh. Me puso los chanclos". Leyendo con mucha atención estas frases comprendemos que lo subrayado es dicho por Luster (o sea, en un campo actual) y lo demás es una referencia al pasado; Benyi hace que Versh aparezca diciendo las frases de Luster, sin duda para demostrar que ambos, no importa en qué tiempo, dicen lo mismo (además, son iguales por ser negros) y para revelar así la conciencia de una interminable eternidad que se repite como algo que da vueltas. Las anomalías de la conciencia del Tiempo en Benyi, que tanto atrajeran la perspicacia de Maurice Le Breton (31), van, pues, manifestándose una a una. Pero hay también una e) tercera forma de cambio temporal: el intervalo actual sirve para separar "un" recuerdo de "otro", ya no para aislar dos facetas del "mismo" recuerdo. En la página 11 un diálogo de Luster interrumpe el recuerdo de Caddy y luego Benyi se echa a evocar otra escena en que aparecen el negrito T.P., el ama Dilsey, la yegua Queenie, Jason y la maure Compson, pero en un tiempo en que no están en la infancia, como había ocurrido en la página 10; aquí la escena pudo haber sucedido hace pocos días, incluso en este mes de abril de 1928. Y así, por fin, en la página 13, viene una cuarta forma de cambio temporal: Benyi recuerda aquí la "continuación" de una escena que ya había recordado en las páginas 8 y 11, y que fué interrumpida varias veces por sucesos actuales. O sea que Benyi mantiene cierta continuidad en el Tiempo (aquí, en el pasado) cuya conciencia no es tan confusa como supone Le Breton. La reminiscencia quedó cortada así: "-No eres un pobre niño. No es cierto. Tienes a tu Caddy. No tienes a tu Caddy". Y, ahora, la continuación, dos páginas adelante: "-Mantén las manos en los bolsillos -dijo Caddy-, o se te helarán. No querrás que se te hielen las manos en Navidad, no es cierto", cosa que ya había recordado en la página 8.

Juntamente con esta técnica de rupturas temporales y espaciales -puesto que el escenario actual es negado simultáneamente-, Benyi, de modo exclusivo, "presenta" al por medio de la descripción todas las escenas, aun las pasadas, como para desdecir a Ortega y Gasset, quien afirmaba que "se narra lo pasado y se describe lo presente". De indagar por las causas que mueven los acontecimientos en la mente de Benyi, nos daríamos, primero, con las asociaciones de ideas que surgen automáticas (el clavo donde se engancha le recuerda a Caddy, la carta que tiene ésta en la mano le recuerda sus reales confuses d'images, et finit par partir

da la vez en que llevó una a Mrs. Patterson) (52) y, luego (como cuando un mismo recuerdo se continúa después de largo intervalo), con que hay en Benyi una tenue voluntad o sólo predisposición a revivir escenas agradables. El mundo externo, con sus interrupciones y su exhibición de acontecimientos reales (el hecho de ser llevado a pasear por Luster, con todo lo que ve y oye y siente durante ese paseo), por un lado, y su taimada ansia de vivir dentro de lo que no sea huracán -dentro de la fragancia y la voz de Caddy-, por otro, son los móviles que hacen correr la historia para Benyi. Pero éste, ausente como se halla su hermana e incapaz de descubrir las causas de los fenómenos externos, perdidos el vigor y la razón, deviene un siervo del Tiempo, cuyas alas le mecen como no han mecido a ningún personaje de novela.

Al mismo tiempo, conforme avanzan las páginas, nos percatamos más de que es el diálogo -"género no independiente" le llamó Ortega- el sostén de todo el edificio. Ello no obstante, Benyi, como sea, va intercalando, entre los diálogos, comentarios y acotaciones que a veces ganan imposible angustia. Su lenguaje es el de un niño, claro, al igual que su explicación de los fenómenos, pero hay una ternura y un dolor callado que nunca exhibieron mayor sencillez:

Caminamos alrededor de un granero. La vaca grande y la pequeña estaban en la puerta, y podemos oír a Prince y a Queenie y a Fancy pateando dentro del granero... Descendimos la colina... Llegamos al arroyo... Rompió la superficie del agua y puso un trozo de ella contra mi rostro... Estaban lavando en el arroyo. Una de ellas (de las mujeres) cantaba. Pude oler la ropa que alataba y el humo que soplabá del arroyo... Me quedé sentado en la orilla, donde lavaban, y el humo soplabá azul. (35).

Según Le Breton, Benyi, muchas veces, confunde verdaderamente el Tiempo; sin embargo, apoyados en el mismo autor, sería preferible añadir que tal confusión se refiere a la indistinción del presente, pasado y futuro, con lo cual Benyi penetraría en el ámbito del Tiempo absoluto y sentiría a éste como algo real, como la trama de su misma existencia, y, por tanto, habrá perdido interés por el presente y contemplará las cosas con deshumana indiferencia. Esto es lo que Le Breton explica bien:

Pour les siens, Benji est un idiot. Incapable de parler, apparemment incapable d'abstraire, il reste passif devant l'envahissement de son cerveau par une foule confuse d'images, et finit par perdre

tout intérêt dans le présent. Il végète, poids mortx de son groupe familial, le même toujours, aujourd'hui comme hier, ces mots même d' "hier", "aujourd'hui", "demain", utiles instruments d'analyse et de classification pour ceux qui atteignent à une représentation intellectuelle du Temps, ne correspondent à rien pour cet esprit qui, sur le plan des relations avec l'extérieur, vit dans un perpétuel statu quo. (34).

Conforme ^anuestra clasificación de rupturas temporales en las descripciones, sin embargo, es fácil sorprender cualquier confusión en Benji. Por ejemplo, Luster le lleva al arroyo a buscar su moneda de 25 centavos y él -Faulkner describe esto sin señal de cambio alguno- confunde la escena, recordando otra en que, en vez de buscar una moneda, Luster buscaba y hallaba una pelota, guardándola para sí y mintiendo a los muchachos que vienen desde la colina en pos de ella; pero súbitamente, estando en pleno recuerdo, él "supone" que un hombre (uno de los que aparecen jugando golf en la primera página, al parecer) ha dicho "Caddie" y le brotan las lágrimas, ingresa al presente y Luster le escucha llorar. La "confusión", la "anormalidad", son evidentes; pero el origen reposa en una simple asociación de ideas por estar en el mismo arroyo en que antes ocurrió el episodio de la pelota, y, junto a ella, la herida siempre abierta que no puede olvidar a su hermana. Un momento después, Benji llora y Luster le arrastra hacia el arroyo y le hace sentar en el agua; entonces recuerda que el negro Roskus vino una vez a llamarles (a él y a sus hermanos) diciendo que fueran a cenar. Todo esto, confusamente, se describe así: "Me callé y entré en el agua y vino Roskus y dijo que fuéramos a cenar y Caddy dijo". (35). (Las bastardillas ayudan fácilmente ahora.) Otras veces hay imágenes que, en efecto, son tan oscuras que hacen obligatorio buscar su intención o el sustrato real que pudo motivarlas. Caddy aparece con "un largo velo como un viento brillante" - por lo suponemos que se casa, pero debemos aguardar hasta el segundo capítulo para que Quentin Compson nos diga, también oscuramente, qué ocurre con la boda-, se acerca a abrazarle y le llama "Benji... Benji", pero él, quizá molesto porque va a abandonarle, se aleja de ella, cuando en eso Caddy le llama nuevamente: "qué pasa... Es este sombrero". Benji, pues, se diría que "imagina" a su hermana vestida de novia, o bien, que el hecho fué real y que, entonces, en el momento en que

ella se le aproximó, él tuvo que rechazarla, pero, simultáneamente, Caddy -la de su recuerdo, la hermana de su infancia- le vuelve a llamar y le entrega un sombrero, debido a que seguramente alguna vez ocurrió esta escena. En fin -para cerrar este cuadro de "confusiones"-, unas pocas páginas antes del término de este primer capítulo, Luster -que, repito, representa lo actual en el relato- le advierte que no se acerque a la hamaca donde está Quentin con su amante (36), y él, al punto, cree que Quentin es Caddy porque antaño ésta se echaba también en la hamaca con su amante Charlie, y Benji, merodeando por allí, escuchaba la voz de un joven que carecía de la corbata roja del actual amante de Quentin, hija de Caddy y sobrina de otro Quentin (un hombre), quien aparece hecho niño en los recuerdos de Benji y quien habrá de relatarnos el segundo capítulo de El Sonido y la Furia. Para Benji ambas mujeres son una sola y desdeña a este tarambana de la corbata roja con la misma intensidad con que, una vez, tironó de los vestidos de Caddy a fin de que no estuviera con Charlie y presenció que éste deseaba poseer a su hermana en sus narices, bajo la disculpa de que Benji era un idiota y que no comprendería.

¡Cómo no admirar la maestría con que están descritas estas "confusiones"! En ellas se manifiesta la angustia de Benji por vivir dentro de la realidad, por ser incapaz de asir un solo instante y darle un sentido. El Statu quo no le satisface nunca. Quiere, incluso, hablar más de lo que le permite su vocabulario escueto. Aquí tenemos una señal de cómo se las arregla con un párrafo más o menos largo:

Caddy se quitó el vestido y lo arrojó a la orilla. Entonces no tuvo nada encima aparte del corpiño y las bombachas, y Quentin (hombre) la golpeó y ella se deslizó y se cayó al agua. Cuando se incorporó comenzó a arrojar agua sobre Quentin, y Quentin arrojó agua sobre Caddy. Algo de agua salpicó a Versh y a mí y Versh me levantó y me puso en la orilla. Dijo que iba a contar lo que hacían Caddy y Quentin, y entonces Caddy y Quentin comenzaron a arrojar agua a Versh. (37).

El cuidado de Faulkner por no violentar la conciencia de Benji y hacerle relatar con frases más forzadas, nos da una muestra del puntillismo con que va creando a un personaje tan difícil y a una prosa que sólo maneja armas limitadas e infan-

tiles, pero tan acorde con la psicología de aquél. Veamos otra muestra de cómo Benyi "explica" los fenómenos:

Yo no lloraba, pero no podía detenerme. No lloraba, pero el suelo no se estaba quieto y entonces lloré. El suelo se inclinaba y las vacas corrían colina arriba... Quentin me tenía del brazo y fuimos al granero. Entonces el granero no estuvo allí y tuvimos que esperar hasta que volvió. No lo vi volver. Vino por detrás de nosotros y Quentin me hizo sentar en la artesa donde comían los cerdos. Me aferré a ella. (38).

Su angustia es todavía mayor cuando es presa de uno de sus ataques epilépticos que él ni siquiera describe, que ni siquiera sabe de dónde provienen y que los demás pretenden curar a punta de zarzaparrilla:

Me tuvieron. Me quemaba (la zarzaparrilla) la barbilla y la canisa... Me tuvieron la cabeza. Me quemaban por dentro, y comencé otra vez. Lloraba, y algo me ocurría por dentro y lloré más, y me tuvieron hasta que dejó de suceder. Entonces me callé. Todavía daba vueltas, y entonces las formas comenzaron. (39)

Y, en fin, su tragedia llega a descomunal cuando, impersonalmente, relata que los sirvientes T.P. y Luster se mofan de él -el uno le quita las flores que le dan sosiego y el otro le hace coger las llamas con sus manos-, cuando oye que su hermano Jason y la liviana Quentin, su sobrina, le insultan, o cuando desea hablar a cualquier mujer que cruza ante la verja rota de su casa. Frente a él, diaramente, cruzan colegialas y parejas de amantes por la calle. He aquí lo que siente una vez:

Podía oírlos hablar. Salí por la puerta y no pude oírlos, y fui a la puertita de la verja, por donde pasaban las chicas con las carteras de los libros. Me miraron, caminando rápido, con la cabeza dada vuelta. Traté de decir, pero ellas siguieron y yo caminé a lo largo de la verja, tratando de decir, y ellas caminaron más rápido. Luego corrieron y yo llegué al extremo de la verja y ya no pude seguir, y me aferré a la verja, mirándolas y tratando de decir. (40).

¿No vemos, al leer estas líneas, a un imbécil sordomudo tratando, grosera pero quizá amorosamente, de coger con sus manos a una muchacha y no vemos fugando a toda la gente por la calle, asqueada y horrorizada ante él? Pero Benyi no se resigna y busca el momento oportuno para sorprender a una pareja:

Siguieron caminando. Abrí la puertita y se detuvieron, volviéndose. Yo estaba tratando de decir, y la tomé, tratando de decir, y ella gritó y yo trataba de decir y las formas brillantes seguían. Comenzaron a salirse y traté de salir. Traté de sacármelo de la cara, pero las formas brillantes seguían. Subían por la colina hacia donde cayó eso y yo traté de gritar. Pero cuando inspiré, no pude respirar para gritar y traté de no caer en la colina y caí de la colina en el centro de las brillantes formas giratorias. (41).

Antes y después de este asalto, Benyi lucha contra aquel statu quo que le adscribirá Le Breton. Faulkner ha sabido elegir, alejado, por igual, del rigorismo científicista y anti-dramático de Ulysses, y de la cuasi espontaneidad dramática de Fraulein Else, un estilo un tanto cogido de repentinas brusquedades y frecuentes relumbrones poéticos, una expresión elaborada pero ruda y directa, un rosario de diálogos y descripciones aislados por grietas a fin de penetrar más viva y salvajemente en la condición humana, y de sorprender, incluso, por el horror y el grito. Spitzer, como si emitiera un juicio favorable a Faulkner, sostiene que "una excitación mental que se desvía del habitus normal de nuestra conciencia, tiene (necesita, es dable añadir) el correlato de una desviación lingüística que se aleja de lo común" (42). Con M. Chastaing, además, podemos preguntar de Faulkner lo que el crítico decía de Joyce: "comment transcrira-t-il toutes nos pensées?". ¿Cómo, en efecto, transcribe Faulkner los pensamientos? Quizá por tratarse de un retrasado mental simplifica extremosamente las cualidades fotográficas del naturalismo y del realismo; y, luego, valiéndose de la introspección de modo admirable, "juega" con el tiempo tan sin capricho que el cuadro, en conjunto, no puede nunca llamarse confuso sino atinado y perfecto si se le coteja con los medios que lo produjeron. Su técnica reposa seriamente en conocimientos válidos y apenas si el realismo -que, a fin de cuentas, triunfa aquí- mantiene el hábito lírico congénito en él. Benyi, idiota y despersonalizado, cumple -así lo cree el todavía romántico Faulkner- las máximas condiciones de objetividad: nunca un ojo pudo tomarse a sí mismo tan ajeno y desapegado. ¿Será que la tragedia consiste ahora en saber que uno mismo -Benyi- es abyecto, monstruoso, y que el remedio no existe, o en la capacidad de verse así y no obtener conclusión alguna, quedando en

la pura objetividad? Pero Benyi, como hemos visto, lucha contra su mal hereditario, contra la insensibilidad y el puro sometimiento enfermizo a las imágenes y al Tiempo que no deja penetrar en situaciones voluntarias y reales. Despersonalizado, desindividualizado y "objetivo" es Benyi; ni siquiera siente el dolor físico al quemarse las manos en el fuego; pero su pugna es por ingresar en la racha de los acontecimientos "normales". Es la lucha del Tiempo ilimitado y sentido "comme une réalite sensible, affective, sentimentale, comme la trama meme de son expérience", contra el ayer, el hoy y el mañana; es la lucha por ser alguien, por ser un "yo" capaz de plantearse propósitos y no solamente vegetar.

El 2 de junio de 1910 ocurre otra suerte de doble viaje: Quentin Compson, un estudiante de 17 años, hermano de Caddy y de Benyi, se despierta en la universidad de Cambridge, Massachusetts, a iniciar un paseo que ha de llevarle al suicidio y, por dentro de su pecho, se revive un segundo viaje -idéntico al de Benjamín desde el punto de vista humano, pero diverso por la mayor lucidez y por el estilo-, el de su conciencia incapaz de frenar la corte de recuerdos, visiones, deseos y fragancias. Se convierte por un día en narrador igualmente intencionado y "literario", cargado como está de una mejor disposición para el pensamiento y el discurso. Se despierta "entre las siete y las ocho" y la luz de la mañana mueve lentamente su conciencia -que desde entonces tiene ánimos de eternizarse-, disponiéndose a mezclar las oraciones meramente descriptivas con su propia voz silenciosa o con las voces que recuerda. Se abre así, en el estilo, un doble panorama entrelazando lo que Quentin "hace" con lo que "piensa" y "dice", calladamente o no.

(Pasó un rato antes que dejara de vibrar la última campanada. Permaneció en el aire, más sentida que oída, durante mucho tiempo). Como todas las campanas que sonaron alguna vez, sonando aún en los largos rayos de luz agonizante y Jesús y San Francisco hablando con su hermana. Porque si fuera solamente el infierno: si eso fuera todo. Terminado. Si las cosas terminaran en sí mismas. No hay nadie más que ella y yo. Si hubiéramos podido hacer algo tan espantoso que todos huyeran del infierno, excepto nosotros. He cometido incesto, dije, papá fui yo, no fue Dalton Ames. Y cuando puso Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Cuando puso la pistola en mi mano yo no. Por eso que no lo hice. El estaría allá y yo y ella. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames...

(Fui a la cómoda y saqué el reloj, con la esfera siempre hacia abajo). (43)

La

Este primer párrafo -revelador de tortura de Quentin por la pureza de su hermana Caddy, mancillada por su amante Dalton Ames, y por la "espantosa" idea del incesto- está compuesto por dos clases de oraciones. Yo, y no Faulkner, he puesto entre paréntesis aquellas que se reducen a describir objetivamente al personaje; las demás, en cambio, representan todas el pensamiento de Quentin, su monólogo interior, por decirlo así, expresado en primera persona. O sea, Quentin desempeña dos papeles: el del narrador impersonal y el del narrador confidente, actitud doble que mantiene de principio a fin. Faulkner ha conseguido así reducir una técnica que en otras novelas es llevada simultáneamente -y artificialmente, claro está- por dos seres: el autor, que describe todo lo que el personaje "hace", y este mismo personaje que enuncia en primera persona su monólogo. Nadie mejor que James Joyce puso en boga esta costumbre profundamente basada en la necesidad de que el personaje adquiriera los mayores visos de realidad. Veamos primero algunos ejemplos en que Joyce describe a Stephen Dedalus y luego deja que Stephen se describa a sí mismo:

Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso si no más, pensando a través de mis ojos...

(Esteban cerró los ojos para escuchar a sus botas triturar ruidosamente fucos y conchas) (44).

(Su paso se retardó.) He aquí. Iré o no a lo de tía Sara? (45).

No es imprescindible que el monólogo del personaje se enuncie siempre por un "yo". A veces -como en este mismo tercer capítulo, donde empiezan las revoluciones estilísticas- toma las apariencias de intrincados pensamientos, de una procesión ahita de imágenes, mechada o no de frases en diversas lenguas. Pero, como sea, en términos generales, la técnica reposa en el contrapunto habido entre las descripciones de ambos, de James-Stephen y de Stephen-James, representados sencillamente así:

(Se detuvo). Me he pasado del camino a lo de tía Sara. No iré allí? Parece que no. Nadie por aquí. (Se volvió hacia el nordeste y cruzó la arena más firme en dirección al Pigeonhouse). (46).

Los paréntesis, que tampoco, en este caso, son de Joyce, ayudan a comprender este doble fondo objetivo y subjetivo, todavía más visible en aquellos capítulos que,

a partir del cuarto, exhiben a Leopoldo a cada paso más acostumbrado a interrumpir al novelista con sus frases iletradas y telegráficas.

Pues bien. Quentin Compson, sólo él, hace de autor y de personaje, esfumándose, por tanto, William Faulkner, cuya maestría habrá de medirse por la perfección con que desaparece. Difícil es, no obstante, olvidar el ejemplo en que Faulkner se apoyó a fin de valerse de un estilo como el de este capítulo segundo. Aparte de una docena de ocasiones (47) en que el modelo joyceano se aplica más o menos bien, hay unas pocas en que Faulkner ha imitado a Joyce con prodigiosa exactitud, reproduciendo ya sea el monólogo de Marion Bloom o el estilo de cualesquiera de los otros capítulos, sin exceptuar el de las famosas preguntas y respuestas, si bien no adaptado con esta modalidad. Leamos cómo, dentro de la mente de Quentin, tiene lugar abruptamente el monólogo de su propia madre:

El ómnibus se acercó y se detuvo. Las campanas seguían resonando para la media hora. Entré y siguió la marcha, berrando la media hora. No: los tres cuartos. Luego quedarían diez minutos, sea como sea. Para abandonar Harvard el sueño de tu madre por vendió el prado por

qué he hecho para merecer hijos como éstos Benjamín fué suficiente castigo y que ahora ella no me considere ni me respete a su propia madre he sufrido por ella y sonado y hecho planes y me he sacrificado he descendido al valle y sin embargo nunca desde que abrió los ojos me ha dedicado un solo pensamiento que no fuera egoísta en ocasiones la miro y me pregunto si puede ser hija mía excepto Jason que nunca me ha dado un momento de pena desde que por primera vez lo tuve en mis brazos supe que sería mi alegría y mi salvación pensé que Benjamín era suficiente castigo para cualquier pecado que pudiera haber cometido pensé que era mi castigo por haber dejado de lado mi orgullo y por casarme con un hombre que se consideraba superior a mí no me quejo lo amaba por encima de todos a causa de eso a causa de mí deber aunque Jason solicitara mi corazón pero ahora veo que no he sufrido bastante ahora debo que deberé pagar también por vuestros pecados tanto como los míos qué habéis hecho qué pecados he cargado sobre mí tu tan alta y poderosa familia pero tú te harás cargo de ellos siempre has encontrado excusas para los de tu sangre sólo Jason puede hacer daño porque es más Bascomb que Compson en tanto que tu propia hija mi hijita ella no es nada mejor que eso cuando yo era joven era desgraciada sólo era una Bascomb se me enseñó que no hay términos medios que o una mujer es una dama o no lo es pero jamás soñé cuando la acunaba en mis brazos que

alguna hija mía pudiera dejarse no sabes que puedo leerle en los ojos yx saber tú puedes creer que ella te contará pero no es así es reservada no la conoces sé cosas que me moriría antes de dejártelas saber eso es continúa criticando a Jason acúsame de ponerlo a vigilarla como si eso fuera un crimen mientras tu propia hija puedo saber que no lo quieres que quieres creer defectos nunca has tenido sí ridiculízalo como siempre lo has hecho con Mauri no puedes herirme ya más de lo que me han herido tus hijos y pronto me habré ido y Jason quedará sin nadie para quererlo y protegerlo de eso lo miro todos los días temiendo ver que esa sangre de los Compson comience a mostrarse en él finalmente con su hermana escabulléndose para ver eso cómo lo llamas tú entonces has puesto alguna vez tus ojos sobre él me dejarás intentar descubrir por lo menos quién es es por tu bien para protegerte no es por mí no podría soportar verlo pero quién puede luchar contra la sangre mala tú no me dejarás intentar debemos quedarnos mano sobre mano mientras ella no sólo arrastra tu nombre por el fango sino que hasta corrompe el propio aire que respiran tus hijos Jason debes dejarme ir ya no puedo soportar déjame llevarme a Jason y tú quédate con los otros no son mi carne y mi sangre como él extraños nada mío y les tengo miedo puedo llevarme a Jason e irme a donde no nos conozcan me pondré de rodillas y rogaré por la absolución de mis pecados para que él pueda escapar de esta maldición tratar de olvidar que los otros fueron alguna vez. (48).

El estilo es casi idéntico, mas aquí el monólogo está dirigido a alguien -a Mr. Jason Compson, el padre de Caddy, Quentin, Benji y otro Jason- y no es tan impersonal como en el caso del de la Bloom. Por lo demás, en el resto hay muchas reminiscencias joyceanas:

¿Por qué no lo traes a la casa, Caddy? ¿Por qué debes hacer como hacen las mujeres negras en la pradera los zanjones los oscuros boscajes caliente oculto furioso en los oscuros boscajes? (49).

Tonterías usted parece una jovencita es mucho más joven que Candace color en las mejillas como una niña Un rostro ceñudo lloroso un olor de alcanfor y de lágrimas una voz lamentándose constantemente y suavemente más allá de la puerta iluminada por el atardecer el perfume de madreselvas coloreadas de atardecer. Trayendo baúles vacíos desde la buhardilla resonaban como atáides French Lick. Fué encontrado no muerto en el lamedero. (50).

La doble y triple adjetivación de un sustantivo, la multitud de imágenes que buscan asaltarnos simultáneamente, las rupturas ilógicas, son tratadas familiarmente por Faulk-

ner. Igualmente, hay voces e imágenes que, venidas fragmentaria y directamente del subconsciente, deben someterse a minucioso análisis para averiguar sus causas. Aquella tremenda y asfixiante obsesión del olor de la madre selva (palabra que se repite un medio centenar de veces), por ejemplo, según Campbell y Foster (51), equivale al sexo ya impuro de su hermana y el acto sexual sólo es simbolizado así, mientras Quentin escucha a sus amigos y recuerda:

-Adoro Canadá -dijo Miss Daingerfield-. Creo que es maravilloso.

- Bebiste perfume alguna vez? -dijo Spode. con una mano podía levantarla hasta su hombro y correr con ella corriendo Corriendo

- No -dijo Shreve. Corriendo al animal de dos espaldas y ella borroneaba con las palas guifadoras corriendo al cerdo de Eubeleus corriendo en pareja dentro cuantas Caddy (52).

Sólo oscuramente, fugando por un bosque, aludiendo al shakesperiano "animal de dos espaldas" y al "cerdo de Eubeleus", Quentin ve que su hermana corre a ser poseída por su amante. Hasta los instantes para él más dichosos, en los cuales Gandace luce más bella, están velados por un sordo clamor que no se resigna a perderla. Cuando Caddy sale de la casa en su traje de novia, Quentin describe:

Sólo que ella corría cuando yo lo oí. En el espejo ella corría antes de que yo supiera de qué se trataba. A esa velocidad, con la cola envuelta en el brazo corrió fuera del espejo como una nube, con el velo voltejeando en largos relumbros los tacones quebradizos y rápidos tomándose el vestido sobre el hombro con la otra mano, corriendo fuera del espejo los perfumes rosas rosas la voz que suspiró en el Paraíso. (53).

Los entrecruzamientos entre Quentin narrador y Quentin personaje, campean, por decirlo así:

Y luego de un rato estuve oyendo mi reloj durante cierto tiempo y pude sentir que las cartas crujían a través del saco, contra la barandilla, y me recosté contra la barandilla, contemplando mi sombra, cómo la engañé. Caminé a lo largo de la barandilla, pero mi traje era oscuro también y podía limpiarme las manos, contemplando mi sombra, cómo la había engañado. (54).

También los monólogos adquieren muchas variedades:

Sombreros no blanqueados y no sombreros. En tres años no puedo usar sombrero. No pude. Era. Habrá sombreros entonces ya que yo no era y no Harvard entonces. Donde lo mejor de los pensamientos papá dijo se aferra como muertas enredaderas de hiedra a los viejos ladrillos muertos. No es Harvard entonces. No para mí, por lo menos. Nuevamente. Más triste que antes. Nuevamente. Más triste que nunca. Nuevamente. (55).

De igual modo, Faulkner busca ser experto en aquellas largas frases automáticas en que el pensamiento parece eternizarse "como un monstruoso poder de la vigilia", lo cual hiciera decir a Carl Gustav Jung, un psiquiatra, que también sus enfermos escribían de este modo.

Las mujeres son así no adquieren conocimiento de la gente somos por eso que simplemente nacen con una fertilidad práctica para la suspicacia que de cuando en cuando hace un acierto y generalmente acertado tienen una afinidad para la maldad para proveer lo que sea que la maldad no tiene para envolverse en ella instintivamente como uno hace con la ropa de cama durante el sueño fertilizando la mente para ello hasta que la maldad ha servido sus propósitos haya existido realmente o no (56).

Y ahora, en fin, cierto tono científicista es convertido en la trama del "registro mental":

Porque las mujeres tan delicadas tan misteriosas dijo papá. Delicado equilibrio de inundación periódica entre dos lunas equilibradas. Lunas dijo plenas y amarillentas como las lunas de cosecha sus caderas muslos. Fuera de ellos siempre pero. Amarillenta. Suselas de pies con caminando como. Entonces sé que algún hombre que todo eso misterioso e imperioso oculto. Con todo eso dentro de ellas formas una suavidad exterior esperando un toque de. Putrefacción líquida como cosas ahogadas flotando como caucho pálido flojamente lleno adquiriendo el olor de la madreselva todo mezclado. (57).

O bien, la descripción se hace puntillista y por demás retórica:

El tren tomó una curva, resoplando la locomotora con cortos soplos pesados, y ellos desaparecieron suavemente de mi vista, así, con esa cualidad que los rodeaba, de paciencia andrajosa y fuera del tiempo, de serenidad estática: esa mezcla de incompetencia pueril y diligente y esa paradójica seguridad que los vigila y protege ama fuera de todo raciocinio y los roba constan-

tenente y evade responsabilidades y obligaciones por medios demasiado desnudos como para ser llamados siquiera subterfugios y es sorprendido durante el robo o la evasión con sólo esa franca y espontánea admiración por el triunfador que un caballero siente por cualquiera que lo derrote en lucha honesta, y además con una orgullosa e inquebrantable tolerancia por los caprichos de los blancos tal como la de un abuelo por los niños impredecibles e importunos, que ya he olvidado. (58).

La vana joyceana, pues, es aquí indeleble e innegable. Empero, el contrapunto habido en Joyce -válido tanto para el estilo como para el principio que sustenta la obra- es entre el mirador cosmológico del autor y el mirador subjetivo y psicologista del personaje; es, también, entre el pensamiento lógico, la brillantez épica, la posición irónica o el regusto trágico que permiten la distancia y la reelaboración, y la instantaneidad ciega y automática. Respecto de la temporalidad -que sólo sería una faceta del contrapunto- Carola Giedonwaker dice de Ulysses: es "un Todo tiempo, un Todo espacio" (59). Faulkner, en cambio, sólo busca un contrapunto entre la actualidad y el recuerdo, dentro del cual la primera representa el curso normal, lógico y consciente de los hechos, mientras que el segundo equivale a un torrente caudaloso y enloquecedor, que debe aturdir y torturar a quien lo ha vivido. El recuerdo es la desdicha de Quentin, es la tragedia que no le deja en paz; por tanto, el estilo en que se escriba debe ser enrevesado, prenado de símbolos e imágenes desprovistos de hilación consciente, al revés de lo actual, que debe estar escrito con sencillez casi tradicional. Y esto, efectivamente, ocurre aquí, como antes ocurriera en el relato de Benjamín. Todas las descripciones, a fin de cuentas, conducen a un solo esquema mediante el cual Quentin pasa abruptamente de un tiempo actual a visiones y recuerdos cuyo origen debe descubrir el lector, así como la razón de evocarlos con aquella su redoblada intensidad.

Durante todo este día del 2 de junio de 1910, Quentin sale del internado, da un paseo y regresa a morir. Entra en una relojería, platica con el negro diácono, cruza el ^epunte sobre el río, ingresa en una pastelería cuando se da con una chiquilla y rompe a pasear por las afueras, seguido de ella, hasta que es cogido y acusado de secuestrar a la menor; sus amigos lo rescatan y Quentin vuelve al internado a

suicidarse. Es todo lo que hace. Pero su alma, ganada -contra sí mismo- por la imagen de Caddy y las deshonras cometidas abiertamente por ésta, por su adoración a ella terrible del horror de un posible incesto que "pudo" ocurrir en el pasado y por la desdicha de un hogar como el suyo, presa del desorden y la degeneración, esa su alma no se mantiene jamás en la actualidad. Lejos como está de su estirpe y casada ya Candace, es incapaz de liberarse de su malsana y -para él- única y fragante influencia. A cada paso, el ayer se reactualiza y ve presente a Caddy en el velo de novia que recuerda y en el furioso olor a madreselva, en las lamentaciones de su madre, en los rugidos del cuasi animal Benyi, en las voces de los negros Luster, Roskus, Dilsey, o en sus propias pláticas con los amantes de su hermana. También la voz de su padre sólo se yergue para afirmar tozudamente que lo espantoso no existe en nuestros actos y para dudar de la malignidad de todo incesto; también, en fin, una simple niña que ve Quentin remueve su pasado y hace identificarla con la -en un tiempo- Caddy inviolada. Se diría que el presente, para él, lo forman intervalos sañudos que cortan una larga vida que reposa en algún sitio, pero que es inconquistable debido a la condena de algún Dios salvaje. El pasado en sí mismo no existe: siempre se prolonga hasta lo actual y es "vivido" en el presente; pero el que sea, en el fondo, irreal conlleva la desgracia. Poco a poco el lector, relejendo a fin de descifrar oscuridades, descubre que todos los recuerdos y los juicios simbólicos están diferenciados del texto y que puede leerlos uno tras otro, así, saltándose las páginas, pues todo ellos forman un segundo plano coherente y dramático. Ya ~~que~~ sea que la escena actual esté o no en bastardillas, el contrapunto a veces convierte en "primordial" al presente y condena a las interrupciones del pasado como secundarias; pero otras (60) ocurre al revés, como cuando en la mente de Benyi el presente queda desplazado por el recuerdo; y, por fin, hay también casos de "equilibrio" (61) en que ambos se auxilian mutuamente y cuyo mayor ejemplo reside en el largo paseo de Quentin y la niña desconocida.

Respecto de sus particularidades estilísticas -no hablemos de la manida introducción del diálogo dentro de la narración-, modifica la escritura de los diálogos, ve-

liándose también del pensamiento automático y directo. Aplica la escritura antigramatical del monólogo interior en los diálogos -técnica inteligible, quizá porque lo que se "dice" es únicamente una parte de lo que se "piensa"-, respetando primero las mayúsculas para señalar que se cambia de persona, y luego, tan sólo, poniendo cada diálogo en una línea aparte y hasta llegándolos a escribir como si fueran versos modernistas. He aquí el comienzo de la plática entre Quentin y Herbert Head, el futuro marido de Caddy:

Te vi entrar de modo que esperé mi oportunidad
para que pudiéramos conocernos toma un cigarro
Gracias no fumo
No las cosas deben haber cambiado allí desde
mis días no te molesta si enciendo el mío
Haga no más.
Gracias he oído hablar supongo que a tu madre
no le importará si pongo el fósforo detrás de la
cortina no te parece mucho de ti Candace habló
de ti todo el tiempo... (62).

Vemos hoy una notable variación, con tres interlocutores. Entra Caddy cuando Herbert y Quentin están hablando; el diálogo, por sí, es capaz de describir esto con sólo una frase: "entra oh querida".

Al diablo con su dinero
No no vamos ahora pertenezco a la familia...
ahora me caso y todo especialmente allí vamos
no seas un tonto escucha cuando tengamos oportu-
nidad para una verdadera conversación quiero
decirte algo acerca de una viudita del pueblo
También conozco ésa guárdese su maldito di-
nero
.....
Cuanta y maldito seas luego verás lo que
consigues si no fueras un maldito tonto... tu
madre me ha contado acerca de tu tipo con la
cabeza llena de humos entra oh entra querida
Quentin y yo estábamos conociéndonos conversan-
do de Harvard me necesitas no puede estar ale-
jada del viejo que te parece
Vete un minuto quiero hablar con Quentin
Entra entra hagamos una fiesta de charla y
conozcámonos casualmente estaba diciéndo a
Quentin
Vete Herbert vete un momento
Bueno está bien entonces supongo que tú y
hermanito quieren verse una vez más eh
Es mejor que quite ese cigarro de la repisa
(63).

Herbert tratando de comprar con dinero el silencio de Quentin respecto a las rela-

ciones que mantiene con Caddy y de mostrarse zalamero a toda costa, ella buscando alejarlo y Quentin lleno de odio, todo es perfectamente claro. Esta técnica puede matizarse con descripciones telegráficas, también antigramaticales, y, con eso, ser dramáticamente expresiva. Quentin recuerda la vez en que, celoso, la encontró en el arroyo y quiso matarla con un cuchillo, pero cuando Caddy le urgió dulcemente a hacerlo acabó él por llorar:

Se echó hacia atrás recostándose en los brazos
con las manos enlazadas sobre las rodillas
nunca has hecho tal cosa no es cierto
qué hecho qué
eso que yo he que yo he
sí sí muchas veces con muchas chicas
entonces yo lloré su mano me tocó suavemente y
yo lloraba contra su blusa empapada luego ella se
acostó de espaldas mirando más allá de mi cabeza
al cielo pude ver un anillo blanco bajo los iris
abrí mi cuchillo
recuerdas el día en que abuelita murió cuando
tú te sentaste en el agua con las bombachas
sí
apoyé la punta del cuchillo en su garganta
no será necesario más que un segundo entonces
puedo hacerlo conmigo puedo hacerlo conmigo
está bien puedes hacer (lo) tuyo tú mismo
sí la hoja es suficientemente larga Benny está
acostado ahora
sí
no llevará más de un segundo trataré de no
lastimarte
está bien
quieres cerrar los ojos
no así tendrás que empujar con más fuerza
pon la mano encima
pero ella no movió los ojos estaban enormemen-
te abiertos mirando más allá de mi cabeza hacia
el cielo
Caddy recuerdas cómo Dilsey se enojó contigo
porque tus bombachas estaban embarradas
no llores
no estoy llorando Caddy
húndelo piensas hacerlo
quieres que
sí húndelo
pon la mano encima
no llores pobre Quentin (64).

Igual intensidad alcanza el encuentro que tiene con otro amante de Caddy. Allí se cambian dos y tres escenas con gran facilidad. Caddy los presenta a los dos muchachos; luego Quentin se aleja y deja al joven con su hermana; más tarde concierne con aquél

una cita con el propósito de golpearle. Ensilla un caballo, ya en su casa, pero Caddy sospecha algo y él tiene que irse a pie hasta el puente. Aquí Quentin le ataca con sus pequeñas fuerzas y al otro, fanfarrón y victorioso, le entrega un revólver para probar que Quentin no es cobarde. Por fin, le desmaya de varios golpes y llega Caddy. Todo esto es descrito sólo con esos diálogos y con esas brevísimas descripciones. Cuando, finalmente, pone él su mano sobre la garganta de Caddy y le pregunta si ama al muchacho y le pide que diga su nombre sólo para escuchar, cuando lo haga, el paso de su sangre tibia e irresistible por sus manos, aquel estilo es capaz de lograr los más trágicos efectos.

Hacia la última parte de este capítulo la descripción vuelve a hacerse menos simple y el desboque de los segundos planos prepara una especie de aturdimiento que le hará desembocar al suicidio, el que jamás es descrito tan claramente como cuando Faulkner, años más tarde, va a escribir lisa y llanamente: "(Quentin) Comitted suicide in Cambridge Massachusetts, June 1910, two months after his sister's wedding". (65). Quentin, hacia el fin de su vida, recuerda en tropelío escenas de su infancia y las matiza con la historia de su hogar y con opiniones enrevesadas. Faulkner, como eligiendo el ser objetivo antes que romántico, cierra su capítulo de modo anti-dramático, no sin antes -aquí y en incontables páginas anteriores- haber hecho derroche de una gran vena lírica. Quentin, así, se yergue como la segunda víctima del Tiempo, pues a consecuencia de su sentimiento y de impotencia ante él, ^{su} perece. Es Le Breton quien también cree lo mismo:

Et naturellement, ce n'est pas à Caddy qu'il s'en prend, ni à cette affection jalouse qu'il a pour elle. Il préfère s'en prendre à la condition humaine qui fait que nous vivons dans le Temps, et le Temps, source pour lui de sa misère puisque celle-ci est faite de la présence dans l'actuel de séries d'images du passé inévitables et pénibles, le Temps qui est aussi un rappel constant des obligations que son désordre mental le rend inapte à remplir, le Temps est pour lui le grand ennemi..... (66).

Le 2 juin 1910, il en est au point où, la présence chère et intolérable du passé dans le présent ayant réduit son Moi social à l'indignité et à l'impuissance, une seule ressource lui reste: chercher, par la mort, à abolir en lui la cons-

Pero Caddy, la gran culpable que, desde el pasado y sólo con su ausencia, dulcifica y amarga a la vez la vida de dos de sus hermanos, va a dejar paso a su hija Quentin para torturar -a través de ella- a su otro hermano Jason, quien relata el tercer capítulo de El Sonido y la Furia tras de aparecer brevemente en el primero y casi desaparecer por completo en el segundo. Los capítulos tercero y cuarto, al igual que el primero, son, en mi opinión, mucho más personales, si bien no tan presuntuosos desde el punto de vista estilístico. Jason Compson sí emplea la primera persona de un modo insistente, exagerado y frecuente. Su relato no es una descripción: es un alegato. Ha elegido el indicativo presente para indicar los diálogos ("dice ella", "digo yo") y el pretérito indefinido para surcir la narración ("ella comenzó a llorar nuevamente"). Sin embargo, fiel a Faulkner y a toda la estirpe de los Compson, no puede vivir independizado de su vida anterior, de la pesada y terrible herencia de su familia. Conforme nos va dando los diálogos e intercalando las descripciones, hay muchísimos instantes en que toma la palabra a fin de vocear sus opiniones sobre las cosas (opiniones vulgares y teñidas de un odio por demás intenso) y pasar insensiblemente a los ejemplos concretos de donde extrajo dichas conclusiones. Empieza, entonces, a contar escenas pasadas, en las que también usa el indicativo presente en los diálogos. La técnica consigue ser notable para indicar la carga de amargura y de rencor que se encierra en él y aquel su individualismo marcado de hombre a quien no le importa nadie fuera de sí. Primitivo, salvaje y falto de escrúpulos, tan vulgar como el reciente Stanley Kowalsky de A Streetcar Named Desire, incluso estafador y hasta ladrón de su propia madre, trae una desmesurada vitalidad que se desborda a cada paso. El "yo", así, cobra una fuerza de comunicación con el lector realmente desprovista de artificio. Jason, en nombre de Faulkner, aplica la técnica de los diálogos independientes, pero también la de los diálogos disueltos en el interior de la narración, llegando esta última, infinidad de veces, a ser oratoria como nunca antes; mas el monólogo interior, con su fraseología intermitente y libre de toda sintaxis, no muere en este relato: pervive y lo dirige en muchas ocasiones.

Los cortes dentro de la narración son casi imperceptibles debido a que, insensiblemente, describiendo como está la actualidad, pasa a lo que parece ser otra actualidad, la que vive de los recuerdos, los cuales, repito, mientras duran, adoptan y capturan el presente. Cuando lo actual -o mejor, lo real- le da descanso, empieza con su monólogo típicamente declamatorio, en un lenguaje como si estuviera contándole a alguien cercano -pero no a un amigo- quién es él y lo que ocurre en su casa. En ningún momento se pone a "explicar" escenarios o personajes como lo haría un novelista "objetivo" o "imparcial". Ya que vive su propia vida, no se afana en explicarnos nada. Al ver a Quentin dice "ella", sin importarle que no entendamos quién es. La ve a Caddy y dice también "ella", y nosotros tenemos que demorar a fin de saber de quién se trata. Caddy le da cincuenta dólares para ver a su propia hija y Jason la saca a "ella" para que "ella" (que no es la misma) la vea. Vive, pues, su vida de personaje y no le interesan las preocupaciones del lector. Apenas Earl, dueño de la tienda en que trabaja, le deja tranquilo un momento, se pone a recordar a su familia, a dialogar dentro de su monólogo (68) y a transcribir las escenas de su tío Mauri y de su madre en el cementerio, la vez en que enterraron a su padre; pero luego, abruptamente, tal como Benji hacía que se sucedieran sus sensaciones, aparece vivo el padre y ahora relata de cuando la niña Quentin llegó en pañales a la casa de los Compson. La declamación viene cargada de fuerza, de un vigor de veras salvaje y contagiante. Jason no piensa; grita con furia a cada rato y hace gritar a sus personajes evocados. Mas cuando vive -y no recuerda- los instantes actuales, consigue, por medio de gruesos brochazos o de concisos diálogos, una cualidad de autenticidad notable. Cuando se decide golpear a la pervertida Quentin, cuando le roba descaradamente a ésta el dinero que le manda su madre, cuando falsifica un cheque y se lo lleva a su propia madre, Mrs. Compson, a fin de que ella -por un marchito concepto del honor- lo queme, su yo no puede ocultarnos las cosas que oculta a todos. (69). El relato es, así, una confesión: Jason "escribe" para gritar su odio a los Compson -según su madre, él es más Bascomb que Compson-, a su hermana, a su sobrina y a su hermano idiota. Quentin y Benji, en cambio, carecieron de esa intencionalidad de panfletario: apenas si "registraron"

sus sensaciones. Jason, conforme avanza el libro, sacrifica lo literario en aras de la sinceridad, esto es, de la furia que le carcome. Así narra su persecución de Quentin y del amante de la corbata roja:

Cuando finalmente logré salir tuve que dar tantas vueltas que me vi obligado a detenerme para calcular dónde estaría el auto. Sabía que ellos no estarían lejos de él, seguramente bajo el matorral más cercano, de modo que me volví y me abrí paso hasta el camino. Luego no pude darme cuenta de cuán lejos estaba, de modo que tuve que detenerme a escuchar, y luego con mis piernas que no usaban (?) tanta sangre se me subía a la cabeza como si me fuera a explotar en cualquier momento, y el sol cayendo precisamente donde pudiera brillarme en los ojos y los oídos sonándome de tal modo que no podía oír nada. Seguí caminando, tratando de moverme sin ruido, y entonces oí a un perro o algo así y me di cuenta de que cuando me descubriera vendría corriendo hacia mí, y entonces todo habría terminado.

.....
Ya no tenía idea de dónde podía estar el auto. No podía pensar en otra cosa que en mi cabeza, y me quedé parado preguntándome si realmente había visto un ford, y en realidad ni me interesaba si era verdad o no. Como digo, déjala que se acueste todo el día y toda la noche con todo lo que lleve pantalones en el pueblo, qué me importa. No debo nada a nadie que no tenga más consideración hacia mí, nada menos que plantando ese maldito ford allí y haciéndome perder toda la tarde y Earl llevándola al escritorio y mostrándole los libros porque es demasiado malditamente virtuoso para este mundo. Digo que tendrás una vida del demonio en el cielo, sin negocios de nadie en que entrometerse sólo que no me dejes pescarte nunca digo, donde vive mi madre. Esos malditos canallas aceitosos, pensando que hacen tanto barullo infernal, les mostraré algo acerca del infierno digo yo, y a ti también. Le haré pensar que esa maldita corbata roja es el corazón de la aldaba del infierno, si piensa que puede recorrer los bosques con mi sobrina. (70).

Esta es sólo una muestra de cómo la confesión traduce íntegramente la naturaleza del personaje. Jason es un hombre de los que se llaman de "acción": nada de pensamientos alambicados ni "bellos". (No sería, por tanto, atractivo para Virginia Woolf, quien "s'efforce de ne collectionner que les instantes de réflexion ou l'esprit découvert s'écoute parler; elle contourne ainsi l'obstacle de tout dire et celui de la pensée indicible".) Es alguien rudo que conoce todas las groserías y que matiza su relato de

insultos ("el maldito", "el remaldito", "la putita", "la perra", etc.), con espontaneidad única. Se atropella al pensar, por su propia furia, y así llega a emplear también el monólogo con su estructura carente de sintaxis y de larguísimas e intrincadas frases. El enrevesado estilo que había empleado habitualmente Faulkner en el segundo capítulo, sólo es aquí empleado como un recurso para indicar el aturdimiento, el odio y la violencia del cerebro de Jason, objetos para los cuales, sin duda, es del todo aparente. (71). Y, en fin, pasado el vendaval que agitó el pecho del último de los Compson, Faulkner junta a los tres personajes -Jason, la madre y Quentin- y hace que Jason transcriba unos diálogos breves, precisos, cortantes, como él sabe hacerlo, y que acabe pidiendo, entre sorda cólera, que sólo le dejen en paz, que sólo aguarda una oportunidad para recobrar su dinero y que, después, ya pueden venir prostitutas (Caddy y Quentin) y locos (Banyi y Quentin III) a apoderarse de su casa.

El cuarto capítulo le devuelve al autor su condición de omnipotente. Es ahora Faulkner, y no un personaje, quien describe la franca decadencia de los Compson. Respecto del tiempo mantiene una continuidad sensata y lógica, "natural", yendo desde este presente hacia nuevos presentes que se concatenan hacia el futuro. Faulkner, a más de empezar el capítulo buscando retratar con puntillismo a la negra Dilsey y a Mrs. Compson, describe con marcado expresionismo unas escenas que podrían caber muy bien en un tablado. Ocupa como escenarios sólo la cocina y el comedor, y trae y abandona a los personajes según vengan o abandonen este lugar; parece una función de teatro con decorados y actores. El ritmo natural de los acontecimientos no es violentado y hay una costumbre de valerse de otros elementos, que están fuera de contexto, para suplir la falta de imágenes de este estilo que busca la simpleza. Así, va en pos de la naturaleza a fin de acentuar, confirmar o disolver el drama humano:

La tierra inmediata a la puerta estaba desnuda -dice, olvidando a Dilsey-. Tenía una pátina, como producida por las plantas de pies descalzos de varias generaciones, como plata vieja o como los muros de las casas mejicanas que han sido revocadas a mano. Junto a la casa, sombreándola en verano, se erguían tres moreras de hojas emplumadas, esas mismas hojas que más tarde serían anchas y plácidas como manos que fluyeran y ondularan en

insultos ("el maldito", "el remaldito", "la putita", "la perra", etc.), con espontaneidad única. Se atropella al pensar, por su propia furia, y así llega a emplear también el monólogo con su estructura carente de sintaxis y de larguísimas e intrincadas frases. El enrevesado estilo que había empleado habitualmente Faulkner en el segundo capítulo, sólo es aquí empleado como un recurso para indicar el aturdimiento, el odio y la violencia del cerebro de Jason, objetos para los cuales, sin duda, es del todo aparente. (71). Y, en fin, pasado el vendaval que agitó el pecho del último de los Compson, Faulkner junta a los tres personajes -Jason, la madre y Quentin- y hace que Jason transcriba unos diálogos breves, precisos, cortantes, como él sabe hacerlo, y que acabe pidiendo, entre sorda cólera, que sólo le dejen en paz, que sólo aguarda una oportunidad para recobrar su dinero y que, después, ya pueden venir prostitutas (Caddy y Quentin) y locos (Banyi y Quentin III) a apoderarse de su casa.

El cuarto capítulo le devuelve al autor su condición de omnipotente. Es ahora Faulkner, y no un personaje, quien describe la franca decadencia de los Compson. Respecto del tiempo mantiene una continuidad sensata y lógica, "natural", yendo desde este presente hacia nuevos presentes que se concatenan hacia el futuro. Faulkner, a más de empezar el capítulo buscando retratar con puntillismo a la negra Dilsey y a Mrs. Compson, describe con marcado expresionismo unas escenas que podrían caber muy bien en un tablado. Ocupa como escenarios sólo la cocina y el comedor, y trae y abandona a los personajes según vengan o abandonen este lugar; parece una función de teatro con decorados y actores. El ritmo natural de los acontecimientos no es violentado y hay una costumbre de valerse de otros elementos, que están fuera de contexto, para suplir la falta de imágenes de este estilo que busca la simpleza. Así, va en pos de la naturaleza a fin de acentuar, confirmar o disolver el drama humano:

La tierra inmediata a la puerta estaba desnuda -dice, olvidando a Dilsey-. Tenía una pátina, como producida por las plantas de pies descalzos de varias generaciones, como plata vieja o como los muros de las casas mejicanas que han sido revocadas a mano. Junto a la casa, sombreándola en verano, se erguían tres moreras de hojas emplumadas, esas mismas hojas que más tarde serían anchas y plácidas como manos que fluyeran y ondularan en

el aire movedizo. Un par de arrendajos salieron de ninguna parte, remolinearon atrapados por la ráfaga como chillones trozos de papel o de tela y se albergaron en las moreras, en las que se balanceaban locamente, chillando al viento, que desgarraba sus agudos gritos y los arrastraba como trozos de papel o de tela. Luego tres más se unieron a ellos y se balancearon y se enderezaron en las retorcidas ramas durante cierto tiempo, chillando. La puerta de la cabaña se abrió y Dilsey apareció nuevamente, esta vez con un sombrero de fieltro de hombre y un abrigo del ejército, bajo cuyos deshilachados faldones caía su vestido de guinga azul, formando pliegues irregulares, flotando en torno de sí mientras cruzaba el patio y trepaba los escalones que daban a la puerta de la cocina. (72)

Como es visible, el autor de Soldiers' Pay y su ingenuo contrapunto dramático entre personaje y ambiente, han retornado. Pero no siempre el estilo es así. Las metáforas se desbocan luego, oportunamente o no. Por vez primera en todo el libro, sabemos cuál es la apariencia de Benji: "un hombrón que parecía haber sido modelado con alguna sustancia cuyas partículas no podían o no querían unirse entre sí o al esqueleto que las soportaba" (73). Cuando Luster le acerca la cuchara de comida, Benji le mira y Faulkner comenta: "Parecía como si también la ansiedad estuviera mascularamente anquilosada en él, como si el hambre fuera inarticulado y no supiera que era hambre" (74). Y mientras da de comer a Benji, la otra mano de Luster descansa en una silla "como si tratara de pulsar alguna melodía inaudible". Cuando Jason extrae del bolsillo de su madre el manajo de llaves, para luego ir a abrir el cuarto de Quentin y descubrir que ésta se ha robado su dinero, el cual, a su vez, fué robado por él, se lee: "...un enorme manajo de llaves herrumbradas ensartadas en un anillo de hierro, como las de algún carcelero medieval". (75). Luego, más tarde: "El reloj dejaba oír su tictac, solemne y profundo. Podría haber sido el seco pulsar de la propia casa en decadencia"; y cuando Luster arrastra a Benji para calentarlo al fuego de la hornalla: "Parecía un remolcador empujando a un torpe petrolero a lo largo de un dique estrecho". (76). Al continuar un diferente, (en \ día \ ~~sta~~, puesto que el tercer capítulo se titula: "Seis de Abril de 1928" y éste: "Ocho de Abril de 1928") ^{la persecución emprendida por Jason de Quentin y su} amante, Faulkner -ya "objetivo" a medias- no quiere ser frenético. No le la misma impor-

tancia que le concedía al propio Jason al asunto. El encuentro de éste con el viejo a quien Jason suponía, absurda y casi deliberadamente, el cómplice o testigo de la fuga de su sobrina, es descrito con una impacibilidad que más tarde va a hacerse clásica en Faulkner. El aturcido Jason es simplemente "un hombre que estaba sentado silenciosamente detrás del volante de un auto, pequeño, con su vida invisible deshilachada en torno de sí, como una media usada". (74). En cuanto a otro aspecto de su técnica, a lo largo de las cuarenta páginas, hay únicamente dos violentísimos cortes, que Faulkner no los disimula. (75). Y todavía su condición de imparcial observador contemplativo -que no tuviera ni en Soldiers' Pay ni en Sartoris- se manifiesta en la estupenda escena final, con diálogos y descripciones sintéticas, cuando la extraña sensibilidad de Benji rompe de nuevo en llanto y cuando la paciencia de Luster se desboca, haciéndole berrear incontinente a éste, con sólo pronunciar el nombre de Caddy. Toda la perversión, toda la desgracia de los Compson está en ese grito, que apenas se describe. Y es que Faulkner se ha dado perfectamente cuenta -y ojalá no lo hubiera olvidado en sus últimas novelas- que basta "presentar" los hechos, ya sea en primera persona o como observador imparcial, sin explicarlos, comentarlos ni evadirlos por una garrulería de frases. El grito de Benji, conduciendo como va siendo éste por Luster, en un coche, al interior de Jefferson, penetra en la ciudad y advierte a todos que el dolor existe, que la degeneración y la maldición están vivas. La escena es terrible por el fondo de pecado y condenación que se ha dado a los Compson en toda la obra. Y cuando Jason descubre a su hermano imbecil en el coche, salta y trepa a fin de ocultar su vergüenza ante los demás, maldiciendo furioso, si bien su arrebato, como un paradójico antídoto, calma a Benji cuyos ojos se vuelven "nuevamente azules y serenos mientras cornisas y fachadas volvían a deslizarse nuevamente de izquierda a derecha, suavemente: poste y árbol, ventana y puerta, y cartel, cada uno en su sitio ordenado". (79). Faulkner, pues, que siguiera a Joyce en los dos capítulos medios, empieza en el primero y acaba en el cuarto siendo absolutamente personal. Un autor como éste, que juega a los personajes más importantes que el novelista y les concede el papel de narradores, limitándose a un ordenamiento arbitrario -valga la paradoja- por medio de la disección del argumento y el múltiple

ataque, con estilos diferentes, a un mismo tema general; un autor que, no obstante jugar adrede con el tiempo y hacer de cada página un contrapunto entre la actualidad y el recuerdo, mantiene una visión arquitectónica tan plausible, merced a los diversos puntos de vista y diversas psicologías que exhiben cada capítulo, es ya un novelista dueño de sus talentos, tenido por dominador de su género y que inspira la más grande confianza. ¿Sabrá, empero, acrecentar o menguar Faulkner esta confianza surgida en 1929? He aquí el tema que en seguida se nos impone.

2.- EL NARRADOR

Quién es el "narrador" en las novelas de William Faulkner? Ya en El Sonido y la Furia obtuvimos la respuesta, válida tanto para novelas anteriores como posteriores a ésta: el papel de narrador recae o bien en el autor, o bien, en el personaje. O Faulkner delega su facultad a un personaje y éste se convierte en primordial, puesto que el novelista tendrá que sacrificar sus propios sentimientos a fin de darle una sensación de realidad a todo lo que diga de sí el personaje, o bien, mantiene sus prerrogativas de pequeño dios. El conceder el atributo de la narración al personaje no es un artificio simplemente, como pudiera pensarse a prima facie; es el reconocimiento por el autor de que debe pasar a segundo plano y hacer más real a la criatura que a sí mismo: por ello, quizá, negándose casi por completo, autores hombres han hecho que personajes mujeres relaten una historia en primera persona (Veinticuatro horas de la vida de una mujer, de Stefan Zweig; La Señorita Elsa, de Arthur Schnitzler; La Romana, de Alberto Moravia) y novelistas mujeres han hecho, a su vez, que sus personajes masculinos sean los narradores (Cumbres Borrascosas, de Emily Bronte). Esto equivale a decir que el novelista, por sí, se somete a la psicología peculiar del personaje y que incluso todo lo que aquél sepa de sí mismo le valdrá muy poco; tiene que "investigar" al personaje, desligarse de sí y hasta "cambiar" de sexo. La prioridad es tal, que la mejor virtud del novelista, en estos casos, consiste en desaparecer. Así Faulkner, en El Sonido y la Furia, ha tenido que renunciar a la propia esfera lógica y causal-temporal del conocimiento suvo, para calar en las demenciales extrañeces de Benji, y sólo se ha exhibido en ^{el} capítulo final.

En Mientras yo Agonizo el autor desaparece por completo; es la primera y única vez en que Faulkner hace tal cosa. Cada personaje se convierte en narrador, originalidad que no puede discutírsele en la novela contemporánea. Con esto, la parte subjetiva que cada personaje-narrador da a conocer obligadamente es corregida por los "puntos de vista" de otro personaje-narrador, el cual es "subjetivo" para consigo mismo, mas parece "objetivo" para con los demás. La objetividad está representada así por un obser-

vador distinto del que narra. Mientras lo hace Darl, por ejemplo, es mirado por sus hermanos Jewel o Vardaman, y éstos, cuando aquél termine su relato, nos darán descripciones que Darl no pudo hacer porque salían del campo de su observación. Ningún narrador dice cómo es su propio rostro, cosa perfectamente normal puesto que lo da por conocido y no lo "ve" con sus ojos; es entonces el vecino quien describe el semblante del que acaba de relatar y éste, a su vez, será descrito en su apariencia física por un tercer observador, que será, también, observador, personaje y narrador. El autor, pues, tiene que poner a prueba su capacidad de comprensión y su maestría al describir muchas psicologías diferentes; verdad es que Faulkner parece banderizarse por uno solo de los personajes, por Darl, y que es visible una psicología única entronizada para todos los narradores, pero lo que buscó no fué pintar a trece personajes diferentes -cosa que pudo hacer desde el exclusivo punto de vista de una multitud de narradores-, sino ocuparse, más bien, de la atmósfera general, de la arquitectura y de cómo enlazar unos relatos con los otros.

¿Mas cómo denominar estos relatos que entrañan un "punto de vista" sobre el tema general de la novela? "The Russian formalists -dicen Warren y Wellek- distinguish the 'fable', the temporal-causal sequence which, however it may be told, is the 'story' or story-stuff, from the 'sujet', which we might translate as 'narrative structure'. The 'fable' is the sum of all the motifs, while the 'sujet' is the artistically order presentation of the motifs (often quite different)... The 'sujet' of Faulkner's As I Lay Dying involves the story being narrated in turn by the members of a family as they carry the mother's body to a distant graveyard. 'Sujet' is a plot as mediated through 'point of view', 'focus of narration'. 'Fable' is, so to speak, an abstraction from the 'raw materials' of fiction (the author's experience, reading, etc.); the 'sujet' is an abstraction from the 'fable'; or, better, a sharper focusing of narrative vision".

(1). Así, cada "sujet" representa un "punto de vista", un "foco de narración", dentro del cual hay un "ordenamiento artístico de los motivos". Reunidos todos forman la estructura, pero una estructura típicamente relativista -y del relativismo científico más moderno- en que hay multitud de observadores parciales que desmienten o completan los juicios de los demás, y en que la verdad -como en los experimentos científicos- sólo está en un promedio de las experiencias individuales. Nunca antes la más corriente y

simple teoría relativista (la de la multiplicidad de espectadores en un mismo hecho) había sido aplicada a la novela, actitud que obedece a la intención de Faulkner de describir aquí el contrapunto, no de dos planos temporales como en El Sonido y la Furia, sino de lo "subjetivo" de un narrador con la opinión "objetiva" general de todos los demás observadores. Warren y Weliek, como hemos visto, afirman que la fábula es una abstracción de las materias primas ("raw materials") y que el "sujet", a su vez, es una abstracción de la fábula (simple suma de "motivos"). Comprobémoslo. En el siguiente pasaje en que muere Addie Bundren, Darl refiere la escena, pero no con minucia (no como fábula o cuento) sino describiendo sólo los contrastes -la salud y la enfermedad, el hijo que prepara el ataúd para su madre y ésta que se yergue aterrada a mirarle, la dureza del corazón de Cash y el callado dolor de Darl, la explosión de Dewey Dell y la conducta muy realista del pobre Vardaman que todavía no comprende la muerte. Así, pues, la "abstracción" se ha realizado:

Él (Anse, el padre) se agacha y pone su mano sobre la de ella. Ella lo mira y todavía durante un instante sin reproche, sin nada en la mirada, como si sus ojos sólo escucharan, esperando el momento irrevocable cuando él callara. De repente ella se endereza, ella que desde hace diez días no se movía. Dewey Dell se agacha y procura hacerla acostar.

- Mamá -dice ella-. Mamá.

Ella mira a Cash a través de la ventana, Cash siempre agachado sobre sus tablas en la luz moribunda, trabajando hacia la oscuridad, donde entra como si, a cada golpe de serrucho, iluminara su propio movimiento al mover la tabla y la herramienta.

- Eh, Cash! -grita ella, con una voz ronca y fuerte sin desfallecimiento alguno-. Eh, Cash!

Él levanta la vista hacia la cara descarnada que está en medio del marco de la ventana, a la luz del crepúsculo. Es un cuadro instalado en el tiempo, desde la época de su niñez. Deja caer el serrucho, y con los ojos fijos en la ventana, donde la cara no se ha movido, levanta el tablón de madera para que ella pueda verlo. Toma en seguida la tabla y la ajusta, dándole su posición definitiva, y con un gesto señala las que están todavía en el suelo, agregando, con un ademán de su mano derecha, cómo será la forma del ataúd una vez terminado. Ella mira lo alto del marco sin dar ninguna señal de desagrado o aprobación. Después, la cara desaparece.

Ella se deja caer y da vuelta la cabeza sin mirar siquiera a nuestro padre. Mira a Vardaman. Sus ojos: la luz que hay en ellos se enciende de pronto; las dos ^{manos} brillan durante un largo instante, después se apagan como si alguien se hubiera agachado para soplarlas.

- Mamá -dice Dewey Dell-. Mamá.- Inclínada sobre la cama, las manos un poco levantadas, agitando la pantalla como lo hizo durante diez días, ella empieza a lamentarse. Su voz es fuerte, joven, estreñecida y clara, llevada por su propio timbre y su propio volumen. La pantalla sigue agitándose de arriba abajo, haciendo susurrar el aire inútil. Después se deja caer sobre las rodillas de Addie Bund-

dren y agarrándola la sacude con la energía furiosa de la juventud; en seguida se estira sobre el puñado de huesos deshechos que Addie Bundren ha dejado, sacudiendo toda la cama, estrujando el colchón, los brazos extendidos y, en la mano, la pantalla donde el soplo débil todavía agita la frazada.

Por detrás de la pierna de nuestro padre, Vardaman mira curioso, la boca muy abierta, con el color de su cara en ella, como si chapando hubiera logrado incrustar sus propios dientes en su carne. Se aparta de la cama retrocediendo lentamente, los ojos redondos y su cara pálida en el crepúsculo, como un pedazo de papel pegado a una pared ruinoso. Sale.

Mi padre se inclina sobre la cama en el crepúsculo. Su silueta encorvada, con el gesto erizado y brusco de la lechuza ofendida, que esconde una sabiduría demasiado profunda o demasiado inerte para ser comprendida.

- Estos desgraciados muchachos -dice. (2).

Puede llamarse a esto un "monólogo", o, todavía, como dice Max Dickman, un "monólogo interior"? La intención de relatar y dirigirse al lector es indudable: Darl está obrando como cualquier autor que refiere un acontecimiento en primera persona. El término "monólogo interior" debe reservarse exclusivamente para el "registro" de la memoria o para el "registro" onírico, donde la intención de dirigirse al lector -como en los monólogos de Marion Bloom y de Bräulein Else- parece menor que la de "vivir" las experiencias. El material que emplea cada uno de estos relatos, por otro lado, es el discurso que podría denominarse "común" (common), pero deliberadamente usado para, a partir de él, y sobre él, sin complicarlo demasiado, edificar un reino de imágenes donde no existen palabras "rebuscadas" y donde se aprovecha la emoción del narrador a fin de tenerlas de belleza y esplendor. Por ello, quizá, Faulkner no olvida nunca su género coloquial y sus descripciones interpuestas entre dos diálogos -lo que concede a la realidad una sensación de "presencia" y de "dirección recta" hacia el lector-, y, alrededor de todo esto, hace que cada narrador cree imágenes a partir de la naturaleza bruta, como veremos en la sección "Arquitectura".

Entre el reinado de los personajes, mantenido en El Sonido y la Furia y Mientras yo Agonizo, y el reinado del puro autor, que ha de sobrevenir luego, Luz de Agosto plantea el cetro de la medida y del justo medio. Ni Faulkner arrebató al personaje su condición de narrador, ni aquél es el único ni el más importante autor de la historia. No llega a establecer prioridad alguna, sino, antes bien, comparte sin violencias ni hosquedades la tarea de revelar con sus criaturas la trama de esta su mejor novela de grandes proporciones. Se diría que imita aquí el ejemplo joyceano de convivencia entre autor y personaje, pero en realidad se trata de una convivencia que se establece entre el autor y el personaje, y no entre el autor y el lector.

y personaje, tan manifiesto, como dijéramos, en el Ulysses. Si es cierto que el autor empieza siempre el relato y lo organiza, concede oportunamente la palabra al personaje a fin de que éste, primero en unos juicios poéticos muy íntimos, luego en diálogos y, por fin, en auténticas narraciones, le acompañe y le secunde. El autor, es claro, tiene más derechos que en sus pasadas novelas y la narración va dominando a la descripción de tal modo que cada vez menos los personajes se nos presentan o se nos muestran directos, tales cuales son; mas todavía el personaje conserva una interioridad, una psicología, que únicamente él la puede expresar abiertamente al lector, sin intervención del novelista. En tales casos Faulkner debe negarse y asentir que nada es superior a que el protagonista diga por sí mismo su papel, como el actor lo hace en el teatro cuando ya el dramaturgo se ha escondido tras de bastidores.

Sentada junto a la carretera -empieza la novela-, contemplando el carro que sube la cuesta hacia donde está ella, Lena piensa: "Vengo de Alabama: buena caminata. Todo el camino, desde Alabama, a patita: buena caminata". Pensando aunque no llevo todavía un mes de marcha, estoy ya en Mississippi, más lejos que nunca de casa. Estoy ahora más lejos del aserradero de Doane de lo que he estado desde que tenía dos años. (3)

Este acompañamiento de autor y personaje relatando una misma historia, va a serle provechoso a Faulkner cuando tenga que expresar los sentimientos del último o cuando tenga que opinar poéticamente sobre el drama humano. Cuando Lena llega a Jefferson es auxiliada ruda pero cariñosamente por Armstid y Will Varner, quienes la miran y explotan la coyuntura para vocearse en lo callado de sus pechos juicios poéticos como éstos:

Eso es lo que tienen las mujeres. Esa misma sería una de las primeras en hacer la vida imposible a otra, pero es capaz de recorrer todo el país a pie sin avergonzarse, porque sabe que hay gente, hombres, que se ocuparán de ella. No le importan un pito las mujeres. No ha sido ninguna mujer la que ha creado lo que ella ni siquiera llama un problema. Sí, señor. Deja usted a cualquiera de ellas que se case, o que se vea en dificultades sin casarse, e instantáneamente no quiero tomar parte en las carreras de su sexo y emplea el resto de su vida en tratar de tomar parte en las de los hombres. Esa es la razón de que sorban rapé y fumen y quieran votar. (4).

Al dejar a Lena frente al almacén de Varner, Armstid piensa nuevamente:

El hombre. Todos los hombres. Dejará pasar cien ocasiones de hacer algo bueno, por una sola oportunidad de meterse en lo que nadie quiere que se meta. Le pasarán por alto sin que las vea, las ocasiones, las oportunidades de hacerse rico, famoso y de bien vivir, y a veces, hasta de hacer daño. Pero jamás perderá una ocasión de entrometerse. (5).

Luego, más adelante:

No me oye. Si pudiera oír palabras como éstas, no se vería ahora bajando del carro con su barriga y el abanico y el hachillo, sola, rumbo a un lugar que no ha visto nunca y a la caza de un hombre al que no va a volver a ver y al que, así como así, ha visto ya una vez de más. (6).

Varner, por su parte, acabará formulando un terrible y amargo juicio:

"Ni siquiera una chica tonta necesita venir hasta el Mississippi para descubrir que, sea como sea el sitio de donde se ha escapado, no va a ser muy distinto ni peor que el lugar en que se encuentra. Aunque tenga un hermano que se opone a las aventuras nocturnas de su hermana"; pensando Yo hubiera hecho lo mismo que el hermano; el padre hubiera hecho lo mismo. No debe de tener madre, porque la sangre paterna odia con amor y orgullo, pero la sangre materna que odia, ama y cohabita. (7).

Los personajes se han expresado "directamente" y lo que han dicho no equivale a una narración ni a una descripción escuetas, sino a un monólogo callado -no "interior"- hecho adrede literario y lógico a base de juicios o de símbolos. Ese es el primer papel que desempeñan en Luz de Agosto los personajes: a más del diálogo habitual en que toman parte, intervienen como primera persona en monólogos que no podrían, sin afectación, caber en la narración o descripción puras.

En segundo término, el autor se somete al personaje en oportunidades en las que le interesa, no relatar lo que "ve" o lo que "sabe", sino cuando le es indispensable introducirse "dentro" del protagonista y relatar desde su pecho. Faulkner elige, a este respecto, una técnica sutil: describe a unos personajes a través de la conciencia de otros personajes. Así, cuando aparece Joe Christmas es descrito "a través" de Byron Bunch, de Mooney o de Sims. En el segundo capítulo Byron recuerda cómo conoció a Christmas, pero recuerda "a través" de los relatos de Hightower y de la señora Beard. Para confirmar nuestras suposiciones, en el tercer capítulo Faulkner se empeña en presentarnos al pastor Hightower y en narrarnos su historia; sin embargo, lo hace a través del diálogo de un desconocido, primero, y luego por medio de los sucesivos relatos que Byron Bunch fué escuchando en el pueblo de Jefferson; y, en fin, por poco no quiere describir a Hightower a través de la "imaginación" de Byron. Durante esta ingeniosa costumbre Faulkner tiene, en rigor, mucho que relatar: tiene que informarnos de cómo le fué contada la historia de Hightower a Byron; en seguida - a veces- de cuál es la historia real; de cómo reaccionó Byron ante los relatos, cuáles fueron

sus pensamientos al escuchar las versiones sobre su futuro amigo, cuál la conducta de las distintas clases sociales de Jefferson al tejer los rumores sobre el pastor engañado por su mujer y cuál la psicología del relator ocasional.

Como es notorio, el personaje le sirve al autor para llenar su prosa de novedades y alejarla siempre más del relato convencional en que, omnisciente, penetra en la conciencia de aquél y ve absolutamente todo lo que le ocurre. Se dijera que el novelista juzga a su personaje como a alguien vivo, concreto, capaz de decir aquello que él no podría decir y capaz de pensar de un modo que él tampoco podría imitar.

Pero, en este y en el caso de los juicios poéticos formulados en primera persona, el personaje sigue siendo un instrumento del novelista; en cambio, hay muchas ocasiones en que paulatina o bruscamente el personaje se convierte en narrador y le tenemos aquí, contándonos el argumento de igual modo como Benji o los Bundren contarían el suyo. Veamos cómo un personaje dependiente del autor se vuelve un narrador por demás independiente.

El método se repite muchas veces y es fácil de captar. Dos personajes están platicando; por consiguiente, lo que ocurre entre ambos es un "diálogo" y Faulkner lo transcribe como tal, matizándolo con las acotaciones de rigor. Mas, súbitamente o no, el diálogo de un personaje se alarga, abarca páginas de páginas y se convierte automáticamente en un relato, y el personaje en novelista. Esto ha de ocurrir con más frecuencia en Absalón, Absalón, pero es aquí, en Luz de Agosto, donde vemos el surgimiento de la técnica. Byron y Hightower se han echado a platicar y, a poco, Byron le cuenta a su amigo el incendio habido en el pueblo, cuál era la vida de Christmas y de Joe Brown, su compañero de melandanzas, cuál era la casona de Joana Burden y cuáles las reacciones de Jefferson al conocer la verdad de aquel concubinato entre una blanca y un negro.

Esta, empero, no es la única oportunidad. Byron seguirá narrando páginas adelante la prosecución de esta historia. La solterona Joana, violentada por el satánico mulato, le relatará a éste la nueva historia de su familia. Mrs. Hines se presentará en casa de Hightower y le revelará, a su vez, en una relación transida y morosa, la vida de su hija, su maléfica entrada en la conciencia del sexo y los primeros años del niño Joe. Más tarde, Gavin Stevens relatará la fuga del mestizo al sañudo Percy

Grimm y, finalmente, acabado el mundo devastador, malévolos y uabrió de Luz de Agosto, "un mueblero y restaurador de muebles" contará a su mujer el fin dulzón y saludable de la historia de Lena; pero siempre ha de ser un diálogo el que se convierta en relato y despliegue una fase del argumento general y un personaje el que sustituya y malivie a Faulkner de su misión.

Mirado así Luz de Agosto, desde el punto de vista del narrador y del cúmulo de relatos diversos, resulta un conjunto de casi diez historias que se entrelazan -diríase- caprichosamente, pero que están unidas, como veremos, por ligazones causales, temporales y por ligazones de concepto. Es como si Faulkner no quisiera ser él mismo el novelista, sino que elevara a sus personajes y a toda la ciudad de Jefferson (autora de chismes, rumores, suposiciones, etc.) al rango de creadores que le hagan compañía, y como si devolviera también al "pueblo" lo que éste le diera: el motivo argumental. La obra de arte deviene así, en sí, un producto social indubitable que el novelista reverencia.

¿Qué particularidad señalar en Absalón, Absalón!? Esta novela prosigue, cuatro años más tarde, la misma pugna por hacer variar la naturaleza del narrador y significa el pináculo de una honda decisión de buscar el cambio definitivo del modo de relatar. A Faulkner le había obsedido siempre el problema de cómo llegar al lector, si desempeñar por sí o delegar en sus personajes el papel de "teller"; pero es aquí, más que en Luz de Agosto, donde cada capítulo es una nueva empresa de descubrir algo diferente. Mas al buscar otro método no ha hecho sino retornar al antiguo: la vuelta a un género -valga la frase- "oral", directo, coloquial, que (si bien es del todo imposible, puesto que la obra está impresa y va a ser "leída" y no escuchada de sus labios) es una conquista para la novela. Ha elegido el método del cuento, en el sentido en que hay siempre un narrador individual, diferente del "objetivo" o del yo ensayístico e impersonal que solía existir en la novela del siglo XIX; y, en segundo término, ha vuelto a una cadencia, a una "comunicación" que sólo tuvo el género "oral". Éste es muy diferente del modo cómo un narrador en primera persona nos relata (a los lectores) una historia; aquí, como casi siempre ocurre, la comunicación es meramente "literaria". En cambio, en Absalón, los personajes se relatan entre sí una historia de la que no fueron protagonistas.

tagonistas: es la voz de la tradición y del pasado, como en las viejas leyendas transmitidas a viva voz, la que se encarna en los distintos relatores de ocasión, tiñéndose de sus propias individualidades. Ni Quentin, ni su padre o su abuelo el general Compson, ni Shreve, ni siquiera la propia Miss Rosa Coldfield, son personajes de la trama: ellos, simplemente, se cuentan la turbulenta vida de los Sutpen y sus descendientes, y, luego, reaccionan ante la historia añadiendo sus propias palabras a fin de adornar el relato o ajustando sus actos a la vieja leyenda. En el argumento caprichosamente oscurecido por la costumbre de poner antes lo que es posterior, Thomas Sutpen, primero, luego Elena Coldfield y los hijos de ambos, Judith y Henry; más tarde, la lejana Eulalia, primera mujer de Sutpen, y Charles Bon, su primogénito en ella, y, por fin, los hijos de Charles, son los que realmente se mantienen como personajes cuyas vidas narran los Compson en compañía de Miss Rosa, hermana de Elena, y de Shreve, quien únicamente se atreve a opinar sobre el argumento merced a lo que ha escuchado de labios de Quentin, pero que, actuando como lo haría un investigador de un hecho histórico, se permite "corregir" ciertas fases de la trama, viviendo aquí, en Cambridge, cincuenta años más tarde. Los personajes, en suma, "se" relatan el argumento y éste sólo deviene una larga confidencia, un infinito coloquio entre ellos; lo "oral", pues, si bien es un adjetivo inoperante para una novela, útil es para explicar esta voluntad de narrarse un pasado del que no se ha sido testigo, sino que ha viajado hasta nosotros merced al recuerdo de nuestros ascendientes. Un género como éste, propio de los primeros cuentos y leyendas, es reverdecido a lo largo de toda la novela, mientras que, de otro lado, todo personaje "actual" se vuelve "narrador" y todo personaje "antiguo" se hace "tema".

Examinemos todo esto. El primer capítulo empieza con una descripción de Faulkner referente a cómo recibe Quentin el influjo de la voz de Rosa, la narradora; y luego, en la imaginación de Quentin, conformex va alla enhebrando su relato, van surgiendo los personajes del fondo del pasado en una procesión de veras épica y en cuya forma, no obstante, se aúnan metáforas irónicas y escenas de un horror y una malignidad que provienen de una mente retorcida, pero cristiana. He aquí lo que "ve" Quentin mientras Rosa Coldfield le narra la historia de Thomas:

Salía (el "fantasma" Thomas Sutpen) de un trueno silencioso y, bruscamente, (hombre-corcel-demonio) invadía la escena tranquila y convencional como una de esas acuarelas escolares; sus ropas, cabello y barba olían ligeramente a azufre, y tras él se agrupaba su tropel de negros salvajes, fieras a medio domesticar a quienes se les enseñó a caminar erectas (los negros que trajo Sutpen de la Martinica) como hombres, en actitudes salvajes y reposadas; en medio de ellos, maniatado, aquel arquitecto francés con su aire severo, huraño y andrajoso. El jinete permanecía inmóvil, barbado, mostrando las palmas de sus manos; detrás, los negros salvajes y el arquitecto cautivo se apretujaban en silencio, llevando en una paradoja incruenta las palas, picas y azadas de la conquista pacífica. Luego, en su largo no-asombro, Quentin vio cómo dominaban silenciosamente las cien millas cuadradas de tierra tranquila y atónita... (8)

Hasta la página 19 Quentin y Rosa Coldfield son tomados meramente como "personajes" cuyas actitudes se describen a punta de un despliegue intenso e inescabable de adjetivos y cuyos diálogos se respetan; mas a partir de entonces ella convierte su diálogo en una apropiación del papel de novelista. Deviene "narradora" siguiendo la técnica ya empleada por Byron Bunch, Joana Burden, Mrs. Hines y Gavin Stevens. En adelante al autor ya no le importa que Rosa describa "su" vida, sino la de los Sutpen que devienen -sí, por obra de ella- en personajes "reales". Lo dicho: Rosa, que vive en un tiempo "actual" respecto de Sutpen, se hace narradora y Sutpen queda hoy -y para siempre- como personaje auténtico, como "tema".

El segundo capítulo nos da la confirmación. Faulkner le arrebató a Rosa su condición de novelista y se pone a describir él mismo la aparición de Thomas Sutpen en Jefferson. Esto va de la página 37 a la 50; aquí, de súbito, el padre de Quentin le cuenta a éste la "continuación" de la historia que el autor ha estado relatando. Así, por segunda vez, Faulkner le entrega la palma del narrador a un nuevo personaje y le convierte, artificialmente, claro está, en novelista. El señor Compson (que debe ser Mr. Jason Lycurgus Compson, según la genealogía de esta familia (9)) es entonces quien se encarga prácticamente, hasta la página 141, de narrar para Quentin. En el capítulo quinto vuelve repentinamente, y sin explicación alguna, Rosa Coldfield y su voz atormentada, sofocante, caprichosa e incapaz de ordenar los acontecimientos en un tiempo lineal que vaya del presente al futuro, y relata desde la página 144 hasta la 187. Pero el capítulo sexto nos brinda una notable variación. Aparece Shreve sin preámbulos y por lo que entiende un lector avisado, se sabe que todo aquello que le fué relatado

Salía (el "fantasma" Thomas Sutpen) de un trueno silencioso y, bruscamente, (hombre-corcel-demonio) invadía la escena tranquila y convencional como una de esas acuarelas escolares; sus ropas, cabello y barba olían ligeramente a azufre, y tras él se agrupaba su tropel de negros salvajes, fieras a medio domesticar a quienes se les enseñó a caminar erectas (los negros que trajo Sutpen de la Martinica) como hombres, en actitudes salvajes y reposadas; en medio de ellos, maniatado, aquel arquitecto francés con su aire severo, huraño y andrajoso. El jinete permanecía inmóvil, barbado, mostrando las palmas de sus manos; detrás, los negros salvajes y el arquitecto cautivo se apretujaban en silencio, llevando en una paradoja incruenta las palas, picas y azadas de la conquista pacífica. Luego, en su largo no-asombro, Quentin vio cómo dominaban silenciosamente las cien millas cuadradas de tierra tranquila y atónita... (8)

Hasta la página 19 Quentin y Rosa Coldfield son tomados meramente como "personajes" cuyas actitudes se describen a punta de un despliegue intenso e inscabable de adjetivos y cuyos diálogos se respetan; mas a partir de entonces ella convierte su diálogo en una apropiación del papel de novelista. Deviene "narradora" siguiendo la técnica ya empleada por Byron Bunch, Joana Burden, Mrs. Hines y Gavin Stevens. En adelante el autor ya no le importa que Rosa describa "su" vida, sino la de los Sutpen que devienen -sí, por obra de ella- en personajes "reales". Lo dicho: Rosa, que vive en un tiempo "actual" respecto de Sutpen, se hace narradora y Sutpen queda hoy -y para siempre- como personaje auténtico, como "tema".

El segundo capítulo nos da la confirmación. Faulkner le arrebató a Rosa su condición de novelista y se pone a describir él mismo la aparición de Thomas Sutpen en Jefferson. Esto va de la página 37 a la 50; aquí, de súbito, el padre de Quentin le cuenta a éste la "continuación" de la historia que el autor ha estado relatando. Así, por segunda vez, Faulkner le entrega la palma del narrador a un nuevo personaje y le convierte, artificialmente, claro está, en novelista. El señor Compson (que debe ser Mr. Jason Lycurgus Compson, según la genealogía de esta familia (9)) es entonces quien se encarga prácticamente, hasta la página 141, de narrar para Quentin. En el capítulo quinto vuelve repentinamente, y sin explicación alguna, Rosa Coldfield y su voz atormentada, sofocante, caprichosa e incapaz de ordenar los acontecimientos en un tiempo lineal que vaya del presente al futuro, y relata desde la página 144 hasta la 187. Pero el capítulo sexto nos brinda una notable variación. Aparece Shreve sin preámbulos y por lo que entiende un lector avisado, se sabe que todo aquello que le fué relatado

a Quentin por Miss Rosa y por su padre, Quentin, a su vez, ha relatado ya a su amigo Shreve. Y todavía hay más. Shreve, en un artificio de veras forzado, pero muy original, pretende "continuar" a su vez el relato, resumiendo lo que ya sabemos y pretendiendo dar explicaciones, tal como haría un investigador científico al descubrir un hecho histórico en el que no participó. Faulkner, pues, merced a su estilo retorcido, contrahecho, preñado de adjetivos y que busca salirse a cada instante de los marcos concretos de los personajes para asentar enrevesados juicios universales, hace que Shreve se desempeñe "como si" conociera el resto del argumento, a fin de tener nosotros la jamás supuesta certidumbre de que es narrador de un hecho sólo el que lo conoce merced a otras narraciones anteriores. La técnica del coloquio encuentra aquí -y la hallará aún más en el capítulo octavo- su justificación, pues, como ocurre en la tradición y en la leyenda, nos pone en conocimiento y en capacidad de enjuiciar el pasado. Por fin, el resto del capítulo sexto vuelve a ser relatado por el padre de Quentin, mientras que éste, de cuando en cuando, piensa y revive con su mente escenas que encajan dentro del argumento y que lo continúan. Así Faulkner va preparando a Quentin a fin de que más tarde se convierta en narrador principal, en el capítulo séptimo (pp. 256-313). Shreve, mientras tanto, se ocupa del relato durante todo el capítulo octavo, refiriendo acontecimientos que él no tiene por qué saber, puesto que Quentin no se los había relatado; Shreve, además, se permite "corregir" ciertas descripciones dadas por testigos directos -Mr. Compson o Miss Rosa-, tal y como, repetimos, se comportaría un historiador, ya que sólo debido a las narraciones que escuchara se convierte a su vez en novelista que nos pinta los campos de batalla durante la guerra de secesión -hecho desconocido hasta hoy. No hay duda de que aquí Faulkner es de lo más osado y juega con el desconcierto del lector, y todo a fin de modificar la naturaleza de la narración y de introducir dentro de las historias los propios sentimientos individuales del personaje-novelistas. Mas, de pronto, ¡Shreve le cuenta cosas que Quentin no sabe! He aquí la exageración: Shreve sabe más que Quentin, a pesar de que a éste le narraron todo y que, a su vez, narró para Shreve. O sea que la tradición y la leyenda, así nos lleguen deformadas por los narradores ocasionales, siempre son posibles de perder maleza y descubrirse auténticas. El capítulo final es otro artificio muy bien logrado: Faulkner

hace que Quentin, platicando como está con Shreve, recuerde la escena donde en compañía de Rosa descubrió al último de los Sutpen, a James Bond, biznieto de Thomas, y que luego Quentin y Shreve vuelvan a hallarse solos, ocupados en la eterna historia del Sur y sintiendo muchas veces que cada cual es idéntico a alguno de los miembros de aquella familia Sutpen, los que parecen haberse reencarnado en ellos (10).

Pero esta novela construida con el método de los coloquios entre personajes y de narraciones sucesivas en las que el novelista no hace sino de "arquitecto", tiene aún una raigambre más profunda. Cada coloquio está basado en otros coloquios anteriores. ¿Cómo sabe Shreve la historia de los Sutpen? Porque Quentin se la ^{ha} contado. ¿Y cómo la sabe Quentin? Pues porque el señor Compson, su padre, y la señorita Rosa Coldfield se la han contado. Y, ahora bien, ¿cómo sabe el padre de Quentin dicha historia? ¿Pues porque el general Compson, abuelo de Quentin, o "el pueblo de Jefferson" o la propia Rosa se la contaron! ¿Y cómo, en fin, sabe el abuelo todo el relato? Muy sencillo: primero por la observación directa y, luego, ¡porque el mismo Sutpen se la contó! ¿No disculpa toda esta conducta hablar de un género -se diría- "oral"? La base de la novela, para Faulkner, como veremos más adelante, está aquí muy bien señalada: es la confianza, el relato a "viva" voz, relato que, a su vez, está formado sólo a base de "anécdotas". ¿No será por ello la novela de Faulkner, como nos lo dicen Warren y Wellek, "un puente entre la anécdota y la novela"?

Mas en Las Palmeras Salvajes Faulkner se ha liberado ya de sus personajes. No aceptará, de hoy en adelante, más narrador que sí mismo. De cuando en cuando, especialmente en la mitad que lleva el mismo título del libro ("Palmeras Salvajes"), permite que el protagonista, digamos Wilbourne o el médico, hagan uso de largas frases dichas en primera persona y no trascritas como diálogos; sin embargo, tales frases no tienen papel narrativo sino que sirven para penetrar en la conciencia, alucinada pero "literaria", del personaje.

En The Hamlet, finalmente, el autor, una vez más, no es solamente el creador sino alguien omnisciente y omnipresente. Todo lo que se diga, hasta los diálogos -que siempre en toda novela "parecen" pertenecer al personaje-, están dichos y comentados por él, y así como el narrador es único y como el autor no soporta casi intromisión algu-

na del personaje, así nos damos, progresivamente, con que los que fueron problemas a señalar en un comienzo, aquí, en la etapa segunda del novelista, desaparecen. Ya el problema del narrador no presenta variaciones ni hay tampoco contrapunto alguno entre personaje y autor. El narrador es el autor; la única voluntad reconocida en la obra de arte es la del dios-creador y la capacidad de objetivación se convierte en capacidad de introspección. Faulkner, ostentadamente a partir de 1958 y 1959, se describe única y exclusivamente a sí mismo. Autor y personaje se denominan William Faulkner.

3.- EL PROBLEMA DEL TIEMPO

El contrapunto entre actualidad, recuerdo e imaginación no volverá ya a ser tan marcado como en El Sonido y la Furia. En Mientras yo Agonizo hay una fuerte unidad y continuidad temporal (en el "presente") de uno a otro relato, que sólo esporádicamente, y en especial hacia la segunda mitad, va a permitir que los personajes, al igual que Benji, Quentin o Jason, reactualicen una escena pasada. Darl Bundren, por ejemplo, abre la novela describiendo que retorna con Jewel a su casa; afirma que ve la carreta de Tull y que Cash está aserrando y construyendo lo que después sabremos que es un ataúd para su madre. "Me encamino a casa seguido del choek, choek de la herramienta", dice, al finalizar su primer relato (1). Luego se encarga de la narración Cora, recordando unos diálogos suyos con Kate y diciendo que está en la alcoba de la moribunda Addie Bundren, rodeada, a su vez, por Dewey Dell y por Kate; pero en este instante ella ve pasar a Darl por el corredor, o sea, enhebra lo que Darl dijera de sí mismo. (2). Así, como ella, cada narrador se adelanta o se atrasa algo respecto del instante en que cesó la narración anterior, pero luego, inevitablemente, llega al punto en que finalizó ésta y la continúa. Ahora Darl describe que ve a Jewel domar a su caballo y, acto seguido, Jewel nos describe sus pensamientos sobre las personas que rodean el lecho de su madre enferma (3). Cuando Jewel vuelve de la caballeriza, Darl retoma el argumento dejando un pequeño claro entre lo último que hizo en su otra narración y lo primero que hace ahora. Hoy ya le vemos en compañía de su padre y de Vernon; mas, en rigor, se echa a relatar el diálogo entre Jewel, Vernon y su padre. (4). Seguidamente, Cora empieza a narrar un poco de la pasada vida de Addie, la madre de los Bundren, e, igualmente, un antiguo diálogo con su esposo Vernon, tenido en su casa, esto es, fuera del ambiente en que está, y, por fin, nos dice que Darl ha llegado hasta la puerta de la alcoba de su madre, hecho éste que sigue exactamente a la frase final en su anterior relato: "Yo entro en el corredor y aun antes de

llegar a la puerta, escucho voces" (5). Pero cuando llega a la puerta quien describe sus actos es ya Cora y no él; aquí, pues, no hay un solo instante perdido, como lo hubo antes. Cora finaliza su parte diciendo que escuchó decir a Dewey Dell: - "Qué quieres, Darl?".

Estas dos variaciones citadas se presentan casi siempre. Dewey Dell empieza su primer relato (6) hablándonos de Lafe, su amante, o sea, rompiendo en algo la continuidad temporal, pero torna a lo actual y describe que vio llegar a Darl a la puerta de la alcoba y que ella le dijo: - "Qué quieres, Darl?". Como vemos, respecto del tiempo, no hay un solo período que no se describa aquí, y ya son tres los observadores (Darl, Cora y Dewey Dell) que han dicho que Darl llegó a la puerta y miró a su madre.

Fuera del dormitorio de Addie Bundren es Vernon el que narra las actitudes de Anse, el padre, y es notable cómo sólo ha habido un cambio espacial de escena a escena, pues la continuidad temporal es perfecta. Pero tras de Vernon, Anse, mordido por el dolor, "recuerda" a su mujer cuando cayó enferma y da su opinión poética y desgarradora sobre la vida; sin embargo, fiel a su sino, tiene que volver a la actualidad y observar que su hijo Vardaman viene con un pescado a cuestas. Afirma que habló ya con Peabody. Darl, a continuación, refiere algo que no puede haber sucedido en la actualidad según los datos que poseemos; por tanto, es un simple proyecto hacia el futuro aquello que acaba diciendo de que cuando llegue Peabody lo alzarán con una soga. Peabody no ha llegado aún y Anse, anteriormente, había cruzado el lindero de lo actual y estaba como hablando (en pretérito) de un futuro. Este artificio se releva más cuando viene ahora Peabody a describir que todavía no ha llegado a la casa y que Anse le arroja la soga a fin de que trepe (7). Un aparente futuro es visto como pasado, que, luego, es descrito como presente: he aquí un ingenioso juego que sólo después, cuando leamos Luz de Agosto y Absalón, Absalón!, veremos que está hecho adrede para provocar en el lector una disociación entre sus experiencias aisladas del presente, del pasado y del futuro, a fin de hacerle penetrar en la corriente del Tiempo ilimitado y absoluto. Darl, buscando también el mismo efecto, parece hablar (pp. 39-40) con Jewel y con Dewey Dell, pero el lector sabe que estos últimos

están ausentes de Darl, quien sólo se "imagina" hablarles antes de describir la magnífica escena en que muere la madre, matizada como está de sucesos que él piensa que ocurrirán. Además, Faulkner utiliza nuevamente aquí, como en El Sonido y la Furia, las letras itálicas para diferenciar este doble plano temporal.

Conforme va avanzando la novela hay la certidumbre de que Faulkner no desea nunca hacer que dos relatos se continúen exactamente, uno después de otro; su maestría consiste ahora en hacer de cada relato o "sujet" algo independiente, que valga por sí mismo, pero que a la vez contenga parte del tema general. Darl y Vardaman van a encargarse de confundir aún más el tiempo, valiéndose únicamente de frases que indiquen la progresiva pérdida de juicio, en uno, y la ingenuidad exagerada, en el otro. De igual modo, en tales casos, el uso de las itálicas es correcto y el lector no se engaña casi nunca. Por lo demás, Dewey Dell se encargará, junto a Darl, de obtener una atmósfera puramente lírica e intensa, fugando muchísimas veces del tiempo y aspirando a que sus juicios tengan validez intemporal; mas, en otras veces, como en la estupenda entrada en el río que devasta a la miserable caravana, Faulkner cumple su deseo de hacer que varios observadores describan detalle por detalle un mismo hecho, aprovechando sus diversos estados de ánimo y haciendo que en cada narrador haya un doble telón de fondo de recuerdos o de juicios personales, que deben interrumpirse o enhebrarse con las escenas actuales que presencien.

Sin embargo, es la técnica peculiar entronizada en Luz de Agosto la que deja una marca de fuego en este novelista. Decididamente después de 1929 no ha de tomar nunca ya el argumento bajo la creencia de que el tiempo debe correr desde el presente hasta el futuro o de que hay una íntima relación entre la causalidad y la temporalidad de los fenómenos. El argumento, para él, como sucede aquí en Luz de Agosto, por su misma condición de vasto y polifacético, está fraccionado, como dijimos, en relatos y sub-relatos que deben morir a veces con brusquedad nada ingeniosa, para dar cabida a nuevas historias que nos remonten a un pasado que ya había sido dejado muy atrás por la historia actual. Dicho método representa los vestigios de la técnica de Mientras yo Agonizo, prenada de morosidades y repeticiones. Un sencillo ejemplo reposa en la narración que hace Byron a Hightower del incendio cometido en Jefferson, el cual

es muchísimas veces aludido antes de que Faulkner se decida a contarnos cómo ocurrió, pero desde un comienzo, o sea, empezando por la niñez de Joe, por su adolescencia, su llegada a Jefferson y sus oscuras relaciones con Miss Burden, las cuales desencadenan el incendio. En el capítulo trece venimos a saber lo que se dijera en el número dos.

En segundo lugar, Faulkner convierte aquí es costumbre el relatar historias con grandes lagunas que no se ocupará en llenar. Así como Joe fue víctima de un asalto en casa de su amante, la camarera, ocurriendo de súbito en él una como paralización de su conciencia, intensificada por el whisky -una detención del tiempo en la cual ya vivía desde que matara a McEachern (8), así le sobreviene igual desconcierto temporal cuando Joana -por obra de su puritanismo- le apunta con un revólver y luego el mestizo, en otro acápite (9), surge fugando enloquecido, sin que el lector atine a entender lo que ha hecho, cuando ya él había matado a la mujer, incendiado su casa y corrido hasta la carretera. Esta pérdida de la noción lineal del tiempo obsede escandalosamente a Faulkner, y aún más ahora que ya se adiestró en el capítulo II de El Sonido y que Temple Drake, en Santuario, perdiera la noción de causalidad en aquella fiesta donde ella se embriaga y no sabe cuál es antes ni cuál después, no sabe si Red se le presenta vivo, antes o después de muerto. (10).

Todos los personajes, aun cuando estén lúcidos, padecen de tal confusión. Joana le cuenta a Christmas la vida de su familia, pero cabalga a voluntad sobre el tiempo y hace de cada biografía de sus antepasados un simple bosquejo apresurado e inextricable donde cada parte parece tener causa. Impunemente se refiere con tanta facilidad a las palabras que denotan tiempo, que es como si éste, a más de no valer, no existiera.

Yo no había nacido todavía. No nací hasta atorce años después de la muerte de Calvin... Luego murió mi madre y mi padre la enterró junto a Calvin y al abuelo... Me acuerdo de que mi madre me dijo que mi padre emprendió la marcha cuando murió la madre de Calvin. Pero había muerto en verano y hacía demasiado calor para llevarla a México, adonde estaba su gente. Y la enterró aquí. Al año siguiente (mi padre) escribió a un primo nuestro y le dijo (que le enviara una buena mujer para casarse). Dos meses después llegaba mi madre y se casaban el mismo día de la llegada. Esta vez se casaba pronto. La otra -aquella vez en que yendo con Calvin y con la madre de Calvin se había encontrado por fin con mi abuelo en Kansas- había tardado doce años en casarse. Los viajeros habían llegado a casa a media semana pero se esperó el domingo para celebrar la boda... Los invitados empezaron a llegar el sábado y a la noche llegó el Pastor...

La víspera a la noche (Calvin desapareció porque quisieron que el chiquillo llevara el anillo en la ceremonia)... Después de casarse se quedaron un mes. Un día, mi padre y mi abuelo se fueron al Este... Luego sucedió lo que, probablemente, estaban ellos seguros de que sucedería, y mi padre se quedó solo hasta que mi madre vino de New Hampshire. Nunca se habían visto ni en fotografía. Se casaron el mismo día que llegó ella aquí; dos años más tarde nací yo... La única vez que lo recuerdo es cuando me llevó a enseñarme las tumbas de Calvin y del abuelo. Era un día brillante de primavera...; (yo) no tenía más que cuatro años (11).

Pero Faulkner mismo, ya sin el artificio de darse por labios de Joana, había empleado el método con gran delectación en varios capítulos de Luz de Agosto (o, mejor, en todos, pues resulta absolutamente inútil citar páginas aisladas, ya que la obra entera es un asombroso y frecuentísimo experimento temporal), de los que el onceavo es el más pródigo en ejemplos. Estas biografías sintéticas van a ser, en rigor, la base de Absalón, Absalón!

Por bajo de tales ropajes, sin embargo, cuya misión hemos dicho que es llevarnos al Tiempo ilimitado, hay también una "unidad" temporal en toda la novela. Luz de Agosto tiene lugar -como "presente"- en unos pocos días de la vida de Jefferson: desde la llegada de Lena y el incendio producido por Joe, hasta la captura de éste y el alumbramiento de aquélla; pero Faulkner aprovecha cada coyuntura para irse al pasado de cada personaje y, con ello, dar la impresión de que el presente, en nuestra vida ^{llenado} mental, sólo es parcialmente/por la actualidad, ya que, en su mayor parte, es un campo fértil de escenas imaginarias, por deseadas, y de recuerdos que se actualizan siguiendo las leyes de las asociaciones de ideas o de una simple intención dramática del novelista. La ruptura de nuestra experiencia cotidiana del tiempo dividido en presente, pasado y futuro nos deja solitarios dentro del Tiempo eterno e indisoluble.

Es en Absalón, Absalón! donde el experimento del tiempo se hace por demás ingenioso. La técnica de Luz de Agosto, la de pequeñas biografías sintéticas que permiten cruzar raudamente por el tiempo, es aquí mantenida y aun superada. Una vez más, el consabido curso lineal y clásico del tiempo exigiría darnos el argumento de principio a fin, esto es, desde que Thomas Sutpen aparece como un chiquillo, hasta su muerte y la extinción paulatina y ordenada de toda su estirpe. Pero jamás ocurre así. El argumento de Absalón, reducido diestramente por Malcolm Cowley, es el siguiente:

A la invitación de "Cuéntame algo del Sur", que le hace a Quentin Compson su compañero de cuarto en Harvard, un canadiense llamado Shreve McCannon, responde aquél con una violenta historia que es el argumento de Absalón, Absalón. Relata la vida de un niño montañés llamado Thomas Sutpen, cuya familia emigró hacia las tierras bajas de Virginia donde el padre halló extrañas tareas en una plantación. Un día el padre envió al niño con un mensaje a la gran casona, pero fué éste despedido por un negro de librea. Desconcertado y humillado el niño se penetra de ambición a la que más tarde llamará "el designio". También él poseería una plantación con esclavos y mayordomos de librea; construiría una casona como no la hubiera en Tidewater y tendría un hijo que heredara su riqueza.

Doce años más tarde Sutpen aparece en el pueblo fronterizo de Jefferson, donde se las ingenió para obtener cien millas cuadradas de tierra de los indios Chickasaw. Con la ayuda de veinte negros salvajes de la selva y de un arquitecto francés, contruyó la más grande mansión del Mississippi norteno, usando maderas de los bosques y ladrillos que los mismos negros moldearon y cocieron; fué como si su casona, denominada Sutpen's Hundred, hubiera brotado de la tierra. Sólo un hombre en Jefferson, el abuelo de Quentin, el General Compson, sabía cómo Sutpen había adquirido sus esclavos. Había navegado de Virginia a Haití, trabajado como "overseer" en una plantación de azúcar y se había casado con la hija del rico dueño, que le había dado un hijo; pero entonces, descubriendo que la mujer tenía sangre negra, la había arrojado de sí, con su hijo y con su fortuna, pero conservando los veinte esclavos en una especie de indemnización. En Jefferson se casó de nuevo. Esta vez su mujer pertenecía a una piadosa familia de la vecindad y le dió dos hijos, Henry y Judith. Convirtiése en el más grande dueño de plantaciones de Yoknapatawpha y parecía que el designio estaba cumplido. En este momento, sin embargo, Henry regresa a su hogar desde la Universidad de Mississippi, con un mundano y maduro amigo, quien es, en realidad, el primer hijo de Sutpen. Charles Bon, que así se llama, se compromete con Judith; Sutpen descubre su identidad y, sin un signo de haberle reconocido, le orden salir de la casa. Henry, quien se niega a creer que Charles es su medio hermano, renuncia a sus derechos y se va con éste a Nueva Orleans. En 1861 todos los varones Sutpen fueron a la guerra y todos ellos

sobrevivieron a cuatro años de lucha. Luego, en la primavera de 1865, Charles se decide súbitamente a casarse con Judith, aunque hoy estaba perfectamente convencido de que era ella su media hermana. Henry viaja siempre junto a él de regreso a Sutpen's Hundred y se esfuerza por detenerle en la puerta, le mata cuando su asigo se esfuerza en continuar sus propósitos y se confiesa ante Judith y desaparece.

Pero la historia de Quentin no termina con la guerra. El Coronel Sutpen regresa a su casa, encuentra a su mujer muerta, a su hijo fugitivo, a sus esclavos dispersos (que han fugado a pesar de ser declarados libres por el ejército de la Unión) y confiscadas la mayor parte de sus posesiones. Todavía se empeña en proseguir el designio y no descansa hasta restaurar la casona y la plantación y hasta devolverles su antiguo esplendor. Mas fracasa en su intento y es confinado a ocuparse de un almacén a la vera de los caminos. Ahora, ya sesentón, busca un nuevo hijo; pero la joven hermana de su mujer, Miss Rosa Goldfield, se indigna con su proposición. (Él le había dicho: "Hagamos la prueba. Y, si resulta un hijo, nos casaremos"). En fin, no obstante, la pobre Milly Jones, con quien tuvo él relaciones, da a luz una niña. Con esto Sutpen pierde toda esperanza y provoca al abuelo de Milly (Wash) para que éste le mate. Por este tiempo Judith sobrevive a su padre y al hijo de Charles Bon. Tras de la muerte de ambos, la casona es habitada por una mulata, hija de Sutpen en una de sus esclavas. El fugitivo Henry Sutpen vuelve a su casa para morir; la gente del pueblo sabe que está enfermo y envía por él una ambulancia; pero la vieja Clytie pensó que iban a arrestarle y prende fuego a la mansión. El único sobreviviente es Jim Bond, una perspicaz criatura que era nieto de Charles Bon. (12).

Y bien, he allí todo el argumento. La técnica de jugar con el tiempo, empero, ha impulsado a Faulkner a enrevesar tema tan vasto. Sutpen se exhibe ingresando a Jefferson, a los 25 años, "con un caballo y dos pistolas y un nombre que nadie había oído antes, que podía ser tan ajeno como el caballo y las pistolas". Rosa Goldfield, su futura cunada, describe luego de pronto, sintéticamente (pp. 19 y siguientes), su matrimonio con Elena y cuál fué toda su vida posterior; dice que fué padre de dos hijos, una mujer y un hombre, y que convirtió a la una en viuda y al otro en fratricida; habla de que Sutpen partió a la guerra y que tanto ella misma como su hermana "sa-

bíamos que volvería, que todos los soldados de nuestros ejércitos caerían antes de que le tocara una bala". Rosay, además, habla de sí misma intrincando las primeras salidas de Thomas en el pueblo y en la iglesia, con los esfuerzos por construir el Ciento, y se refiere a Elena y a los "pequeños hijos", Henry y Judith; o sea, tras una síntesis en que había adelantado el tiempo y nos había dicho cómo terminaron sus vidas Judith y Henry, vuelve a cuando éstos estaban "pequeños" y veían a su padre, semidesnudo y semisalvaje, luchar por diversión contra sus propios esclavos. (13).

El segundo capítulo (titulado "Boda en la lluvia" en la antología hecha por Cowley) (14) torna nuevamente a la época en que Sutpen era un recién llegado en Jefferson y son descritos los pormenores de la vida de sus esclavos y del arquitecto francés, la forma cómo se iba construyendo el Ciento, la cual sería su grandiosa y maligna morada, y la vez en que, cinco años más tarde, conoce a Mr. Coldfield y se compromete con su hija Elena, para acabar señalando, en un estudio psicológico acertado (pp. 55-65), las distintas reacciones de Elena, de su tía, de Mr. Coldfield y de Sutpen ante el matrimonio del que brotarían, como hijos, Judith y Henry. En el capítulo tercero el señor Compson describe las relaciones de Rosa con el matrimonio Sutpen y, de cuando en cuando, nos trae a colación a Clite, a Charles Bon y a Wash Jones, a quienes -leyendo la novela en "orden"- aún no conocemos. El capítulo cuarto se ocupa de la amistad -un tanto homosexual- de Charles Bon y de Henry, medios hermanos, y de las incidencias del noviazgo de aquél con Judith y de los amores de Bon con una negra de quien ha tenido un hijo. Bon confiesa al fin este secreto a Henry en medio de una atmósfera que pretende, primero, insuflarle el aroma del vicio y la prostitución, para luego quedar justificado ante él por su conducta deshonrosa al haber tenido relaciones con una negra; después muere Elena, se repite que ha muerto Mr. Coldfield y, tras escenas de Henry y Charles durante la guerra, se cierra el capítulo. El próximo, el quinto, sin duda el más espléndido, puesto que la oscuridad poética alcanza una brillantez inusitada y el romanticismo del autor ha ganado retórica a la que vez que intensidad dramática, nos refiere, en cuanto al "toma", la muerte de Charles Bon a manos de Henry y la del propio Sutpen bajo la certera hoz del deshonorado Wash Jones; pero en el sexto capítulo Sutpen reaparece vivo en la tienda de comercio que ha abierto y cuyo dependiente es

Wash; y, al punto, con brusquedad, se describe las tumbas de los Sutpen y cuál fué la infancia de Carlos Esteban de Saint Valery, nieto de aquél, citándose igualmente, y con renovada insistencia, a la "cuarterona", madre de Carlos Esteban, y a Clite (Clitemnestra), hija de Sutpen en una esclava negra. Todavía el capítulo séptimo refiere -volviendo atrás- los primeros pasos de Thomas hasta llegar a su madurez; y así, pues, repite escenas que ya conocíamos y muestra otras absolutamente desconocidas. En el penúltimo capítulo Henry y Charles reaparecen violentamente -se diría que este último resucita porque hasta su tumba había sido antes mencionada-y, en el capítulo final, viene la extinción de la estirpe Sutpen, la muerte de Henry y el incendio de la casona.

El argumento, pues, ha sido inextricablemente enrevesado, se dijera en un morboso y descomunal capricho. El orden temporal desaparece por completo, reemplazado por un orden dramático que exige juntar los hechos -se continúen o no en el tiempo- de acuerdo al crescendo. Por lo demás, Absalón, como Luz de Agosto, sigue avanzando paso a paso a través de relatos sucesivos, de meras anécdotas yuxtapuestas, y, una vez más, también aquí vale el juicio de Warren y Welles al sentar que la índole de una historia, que comprende otras historias subsidiarias, es la de un puente entre la anécdota y la novela.

Todo esto es dicho en líneas generales; empero, dentro de cada página aquella costumbre de cabalgar sobre el tiempo, de abreviarlo al extremo de, yendo de una línea a otra, pasar de uno año a otro y hablar de "cinco años más tarde", volviendo luego a "dos años antes", "en los meses siguientes", "hasta que un día", etc., nos demuestra que el tiempo es una mera dimensión de los acontecimientos, mas una dimensión nada aislada sino capaz de juzgársela tan adicta a los hechos que, al jugar con éstos, se juega con él. Los ejemplos son por demás similares a los de Luz de Agosto:

Tardaron dos años (para levantar el Ciento)...; Quentin conocía la casa, que estaba a veinte millas de Jefferson, en medio de su arboleda de cedros y encinas, pasados ya setenta y cinco años de su construcción... Y un día quedó terminada... Sin pintura ni mobiliario... así quedó por espacio de tres años... Los pavos silvestres se acercaban... y los gamos se aproximaban también... y dejaban la delicada huella de sus patitas en los macizos simétricos donde no crecerían flores durante otros cuatro años... Sin duda muchos de ellos (los hombres), tanto casados como solte-

ros, hubieran desechado la idea con enérgicas protestas, ya que -durante los tres años subsiguientes- llevó una vida casi perfecta... Así vivió durante tres años. Ahora era dueño de una plantación: en menos de dos años arrancó a la diáspora virgen una casa y un parque... (Sutpen) estaba resuelto a casarse con mujer rica. No fué el primero en saberlo ya que -según la señorita Goldfield le contó a Quentin patente y cinco años después-... Por ello, al expirar este segundo período, tres años después de la terminación de la casona y de la partida del arquitecto, en otra mañana de domingo, brusco y como el primer día, la ciudad lo vió atravesar la plaza... (15).

En rigor, lo que Faulkner no acata es el curso lineal del tiempo que va desde el presente hasta el futuro. Para él los acontecimientos en la vida de sus personajes no tienen valor temporal -esto es, no valen porque unos vayan antes que otros ni porque hayan surgido de razones causales-, sino anhelan una jerarquía dramática; y de allí que gran número de hechos descritos no estén enhebrados por el tiempo, pues su costumbre es mezclar sucesos presentes con escenas futuras o pretéritas, a fin de modificar y enriquecer, a voluntad, el ritmo de su narración.

Podemos hacer un experimento. Subrayar todos los adverbios, adjetivos y sustantivos que denoten tiempo en un solo capítulo, digamos, el II, y darnos así con que Faulkner "juega" caprichosa y esencialmente con las palabras que significan temporalidad, pero, también, con que cada hecho, en su opinión, está siempre dentro de un tiempo "dado". Por lo demás, de ahondar en la interpretación, nos daríamos con lo que afirma Maurice Le Breton, o sea, con la inmersión de las conciencias de los personajes de Faulkner, no en el presente ni en el pasado, sino en una "real" sensación del Tiempo, padece como algo sensible y cotidiano, como la trama misma de todas las experiencias; y, luego, con que nuestras sensaciones ubicadas en el pasado y el futuro ("el recuerdo" y "lo posible") dan nuevas áreas al novelista para urdir giros que presten animación a la lectura de su prosa.

Fylon, esa otra novela de aviadores, introduce, según Chastaing, el "testigo" en vez de "le spectateur détaché". Jiggs, el protagonista, es un reporter, mas -anade el mismo Chastaing- "s'il rapporte des actions passées, nous ramène au style du récit; et s'il prétend rapporter l'action au moment même ou il y participe, ne peut parler". Si bien este "testigo" no es único en Faulkner, por ser propiedad de toda novela "representativa", el tiempo en que se sitúa el "narrador" condiciona, así, has-

ta la estructura de la novela: si el novelista "observa" desde un presente (que jamás aparece) una serie de acontecimientos pasados, hace que su obra sea "narrativa"; pero si vive actualmente los hechos, los "da" al lector en una obra de "presentación". La forma más "literaria", por consiguiente, será la primera, puesto que la narración se presta más a la exuberancia de metáforas y a traducir el genio y las intenciones del autor, mientras que en la segunda la virtud consiste en callar lo más posible -y así lo hacen Benyi y Jiggs- a fin de que sea la realidad (con su "presencia", acusada, según Scheler, por la esfera de la voluntad) la que nos sumerja en un plano de resistencias donde aún el conocimiento, por falta de tiempo, no se ha clarificado por completo.

Lasx Palmeras Salvajes continúa ocupándose de personajes que no poseen nunca una conciencia del tiempo solar, de las divisiones en años, meses, días, a ratos ni siquiera de lo que es antes o después, y que únicamente viven -junto con el autor- en una trama del tiempo sin dimensiones, único, eterno y durable. Hay párrafos en esta novela que nos lo expresan claramente. Faulkner habla de "los soñolientos límites entre uno y otro amanecer"; de que "se le ocurrió (a Wilbourne) que podía... reducir a una verdad matemática el hueco intemporal y aseado en el que se habían desvanecido los días individuales" (p. 128). Mucho más antes ya habíamos leído: "un espacio de tiempo, no calculado en sucesivos noches y días, sino un simple intervalo interrumpido sólo para comer y dormir" (p. 104). No hay forma de saber cuánto tiempo viven juntos Carlota y Wilbourne, cuándo se alejan del marido de aquella, cuántos meses viven en Nueva Orleans, cuántos en la solitaria casona, cuándo vuelven a Chicago y después de cuánto tiempo se van a Utah, a unas minas. Faulkner sigue en su conducta de no fijar límites precisos y, según la propia confesión de Wilbourne a su amigo el periodista McCord, prefiere el espacio al tiempo, pues le dice: "estabas presente en el espacio, pero no en el tiempo" (p. 155).

Es curioso cómo toda la biografía de Harry Wilbourne está dada en tres páginas (39-41) y cómo Faulkner escribe con gran impunidad todo aquello que signifique tiempo. Dice de Harry: "Hacia casi dos años que estaba en el hospital... fumaba una vez por semana...; la única valija contenía aún todo lo que poseía, incluyendo sus uniformes blancos de hospital -sus 26 años, los 2.000 dólares, el billete de tren a Nueva Orleans...- en la mañana de su vigesimoséptimo cumpleaños" (pp. 41-42). En-

plea, como vemos, una ingeniosa variación ("la valija contenía sus 26 años... en la mañana de su vigesimoséptimo cumpleaños") para traspasar un intervalo de doce meses; pero luego, como es su costumbre, utiliza muchísimas páginas en describir una sola escena actual o en transcribir un diálogo que es como si sólo ocupara espacio y no tiempo. Con una facilidad de veras pasmosa los días corren y él habla de "esa tarde" (en que Flint le llevó a la casa donde conocería a Carlota), de que "dos noches después fué a comer" (con ella), de cómo "en las seis semanas siguientes se encontraron cinco veces más" (p. 52). "Entró de guardia a las seis. A las siete lo relevaron para que cenara" (p. 61). "A las cuatro de la mañana siguiente destrozó la cartera... El siguiente día a las doce... miró por la ventanilla mientras el tren se detenía" (pp. 62-63). "La segunda mañana en el hotel de Chicago, Wilbourne al despertarse descubrió que Carlota se había vestido" (p. 95). "Durante los seis días siguientes hizo una gira por los hospitales" (p. 97). "...tres días después al volver del hospital encontró la mesa de trabajo cubierta de pedacitos de alambre..." (p. 99). "En las cinco semanas siguientes (ella) ganó 28 dólares" (p. 101). "(McCord) vino a comer una noche y los invitó a comer una noche; tres noches después apareció en el departamento con tres hombres y dos mujeres y cuatro botellas de whisky" (p. 102). "El volvió una noche y la encontró (a Carlota) en casa, leyendo... (estaban ahora en agosto)" (p. 105).

A pesar, pues, de que muy pocas veces deja de situar los hechos en un tiempo dado, lo hace confusamente ("un día", "tres semanas después", "en las cinco semanas siguientes", "la segunda mañana") y obtiene, con nuevos medios, los efectos que ya obtuviera con El Sonido y la Furia: asir el tiempo "real", inabarcable e indefinible. Esta es justamente la primordial de las conquistas que alcanza Wilbourne al renunciar a la vida civilizada y alejarse con Carlota hacia un lugar solitario donde ni el hambre ni la esperanza les importa. Harry llega a un instante en que pierde la noción de la fecha en que vive y entonces construye su propio calendario, mas solamente "por el mero tedio muscular y... con el puro quieto placer sensual de un hombre esculpiendo una canasta en un carozo de durazno o el padronastro en la cabeza de un alfiler" (16), valiéndose únicamente de los períodos de Carlota, y terminando, al fin, por asignarle seis semanas al mes de octubre. Mas tampoco le importa mucho el error.

Sin embargo, en la otra mitad de esta novela, El Viejo, aquel concepto del tiempo

real y sensible es mucho más honda. Cada instante es vivido en la ignorancia de si será o no parte de un día o de una noche, de un mes o de un año, pero es vivido trágicamente, segundo a segundo, convertido el tiempo en la misma resistencia que opone la vida y en la única atmósfera a través de la cual se desplaza el hombre. Aquí el día, la noche y la sucesión de ambos se presentan como espectáculos de la naturaleza, tanto más trágicos cuanto más azarosa es la situación de los penados o de aquella mujer grávida, y hay instantes -cuando el esquife golpea a uno de ellos o cuando la corriente del Mississippi es demasiado vertiginosa- en que la noción temporal desaparece y surgen las vivencias en las que el tiempo está tan íntimamente vinculado a las sensaciones, que el personaje no puede desligarle.

Respecto de The Hamlet (cuya traducción se titula indebidamente El Villorrio) hay una primera observación que señala que su argumento, digamos, es tomado como el de Absalón, Absalón!, o sea, primero lo que viene después y después lo que viene antes. Mientras que, por un lado, la entrada de un Snopes (^{Ab}~~Ab~~) da ocasión para que Flem y los demás de su estirpe sean descritos uno a uno, siguiendo una cadena temporal que va desde su llegada al pueblo de Frenchman's Bend hasta su partida, por otro, Labove, el maestro de escuela, renuncia a su carga en el Primer Libro de la novela, pero sólo en el Segundo empieza realmente su historia, desde que llegara hasta aquella su renuncia que ya fuera anunciada. Igualmente, prosigue la costumbre de las biografías aderezadas solamente a punta de anécdotas. Tiene innumerables páginas para describir con detallado pormenor la vida de Eula Varner, mas elige los términos dudosos, las abstracciones y los juegos de palabras que enmarañan el tiempo. Lo propio hizo con la vida de Ab Snopes. Deja luego la historia de Eula para trazar la de Labove; y, en fin, abandona a éste y vuelve a Eula, pero sólo como pretexto para referirse a meros episodios de Jody Varner acompañando a su hermana, del "hombre innominado" que llevó a Eula a un baile y desapareció al punto, de los tres muchachos que la asediaban enloquecidos por el deseo (aquellos tres que "según esperando para ver sus piernas descubiertas o... salían súbitamente de entre la maleza para gritarle algunas malignas obscenidades que se perdían entre el polvo sofocante") (17), o bien, del hombre llamado McCarron o de su hijo Hoake. Cada "biografía" es sintética y abrevia escandalosamente el tiempo, cruzando los años y los días con

la misma impunidad de Luz de Agosto o de Absalón, Absalón!

Esto, empero, contrasta muchísimo con otras páginas en que Faulkner narra, paso a paso, con lentitud agobiante y buscando como reproducir exactamente la pesadez con que se desliza el tiempo en la esfera real. Cuando se ocupa de Ike Snopes, o, mejor aún, de Mink, el asesino de Houston, "reproduce" muchas veces la duración de modo cabal. Lo que demora Mink en correr de un sitio a otro, Faulkner lo ocupa en describir: la durée bergsoniana, de que hablara Maurice Le Breton, se cumple del mismo modo que en el clásico ejemplo del sermón del Padre Arnall en A Portrait of the Artist as a Young Man, de James Joyce, el cual -se ha dicho- dura al leerse "exactamente" lo que duraría al escucharlo en una iglesia. (18).

Sin embargo, esto no ocurre siempre, pues Faulkner torna a escribir biografías sintéticas de Houston, de su mujer, de Ratliff y de Henry Armstid; o sea que a ratos se muestra dueño y sojuzgador del tiempo y a ratos imita su duración matemática. Mas el ritmo con que usa de ambas técnicas es, por supuesto, faulkneriano y, por tanto, caprichoso.

Ya es hora, no obstante, de calar aún más en esta su concepción de la temporalidad. Se ha dicho aquí que su intención era provocar en el lector una disociación de sus fuertes sentimientos tanto del pasado, como del presente y del futuro, y hacer brotar un desconcierto que facilitara un sentir del tiempo eterno y absoluto. Ahora debemos explicar esta manía de hacer que la vida de sus personajes -juzgada casi siempre hacia atrás, hacia el recuerdo-, sólo esté formada por unos cuantos hechos enhebrados fugaz y superficialmente. Y es que Faulkner elige dos caminos: o bien describe la situación desde el presente hacia el futuro, y entonces, como en Mientras yo agonizo⁰ en el caso de Mink Snopes, respeta la durée y va, poco a poco, imitando la cadencia real del tiempo; o bien describe desde el presente hacia el pasado, caso éste en que, como el autor sabe de qué se trata -puesto que ya el argumento fué vivido por él o por su personaje-, abrevia la durée y colma su prosa únicamente de recuerdos y añoranzas. He aquí la famosa técnica de las biografías sintéticas, ~~que~~ que es en este segundo caso cuando la vida de los personajes se nos muestra como únicamente jalonada por contados hechos. La memoria -y esta es la teoría faulkneriana

de la memoria- sólo recuerda lo más culminante: el resto ha caído en la esfera de las sombras que prestan encantamiento nostálgico al recuerdo. Piensa lo contrario de Proust. Tener muchos años equivale para Faulkner recordar unos cuantos hechos, pero, sobre todo, saber mirar hacia el pasado y paladear las nocturnidades que exhibe; todo lo que uno ha ido experimentando poco a poco se convierte en una como sabiduría instintiva y sin palabras; se dijera como si la carne y no la memoria recordara. El tiempo, pues, sólo tiene gran importancia en el presente, mientras se le vive; ya después, al volverse pasado, puede impune y deleitosamente jugarse con él.

4.- LA "ARQUITECTURA"

Se ha dicho y repetido que la novela contemporánea -y otros han añadido que todo el arte de nuestros días- tiende a lo "arquitectónico". Cuando una novela tenía un "héroe" era fácil notar que su unidad estaba en función de aquél, que residía en su centro; el hombre, entonces -y su equivalente literario, el protagonista-, sostenía un universo. Pero cuando el héroe desaparece y la especie humana es representada por un número considerable de personajes, ninguno de los cuales prevalece dentro de una cosmogonía impersonal y objetiva, entonces, un tema general, una idea o un contrapunto de temas e ideas son los que sostienen la obra y hacen que la ligazón devenga invisible, mas poderosa. El juicio de Campbell y Foster respecto de que Faulkner "sacrifica la unidad tradicional de una presentación ordenada de todo el complejo argumental, pero gana en unidad dramática" (1), significa una crisis en el concepto de "unidad", que debe ser reemplazado por el de "arquitectura". Ya veremos que Faulkner es absolutamente brusco en sus cortes: primitivo y romántico, escribe pedazo sobre pedazo y tan sólo sólo conceptual, pero no estilísticamente, las partes se reúnen. No cabe aquí, pues, esa "unidad lineal" que exhiben, por ejemplo, en tan notable sencillez, la obra de Franz Kafka o las novelas de autores rusos como Dostoievski, Gorki o Chekov. Una novela "arquitectónica" se convierte en una agregación de fragmentos dispares, que sólo adquieren validez "en" y "a través" de una conciencia que mire todo el edificio premunida de un juicio abstracto.

Este experimento novelístico (diríamos "clásico" en la novela del siglo XX) es más notorio, a no dudarlo, a partir de Mientras yo Agonizo, puesto que en El Sonido y la Furia todo gira en torno de los Compson y la ligazón deviene así inmediata.

¿Es diferente Mientras yo Agonizo del tono nostálgico, lírico, de la técnica de alcanzar imágenes saliéndose del contexto de la novela, como fué costumbre de Faulkner hasta Sartoris? ¿Es diferente de la aventura "presentativa" de Benji, del monólogo de los dos planos temporales de Quentin? ¿Es diferente, acaso, del capítulo en que Jason se manifiesta

colmado de fobias en un género perfectamente oratorio? Quizás no. Las imágenes provienen de la misma veta, del lirismo un tanto consciente de que la realidad es, en primer lugar, un modo de conducirse opuesto a la belleza clásica, a la dulzura ingenua, a la aspiración de felicidad habida en todos los hombres; y luego, de que, si miramos bien, es posible descubrir en dicha realidad, así, inhumana como parece, un reino de "formas" poéticas, si tenemos sensibilidad para captarlas y crearlas "en" lo real y si nuestra fantasía pone aquello que la realidad no tiene. En cuanto a ser "representativa", sigue siéndolo. ¡Y cómo! La preceptiva literaria nos ha hecho fijar los conceptos de que la "novela es actualidad como tal actualidad" (2); de que "la fuerza de la realidad y su significado único radica en su presencia" (3); de que en la novela contemporánea "dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos" (4); de que "cualquier 'acción' es buena" (5); y de que, en fin, "en la novela nos interesa la descripción, precisamente porque, en rigor, no nos interesa lo descrito. Desatendemos los objetos que se nos ponen delante para atender a la manera cómo nos son presentados" (6).

Y bien, todo esto, a pie juntillas, se cumple en As I Lay Dying. ¿En qué, entonces, consiste su "experimento" novelístico? En la arquitectura. Tocamos así un punto a donde teníamos que llegar luego de haber juzgado El Sonido. Allá, en la novela de los cuatro capítulos cada cual diferente del otro en su estilo, Faulkner alcanzó la "unidad". The Sound and the Fury, por eso, es una novela sólida donde cada ambiente está descrito en estilo acorde y donde, por sobre todos ellos, flota una atmósfera que reúne y envuelve los fragmentos. El edificio, pues, quedó al fin fuerte y único. Pero aquel edificio, comparado con Mientras yo Agonizo, exhibe su mayor "simpleza", su mayor condición de "lineal", no empece que, jugando con el tiempo, Faulkner nos haya hecho vivir primero en el 7 de abril de 1928, luego en el 2 de junio de 1910, para volver al 6 de abril de 1928, y, por fin, al 8 de este último mes. Contrariamente, Mientras yo Agonizo está formado por una serie de mosaicos -cuya estructura es casi idéntica a las descripciones de Jason Compson- pensados y dichos, sucesiva y entrelazadamente, por trece personas, cada cual desempeñándose como narrador (7) impersonal y luego como testigo de sus propias sensaciones. Con esta novedosa técnica - y que se diría doblemente inspirada por el "monólogo interior" y por el teatro, donde los actores dicen por turno sus papeles-, cada narrador, a más de revelarse a sí mismo de un modo directo, en "presencia", despliega -como

se ha repetido aquí tantas veces- una faceta del argumento general y contribuye a hacer visible cómo, del ámbito puramente real, puede pasarse, primero, a uno emotivo y, luego, a otro fantástico. Con asombrosa facilidad puede verse en cada mosaico el nacimiento de lo "literario", la corte de metáforas, las fantasiosas travesías. Todos los personajes, incapaces de ningún refinamiento, adalides ellos y el mismo Faulkner de un marcado anti-intelectualismo, llegan -por una extraña y primitiva sensibilidad que recoge de la naturaleza lo más profundo y duradero que posee la vida- a animar patéticas escenas de tan mágica brillantez, que convierten este libro en paradigma y en, yo lo creo, el mejor de toda la obra faulkneriana.

Es curioso sorprender con qué "normalidad" hace brotar una fuerza magnética de la sola descripción de la naturaleza bruta:

Delante nuestro el agua corre, espesa y negra. Su voz sube hacia nosotros en un murmullo continuo y múltiple. La superficie amarilla está monstruosamente hinchada de remolinos fugaces que corren por un instante sobre la superficie, silenciosos, efímeros y profundamente significativos. Como si justamente bajo la superficie del agua alguna cosa enorme y viviente despertara de un ligero sueño y se adormeciera después de unos momentos de perezosa actividad.

Entre los rayos de las ruedas y las patas de las mulas, borbotea y murmulla amarilla, cubierta de restos de objetos, de grandes manchas de sucia espuma, como si hubiera sudado el blanco sudor de un caballo al galope. Corre bajo la espesura con un sonido quejumbroso, un sonido atontado. Las hierbas flexibles y los brotes jóvenes se doblan como bajo el azote de un viento de tempestad. Ondulan sin movimiento, como suspendidos por hilos invisibles de ramas más altas. Por encima de la superficie constantemente agitada se elevan árboles, rosales, lianas aparentemente sin raíces, separadas de la tierra, espectrales sobre esta escena de inmensa desolación, llena de la voz del agua, desolada y quejumbrosa. (8).

El "fenómeno literario" brotaría, así, de la contemplación de la naturaleza y del hombre, como una necesidad de "hablar" sobre el contraste entre la apariencia de las cosas y su real significado, teñido siempre de nuestras emociones; y, también, de una antropomorfización del mundo.

-Usted debería prestarle su mula -me dijo.

Y el puente se estremecía, oscilando bajo nuestros pies, hundiéndose en el agua turbulenta, como si quisiera llegar al otro lado de la tierra. El otro extremo...no parecía pertenecer al mismo puente, y si cualquiera hubiera salido de ese extremo, se podría creer que llegaba del otro lado de la tierra. Pero todavía estaba en-

tero. Podía uno darse cuenta de ello por las oscilaciones. No se diría que la otra punta oscilaba, sino solamente los árboles y la ribera, lentamente, como el péndulo de un gran reloj. Y siempre estos trozos de madera que tropezaban con la parte sumergida, que se enderezaban verticales saltando fuera del agua, cayendo, llevados hacia el vado amenazante, lustroso, lleno de remolinos y de espuma.

- Y si eso no avanza? Si la yunta no puede encontrar el vado, de nada serviría tener tres mulas o diez.

- Yo no se lo prometo -dijo él-. Yo y los míos, nos podremos siempre arreglar. Yo no le pido que arriesgue su mula. No se trata de su difunta. No se lo censuro.

- Harían mejor en volver y esperar hasta mañana.

El agua estaba fría. Era espesa como nieve derretida. Era algo viviente. Una parte de uno mismo sabe bien que eso no es sino agua, esa misma cosa que corre debajo del puente desde hace tanto tiempo, y no obstante, cuando se veía saltar esos trozos de madera, no se podía sino experimentar extraña sorpresa, como si ellos fueran parte del agua, de la espera llena de acechanzas. (9)

Mi siquiera hace falta añadir, sobre lo dicho, que cada narrador prefiere más describir el argumento general de la obra que sus propias sensaciones y que, a veces, casi no "interviene" en los hechos que describe, como por ejemplo, en aquella estupenda entrada en el río tumultuoso (pp. 144-155). Faulkner hace que ^{su} misma voluntad de construir un mundo a partir de fragmentos se encarne bien en sus personajes, quienes ofician más de "literatos" -hay escenas totalmente "artificiales", en que los narradores tienen incluso que crear una sensibilidad especial para comprenderlas (pp. 22, 62, 64)- que de testigos del argumento o de sujetos de la tragedia. El impulso del arquitecto a someter los medios a un todo organizador es supremo.

El principio que sustenta la técnica de los "observadores en cadena", tan propia de Mientras yo Agonizo, puede ser muy bien esta frase: "En cada hombre hay algo que está más allá de la razón y de la locura, y ese otro ser, testigo de las acciones razonables e insensatas, lo juzgará con el mismo horror y la misma sorpresa" (10). O sea, en primer término, "cada hombre" es digno de ser observado: el autor, por ello, observa y describe a su personaje, mas no le comprenderá nunca sino que "lo juzgará con el mismo horror y la misma sorpresa". He aquí el fundamento de lo que dijera en la Introducción de esta tesis: Faulkner se niega a desbrozar la índole de toda experiencia vital y prefiere conservar misterioso y magnético el centro del universo. Prefiere el misterio a la revelación: afirma que en cada hombre hay algo que está "más allá" de la razón y de la locura. Mas, por otro lado, el personaje ("cada hombre") puede ~~también~~ sentirse atraído

do por sus semejantes y convertirse en observador, esto es, en "ese otro ser, testigo de las acciones razonables e insensatas", mientras que, también, puede ser contemplado por un segundo observador, por otro "testigo". El personaje, en suma, como el hombre en la vida real, vale como protagonista de su destino y como observador y testigo del de los demás. Y así, apenas convertido en "narrador", tendrá que decir su papel y despejar el sitio para que otro le siga. Mosaico a mosaico, "sujet" a "sujet", Faulkner se desligó definitivamente -con Mientras yo Agéniço- de los novelistas que utilizaban la narración "lineal" (Kafka, Proust, Hesse, D. H. Lawrence) y construyó un sólido edificio que no tuviera por base los "experimentos" intelectualistas de André Gide, en Los Monederos Falsos, ni los "contrapuntos" de un autor tan anti-dramático como Aldous Huxley.

Pero tal sistema de mosaicos es reemplazado en Luz de Agosto por una agregación de capítulos estilísticamente diferentes y cuyos temas van enlazándose con trabajo. Puesto que no puede hablarse de un protagonista ni de un único tema general, hay, por lo menos, empezando por el escenario, algunos motivos que sirven para "concentrar" los relatos, el primero de los cuales es la ciudad de Jefferson, lugar donde todo ocurre, o, como en el caso de Lena, lugar adonde tiene que desplazarse una historia parcial en busca de solución. Con Jefferson como centro se desarrollan simultáneamente varias historias que -sin embargo de los métodos presentativo y narrativo en que son tomadas, de los múltiples narradores y del modo brusco como Faulkner interrumpe una de ellas para darle paso a otra- se reúnen de acuerdo a "ideas directoras". En primer lugar está la historia de Lena Grove, que, luego, va a atraer a las de Byron y de Lucas Burch. Después, la historia de Hightower que se relaciona íntimamente con la vida de Byron, por hacerse ambos amigos y por su mutua tendencia a la misantropía. En seguida, el relato sobre Christmas, que absorbe el de Lucas y que se continúa con el de Miss Burden, antes de retroceder en el tiempo y perderse, desde que Joe tuviera cinco años, en el largo trecho que va desde su niñez hasta su llegada a Jefferson. Más tarde viene el relato sobre los Hines, abuelos de Joe, profundamente enhebrado con los de Christmas, Byron, Hightower y Lena, debido a la "simultaneidad" con que van ocurriendo los sucesos en la vida de todos los personajes. Y, en fin, de otro lado, está toda la ciudad de Jefferson reaccionando ante lo que se dice de Hightower, primero, y luego ante el in-

cendio provocado por Joe y los acontecimientos que sobrevienen desde la fuga hasta la muerte de éste.

Cada "historia" equivale a un "cuento" y está mechado de puras anécdotas. Malcolm Cowley, en su tan citada antología The Portable Faulkner, independizó el capítulo 19 y le tituló "Percy Grimm": el resultado fue algo así como un cuento perfectamente unitario y logrado, cosa que también podría obtenerse aislando las historias de Lena o del Pastor y su mujer, o de Joe y Joana. Cada historia parcial tiene su "protagonista" y su "coro" que reacciona ante ~~ella~~ él; pero en un segundo instante Faulkner aísla a un miembro de este "coro" y le convierte en "protagonista" de otra historia parcial. (Byron sirve de narrador en las historias de Hightower y Christmas, pero luego tiene su historia propia. Varner, Armstid y su mujer Martha, y "el carretero", forman el coro de Lena Grove. Los Hines aparecen primero solamente en torno de Joe, ocupándose de él, pero más tarde ambos protagonizan un "cuento" por demás independiente). El modo habitual con que una historia o cuento se entrelaza con otra, u otro, es puramente arbitrario. Si Faulkner deja en el primer capítulo de relatar la vida de Lena Grove es porque, simultáneamente, algo ha venido ocurriendo en Jefferson: la llegada al pueblo de Lucas y Joe Christmas. La descripción de este último le da ocasión para hacer brotar a Byron Bunch, quien, tras de hablar y pensar sobre Joe, será seguido cuando reaccione ante los rumores que circulan en Jefferson sobre Hightower, primero, y después, durante el desarrollo de su amistad y de sus pláticas con el Pastor. Pero mientras Byron y Hightower se ponen a dialogar incansables, ha ocurrido ya en el pueblo el incendio de la casa de Miss Burden, lo cual es intercalado en la narración que hace Byron para su amigo; Faulkner, entonces, ha de retomar la historia de Christmas y después de describirnoslo adulto, a fin de revelarnos su psicología atormentada, irá hacia el pasado, a la niñez de Joe, e iniciará su larga biografía que va desde el capítulo 6 hasta el 12. A continuación, Jefferson le sirve al autor para describir y entrelazar los demás relatos que se correlacionan con el de Joe, puesto que todos los personajes conocen ya al mulato o han oído hablar de él; se siguen, así, los pasos de cada miembro de los diferentes "coros", para, al fin, volver a Byron y Hightower, proseguir con la muerte del mestizo -y aquí forman el coro Gavin Stevens y Percy Grimm- y cerrar la inmensa novela con la feliz solución del conflicto de Lena.

Una lectura ordenada y vigilante de Luz de Agosto reconoce que Faulkner es demasiado brusco al cortar o abrir sus capítulos, o, también, al interrumpir las historias secundarias a fin de enhebrarlas unas con otras. Luz de Agosto se exhibe así despedazado antes que único, como si los capítulos fueran muñones de miembros en vez de manos que enlacen. Y, sin embargo, hay algo conceptual que los une: el "tema", por un lado, y, por otro, aquellos instantes en que una misma historia (digamos la de Byron) sirve de puente entre varios capítulos o entre dos historias disímiles (las de Hightower y Joe), siguiendo un criterio puramente dramático. Así, según Campbell y Foster,

Byron is drawn into Joe's story by having worked at the sawmill with Joe and Burch, the father of Lena's unborn baby. When Lena appears, Byron unwittingly reveals to her that the evil Brown (11) is really Burch and, after falling in love with her without realizing it, goes for advice to his friend the minister Hightower. In Byron's story to Hightower, he tells not only about Lena's troubles but also about the meaning of the mysterious fire which up to this time (since Lena first saw it as she entered Jefferson in the wagon) has formed a lurid background, apparently, to her story. "I reckon I told her all right", says Byron remorsefully. (12).

Pero luego, añaden, "la historia de Christmas deviene principal y la de Lena únicamente un subrelato idílico para reunir por contraste las tragedias, que, al fin, se convierten en una sola, en la tragedia de Joe y Hightower!" Las dos historias disímiles que nos refiriéramos, se han juntado (13). Todo fragmento, pues, tiene su sitio exacto y sus correlatos, según estos autores que, agudamente, han señalado, por ejemplo, la razón de que Joe sea asesinado en la casa del Pastor y no en otro sitio:

There are two very definite structural reasons for the appropriateness of using Hightower's home as the scene of tragic climax of Joe's life. One is Gavin Stevens's theory that Joe's old grandmother has persuaded Joe, in his desperation, that "somewhere, somehow in the shape or presence or whatever of that old out-cast minister was a sanctuary which would be inviolable not only to officers and mobs, but to the very irrevocable past. The other reason is the immense irony of the fact that Hightower, who has since his own disastrous marriage has a horror to all women and has persistently tried to make Byron feel the same way, must receive a fatal shock from seeing Joe castrated and murdered for a crime connected with sex. This horrible scene, then, is the climax of the Joe-Hightower tragedy. Joe dies by violence; Hightower dies, ironically during a dream of glorious and heroic violence, mainly from the shock of having witnessed a scene of most inglorious and horrible violence. To relieve our harassed sensibilities after the Joe-Hightower tragedy, the book ends, as it began, with the Lena-Byron story: a simple, idyllic scene with Byron at last rewarded for his devotion. (14).

Todo esto, en suma, nos demuestra que la tarea arquitectónica de Luz de Agosto es por demás notable y puntillista, y que son el tema y el contrapunto dramático de los acontecimientos, pero jamás el estilo, los que ofrecen, a lo largo de las 434 páginas de la traducción castellana, un panorama único y una sola atmósfera común.

En Absalón, Absalón! la urdimbre es mucho más compacta y sigue siendo el "tema" el que lo enhebra todo. Con Campbell y Foster es dable impugnar a Cowley cuando dice que, en esta novela, Faulkner se ocupa primeramente de Thomas Sutpen y que luego penetra en capítulos más oscuros y enrevesados. En rigor, Thomas no es el protagonista, sino, más bien, toda la estirpe de los Sutpen, desde Thomas hasta Jim Bond, su biznieto. Cierto es que un capítulo parece independiente de otro por aquellos cortes abruptos; mas hay una ligazón producida porque un mismo narrador (digamos Mr. Compson o Miss Rosa Goldfield) continúa su relato en varios capítulos (Mr. Compson es el narrador obligado de los capítulos II, III y IV, y Miss Rosa de los números I y V), o porque -y esta es una ligazón puramente "temporal"- un segundo narrador prosigue la historia desde el preciso instante en ~~el~~ que el primero cesó de narrar (Quentin continúa el argumento tomándolo en el momento en que su padre y Rosa lo habían abandonado). Ciertas son también su morosidad, su monotonía al repetir lo que ya dijo muchísimas veces o al describir nuevos hechos que solamente más tarde habremos de enlazar con otros cabos que al comienzo parecían sueltos; pero la novela, juzgada en globo, da apariencias de inusitada solidez desde el punto de vista arquitectónico. Quizá puedan aislarse unos cuantos capítulos, formar con ellos una antología y dar la sensación de que únicamente éstos forman toda la novela. Todo esto se explica por la estructura casi independiente de cada uno de los capítulos. Ya veremos al juzgarle como cuentista que, para Faulkner, cada uno de ellos es casi un cuento aparte y, por lo demás, ya sabemos demasiado que sus novelas están hechas de muchos relatos de acontecimientos dispares. Sin embargo, en Absalón, Absalón!, el tema -que gravita exclusivamente sobre los Sutpen-, la continuidad de los narradores, el ambiente, sumados a la circunstancia de que cada relato es sólo una nueva faceta del argumento básico, alcanzan la pretensión de descomponer una trama en multitud de anécdotas unidas -se diría- por obra de una avasalladora fuerza centrípeta. Por lo cual todo detalle, toda ex-centricidad, tendrán que acabar alguna vez a fin de volver siempre al tema principal y formar el largo torrente de la vida de los Sutpen, ya sea rodeados por el pueblo de Jefferson o por los casi épicos narradores de su propia leyenda: los

Compson y la Coldfield y Shreve McCannon.

Es en Las Palmeras Salvajes donde mejor cabe discutir la "arquitectura", porque, de no existir ésta como entidad unificadora, sería imposible juzgarla una "novela". Las dos historias de que se compone este libro -se ha repetido hasta el cansancio por críticos norteamericanos y europeos- son "absolutamente" diferentes y "no tienen relación la una con la otra". A un lado está el médico (que luego desaparece) y la pareja de Carlota y Wilbourne, y, al otro, el desborde del Mississippi que abate a los penados, a los mismos verdugos de la cárcel y a la mujer que, como en los primeros tiempos de la humanidad, da a luz un niño en medio de la furiosa crecida y del desamparo más inenarrable. ¿Cómo encontrar la "relación" entre ambas historias? Campbell y Foster nos han dado ya la clave para el caso de Luz de Agosto y Absalón, Absalón!, y Malcolm Cowley para cuando juzguemos The Hamlet. Hay también una unidad de "tema", dicen ellos, no solamente de "estilo". Pues bien: así como Luz de Agosto, en apariencia, desplegó una serie de historias enlazadas a capricho, pero que luego resultaron unidas por eslabones de tema y de concepto (a pesar de las variedades de estilo), y así como Absalón, Absalón! devino una novela "herméticamente" (15) construida (a pesar del cúmulo de narradores y del desajuste temporal), así, Las Palmeras Salvajes exhibe extraños pero reales vínculos entre sus dos mitades. La relación que las une es un concepto del "contrapunto" mucho más abstracto que el que pudo haber usado Huxley. Es casi un mero contrapunto de ideas. En el relato El Viejo se narra una trágica historia habida en el centro de un paisaje natural, donde los penados -que cometieron delitos sin imaginar que una inundación del Mississippi, "the old man", podría cogerlos en la cárcel- resultan siervos de las circunstancias y creen fielmente en el destino y en el pasado, y tanto, que cuando llega la hora de salvarse no lo hacen. Para ellos la libertad es creación que desconocen, o bien, con sus conductas, nos afirman que ella no existe y que, por tanto, la mejor virtud consiste en la impasibilidad ante la esclavitud. Hasta la mujer vuelta madre en plena inundación busca la impasibilidad y la resignación como meta; se diría que el estoicismo debe fundar la naturaleza humana y que debe existir, contra el mismo sufrimiento, una perennidad terrena e hija del hombre.

En la otra historia, Carlota y Wilbourne, dos seres en apariencia libres, se ven de pronto ligados por el destino, como obligados a juntarse, y ellos también padecen es-

toicos y resignados la cadena de vivir juntos. O sea, que unos en el desboque de las grandiosas fuerzas naturales y otros en la rutina de la vida cotidiana encuentran su tragedia. Los penados no pueden ser ya libres, e igual ocurre con la pareja de amantes; aquéllos alcanzan a vivir la épica turbulencia de unos instantes, y sobreviven; éstos, por hundirse tanto en sí mismos, alcanzan las sombras de la conciencia, lo irracional de su fondo y la imposibilidad de conocerse. Wilbourne se cree loco y se lo repite gustoso; renuncia a la civilización y, en los confusos discursos dichos para McCord antes de partir el tren, explica su rechazo al mundo moderno y su preferencia por la soledad, porque una suerte de Adán y Eva vivan juntos en el paraíso (16). Mas, de otra parte, en la narración El Viejo, Faulkner despliega aquel mundo irracional, aquella naturaleza espléndida, cruel, implacable, indiferente e ilógica -"la no matemática superfecunda naturaleza... esa naturaleza primordial y desordenada, derrochadora, ilógica y sin plan" (17)- que Wilbourne anhela para sí. Esta ligazón, como vemos, es puramente conceptual, y no es única en su género. Por ejemplo, Carlota ama exasperadamente el agua y resulta que el agua deviene el principal personaje en la sección El Viejo: he aquí una primera historia que "postula", que "anuncia" un modo de vida, y una segunda historia que "confirma" aquel postulado.

- Me gusta el agua (dice Carlota). Es un lugar para morir. No en el aire caliente, sobre el suelo caliente, y esperar horas para que se enfríe la sangre y uno pueda dormir, y semanas para que el pelo deje de crecer. El agua, el fresco, para enfriarlo, tan pronto que uno pueda dormir para borrar del cerebro y de los ojos y de la sangre todo lo que se ha visto y pensado y sentido y necesitado y negado. Está en la sala de fumar, ¿verdad? (18).

Harry Wilbourne ha renegado muchísimas veces de la rutina y, aunque su vida parece enmarcada en un espíritu conformista, tiene cierta vocación épica puesto que sale del mundo moderno en pos del primitivismo. Busca lo épico, pero lo épico se encuentra a raudales en la sección El Viejo. Harry se habría cambiado con gusto -ojalá- por uno de los penados, tan sólo para salir de la chatura cotidiana; cree en el destino (19) y busca una tragedia, esto es, algo donde no puedan caber los hechos cómicos. Cuando, en el tren, habla con Rittenmeyer, el marido de su amante, piensa: "Está sufriendo, hasta las circunstancias, hasta un trivial horario de ferrocarril está convirtiendo en una comedia esta tragedia que debe representar hasta el amargo final o morir" (20).

Y bien: la tragedia auténtica sólo se encuentra en la sección El Viejo, donde nada es cómico. Harry, pues, el protagonista de la historia homónima, Las Palmeras Salvajes, anhela todo lo que Faulkner ha escrito en un relato que no es el suyo; y, posiblemente, los penados que sufren la inundación del río anhelan también vivir como el propio Harry. Hasta en las escenas finales en que el crimen se avecina y una pistola hace su aparición, Wilbourne prefiere la tragedia a la estéril rutina y justifica así, enteramente, el otro mundo que no conoce; siendo diferente de los presos, llevando con Carlotta una vida opuesta a la de aquéllos -la degeneración, en un sentido-, buscando erróneamente salir del mundo moderno y llegar sólo a una confusión de la vida mental, justifica el espectáculo y la avalancha del turbulento Mississippi.

Mas, en fin, ¿no se juntan las dos historias cuando Wilbourne es condenado a "trabajos forzados en la Penitenciaría del Estado en Parchman por un período no menor de cincuenta años"? Wilbourne irá a la cárcel, pero si va ¿qué vida ha de llevar que no sea idéntica a la que hoy llevan los prisioneros descritos en El Viejo? Aquí, en esta historia, está su futuro dado a conocer por Faulkner como una odisea del sufrimiento, de la miseria, donde aun la naturaleza se ensaña con el hombre que, para mal de sus culpas, ni siquiera puede morir ahogado por el río. Wilbourne, pues, cuando vaya a la cárcel, será el protagonista de El Viejo. La "arquitectura", entonces, ha devenido exclusivamente conceptual: se dijera el producto de una honda discusión ideológica. No es éste un magnífico contrapunto de dos historias en que la una continúa e ilustra a la otra y se convierten ambas en las antípodas de una misma opinión sobre la condición humana?

Malcolm Cowley afirma que la unidad de The Hamlet proviene del "tema". Pueda ser en el sentido de que el tema es más lineal que, digamos, en Las Palmeras Salvajes; empero, la conciencia de un todo orgánico proviene, más bien, del contrapunto de abstracciones a que ya nos refiriéramos, hecho que resulta cierto cuando el tema sólo es tomado -en pedazos como las islas de un archipiélago- como pretexto para sustentar un simple juego de ideas. Verdad es que el tema tiene elementos de unión: se ocupa de la estirpe de los Snopes en Frenchman's Bend y de las gentes que les rodean en forma de "coro": los Varner, Ratliff y los diversos campesinos. En el primer capítulo del Libro I llegan los Snopes a Frenchman's Bend y muestran su rostro impenetrable y enigmático,

a través, en especial, de Ab y de Flem; en el segundo la narración se corta y sigue "por intermedio" de Ratliff; en el capítulo tercero aparece ya Flem, contemplado por todo el pueblo que empieza a murmurar asombrado de su astucia. Se dijera, por esto, que la técnica de experimentar con sus personajes, de acercarse y alejarse de ellos, es la misma que siguió con los Sutpen. En el Libro II brota Eula Varner con su biografía sintética, desde sus primeros años hasta sus devaneos con el profesor Labove (o más bien los de éste con aquélla); el segundo capítulo de este mismo Libro II empieza también, como los otros, como si fuera único: continúa la historia de Eula Varner hasta la violación de que es víctima y hasta su matrimonio desconcertante con el hierático Flem Snopes, el empleado de su padre; y luego Ratliff aparece pensando sobre tal pareja, para, en fin, exhibirse a Flem en una suerte de humorística entrada en el cielo, donde es recibido por el "Príncipe". En el Libro III suceden los alucinantes capítulos de los amos del idiota Ike con la vaca de Houston; la biografía sintética de la mujer de Houston y la descripción de cómo se produjo su muerte; el asesinato de Houston a manos de Mink Snopes y la enloquecida (y tragicómica) fuga de éste. El Libro III, a fin de hacer más visible su unidad, se abre y se cierra con el comentario de las gentes del "coro". El Libro IV empieza con el relato originariamente titulado por Faulkner "Spotted Horses": busca ser una comedia sentimental sobre los labriegos y de cuando en cuando aparecen los Snopes y los Varner, hasta el viaje definitivo de las dos familias fuera de Frenchman's Bend.

Hay, pues, cierta unidad de tema, aunque los capítulos, repito, son discordantes y están adosados por un novelista primitivo. The Hamlet, fiel a su nacimiento, habiendo surgido de historias aisladas (Spotted Horses, The Hound y Lizards in Janshyd's Courtyard), sigue siendo una colección de cuentos sobre un mismo tema general, pues si bien hay algo que los une hay también mucho que separa y aísla a los relatos.

Difícil, por tanto, hablar de mera unidad de tema. Lo que hay en esta novela es una trabazón más profunda e invisible, puramente abstracta. ¿Por qué Faulkner la titula The Hamlet? ¿Por qué "Hamlet", el nombre del personaje de Shakespeare, cuya caracterología compleja y tan asentada por los críticos nos impide acertar lo primordial en él? Un concepto superficial de Hamlet repite que su costumbre del raciocinio, llevada a cauces de obsesión, paraliza en él la acción y la voluntad; el propio y famoso monólo-

go del ser o no ser se concentra en torno de una duda tal que deja al mismo Hamlet desconcertado y decidido a nada. Ante el insulto de las fuerzas vitales y de la oscura presencia de ultratumba, la impasibilidad debiera convertirse en un mal necesario: ni la vida ni la muerte (por ejemplo, la de Polonio) "deberían" conmoverle puesto que el destino humano es tal que cada virtud tiene su vicio y nada es bueno ni malo "si nos damos a pensar en ello". Espero, Hamlet no consigue, sino poquísimas veces, ser de veras impasible. Aleja de sí a Ofelia, pero sufre; debería no amar a su madre, pero la ama. La impasibilidad conceptual a que ha llegado -que sería la propia insensibilidad para con el mundo- debiera ordenarle no matar a su tío, pero la idea de venganza lo obsede. El amor a su padre y a un heroico principio de que la vida no debe ser tan mísera como es, le obliga a quitarse el desánimo y, llevado o no por las circunstancias, consigue por fin una victoria sobre el mal encarnado por su tío. Aunque quiso, pues, Hamlet no pudo escapar de la febril cárcel de las emociones.

Faulkner, en cambio, se ha decidido a hacer de aquella impasibilidad una virtud en todo instante, exagerando el rasgo hamletiano; para implantarla, allí están los Snopes, en especial Ab y Flem. Pero Hamlet no es únicamente voluntad de insensibilidad provocada por el exceso de intelecto, sino el testigo de las más impuras emociones (las de su madre, que se casa con el asesino de su marido); y entonces Faulkner despliega escenas de los más perversos y abyectos instintos en que el hombre desciende a categorías infra-humanas: releva a un idiota que tiene por amante a una vaca viejosa y relata la historia de un asesino en fuga que incluso llega a comer raíces. Y, por último, en labios de Hamlet están presentes a cada paso juicios sobre la comedia humana, sobre lo risible de muchos de nuestros actos, y hay escenas en que Shakespeare se desespeña como un maestro del humorismo, si bien de un humorismo acre; pero también Faulkner ha traído a colación la "comedia", un tanto acre a rates, un tanto jocosa muchas veces. Y así, reuniendo conceptualmente, mas nunca por el estilo, estas premisas, ha logrado darnos una novela que conlleva esta su aplicación del drama de Shakespeare a una esfera diferente y a una época moderna.

5.- RELACIONES ENTRE AUTOR Y PERSONAJE

De Mientras yo Agonizo puede afirmarse lo que luego se dirá respecto de Luz de Agosto, o lo que ya se dijera de El Sonido: el novelista guarda tantas consideraciones por el personaje que parece concederle una existencia primordial. La novela la "escriben" únicamente los personajes, no el autor; es como si los primeros, arrepentidos de haberle dado al autor la pequeña misión de ocuparse tan sólo de un capítulo en El Sonido y la Furia, se hubieran decidido a ganar todas las batallas. Y en Mientras yo Agonizo las ganan todas, por supuesto. Los Bundren y toda la masa coral que gira en su torno se desempeñan tan bien como narradores, que Faulkner ha creído prudente "no intervenir", con lo cual la espontaneidad y la fluidez corren parejas, a más de que una bendita rudeza salvaje obliga a los personajes a embellecer sus discursos prosaicos.

Por lo dicho se entiende que Faulkner renuncia muchas veces a su papel de novelista y prefiere desaparecer, sacrificándose en nombre del personaje. Él, por sí mismo, no se perdona un solo comentario que salga del contexto de la trama y ni siquiera arrebatada a sus criaturas la paternidad de sus tan caros juicios poéticos. Nada de eso. Por el contrario, hay en Luz de Agosto, por ejemplo, varias ocasiones en que crea personajes innominados con los términos ambiguos de "alguien", "uno", "un tercero" (1), sólo a fin de no tener que hablar directamente hacia el lector, sino siempre a través de intermediarios. A lo largo de todo Luz de Agosto está Faulkner en trance de crear personajes, y cuando muchos de ellos desaparecen, mueren o se esfuman, los reemplaza de inmediato. Por tanto, no hay un protagonista: hay series y cadenas de personajes; y luego, como en la vida, la muerte o la desaparición de un hombre no acarrea el fin. ¿Por qué, si otro hombre u otra mujer seguirán desplegando atributos y defectos de la humanidad? Así, por ejemplo, cuando en el primer capítulo nos hemos dado, violentamente, con una gran muestra lírica de subido tono sentimental y dramático, y hemos imaginado a Lena, hay gentes que sólo le sirven de coro: los Armstid,

Will Varner y "un carretero" ocasional, a quienes desplaza (en el capítulo 2) Byron Bunch. Joe Christmas surge igualmente en compañía de un coro: Mooney, el capataz del aserradero, Joe Brown, etc. Faulkner olvida de pronto a Christmas, pero ya están aquí Hightower y su mujer; ésta -páginas adelante- se esfuma para siempre y reaparece Christmas en su infancia, la dietista y su amante Charley, y el puritano ordenanza, los que son abandonados de súbito por el novelista. Pero surgen inesperadamente los McEachern, que adoptaron a Joe cuando niño, la camarera, Max y toda la hez de un lenocinio mal fingido; pero éstos surgen para morir, para negarse y aniquilarse en el relato. No se les ve nunca más. Y viene, por fin, la larga historia de Joana y del mulato Joe, y ambos -que parecían los héroes- resultan muertos. Sin embargo, Faulkner no se preocupa desde atrás, como en la vida, vienen nuevos hombres. Ahí están los viejos Hines, ahí resurgen Lena y Lucas, Hightower y Byron. Antes del capítulo final se han esfumado ya casi todos, pero brotan por encanto los que continuarán la vida y el relato: son Gavin Stevens y Percy Grimm. Y, por último, cuando ya nadie "importante" existe, un simple "mueblero y restaurador de muebles" aparece tan sólo para contarle a su mujer cómo acaba la odisea de Lena, que viniera desde Alabama en busca del padre de su nonato hijo.

Los personajes pueblan por completo Luz de Agosto y el novelista sólo se mantiene a gusto en compañía de ellos. Como señaláramos, primero les ha concedido voz para que enuncien sus sentimientos y, luego, les ha permitido que "cuenten" el argumento. Faulkner se sirve de ellos, mas también los personajes se sirven de él para adquirir una suerte de existencia real e independiente. Con esta novela, no obstante, se cierra el período en que Faulkner escribe "con" los personajes; más tarde, en rigor, a partir de Doctor Martino and Other Stories, su segundo importante libro de cuentos, el novelista escribirá "sobre" o "acerca" de aquéllos.

La lucha entre la narración y la descripción se ha entablado ya encarnizadamente; casi siempre Faulkner, describiendo como está el presente -con verbos en el modo indicativo presente, como es ya una convención moderna: "él hace", "él avanza", "él mira", etc.-, de pronto se vale de la evocación para volcarse al pasado y narrar incesantemente. Los métodos presentativo y narrativo se suceden, y la contienda no tiene un vencedor al cabo: sólo predomina el contrapunto y, con esto, los personajes van siendo retratados, ora directa, ora indirectamente, y en este doble juego el autor respeta y no respeta la "pre-

sencia".

Las relaciones de autor y personaje son muy originales en Absalón, Absalón! Repetimos que el autor considera dos clases de personajes: los "actuales", o sea, los que viven en un presente que el novelista describe, y que offician de "narradores" (Quentin Compson, su padre, su abuelo, Miss Rosa Goldfield y Shreve McCannon), y, luego, los personajes auténticos que viven en el pasado referido por tales narradores. De entre los personajes, como es visible, unos imitan al autor y otros no, unos se truecan artificialmente en novelistas y otros -cual meros seres vivos- permanecen como protagonistas de la historia. En este segundo grupo están los Sutpen, los Jones y los Bon, ninguno de los cuales "relata" sus vidas. Hay en Absalón, Absalón! una cadena muy bien elaborada que va desde el autor hasta su personaje. Los casos que se presentan son muy ingeniosos y por demás variados: pueden coexistir el autor y el personaje: Faulkner y Thomas Sutpen; el autor, el "narrador" y el personaje: Faulkner-Rosa-Thomas Sutpen; o bien, el autor o el narrador pretenden una absoluta soledad. Todavía, pues, aquí, el novelista se convertía en instrumento de su criatura, antes de iniciar el suito definitivo que fuera a domararla y que naciera, poco a poco, de la pérdida, por el personaje, de su condición de "concreto" e "individual". Es entonces cuando surgen en Absalón los personajes colectivos. No solamente los narradores y los auténticos personajes, como los Sutpen, tienen vida, sino que hasta parece que "la ciudad de Jefferson", "los hombres" y "las mujeres" (así, indefinidos) tuvieran conciencias particulares. Faulkner, entonces, describe muchas páginas en función de estas conciencias colectivas que anuncian la disolución del ser concreto, vivo y definido que siempre fué el protagonista en toda literatura.

Esta costumbre viene desde Las de Agosto y en ella el autor officia -digamos- de acá y nos cuenta lo que toda la ciudad "vió" o "sintió". El pueblo interviene como "testigo" de la historia y Faulkner, artificialmente, se introduce dentro de sus ojos múltiples a describir sus experiencias. En el capítulo II vemos que a partir de la página 38 ("los hombres... levantaron los ojos") narra en función de la ciudad de Jefferson, de "los" hombres que averiguan la vida de Sutpen o de "las" mujeres que previeron sus inclinaciones por Elena. Por medio de términos tan equívocos como "se contaba", "se decía", "nadie quiso averiguar adónde iba (Sutpen)", "la ciudad supo que había venido desde la

Martinica", concede corporeidad a la ciudad que vigila al enigmático Thomas. El narrador se solaza al introducirse en una conciencia supuesta y en no fijar inequívocamente la materia de que habla; esto es lo que hemos llamado ya el fingido "desconocimiento" de Faulkner por el argumento de la novela que escribe. En el siguiente párrafo el autor se limita a "transcribir" las impresiones de estos personajes colectivos:

Nadie quiso averiguar adónde iba... Fue menester contentarse con rumores... (2). Decidieron (todos), pues, atraparlo, acorralarlo en el salón, entre la mesa de la cena y su cuarto cerrado... (3). Sutpen se había ido, nadie sabía adónde ni por qué... (4). Las señoras, los niños y las esclavas se asomaron a ventanas y balcones a fin de presenciar el paso del hosco cortejo...

Y otra vez lo aguardaron. La multitud crecía a ojos vistas: hombres, muchachos y unos cuantos negros procedentes de las casas vecinas se agolparon tras los ocho y diez miembros de la delegación primitiva que, clavados ante la puerta, esperaban su salida. Pasó un largo rato y, cuando salió, ya no llevaba el ramo de flores. Cuando traspuso por segunda vez la verja, Sutpen estaba comprometido con Elena Coldfield. Pero ellos no lo sabían y, tan pronto como llegó a la calle, lo detuvieron. Fue conducido nuevamente a la ciudad mientras mujeres, niños y sirvientes de color a tisaban detrás de las cortinas o semicultos entre los arbustos de los jardines o tras el ángulo de un edificio; en las cocinas, seguramente, los manjares comenzaban a quemarse. Así llegaron hasta la plaza, donde se les unieron todos los hombres robustos, que habían abandonado ya sus oficinas y comercios. Cuando llegaron hasta la plaza, al juzgado, el cortejo de Sutpen era más nutrido que el de cualquier esclavo prófugo. Lo llevaron ante un funcionario judicial... (5).

Con todo esto el contrapunto entre el autor y el personaje concreto e individual desaparece ya. Lo censurable de una tal decisión no es que "el pueblo" o "un grupo de gentes" o "alguien" diferente de un ser individual intervenga en la novela -en rigor, la técnica fué ya empleada en los géneros orales y, de cuando en cuando, en los escritos, y conlleva en sí misma un germen insospechado de posibilidades-, sino que al autor, como dichos personajes colectivos se pintan con dos trazos, le resulta más fácil crearlos a voluntad, impunemente, lo que no ocurriría con personajes concretos que precisan de más o menos exactas delimitaciones. Aquí el autor sólo se yergue sobre la masa y la hace pensar cuando quiere, describiéndola fugazmente en un nuevo artificio literario.

En la sección "El Viejo" de Las Palmeras Salvajes, el novelista, si bien sale muchísimas veces del contexto de la novela y se aleja del personaje para enunciar sus propios juicios, se mantiene siempre acorde con las situaciones de los penados. Uti-

liza metáforas modernistas, indígenas por comparación en que lo abstracto deviene concreto (6), mas no elige aún la tragedia objetiva, con ritmo lento y lucubraciones del autor que nada interesan. En cambio, en la sección "Palmeras Salvajes" ocurre precisamente lo contrario. Faulkner aprovecha toda coyuntura para henchirnos de metáforas y de juicios que describen al autor, mas no al personaje. Con esto -y para siempre- el protagonista se convierte en una ilustración de las opiniones abstractas del novelista. Así, en un primer ejemplo de sencillez, Carlota y Harry se miran.

Ella lo miró -la fija mirada amarilla en la que él parecía vacilar y tantear como una mariposa de noche, como un conejo ante el resplandor de una antorcha; una envoltura casi líquida, un precipitado químico en el que toda la borra de pequeñas mentiras y sentimentalismo se disolvía. (7).

Muchas veces le importa describir detalles necesarios dentro de la misma narración o metáforas que, como fueren, dejan siempre al protagonista convertido en intocable sombra. Harry, al volver a la casa donde vive con Carlota,

se encontraba con las figuras (que hacía ella) casi del tamaño de niños -un Quijote con una demacrada, desordenada y enloquecida cara sonadora, un Falstaff con la cara gastada de un barbero sifilitico y espeso de carne (una sola figura, pero le parecía ver dos: el hombre y la espesa carne como un enorme oso y su frágil tuberculoso guardián; le parecía que podía ver al hombre forcejear con la montaña de tripas como el guardián lucharía con el oso, no para vencerlo, sino para eludirlo, para librarse de él, como uno hace con los animales atávicos en las pesadillas); Roxana con rizos en tirabuzón y un bulto de chewing gum como la pianista de una tienda de todo a veinte; Cyrano con una cara de judío de zarzuela y la nariz como una llamarada que cesaba en el preciso instante de volverse molusco, con un pedazo de queso en una mano y un libro de cheques en la otra... Acabó la última figura y ahora salía todo el día y la mitad de la noche; él volvía a la tarde... y a veces se dormía hasta que ella se deslizaba desnuda (nunca usaba camison, le había dicho que jamás había tenido uno) en la cama para despertarlo y animarlo a escuchar con un duro movimiento de lucha, cinéndolo en sus brazos duros mientras hablaba en una airada, quieta voz rápida, no de dinero ni de su falta, no detallando los adelantos diarios de las fotografías, sino de sus vidas y situación como si fueran un todo sin pasado ni futuro en el cual ellos como personas, la necesidad del dinero, las figuras que había hecho, fueran partes de un cuadro vivo o de un rompecabezas, ninguna más importante que otra; aun acostado y laxo en la obscuridad mientras ella lo abrazaba sin tratar de saber si tenía o no los ojos abiertos, le parecía ver su vida común como un globo frágil, una burbuja que ella mantenía equilibrada e intacta sobre la ruina como una foca amaes-

trada lo hace con su pelota (8).

Faulkner refiere con más satisfacción sus propias observaciones que las de la pareja al vivir en Chicago:

Dejaron la nieve en el lago, aunque antes de llegar a Chicago habían alcanzado ya un poco del fin del verano que viajaba hacia el sur. Pero ya no duró y era ya invierno en Chicago; el viento canadiense heló la nieve en el lago y sopló a los cañones de piedra florecidos de muérdago con la inminente Navidad achicharrando y helando las caras de los vigilantes y dependientes y mandaderos y gente de la Cruz Roja y del Ejército de Salvación vestidos de Santa Claus, los días finales, muriendo en neolux sobre los rostros en flor enmarcados de pieles de las esposas e hijas de millonarios, ganaderos, madereros y de las queridas de políticos llegados de Europa y de las estancias de lujo para pasar las fiestas en los vertiginosos opulentos inquilinatos sobre el lago de hierro y la rica ciudad desparramada antes de la partida a Florida, y de los hijos de especuladores de Londres y de aristócratas improvisados de los condados centrales y senadores sudafricanos venidos a visitar Chicago porque habían leído Whitman y Masters y Sandburg en Oxford o Cambridge - miembros de esa raza que sin vocación para exploradores y armados de libretas y cámaras fotográficas y bolsas impermeables eligen para pasar la estación de las fiestas cristianas las mordidas y tenebrosas junglas de los salvajes... y Carlota y Wilbourne volvían (en la tarde) a la tienda que ahora asumía una vida invertida, extravagante e infernal - la caverna de vidrio cromado y mármol sintético que por ocho horas había estado llena del duro murmullo voraz de compradores suntuosos y de las fijas morisquetas regimentadas, de vendedoras como muñecas vestidas de raso, ahora vacía de ruido, resplandeciendo quieta y resonante de cavernoso silencio, empequeñecida, llena ahora con una torva, tensa furia como una nocturna clínica vacía en que un puñado de cirujanos y enfermeras pígneos luchan en un decoroso semitono por una oscura vida anónima, en la que Carlota también se iba a desvanecer (no desaparecer: la veía de tiempo en tiempo, consultando por señas con alguien sobre algún objeto, que uno de ellos tenía, o entrando o saliendo de una vidriera) en cuanto entraban. Él tendría un diario de la tarde y por dos o tres horas se sentaría en sillas frágiles rodeado por figuras sin coyunturas con suaves cuerpos sin órganos y caras serenas casi increíbles, drapeadas de brocado y cequíes o del brillo de lentejuelas, mientras aparecían fregonas arrodilladas empujando baldes ante ellas como si fueran de otra especie, salidas como topes, de algún túnel u orificio, nacidas de las entrañas de la misma tierra y sirviendo un oscuro principio sanitario, no al brillo atenuado que apenas miraban sino a las regiones subterráneas a las que volverán a arrastrarse antes del alba. (9).

Habiendo sometido al personaje, Faulkner escribe porque "sabe hacerlo" y prefiere que el lector no sepa nunca a ciencia cierta qué es lo que ocurre con Carlota y Harry. Hasta

los diálogos de éstos se han vuelto tan abstractos, tan alejados de las situaciones reales en que viven y de las debieran ser emanaciones, que parecen ellos mismos desempeñándose como lo haría Faulkner y no como como nuevos seres diferentes de él. En rigor, ya el ser humano no parece protagonista para Faulkner. Crea sombras a capricho y todavía nos las aleja, fiel a su juicio estampado en Absalón, donde habla de "la mujer creada por y para la penumbra". Negóse por completo la novela directa y presentativa y ahora el novelista se dirige al lector tomando como pretexto el "aludir" (puesto que no "describe") al personaje. Como repito, hasta los diálogos (v. todos los de Carlota con Harry y los de éste con McCord) se han convertido en meros discursos inacabables, pero discursos en el sentido pomposo y académico de una sala de conferencias. Proust buscaba también agotar todas las facetas que le traía la misma descripción y se iba por miles de caminos secundarios; empero, lo hacía con menor afectación, con menor vocación poética que, por tales, resultaban menos notorias, y, de fracasar, menos lamentables. Igual hizo Virginia Woolf, mas tuvo ella el tino de elegir un estilo por demás reflexivo, cuidadoso, intelectualizado, acorde con la clase cultural y con las situaciones de sus personajes. Aquí no. Este es un combate entre creador y criatura que Faulkner lo ha ganado caprichosamente, a voluntad y con armas desiguales.

El dominio señalado prosigue su entronizamiento en The Hamlet. El autor exhibe abiertamente sus propias ideas y solamente se ciñe al ritmo de la prosa. Ya no más ha de aparecer un grupo de seres humanos desenvolviendo un conflicto concreto, ni hemos de ver siquiera imágenes supuestas creadas a partir de hombres del Sur de su país. El autor, entonces, deviene un perfecto creador en el sentido de que todo proviene de él. Incluso crea hombres. Y esto jamás ha sido una virtud en la literatura de ningún tiempo. Cierta es que nunca el hombre ha sido el protagonista directo de toda literatura; pero lo ha sido el personaje -esto es, refiriéndonos a la así llamada "ficción narrativa"-, cuya creación se ha ceñido siempre a su semejanza con el hombre. El personaje tendía siempre a paracérsele; mas cuando se lo convierte en una sombra, en un pretexto del novelista para ilustrar una idea suya, arrebatándole su cualidad de concreto, entonces dicho novelista hace pensar que tal es el concepto que tiene del hombre mismo. La novela deviene falsa porque el autor resul-

ta incapaz de delinear caracteres. Faulkner crea personajes difusos que no tienen la complejidad ni la solidez de seres humanos, ni siquiera la solidez de los grandes personajes de la literatura (Hamlet, Fausto, el Quijote), cuyo mérito se ha contado siempre porque resumen en sí una cualidad, mejor que la humanidad entera. Faulkner aquí, en The Hamlet, no describe a los Snopes, a los Varner, a Ratliff o a los campesinos de Frenchman's Bend. No es enteramente cierto, además, que la progresiva caída del Sur a menos de una estirpe ambiciosa y desmañada como los Snopes sea el tema de la obra. Podrá éste ser, acaso, un tema parcial y secundario. Faulkner se decide a escribir sobre la fuerza elemental del amor y elige al idiota Ike Snopes como "ilustración"; sobre la impasibilidad, y elige a Flem y Ab Snopes, a Eula Varner y a Ratliff, el vendedor de máquinas de coser; sobre la mente animal y atormentada de un asesino, y trae a Mink Snopes como "ejemplo". A ninguno de los personajes se le nota concreto, sólido, vivo. Todos dependen de los juicios del autor, quien aprovecha la menor coyuntura para describir el paisaje o para enunciar, en largas frases interminables, sus ideas sobre "el" hombre o "la" mujer abstractos. Nunca la literatura ha podido triunfar así. En la Ilíada o en la Odisea, Aquiles y Ulises nos semejan "reales" porque Homero se ocupa más en ellos y en sus emociones, que en sí mismo; él se convierte en Aquiles y en Ulises y relata "por" y "con" ellos. Plantea un conflicto en su obra, lo trata y lo resuelve en ella. Pero Faulkner no quiere ya convertirse en su personaje, como antaño se convirtiera tan bien en Benyi, en Quentin Compson, en cada uno de los Bundren; sólo demuestra ser el creador omnipotente, el demiurgo absoluto, y establece diferencias entre sí mismo y el personaje, mas una diferencia en que él resulta concreto y el personaje falaz. He aquí un método del ensayista que nunca llegará a triunfar en la mejor literatura narrativa.

Esta impresión es notable para cualquier lector. Parece que no caminara "con" el personaje, que no pensara "con" él ni dejara que se exprese en el diálogo, sino que, a cada paso, cuando el personaje debe decir o sentir algo, Faulkner lo opaca por completo y se pone a enunciar juicios que, luego, en Intruso en el Polvo, llegarán a pretender una agobiante búsqueda de simultaneidad. El autor, así, resulta un

dios que piensa por y en vez de su criatura, método éste que conduce a la muerte definitiva del protagonista, ocurrida únicamente en la poesía, donde es dable desarrollar una literatura sin caracteres, o en el ensayo, donde la corriente del discurso y las ideas son primordiales. La novela, empero, no puede aceptar tal violencia. (10).

La primera muestra en este intento de abandono del personaje es semejante a la de Las Palmeras Salvajes. Empieza poniendo de lado a seres concretos e individuales y describiendo a un grupo o a una familia, considerados como un todo. En el siguiente párrafo, por ejemplo, los personajes se han convertido en "los jinetes", "la gente mayor", o un simple conjunto de camisas o bocas y ojos. La escena describe a Eula Varner en compañía de su familia:

Después del oficio religioso el hermano solía marcharse, cortejándose a sí mismo, según se creía, y durante las largas tardes soporíferas, las mulas llastadas por las correas solían dormirar junto al cerco de Varner mientras sus jinetes permanecían sentados en la galería, aguantándose unos a otros terca y vanamente, rudos y turbulentos y contrariados y enfurecidos no uno contra otro, sino contra la muchacha misma que evidentemente no se cuidaba de su presencia, que evidentemente ni tenía conciencia de que ellos seguían allí sentados. La gente mayor, al pasar, solía verlos: la media docena de brillantes camisas domingueras con ligas rosa o lavanda en las mangas, las cabezas engominadas sobre los afeitados cuellos tostados por el sol, los lustrados zapatos, las bocas ruidosas, los ojos llenos del recuerdo de una semana de dura labor en los campos, a sus espaldas, y la perspectiva de otra semana igual, por delante; y entre ellos la niña, centro y núcleo también allí, cuyo cuerpo estaba exageradamente vestido con las ropas de su infancia, cual si un durmiente arrojado del paraíso por una inundación nocturna, al ser descubierto casualmente por los transeúntes, hubiera sido tapado a toda prisa con las primeras ropas que se encontraran a mano, y siguiera durmiendo. Ellos permanecían sentados, refrenados y salvajes y ruidosos y violentos ante los vanos minutos que oían al galope mientras las sombras se alargaban y empezaban a oírse las ranas y las chotacabras y las luciérnagas comenzaban a encender sus luces sobre el riachuelo. Entonces la señora Varner salía haciendo bulla, hablando, y siempre hablando los obligaba a entrar en rebaño para comer los restos fríos del pesado almuerzo bajo una lámpara rodeada de insectos, y luego partían. Se marchaban en corporación, decorosos e hirviendo por dentro, para montar los pacientes y caballos y mulas y cabalgar en furiosa armonía sin palabras hasta el vado a media milla de allí y desmontar y amarrar las mulas y caballos y, con los puños desnudos

pelear silenciosa y salvajemente y lavarse la sangre en el riacho y montar nuevamente y, por distintos caminos, con los nudillos pegados y los labios partidos y los ojos ennegrecidos, libres por el momento de la rebia, la frustración y el deseo, cabalgar bajo la fría luna a través de la tierra sembrada. (11).

¿A quiénes se refiere aquí? Primero a los Varner, luego a los jinetes y a los testigos, de nuevo a los Varner y, por fin, a los mismos jinetes de hacía un rato. Cada personaje individual está cuidadosamente soslayado e incluso evadido.

Pero hay ejemplos más rotundos. Cuando el idiota Ike y la vaca de que está preñado se encuentran, Faulkner describe el hecho como si fuera una épica reunión de dos dioses del amor. Esto suena a falso porque el idiota, que ni sabe hablar y a quien imaginamos como Benyi Compson, no puede sentir las tan refinadas emociones que el novelista dice; por tanto, es el autor quien aprovecha la escena para escribir sobre "el amor" y hacer gala de una narración florida sobre el paisaje y las emociones humanas:

Podría olerla (a la vaca): la niebla toda impregnada con ella; las mismas manos maleables de la niebla que se arrastraban por sus flancos empapados jugueteaban también con el cuerpo de ella, modelándolos a ambos en alguna parte, en tiempo inmediato, unidos ya. Él no se movería. Quedaría tendido entre el instante del despertar de la menuda vida fecunda de la tierra, las inmóviles hojas de los pastos cargados de agua inclinándose en la niebla ante su rostro en negras curvas fijas, a lo largo de cada parábola del cual las gotas al chorrear se detenían en la menuda magnificación de las miniaturas rosadas del alba, oliendo y hasta gustando el rico, cálido y pesado vaho de tambo, vaho de leche, el fluido femenino inmemorial, oyendo el lento chapoteo de cada paso de los hendidos cascos, invisible todavía en medio de la niebla llena del sonido de sus coristas nupciales. (12).

Para Campbell y Foster la referencia a esta beatitud de amor, "en medio de la niebla llena del sonido de sus coristas nupciales", sería, únicamente, la muestra de la ironía que describe una escena grandiosa con absurdos personajes como un idiota y una vaca (13). Pero dicha explicación es insuficiente. Faulkner aprovecha el instante para escribir sobre "el amor" y la ocasión le es propicia para hablar de él con sus propios pensamientos y palabras, no con los del personaje.

Luego la vería -continúa-; las brillantes y agu-

das trompas de la mañana, del sol, ahuyentarían la niebla y la descubrirían a ella, rubia, bien plantada, perlada de rocío, de pie en medio del vado, exhalando en el agua su espeso, cálido y pesado aliento cargado de leche; y él, tendido entre los pastos empapados, los ojos cegados por el sol; se revolcaría suavemente lanzando un leve, espeso y ronco gemido. Porque él no podía reunirse con ella durante el resto del día, mañana, tarde o noche. Y no porque tuviera que regresar al trabajo. No había trabajo, esfuerzo alguno, repugnancia muscular o espiritual que vencer, contra la cual luchar constantemente; el ayer no existió, el mañana no existe, el hoy es meramente un plácido y virginal asombro ante el serpeante montón de tierra y basura frente a la escoba, ante las sábanas que se ponen lisas y tensas al realizar ciertos movimientos recordados por las manos: una rutina canalizada, no tediosa; una firme y suave mano compulsiva, una voz para contenerlo y dominarlo a través de la alegría y por medio de la bondad, como se domina y se enseña a un perro. (14).

Es innegable que aquí ha descrito a "la amante" inmemorial, rubia y perlada de rocío; es meramente un concepto, ya no una apariencia física que tenga o no formas de mujer. Como sea, la prosa es magnífica, igual que cuando, absurda y falsamente, hace "pensar" a la vaca y le hace dar cabida a sentimientos como éstos:

La vaca bregaba por ponerse en pie, de frente a él, baja la cabeza, mugiendo. Cuando trató de aproximarse, ella giró y se echó a correr por la ladera que se desmoronaba, luchando en vano y furiosamente con la fugitiva arena como en un ciego paroxismo de vergüenza, para escapar no sólo de él, sino del escenario mismo de la violación de su intimidad que había sido invadida súbitamente desde lo oscuro y sin previo aviso, y traicionada por su propia pérfida herencia biológica, siguiéndola él, hablándole, tratando de explicarle que esa violenta violación de su delicadeza virginal no significa vergüenza alguna, puesto que tal es la verdadera, férrea e imperecedera urdimbre de la textura del amor. (15).

La vaca, pues, como la más honrada virgen de entre las mujeres, ha sentido "un ciego paroxismo de vergüenza" y se siente "traicionada por su propia pérfida herencia biológica". Otra prueba de que a Faulkner sólo le interesan los personajes -hombres, animales o cosas- como mero pretexto para embellecer su prosa y la enunciación de juicios simbólicos o mitológicos, se tiene cuando Ike mira el manantial. Faulkner se preocupa solamente del "agua", de un concepto remoto y simbólico:

Entonces (el idiota) deja el invisible canasto donde puede encontrarlo al amanecer, y va hacia el nantial. Ahora puede ver de nuevo. De nuevo su cabeza interrumpe, reponiéndolo cuando vuelve a romperlo al beber, el beber invertido de su imagen sumergida que se va destiñendo. Es la fuente de los días, la silenciosa e insaciable abertura de la tierra. Mantiene en tranquila paradoja de suspendida precipitación, alba, meridiano y crepúsculo; ayer, hoy y mañana: fruto de estrella y jeroglífico, la orgullosa y moribunda rosa blanca, luego aumentando su velocidad gradual e invenciblemente hacia el extremo de la marea baja del fanático mediodía. Luego al reflujo de la tarde, hasta que por fin la mañana, el mediodía y la tarde retroceden, desaguan el cielo y se arrastran, hoja por hoja silenciosa... arrastrándose hacia abajo en los soñolientos murmullos de los insectos, hasta que por fin todo lo que queda de luz se reúne alrededor de esa boca silenciosa y tierna en una última y expirante inhalación. Él se incorpora. El pantano está cubierto por errantes luciérnagas. (16).

Y, finalmente, cuando por fin se consuma el acto perverso entre el idiota y la vaca, Faulkner describe al primero como si fuera un Príncipe y a "ella" como si fuera la misma Helena. Su vocación de poeta es formidable, sus éxitos en la prosa y en las metáforas son magníficos, pero las abstracciones han ahogado a unas criaturas que debieron ser vivientes.

6. - LO PRIMORDIAL: LA PROSA

Ha dejado adrede Intruso en el Polvo para el final del estudio de estos cuatro problemas estilísticos, debido a que en esta novela todos ellos se confunden y obtienen una sola explicación. Imposible indagar, por separado, quién es el narrador, cómo es tomado el tiempo, cual la índole de la arquitectura o en qué situación de desventaja permanece el protagonista. Toda la novela se nos da en una prosa vertiginosa, fluida, enhebrada casi exclusivamente por el artificio bíblico de la conjunción "y... y... y", donde la búsqueda de simultaneidad ha hecho que los tiempos presente, pasado y aún futuro, sean tratados mucho más caprichosamente que antes, y donde la arquitectura está garantizada, puesto que el autor vuelve cientos de veces sobre el mismo tema, parcial o general, en una monotonía exasperante. Diríase que la prosa se ha vuelto primordial y que su ritmo y ~~que~~ su sintaxis deben sacrificarlo todo.

El narrador es siempre el autor. Respecto del tiempo, los viajes hacia adelante o hacia atrás son una verdadera costumbre: ya Faulkner no podrá quitársela de encima. De un modo deliberado y como buscando extraños placeres, oscurece la prosa al pretender una excesiva y asfixiante simultaneidad, enreda luego el tiempo de tal modo que no sabemos si una escena viene antes o después de la otra, y somete al argumento mismo a una técnica del shock y del suspenso con el solo fin de sorprendernos a punta de intrigas, como en las enmarañadas novelas policiales. Quiere describirlo "todo" en un mismo instante, pero, como ya dijera respecto de Absalón, Absalón, Las Palmeras Salvajes y The Hamlet, tan sólo "alude" y no describe concretamente nada, cosa que ocurre en esta primera muestra de simultaneidad:

Y él (Charles) no sabía cómo sucedió. El chico, uno de los hijos del arrendatario de Edmonds, mayor y más corpulento que Aleck Sander, quien a su vez era más corpulento que él, aunque fueran de la misma edad, estaba esperando en la casa con el perro -un verdadero perro conejero, algo abue-

so, bastante sabueso, quizá más que nada sabueso, overo, mestizo, tal vez con algún pequeño ventero en cierto punto de su linaje, alguna vez un perro negro al que bastaba echar una ojeada para comprender que tenía cierta afinidad, cierto parentesco con los conejos como se suele decir que tienen los negros con las mulas-, y Aleck Sander llevaba ya su palo -una de esas pesadas piezas que mantienen unidas las vías del ferrocarril acortada hasta una breve longitud de mango de escoba -que sabía arrojar remolineante de extremo a extremo contra un conejo a la carrera casi con la misma precisión con que disparaba la escopeta- y Aleck Sander y el chico de Edmonds armados de palos y él con la escopeta marcharon a través del parque y por una pradera en dirección al arroyo, hasta el sitio donde el chico de Edmonds les indicó el leño para pasar y él no sabía cómo sucedió, algo que podría esperarse de una chica y hasta serle perdonado, pero de nadie más, al llegar a la mitad del leño y sin siquiera pensar en ello, él que había recorrido distancias dos veces más largas por el borde superior de una cerca, sintió de pronto que la conocida y familiar tierra soleada del invierno se hallaba al revés y plana contra su cara y que sosteniendo aún la escopeta él se precipitaba no lejos de la tierra sino del radiante cielo, y podía recordar aún el delgado y vivo tintineo del hielo al quebrarse y cómo él ni siquiera sintió la impresión del agua sino tan sólo la del aire cuando se volvió a incorporar. Además había dejado caer la escopeta, de modo que debió zambullirse, sumergirse otra vez para encontrarla; volver del aire helado al agua que hasta ese momento ni se sentía, no se sentía fría ni no fría, y dentro de la cual ni aun sus ropas empapadas -las botas y los gruesos pantalones y el jersey y la chaqueta de caza- parecían pesadas sino únicamente entorpecedoras, y halló la escopeta y procuró otra vez tocar fondo, luego chapoteó con una sola mano en dirección a la orilla, y pataleando en el agua y aferrándose a una rama de sauce alargó la escopeta hasta que alguien la asió(:) el chico de Edmonds evidentemente, pues en ese momento Aleck Sander le alcanzaba el extremo de un largo palo, casi un leño, cuyo primer contacto le hizo perder pie y volvió a hundirlo de cabeza y casi lo obligó a soltar la rama de sauce hasta que una voz dijo:

-Quítale ese palo de delante, para que pueda salir. (1).

El autor toma por asalto cualquier detalle que le trae la misma prosa y se detiene a aclarárnoslo -ya describe el perro y lo compara con los conejos, ya hace cosa igual con el palo de Aleck y con su maestría para arrojarlo contra aquellos, para, en seguida, referirnos la caída de "él" (Faulkner rara vez le llama Charles), diciendo apenas

que "la conocida y familiar tierra soleada del invierno se hallaba al revés y plana contra su cara", y buscando no olvidar la multitud de acontecimientos que tienen lugar en un cortísimo intervalo. En ninguna novela como aquí -excepto el relato "Palmeras Salvajes"- puede sorprenderse mejor la vocación oscurantista de Faulkner: nada ya puede relatarse con sencillez. Lo literario se convierte en una capacidad de enrevesar hasta el infinito algo que pudiera decirse directamente. Veamos este intrincadísimo párrafo en que los personajes (Charles, sale de la oficina de su tío Gavin Stevens, donde éste platica con la vieja Miss Habersham, y se decide a partir junto con Aleck Sander en busca de la tumba de Vinson Gowrie, a quien se dice que ha matado el negro Lucas, viaje del que ha de resultar que el cadáver es de un tal Montgomery y no de Vinson), a más de ser simplemente aludidos, no adquieran en el lector ni siquiera calidad de sombras. Se diría que son "ausencias" necesarias para que la prosa se alargue a sí misma y despliegue cientos de hechos con la fugacidad del vuelo de un avión -que no de un pájaro:

Porque (abandonado, desistiendo, emergiendo con un solo impulso de esa lluvia de arremolinados confetti de furiosa broma) comprendió que en ningún momento había dudado de que llegaría allí y aun extraería el cadáver. Podía figurarse a sí mismo llegando a la iglesia, al cementerio, sin dificultad y ni siquiera mayor gasto de tiempo; podía figurarse a sí mismo, carente de toda ayuda, incluso con el cadáver sacado ya de la tumba también sin dificultad ni jadeo ni esfuerzo muscular o de los pulmones ni mortificación de la pusilánime sensibilidad. Solo entonces toda la tremenda y vertiginosa medianoche, cuyo acosamiento y palpitación no podría percibir, aunque lo quisiera, ni en lo que había pesado ni en lo que vendría, se abatiría abrumadoramente sobre él. Entonces (mientras seguía avanzando; no se había vuelto a detener desde aquella primera fracción de segundo al cerrar la puerta de la oficina) se arrojó de un salto con todo su peso a una especie de mortal racionalidad de furioso cálculo, a una calma, sagaz y desesperada racionalidad no de pros y contras, porque no había pros: el motivo de por qué iba era que alguien debía hacerlo y ningún otro lo haría, y el motivo de por qué alguien debía hacerlo era que ni siquiera el sheriff Hampton (*vide* Will Legate y la escopeta colocados en el vestíbulo de la planta baja de la cárcel como un escenario iluminado donde cualquiera que se aproximara debía verlo o verlos aun antes de llegar al portón) estaba completamente convencido de que los Gowries

tida por Faulkner en la trágica demanda del dominio cabal, en un instante, de todo el cosmos por obra del novelista.

El personaje, entre tanto, tiene que exhibir, como en libros anteriores, menudas muestras de agonía: Faulkner se echa a describir "grupos" antes que individualidades; habla, en general, de "los" negros y "los" blancos (p. 46); habla de los obreros con la impersonalidad de juzgarlos en conjunto, como un ensayista (p. 88); y se afana en describir "toda" la ciudad de Jefferson y la vida doméstica de "todas" sus casas, apenas en dos brochazos. (pp. 109-110). Simultáneamente, los personajes individuales, cuando son abordados, exhiben una sensibilidad que sólo se transmite en palabras retorcidas y que, en rigor, es por demás forzada. Ya no hay casi necesidad del entendimiento ni del lenguaje entre dos hombres: la comunicación se establece como por arte de magia (p. 14). ¿La obligación que el "futuro" -un tiempo que muy pocos novelistas manejan- sea tratado de modo tan enrevesado, confuso y meramente "ingenioso"? (pp. 26-27). Faulkner mismo debe sentirse alarmado cuando una representante de la crítica más conservadora -hasta ella!- puede afirmar esto:

... his characters with few exceptions are not sympathetic or understandable, so it is easy to detach the emotion from the embodiment of it as it would not to be detach horror from Raskolnikoff or passion from Anna Karenina. In their case it is what they are feeling that takes possession of us; we have forgotten ourselves. None of Faulkner's characters have that independent life. (3).

El resultado final de esta prosa -cuyo equivalente reposa en el capítulo 16 del Ulysses- no es sólo la confusión (que puede iluminarse con lecturas atentas), sino la certeza de que Faulkner opina que la novela es un género que no debe ocuparse ni de los caracteres, ni del conflicto, sino de hallar a cada paso un instante para urdir millones de metáforas y comparaciones sucesivas, y todo en un fondo oscuro y sugerente por enigmático. La magnificación del narrador es palpable. Este busca dainamente la atmósfera pero ^{de} abstracciones, que más correspondería -si puede hablarse aquí de "atmósfera"- a la poesía. Una vez más, su tendencia al ensayo, su devoción por la metáfora -se le ha llamado "el genio de la metáfora"- y su egolatría de autor, le confina junto a aquellos que creen, en primer lugar, que la no-

vela no es un género independiente y, luego, que el "objetivismo" es el mejor camino -lo cual están en franca oposición con sus novelas primigenias.

En fin, la evolución literaria de Faulkner estaría señalada, primero, por la práctica simultánea de un sui-géneris naturalismo "expresionista" y del romanticismo decadente del siglo XIX; luego, por el triunfo de una suerte de paradójico "naturalismo subjetivo" -al decir de Fred B. Millet-, donde el mundo real es distorsionado por febriles exageraciones trágicas y cuya incidencia es casi exclusiva sobre el proceso mental y las experiencias psicológicas. Lo romántico, en esta etapa, habría comunicado lirismo al cuadro naturalista, y, a la postre, el resultado habría sido una gran dedicación al "tono" o "efecto". Con palabras de Warren y Wellek puede afirmarse que Faulkner cae dentro de la progenie de la narración romántico-irónica, que "magnifica deliberadamente el papel del narrador, se deleita en violar cualquier ilusión posible de que esto es "vida" y no "arte" (como en el caso de Sterne)", y que renuncia al método objetivo y dramático. Pero Faulkner, enemigo como es de la teoría literaria, se diría que ha logrado juntar estas dos corrientes a fin de permitirse, a veces, fugas trágicas, apasionadas y téticas, y, a veces, frías incursiones en el campo de un objetivismo ora naturalista, ora realista.

7.- FAULKNER CUENTISTA

Los libros de cuentos de Faulkner demuestran el mismo paso dado por sus novelas, desde el campo del "naturalismo" hasta su rechazo y la implantación -como dice el certero Alfred Kazin- de una nueva escuela de sensibilidad, en compañía de Miller y Wolfe, tan similar al emocionalismo de éste. Desde These Thirteen hasta Knight's Gambit el paso es notorio y fácil de sorprender. Si bien el narrador de los cuentos no es siempre el autor -pues también el personaje oficia de tal-, la técnica de manipular el tiempo, de mezclar presente y pasado es la misma. Es claro que ya no podemos hablar aquí de "arquitectura" -tan propia de la novela-, aunque muchos digan que las novelas de Faulkner están hechas de cuentos mal enhebrados y que sus cuentos son novelas por desarrollar; mas, respecto de la dualidad personaje-autor, su conducta es también idéntica: el personaje ha sido, a partir de la colección Doctor Martino and Other Stories, absolutamente sometido.

En These Thirteen, como antaño en Soldiers' Pay, puede sorprenderse directamente la influencia de la vida de Faulkner en su obra. Soldado ^{frustrado} como fue éste, hay, por lo menos, cinco o seis cuentos de ambiente guerrero y post-guerrero, mientras que los demás se refieren a diversos episodios de negros e indios sobrevivientes dentro de la civilización blanca y a la vida rutinaria de Jefferson, la Babel de toda empresa faulkneriana. De ellos, hay siete que están descritos en primera persona; mas este "yo" -se trate de "Ad Astra", "Sol Poniente", "Vendaval", "Todos los Pilotos", "Un Justo", "Divorcio en Nápoles" o "Una Rosa para Emily"- no es alguien primordial. Ni siquiera le importa demasiado la introspección ni el darnos un cuadro de su propia conciencia; apenas se muestra como un personaje más entre los otros. Oficia, más bien, de narrador objetivo e imparcial, e incluso habla de sí mismo con gran lejanía e independencia; actúa, pues, como Benji Compson, pero con más naturalidad y

cordura. Diríase que solamente busca ser testigo de la acción. En Divorcio en Nápoles, además de testigo, oficia de investigador de la prama de su propio relato, un poco a la manera de W. Somerset Maugham, por ejemplo, en su mediocre El Filo de la Navaja, si bien aquí el "yo" parece ser -o es- del autor, mientras que en todos los cuentos de Faulkner él no se exhibe nunca de modo abierto y franco. Es todavía el autor hecho personaje o el personaje mismo quien va descubriendo el argumento "conforme" va conociéndolo también él. Muchas veces el personaje que relata un cuento prefiere hablar de "nosotros" antes que de "mi". Esto sucede en Una Rosa para Emily y, en menor grado, en Sol Poniente, donde -lo que es sintomático- el narrador se identifica con Quentin Compson III. La técnica del naturalismo, en general, está bien ejecutada, aunque en muchos sitios su decisión de retorcer y recortar el argumento a fin de iniciar una fértil adjetivación, su tono ya romántico, ya patético, parece luchar contra tal naturalismo y, al mismo tiempo, no desea desbocarse. El duelo es todavía parejo y únicamente Faulkner se permite el lirismo y el horror como conquistas.

El primer cuento, titulado Victoria, es un relato entrecortado, atomizado hasta llegar a muchos pequeños capítulos en los cuales el tema central se insinúa, a veces, abruptamente y, a veces, con marcada debilidad. La historia narra las peripecias de un soldado en campaña, pero, como es habitual en Faulkner, empieza cuando ya la historia está bien adelantada y sólo después va él a darse en el espacio y en el tiempo con su propio relato. Por lo demás -anticipando la técnica de Luz de Agosto-, el hombre de las primeras páginas es descrito "a través" de las gentes que le ven descender del rápido de Marsella en la estación de Lyon; luego, en el restaurante donde se hospeda, "a través" de las suposiciones del hotelero y su mujer, y, en fin, de dos mujeres que le contemplan durante su viaje hasta Arrás. Primero, pues, se "aleja" del personaje y pretende un mirador objetivo, pero luego va a acercarlo demasiado hasta sus ojos y a describir sólo su comportamiento -algo muy behaviorista-, conducta que, en 1931, proviene de Mientras yo Agonizo, y, sobre todo, de Santuario. Pronto la acción continúa en el frente de batalla y Alec Gray, el soldado, es descrito en sus actos, mas no en sus vivencias íntimas. Ello no obs-

tante, la vida de un soldado que no ama a su batallón y que en el fragor del combate se equivoca oscura y deliberadamente de blanco y mata a su propio oficial -actitud que entraña un odio enfermizo a la guerra-, está bien trazada con aquel estilo agresivo, cortado y sintético, en que a veces el autor se inflama, pero con insólitas apariciones de serenidad y susencia, hasta darnos escenas realmente patéticas (cf. pp. 30-31, Victoria y otros relatos). La naturalidad con que Alec realiza ciertos actos -un asesinato, digamos- que, según siempre lo hemos creído, deberían estar llenos de "emoción" es notable. Faulkner se vale de la costumbre -muy propia de los cuentistas norteamericanos- de dividir el relato en multitud de capítulos y sub-capítulos a fin de conservar la objetividad y cerrar una escena patética y darla así por terminada. Gray, súbitamente, después de matar es ya descrito convertido en héroe oficial por su ejército y si agregamos a esto el recuerdo de unas páginas anteriores en que Faulkner caricaturiza la rígida disciplina de la vida militar -con la aridez propia de un George Gross en la pintura alemana contemporánea-, sabremos que una característica suya -acentuada justamente en sus cuentos más que en sus novelas- es subrayar la "naturalidad impasible" ante cualesquiera acontecimientos, a fin de hacerla derivar lentamente a la locura, como en el párrafo citado, o de explotar una taimada inconsciencia.

En todo el resto del cuento prosigue la costumbre de atomizar la narración, dividiéndola en períodos y describiendo a Alec sólo a través de unas áridas cartas dirigidas a su familia y de unas respuestas igualmente neutras, mezclando notas de humor hosco y grotesco, mas sin perder un sentido estéril y soledoso de la tragedia. Y así, finalmente, Faulkner encuentra el hilo de su cuento en el punto de partida, esto es, cuando las gentes miraban descender a un hombre del rápido de Marsella y suponían quién era, pero no lo sabían a ciencia cierta. Hoy se sabe que es el capitán Gray, un veterano de la guerra que busca cualquier empleo, y es entonces cuando los cortísimos diálogos desempeñan el papel del narrador y conllevan una abruptez que va haciéndose notable. Gray, el ex-combatiente, es observado de lejos mientras busca trabajo, se baña en lavaderos públicos, vende fósforos por las calles y mientras, en compañía de otros como él, escucha la vaciedad de la guerra

a través de las revelaciones de un ciego (cf. pp. 47-50). Como notas características, extraemos la renuncia a decirlo todo, la parquedad de adjetivos, el rechazo a introducirse "como autor" en el relato y a matizar las descripciones con juicios morales o estéticos, y, por fin, la resistencia a tomar la acción como móvil de la trama. Su cuento -y esto vale para todos los de These Thirteen- se asienta más en la descripción que en la narración, si bien nunca llega a la pura descripción de los cuentos de Hemingway y Steinbeck, debido a que Faulkner está marcado por una vocación lírica y agonista que tiene forzosamente que darse en la narración, cuya preponderancia habrá de manifestarse en todas sus novelas posteriores a 1931.

En Grieta el estilo no cambia en apariencia: continúa siendo parco, quizá pobre y telegráfico, mechado de graves y fugaces interrupciones líricas, mas el contrapunto entre situaciones dispares y el matiz prestado por un personaje que encarna -como Gray en el caso de Victoria- "lo irracional", además de la mayor dedicación al paisaje -teñido de las turbias conciencias de los hombres que viven dentro-, hacen que el efecto sea el de una tragedia todavía más pesada y anonadante. De otro lado, con unas cuantas frases, Faulkner ya es capaz de alcanzar un gran efecto plástico:

El destacamento prosigue su marcha, en el límite de la línea de fuego, a través del farrago de hoyos de obús antiguos y recientes, subiendo y volviendo a bajar, arrastrándose. Dos hombres sostienen pensosamente, casi llevan en vilo a un tercero; otros dos se han encargado de los tres fusiles. Un guiñapo ensangrentado envuelve la cabeza del herido, que titubea sobre sus piernas vacilantes; su cabeza oscila de derecha a izquierda, el sudor resbala lentamente por su cara salpicada de barro. (1).

Y el paisaje, como digo, se ha humanizado:

Las hierbas incoloras que semejan bayonetas, les piachan las piernas; y, al cabo de unos instantes, vuelven a encontrarse en medio de muñones de árboles ha mucho tiempo cicatrizados, a los que se adhieren algunas raras hojas, ni verdes ni secas -atacadas y sorprendidas ellas también, se diría, por un entreacto del tiempo-, que susurran entre sí desgarnadamente, aunque no haya ni el menor soplo de viento. El fondo del valle no es llano. Se abre en pequeñas depresiones y remonta caprichosamente entre sus paredes escalonadas. En el centro de estos huecos de menos dimensión, protuberancias de marga interrumpen la fina capa de tierra. El suelo tiene

una especie de elasticidad, y se creería caminar sobre corcho; los pasos no hacen ruido.

-Espléndido para los pies -dice el subteniente.

Aunque no eleva el tono, su voz llena el pequeño valle con la simultaneidad de un trueno; calma el silencio. Las palabras parecen quedar suspendidas alrededor de ellos; como si el silencio, al permanecer tanto tiempo inviolado, se hubiera olvidado de su propio objeto. Entretanto, ellos miran en derredor, con tranquila indiferencia, las paredes derruidas, los fantasmas de árboles obstinados, el cielo suave y apacible. (2).

Pero a lo largo de todas las páginas un soldado herido desempeña siempre el casi infaltable papel de la locura en las obras de Faulkner y va gimiendo y voceando absurdamente: "¡No estoy muerto! ¡Yo no estoy muerto!". La estructura de Grista es más sencilla y unitaria que la de Victoria; es quizá el único con apariencias de cuento tradicional, aquel que puede leerse de una sola vez y que parece producto de un solo acto del narrador. No hay subdivisiones en capítulos y Faulkner describe sólo parte de lo que desea describir, sugiriendo la trama y sin suponerla agotada al ponerle punto final. Su apariencia de presentativo es manifiesto hasta por el tiempo "presente" de los verbos usados, pero el horror y la angustia van haciendo de Faulkner un romántico proclive a la caricatura.

En Ad Astra el estilo sigue buscando la plasticidad y las metáforas son aquí talladas brutalmente, como si Faulkner -repetiendo su éxito de Mientras yo Agonizo, quisiera comunicar fuerza y avasalladora vitalidad antes que refinamiento alguno. Lo barroco, no obstante, va entronizándose a base de un fondo lírico pero todavía bronco y rudo, siguiendo el ejemplo de El Sonido y la Furia y resistiéndose a la mera fraseología de novelas posteriores donde la impresión de una fulgurante sinceridad desaparece.

También Monaghan tenía un algo de crucificado: furioso, obnubilado no por el estupor sino contra el estupor, como si en él, más que lo demás, penetrase todavía el tumulto apaciguado de los viejos deseos y de los viejos apetitos despertados por fin y aterrados de su impotencia y de su lamentable resultado. (3).

La tragedia, por otra parte, se insinúa con visos prosaicos, si bien dramáticos e intensos. He aquí otro ejemplo de cómo un lenguaje puramente "común" es empleado por Faulkner para contagiar emociones profundas, método que ya siguió en Soldiers' Pay, Sartoris y sus dos siguientes novelas:

Fué como si, de súbito, los reencuajos hubieran descubierto que sus círculos se habían encontrado, que ya no estarían obligados a errar sin norte, ni siquiera a seguir dando vueltas. Más abajo del alcohol, yo sentí que se formaba en mi estómago una bola dura y caliente, como cuando, en el combate, se tiene la impresión de que va a suceder algo; ese instante en que nos decimos: "Ahora. Ahora puedo arrojarlo todo por la borda y contentarme con existir. Ahora. Ahora". (4).

La turbia desazón de los ex-guerreros, las nuevas rencillas que surgen entre soldados franceses y alemanes, entre hindúes e ingleses, la costumbre de combatir que obliga a realizar violencias, todo está pintado concisamente, sin abusar de la prosa y sin colmarla de exuberancias. Los diálogos, por su parte, ya no pueden llamarse naturalistas: un algo personal y patético -que rezuma de Faulkner- los retuerce y los confunde en el tiempo, al revés de lo que ocurre en Vendaval, donde el diálogo pierde absolutamente su sentido y ni siquiera pone en relación a dos personas. Diríase que Don y "yo" -los personajes- son un tanto estúpidos y no se proponen decir nada al hablar -lo cual es muy importante para estudiar las obras futuras de Faulkner. El tema de Vendaval, sentimental y melodramático, exhibe a todas horas a la mujer "rubia, rosada y blanca como un campo de nieve al sol levante"; mas la lentitud de las escenas, la parsimonia con que se mueven todos, la tozudez de Donald y su amigo, hacen que dicho tema sea apenas un pretexto para describir únicamente la rutina, lo cotidiano, esto es, buscando desplegar un segundo plano objetivo como sostén del complejo argumental. Por ello, quizá, el cuento -el más largo de la colección- está cuajado de escenas y motivos cuya narración se suspende y se interrumpe, como si el "tema" no existiera casi nunca. Finalmente, hay dos novedades que hay que remarcar: el protagonista "se siente católico" y se arrodilla -cosa que nunca ha de ocurrir en ninguna otra obra de Faulkner-, y, luego, por única vez también, se menciona al Perú siguiendo la leyenda dorada de que su simple nombre equivale a esplendor y riqueza.

Todos los pilotos da el ejemplo de cómo Faulkner, abruptamente, intercala dentro de la descripción sus propias opiniones, sin importarle si el relato debería o no contenerlas. El cuento finaliza así:

El valor, la temeridad -désele el nombre que se quiera-, es el relámpago, el instante sublime; y

luego, clic!, de nuevo las tinieblas, como antes. La razón? Que es demasiado violento para ser un estado continuo. Y, si lo fuera, no sería un relámpago, una iluminación. Y, por eso, porque es instantáneo, no puede durar y prolongarse sino sobre el papel: una imagen, algunas palabras escritas, que un fósforo -llama minúscula e inocente que hasta un niño es capaz de encender- puede destruir en un instante. Una astilla de una pulgada de largo con azufre en la punta es más larga que el recuerdo o el dolor; una llama no más ancha que una moneda de cinco céntimos es más fuerte que el valor y la desesperación. (5).

Hay otros cuatro cuentos que pueden agruparse por su referencia expresa o tácita a Jefferson. Cabellera, Sol Poniente, Setiembre Ardiente y Una Rosa para Emily exhiben un tono que es difícil no llamar idéntico. Hay tantas muestras líricas, hay tal ternura en muchas páginas, tal empleo de escuetas narraciones que juegan hacia atrás o adelante con el tiempo -más por deseo de prolongar una descripción que, de lo contrario, sería sencilla y tediosa-, que el mayor atractivo de ellos es la maestría con que se enmaraña el relato, el diálogo que avilla a los mismos personajes, la oculta intención de todas las conciencias. Aquí, en casos muy sencillos, se ve la mano del creador que inventa situaciones a partir de las dadas, situaciones posibles o absurdas, nuevas perspectivas en que el tiempo está a merced del narrador y en que el espacio se suprime a voluntad. Cabellera está amasado a punta de pequeños capítulos llenos de morosidades y repeticiones que dan por resultado multitud de anécdotas dentro del relato principal y hay en él frases y metáforas un tanto forzadas y artificiosas ("Necesité mirar el lugar por la ventana para estar bien seguro de que yo mismo no me encontraba en Porterfield... y (de) que no viviéramos un año antes". "Dijeron que era policía, tal vez porque se trataba de la última cosa que se hubiera podido pensar de él". "Luego, un día, Starnes murió, sentado en su sillón, en el porche. La gente decía que era demasiado perezoso para tener la energía de seguir viviendo". "Dijo (Hawkshaw) a Maxey que era de Alabama. - De qué parte? -indagó Maxey-. Alabama es grande. De Birmingham? -Esto lo preguntó Maxey porque Hawkshaw tenía el aspecto de proceder de cualquier parte, menos de Birmingham").

Sol Poniente está formado casi exclusivamente por diálogos y se parece en mucho a la técnica simple y analítica del primer capítulo de El Sonido y la Furia, quizá por-

que los personajes son los mismos, y se diría -por el tiempo en que fué publicado- haber salido en una primera corrección del texto de aquel libro, para el cual debió primitivamente ser escrito. Faulkner quiere describir la angustia de la negra Nancy, supersticiosa y como cogida por un terror cósmico; sin embargo, eso es justamente lo que no describe en ninguna oportunidad de modo directo, sino a través del silencio de la negra o de una misma frase que ella repite incontables veces. Apenas si insiste en que el lector sepa quién es ella, subrayando, más bien, su deseo de estar en compañía de los niños Compson de El Sonido. Los diálogos están llevados por los niños antes que por ella y, a pesar de la ingenuidad y torpeza de éstos para anudar conversaciones "lógicas", la angustia de la mujer está realmente trazada, muy presente el alma de una raza asombrada ante posibles dioses y demonios, y hay también escenas "simultáneas" en que diálogos diferentes son entremezclados.

Esta misma vocación de Faulkner por no expresarse directamente al lector adquiere mayor rango en Setiembre Ardiente, donde él se propone defender la aciaga suerte de un negro a quien le imputan el haber ultrajado a la blanca Minnie Cooper y que acaba por ser asesinado sin proceso alguno. Faulkner no dice jamás que él defiende al negro; ni siquiera pone en boca del peluquero Hawkshaw un grito de protesta contra los blancos que no aceptan razones y han condenado de antemano al desdichado Will Mayes. Se describe al comienzo la medio violenta escena de la peluquería, luego la lerda, dulce y pequeña historia de Minnie, y, por fin, la sanguinaria persecución del negro en una atmósfera en que todo sabe a absurdo, en que la opinión de cada hombre es una piedra que no se desgasta ni se modifica, ocurra lo que ocurra. Hawkshaw mismo, por redentor, sale tundido por quien desea salvar. No hay una voz que exprese inequívocamente que los blancos son salvajes que "ajustician" impunemente a un hombre tan sólo para creerse superiores. Incluso el verdugo Mc Lendon aparece al fin del relato -y cuando el lector tiene poquísimos datos para suponer que el negro está ya muerto- magníficamente brutal, golpeando a su esposa y desnudándose entre el insoportable calor de Jefferson, como si el autor le admirara en vez de denigrarle. Y, sin embargo, es lícito afirmar que Faulkner defiende a Will Mayes y que tan sólo su conciencia de artista le ha llevado a describir pequeños cuadros

violentos, crueles y absurdos, con una serenidad y ausencia propias de un observador imparcial. Y es que Faulkner, como nadie, cumple aquella regla dada últimamente por Sartre en su ¿Qué es la literatura? y que proclama innecesario decirlo "todo" en un relato, añadiendo que muchas veces un simple sugerir tiene mayor efecto que una larga narración. A Faulkner, en todo These Thirteen, parece guiarle una mentalidad teatral que, con unos cuantos trazos, dibuja a sus personajes y les hace hablar poco o mucho, mas oscuramente, rompiendo las leyes de causalidad en las preguntas y respuestas, haciéndoles moverse con lentitud o demasiada violencia, buscando a cada paso el que flote en cada escena la fragancia de todo lo inexpresado por él mismo.

Una Rosa para Emily mantiene estas mismas características, acentuando la despreocupación por el tiempo e incidiendo en un contenido demencial a fin de resolver un algo románticamente las escenas de la historia. En lo que respecta al argumento, Faulkner le juzga un anzuelo para pescar al lector y que debe ir desenvolviéndose lentamente, cual si fuera un abanico.

De los cuentos restantes, hay dos que se identifican por su dedicación a personajes que no casan con nuestra civilización actual, esto es, a los negros y a los indios Chickasaw: ellos son Hojas Rojas y Un Justo, el uno brillante por el bosquejo de metáforas y por la loca carrera de amok de un negro a través de los campos descritos con inusitada y sombría magnificencia, y el otro, más simple, memorable por la sanidad de su humorismo infantil y regocijante. Así como Faulkner se ha manifestado a toda hora hecho un maestro en esta su primera colección de cuentos, ya con vena patética y amante del horror en Victoria, Grieta y Setiembre Ardiente, con su cálido sentimentalismo de Cabellera, Sol Poniente y Vendaval, con el desnudo naturalismo de Ad Astra y Todos los Pilotos, ya con la dulzona simpleza macabra de Una Rosa para Emily, así, en Hojas Rojas alcanza, en cuanto al estilo, una febril exuberancia que se vuelca sobre paisajes y conciencias malsanas, una prosa bella y tumultuosa, y, en cuanto a principios, una reverencia por el dolor y la angustia llevados a las lindes del paroxismo y la locura, aunque enfermizo devenga confundir el hombre con el animal entre un misterioso despliegue de fuerzas elementales. Los diálogos taimados y puramente literarios de los indios, el sabroso y oscuro acertijo que pregunta ^{por} quién es

el "Hombre", quién Issetibbeha, quién Mocketubbe, quién Doom -que no se resolverá aquí ni en Un justo, ni siquiera en el cuento A Courtship, publicado en 1949-, el súbito encantamiento del negro ante la muerte de Issetibbeha, su alimentación a base de ratas y hormigas, la plasticidad avasalladora de escenas palpitantes en que el alma primitiva de los salvajes se liga profundamente con la naturaleza, han convertido a Faulkner en casi el dueño exclusivo de las atmósferas enloquecidas, del absurdo imprevisto y macabro, perfilados también en Santuario.

Un justo, cuento ubicado por Cowley -por su asunto- en 1820, se refiere igualmente a la vida de los primitivos pobladores de Jefferson. También aquí el relato se interrumpe muchas veces con progresivas iluminaciones del argumento, con narraciones intercaladas que explican algo muy diferente, con la curiosa y ya manida costumbre de hacer que el narrador deje a un tercero contar el cuento y pasar, así, visiblemente, de objetivo a subjetivo en una misma página. Mas respecto del "tono" hay una novedad: la seña tragicómica vislumbrada ya en Victoria se acentúa y llega a ofrecernos un humorismo sui generis, enfrenado también, un humorismo "negro" puesto que Faulkner piensa en algo terrible habido por bajo de las apariencias; ello no obstante, las singulares luchas de un negro por defender la fidelidad de su mujer son realmente festivas y Faulkner sólo aparece como alguien que demuestra al lector que ríe de buena gana, pero con cierta hipocresía convencional que le obliga a ser trágico.

Por último quedan dos cuentos: Divorcio en Nápoles, sin particularidades estilísticas, y Carcasonne, que, gramaticalmente, parece representar aquí la compleja urdimbre de las descripciones de Benji y Quentin Compson, y que conlleva un real aunque forzado simbolismo onírico. Faulkner pretende refirse aquí a "la vida" sempiterna, a través de la conciencia y la inacción de un hombre -o una sombra- alejado del mundo, impasible ante ^{la} pobreza material y que sólo en sueños o en soñolienta vigilia mira correr objetos que son símbolos: el caballo "galloping up the hill and right off into the high heaven of the world", el "riderless Norman", el "Saracen Emir" y el "meek Lord". En medio de la más completa oscuridad, que no es únicamente aparente sino metafísica, una conciencia sueña con el brillante galope de un caballo, platica con su propio esqueleto de hombre y el cuerpo de éste asume los caracteres de una visión ("shaped in his

mind's eye his motionless body grown phosphorescent with that steady decay which had set up within his body on the day of his birth") (6). En rigor, el cuento, mal hilvanado, apenas si es una colección de juicios poéticos sobre la vida, la muerte, la carne y algunas frases que aluden a Cristo ("I am the Resurrection and the Life", "the Lamb's foes", "I was King of Kings"), una descripción tenebrosa de las cavernas y los huesos -símbolos, en lo inconsciente, de la vida y de su enquistamiento-, pero todo ello entre una paz que busca identificarse con la misma eternidad. Tan sólo el caballo -símbolo, acaso, del instinto poderoso ("the beast that did not know that it was dead")- parece agitarse en este mar calmado y moribundo. La urdimbre es por demás oscura, ya que, como simple alusión que es a la simbología un tanto cosmológica, también aparecen arbitrariamente símbolos meramente históricos, como el Sarraceno, Tancredo o la conquista de Inglaterra por el Normando. Aquí y allá, sin embargo, Faulkner aprovecha esta imprecisión para buscar la poesía, pero esta decisión no alcanza la brillantez que en el futuro. Quizá podría representar Carcasonne el ideal de la vida cristiana, del perfecto ascetismo y renunciamento. Mas, con todo, ya en 1931 se manifestaba una técnica de nubosidades que sólo en Las Palmeras Salvajes iba a tener su coronación.

Aparte de Idyll in the Desert (1931) y Miss Zilphia Gent (1932), fue Doctor Martino and Other Stories su próximo libro de cuentos, publicado en 1934, a los tres años de These Thirteen. Los catorce cuentos que forman este libro (Doctor Martino), sumados a unos diecisiete que originalmente aparecieron en revistas y que también se publican -además de los ya mencionados de These Thirteen- en el grueso volumen Collected Stories of William Faulkner, son material más que suficiente para certificar la dedicación de Faulkner por el género. Evitando citarlos en orden cronológico es dable seguir afirmando que el narrador, como en sus novelas, sigue siendo uno de ambos: o el personaje o el autor. Cuentos como Shingles for the Lord, A Bear Hunt, Two Soldiers, Shall Not Perish, Centaur in Brass, Uncle Willy, That Will Be Fine, My Grandmother Millard and General Bedford Forrest and The Battle of Harrykin Creek, Black Music, The Leg, están en primera persona, mas, igual a lo sucedido en These Thirteen, este "yo" no es nunca primordial y prefiere, más bien, fundirse con el "nosotros", que, por ejemplo, parece describir en A Bear Hunt, My Grandmother Millard y Centaur in Brass. De otro lado, cuan-

do el narrador es el autor, Faulkner se introduce muy bien en la conciencia del protagonista, sin forzarlo ni hacerle pensar sus propios pensamientos. Barn Burning nos da una clara muestra de esto. El autor va narrando la historia desde la mente de un chiquillo y nunca la prosa llega a enrevesada ni flota abandonando al niño. Hay veces en que busca el desconcierto al quitarnos la destumbre de relacionar causalmente los hechos, pero lo hace con tal medida, con tal cuidado y en tan pequeña dosis, que Pennsylvania Station, por ejemplo, no adolece de ninguno de los defectos de Las Palmeras o de Intruso: la oscuridad y la maníptica confusión del tiempo, a más de la exuberante retórica barroca. La dedicación por el lenguaje popular y su humor que condimenta las historias no alcanzan exageración alguna en Shingles for the Lord, ni la forma cómo se lleva a cabo una investigación tiene en The Tall Men el artificio y el enredo de algún cuento de Gambito de Caballo. La misma combinación de naturalismo, romanticismo y metáforas superrealistas campea en todos ellos con mesura y buen gusto, si bien la frenética pasión humana parece estar siempre contenida y relegada -se diría -sólo a las novelas. Lo absurdo -en el sentido de ^{que} se describe un argumento a largos pasos, a vuelapluma, y se dejan grandes lagunas por describir- está benignamente tratado en Artist at Home o en Doctor Martino, y en este último cuento las dificultades de una pareja -Hubert Jarrod y Louise King- en trance de unirse, parecen más naturales y convincentes que las de Carlota y Wilbourne, a pesar de que ambas parejas se conocen exactamente en las mismas condiciones. El humor y el gracejo que trascienden de A Courtship iguala a todo el capítulo "Spotted Horses" de The Hamlet. La técnica del diálogo que contrapesa la narración es acertada en Death Drag, en Two Soldiers y en muchos otros cuentos. La atmósfera nunca llega a anonadante ni exagerada en Mountain Victory, en A Bear Hunt o en The Tall Men y The Brooch. "Uncle Willy" no es un personaje tan artificioso como Gavin Stevens, el de Gambito o Intruso. Dos personajes, Ratliff y Suratt -que, según Cowley y el propio Faulkner, son la misma persona- aparecen plenos de simpatía y sanos de mente y alma. Pero aquel proceso habido en sus novelas y causante de que su prosa haya evolucionado desde el inteligible y valioso lirismo de Soldiers' Pay hasta la enfermiza verbosidad de Intruso o de Notes on a Hornet, ocurre también en los cuentos. Ya no más ha de existir la simpleza de aquel estilo de Cabellera o de aquella mágica brillantez de Hojas Rojas. En My Grandmother

do el narrador es el autor, Faulkner se introduce muy bien en la conciencia del protagonista, sin forzarlo ni hacerle pensar sus propios pensamientos. Barn Burning nos da una clara muestra de esto. El autor va narrando la historia desde la mente de un chiquillo y nunca la prosa llega a enrevesada ni flota abandonando al niño. Hay veces en que busca el desconcierto al quitarnos la destumbre de relacionar causalmente los hechos, pero lo hace con tal medida, con tal cuidado y en tan pequeña dosis, que Pennsylvania Station, por ejemplo, no adolece de ninguno de los defectos de Las Palmeras o de Intruso: la oscuridad y la maniática confusión del tiempo, a más de la exuberante retórica barroca. La dedicación por el lenguaje popular y su humor que condimenta las historias no alcanzan exageración alguna en Shingles for the Lord, ni la forma cómo se lleva a cabo una investigación tiene en The Tall Men el artificio y el enredo de algún cuento de Gambito de Caballo. La misma combinación de naturalismo, romanticismo y metáforas superrealistas campea en todos ellos con mesura y buen gusto, si bien la frenética pasión humana parece estar siempre contenida y relegada -se diría -sólo a las novelas. Lo absurdo -en el sentido de ^{que} se describe un argumento a largos pasos, a vuelapluma, y se dejan grandes lagunas por describir- está benignamente tratado en Artist at Home o en Doctor Martino, y en este último cuento las dificultades de una pareja -Hubert Jarrod y Louise King- en trance de unirse, parecen más naturales y convincentes que las de Carlota y Wilbourne, a pesar de que ambas parejas se conocen exactamente en las mismas condiciones. El humor y el gracejo que trascienden de A Courtship iguala a todo el capítulo "Spotted Horses" de The Hamlet. La técnica del diálogo que contrapesa la narración es acertada en Death Drag, en Two Soldiers y en muchos otros cuentos. La atmósfera nunca llega a anonadante ni exagerada en Mountain Victory, en A Bear Hunt o en The Tall Men y The Brooch. "Uncle Willy" no es un personaje tan artificioso como Gavin Stevens, el de Gambito o Intruso. Dos personajes, Ratliff y Suratt -que, según Cowley y el propio Faulkner, son la misma persona- aparecen plenos de simpatía y sanos de mente y alma. Pero aquel proceso habido en sus novelas y causante de que su prosa haya evolucionado desde el inteligible y valioso lirismo de Soldiers' Pay hasta la enfermiza verbosidad de Intruso o de Notes on a Horns Thief, ocurre también en los cuentos. Ya no más ha de existir la simpleza de aquel estilo de Cabellera o de aquella mágica brillantez de Hojas Rojas. En My Grandmother

Millard, en The Golden Land, en That Will Be Fine y otros, la prosa va enredándose paulatinamente y alistando el camino para los cuentos de Go Down, Moses.

La maestría de Faulkner, empero, sigue manifestándose como dentro de una gran mesura, de una suerte de propensión al equilibrio. Cuentos hay, además de los oportunamente señalados, como Fox Hunt o There Was a Queen, en que el dominio del diálogo y la unidad interna son dignos de admiración. Decir, por todo esto, pues, que Faulkner descuellos más en el cuento que en la novela no equivale a ningún yerro. Para Faulkner la diferencia entre ambos géneros parece residir en la dimensión y en la arquitectura. El primer elemento le exige -para el caso de la novela- ampliación del tema por medio de una reproducción incesante y agobiadora de una misma prosa recargada de metáforas y jamás dispuesta a ser sencilla ni lineal; y la arquitectura le concede el poder de recortar la historia principal e inventar unas subsidiarias, además de la capacidad de valerse, al mismo tiempo, de dos o tres temas diferentes e interrumpirlos y enhebrarlos por medios conceptuales, pero no estilísticos. Aparte de El Sonido y la Furia y de Mientras yo Agonizo, que lucen mucha trabazón, uno podría fragmentar sus otras novelas por capítulos y extraer de cada uno un cuento que tuviera unidad, principio y fin. Santuario podría fragmentarse en los relatos de a) Horace Benbow, b) la casona del Viejo Francés, c) Temple Drake, y d) Popeye. Luz de Agosto es susceptible de fragmentarse en las historias de a) Lena Grove, Lucas Burch y Byron Bunch; b) Hightower; c) Hightower y Byron Bunch; d) Joe Christmas y Miss Joanna Burden; e) los Hines; f) Percy Grimm; y g) una posible historia que reuniera cómo así el pueblo de Jefferson reacciona ante tales personajes. Como infinitas veces se ha dicho por tirios y troyanos, Las Palmeras Salvajes es posible de dividirse en dos cuentos ("Wild Palms" y "The Old Man"), publicados separadamente, por ejemplo, en la colección Signet Books (7). Cada capítulo de Absalón, Absalón, está escrito con la técnica del cuento y, por ello, cada uno es como un resumen de todos los anteriores. Con The Hamlet sucede igual: es dable separar las historias a) de cada uno de los Snopes; b) la de los Varner; c) la de Ratliff; d) la de Houston; e) la de los "Spotted Horses"; f) la de Henry Armstid. Por algo, como ya sabemos, esta novela nació de cuentos aislados que después fueron refundidos por el autor. Al revés, Gambito de Cabello, un libro de relatos, casi es una novela que pudo

titularse Gavin Stevens y haberse publicado como tal, sin otra precaución que quitar los nombres propios de cada relato. Si alguien hubiera dicho entonces que la trabazón no era muy íntima entre dos capítulos, la respuesta habría sido invitarle a que senale dónde Faulkner es devoto de una perfecta trabazón. Todo esto quiere decir que la arquitectura de la novela, para Faulkner, depende tan sólo de un ordenamiento conceptual, mas no estilístico y, a veces, ni siquiera temático; y es debido a la frecuentísima dificultad con que se descubre la hilación profunda de alguna de sus novelas, que él se ha valido casi siempre de cuentos para ilustrar los actos de los personajes de aquéllas. Si la familia Compson salió de El Sonido y la Furia para ingresar en "Sol Poniente"; si Bayard Sartoris salió de la novela que le estaba dedicada (Sartoris, 1929) para animar "Ad Astra" y "Todos los pilotos"; si Gavin Stevens inició su carrera detectivesca en "Cabellera", así también, Ratliff, el de The Hamlet, nació como Suratt hacia 1930 en la primera publicación (en la revista "Scribner's") de "Spotted Horses"; Flem Snopes y Suratt aparecen también, años atrás, en "Centaur in Brass" y el propio Flem pasea su impasibilidad, ensayándola para el futuro, a lo largo de "Mule in the Yard"; Wash Jones asesina a Thomas Sutpen en las páginas del cuento "Wash" (1934) antes que en la novela Absalón, Absalón! (1936); Sam Fathers, el protagonista de "Un Justo" (1931), reaparece en "The Bear" junto al Mayor Cassius de Spain, en la colección Go Down, Moses (1942), pero ya el Mayor había surgido en 1939 con el cuento "Barn Burning", que obtuvo el Premio O. Henry del mismo año; y Ratliff, ya identificado como tal, protagoniza también "A Bear Hunt". De otro lado, Las Palmeras Salvajes, por ejemplo, está hecha con la misma técnica de Ulysses, donde dos capítulos son absolutamente diferentes en tema y en estilo. Si, en resumen, Faulkner no es cogido por una decisión "sinfónica" de ser polifacético (8), el resultado será un cuento; de lo contrario, escribirá una novela con el mismo argumento, que ha de atomizar cientos de veces.

Respecto de las consideraciones habidas para con el tiempo, son las mismas en cuentos y novelas. "Pennsylvania Station", lo he repetido en diversas ocasiones, ofrece el más curioso ejemplo de confusión temporal.

Sin embargo, en ningún cuento de esta larga colección de cuarenta y dos que

hemos abordado sumariamente, el personaje deja de existir como alguien, si bien dependiente, por lo menos inesclavizado. En la colección Go Down, Moses, en cambio, se entroniza aquel proceso de sometimiento del protagonista que ya hemos estudiado en la novela. El cuento "Was", por ejemplo, cuya trama se supone, según Cowley, estar situada en 1859 y cuya dedicación es por la trashumante estirpe de los McCaslin, se afana por un estilo digno de Intruso: las enormes frases -las que Campbell y Foster llaman "marathon sentences" vendrán luego- se enhebran de tal modo que su misión -se diría- es convertir el argumento en un puzzle, en algo que hay que ocultar en vez de exhibir, por entre una prosa que se ha vuelto gárrula y tediosa, casi una interminable cháchara:

... this was what Miss Sophonsiba was still reminding people was named Warwick even when they had already known for a long time that's what she aimed to have it called, until when they wouldn't call it Warwick she wouldn't even seem to know what they were talking about and it would sound as if she and Mr. Hubert owned two separate plantations covering the same area of ground, one on the top of the other...

Then Miss Sophonsiba said something about a bumble-bee but he couldn't remember that. It was too fast too much of it, the earrings and beads clashing and jingling like little trace chains on a toy mule trotting and the perfume stronger too, like the earrings and beads sprayed it out each time they moved and he watched the roan-colored tooth flick and glint between her lips; something about Uncle Buck was a bee sipping from flower to flower and not staying long anywhere and all that stood sweetness to be wasted on Uncle Buddy's dessert air, calling Uncle Buddy Mister Asodeus like she called Uncle Buck Mister Theophilus, or maybe the honey was being stored up against the advent of a queen and who was the lucky queen and when? (9).

Ya el lector no importa mucho, es claro; pero es debido a que tampoco el personaje interesa y a que sólo la sintaxis -parece, más bien, injusto hablar aquí de sintaxis- y la hilación de las frases más largas y retorcidas son ocupaciones del novelista, quien nos da acertijos a fin de adivinar lo que no dice, o bien, a fin de que nos dejemos arrebatar por la penumbra de una técnica que puede aspirar a ingeniosa y a poseer un ritmo intenso, pero nunca a convincente ni a bella. Aquí, sin embargo, sólo vemos la muestra que en "Delta Autumn" prosigue y que en "The

"Bear", y especialmente en su sección cuarta, convierte al estilo, después del de Joyce, en el más enrevesado, difícil y deliberadamente inextricable de la prosa contemporánea. Dable es confiar más en Joyce que en Faulkner para aceptar que hay en el fondo de tal estilo una simbología, una vocación por los mitos y por la técnica onírica, que lo soporte. Faulkner ha hallado, quizás, en la frase "marathon" una oportunidad para solazarse en el ritmo y asaltar a punta de sugerencias y de una "orquestración" que gana muchas veces. Empero, su técnica no tiene el rigorismo de la de Joyce: es por demás monótona, cuando la de Joyce luce variedad; y luego, en tales devaneos científicistas, como cuando, por ejemplo, aquí, en "The Bear", nos da las curiosas anotaciones de los libros de cuentas de los mellizos, o cuando transcribe una sola sentencia de más de cuatro páginas sin puntuación, no consigue impresionar. Con ello nos percatamos de que toda narración, para él, antes que a la sensibilidad, debe dirigirse a la esfera del conocimiento, mas no en busca de juicios lógicos sino a fin de obnubilar la capacidad de raciocinio y promover un encantamiento mágico. El primitivismo y el anti-intelectualismo son franceses: su canto de cisne muy agónico y su lenguaje cubierto de follajes y marañas paralizan las sensaciones del tiempo y el curso causal de la razón, dándole a ésta, en cambio, una simple "ocupación" que dura lo que dura la lectura. Hay en "The Bear" instantes en que, de veras, y con insistencia alucinante, busca ser incomprensible y llegar a un quebradero de cabezas. Y, entonces, el lector debe decirse que no sólo ha desaparecido aquí el personaje concreto, sino también la literatura: ya no es ésta el campo de lo humano, sino el de la palabra para tomada en su valor expresivo (10). Faulkner torna a escribir aquí sin preocupaciones gramaticales, sin puntuación y sin mayúsculas, buscando tal vez señalar el tiempo en su fluidez continua y las asociaciones de ideas en su tropelío avasallante. La marca de la irracionalidad ha alcanzado la meta en su prosa, pero de distinto modo que en el relato de Quentin, donde él no es enteramente arbitrario sino que se guía por la introspección; acá lo irracional, lo inconsciente, ni siquiera se exhiben el mismo; -técnica que viene de más allá de Dujardin-, sino que el autor, forzosamente, pretende crearlos en moldes superrealistas y pretende ocultar el mundo real tras una garrulería que

incluso ha perdido sus encantos líricos y románticos de antano. Ya ni siquiera es barroco únicamente, ya ni siquiera es romántico; en fin, ni siquiera es freudiano en su más o menos acertada aplicación del fenómeno onírico. Pretende únicamente, como en sus novelas, escribir sobre la simultaneidad de los acontecimientos y alargar y retorcer sus frases bajo el influjo de un patetismo que degeneró ya en vacío sentimentalismo.

then he was twenty one -empieza la sección cuarta-. He could say it, himself and his cousin juxtaposed not against the wilderness but against the tamed land which was to have been his heritage, the land which old Carothers McCaslin, his grandfather, had bought with white man's money from the wild men whose grandfathers without guns hunted it, and tamed and ordered it, for the reasons that the human beings he held in bondage and in the power of life and death had removed the forest from it and in their sweat scratched the surface of it to a depth of perhaps fourteen inches in order to grow something out of it which had not been there before, and which could be translated back into the money he who believed he had bought it had had to pay to get it and hold it, and a reasonable profit too: and for which reason old Carothers McCaslin, knowing better, could raise his children, his descendants and heirs, to believe the land was his to hold and bequeath, since the strong and ruthless man has a cynical fore knowledge of his own vanity and pride and strength and a contempt for all his get: just as, knowing better, old Thomas Sutpen, from whom Major se Spain had had his fragment for money: just as Ikemotubbe, the Chickasaw chief, from whom Thomas Sutpen had had the fragment for money or rum or whatever was, know in his turn that not even a fragment of it had been his to relinquish or sell (11).

Y los diálogos, mucho más que en The Unvanquished, Las Palmeras Salvajes o The Hamlet - que serían las novelas más o menos contemporáneas de este cuento-, han devenido también irracionales y artificiosos:

'Relinquish', McCaslin said. 'Relinquish. You, the direct male descendant of him who saw the opportunity and took it, bought the land, took the land, got the land no matter how, held it to bequeath, no matter how, out of the old grant, the first patent, when it was a wilderness of wild beasts and wilder men, and cleared it, translated it into something to bequeath to his children, worthy of bequeathment for his descendants' ease and security and pride, and to perpetuate his name and accomplishments. Not only the male descendants but the only and last descendant in the male line and in the third generation, while I am not only

four generations from old Carothers, I derived through a woman and the very McCaslin in my name is mine only by sufferance and courtesy and my grandmother's pride in what that man accomplished, whose legacy and monument you think you can repudiate', and he

'I can't repudiate it. It was never mine to repudiate. It was never Father's and Uncle Buddy's to bequeath me to repudiate, because it was never Grandfather's to bequeath them to bequeath me repudiate, because it was never old Ikkemotubbe's to sell to Grandfather for bequeathment and repudiation. Because it was never Ikkemotubbe's fathers' fathers' to bequeath Ikkemotubbe to sell to Grandfather or any man because on the instant when Ikkemotubbe discovered, realized, that he could sell it for money, on that instant it ceased ever to have been his forever, father to father to father, and the man who bought it bought nothing'.

'Bought nothing?' and he

'Bought nothing. Because He told in the Book how He created the earth... (12).

La falsedad de tales diálogos contrahechos ni siquiera puede salvarse por su carga emotiva, debido a que también ésta se exhibe débil y truculenta. Y, en fin, he aquí otra muestra de un estilo que debió evitar las comas y las mayúsculas para no ocultar su vena joyceana, y, luego, el fragmento de las famosas anotaciones en el libro de cuentas:

(... they (the twins) had used the diurnally advancing pages to conduct the unavoidable business of the compulsion which had traversed all the waste wilderness of North Mississippi in 1850 and '40 and singled them out to drive) they both looked as though they had been written by the same perfectly normal ten-year-old-boy, even to the spelling, except that the spelling did not improve as one by one the slaves which Carothers McCaslin had inherited and purchased -Roscius and Phoebe and Thucydides and Eunice and their descendants, and Sam Fathers and his mother for both of whom he had swapped an underbread trotting gelding to old Ikkemotubbe, the Chickasaw chief, for whom he had likewise bought the land, and Tennie Beauchamp whom the twin Amodeus had won from a neighbor in a poker game, and the anomaly calling itself Percival Brownlee which the twin Theophilus had purchased, neither he nor his brother ever knew why apparently, from Bedford Forrest while he was still only a slave -dealer and not yet a general (It was a single page, not long and covering less than a year, not seven months in fact, begun in the hand which the boy had learned to distinguish

as that of his father:

Percavil Brownly 26 yr Old. cleark @ Bockepper. bought from N. B. Forrest at Cold Water 3 Mar 1856 \$ 265 dollars.

and beneath that, in the same hand:

5 mar 1856 No bokkepper any way Cant read. Can write his Name but I already put that down My sklf Says he can Plough but dont look like it to Me. sent to Feild to day Mar 5 1856

and the same hand:

6 Mar 1856 Cant plough either Says he aims to be a Precher so may be he can lead live steck to Crick to Drink

and this time it was the other, the hand which he now recognized as his uncle's when see them both on the same page:

Mar 23th 1856 Cant do that either Except one at a Time Get shut of him

then the first again:

24 Mar 1856 Who in hell would buy him

.....

Jun 13th 1856 How \$ 1 per yr 265 \$ 265 yr Wholl sign his Free paper

then the first again:

1 Oct 1856 Mule josephine Broke Leg @ shot Wring stall wrong niger wrong everything 100 dollars.

and the same:

2 Oct 1856 Freed Debit McCaslin @ McCaslin \$ 265. dollars

then the second again:

Oct 3th Debit Theophilus McCaslin Niger 265 \$ Mule 100 \$ 365 \$ He hasnt gone yet Father should be there

then the first:

3 Oct 1856 Son of a bitch wont leave What would father done

the second:

29th of Oct 1856 Renamed him

the first:

31 Oct 1856 Renamed him what

the second:

Chrstms 1856 Spintrius (13).

Gambito de Caballo, por un lado, detiene este libérrimo desenfreno del lenguaje popular, de la simultaneidad y del irracionalismo -ya enfrenado, más bien, por la novela Intruso antes que por este libro de cuentos-, y, por otro, somete la prosa a un inmenso cuidado gramatical y al uso y abuso, muy expertos, de la frase proustiana: aquella enorme, larga y bien coordinada frase donde se describen muchas cosas sucesivamente. Desde este punto de vista, Gambito, en el cuento, e Intruso, en la novela, han llegado a una gran perfección. Los seis crímenes de Gambito se resuelven ingeniosa y atrevidamente en juegos de detectives más humorísticos y menos lógicos que los de Sherlock Holmes o de Arsenio Lupin. Faulkner, en cada uno, y en el así titulado Gambito de Caballo, describe fugaz y apretadamente muchísimas historias en un solo relato. La técnica del shock y del suspense -que pudiera decirse que había elegido Faulkner sólo para esta clase de aventuras policiales, pero que en realidad era suya desde Absalón- le hace salirse cientos de veces, en una misma página, fuera del argumento, a fin de echarse a describir, a través de un personaje, a toda la humanidad, o bien, pintando acuarelas sobre Jefferson o refiriendo nuevas historias de gentes desconocidas que van a esfumarse luego. La simultaneidad, de un lado, y la "intriga", de otro, le condenan a un estilo cuya originalidad consiste en escribir un "cuento" sobre cualquier detalle interno de su prosa. Si juzgamos el sexto relato como una verdadera novela, aquél representaría la última aventura narrativa que ha alcanzado Faulkner antes de su Notes on a Horsethief, ya que Requiem for a Nun - a pesar de que esta pieza "cuenta" la historia de una cárcel e intercala dentro de ella los actos del drama- pertenece al teatro. ¿En qué punto de su obra, pues, le sorprendemos ahora, en 1952? Gavin Stevens, el abogado y extravagante aficionado a detective que aparece en los seis relatos, se nos sigue exhibiendo como un desconocido, ya que sólo le hemos tratado -y de esto hace ya ~~veinte~~ veinte años, desde 1931, en These Thirteen- a través de sus discursos -que

no diálogos-"literarios" y desconcertantes, pues ignoramos las causas a que responden, y a través, de cuando en cuando, de una mentalidad que sólo se guía por el ingenio o el instinto. (De él se dice que "se negaba categóricamente a explicar sus comentarios... cuando éstos eran verdaderamente ingeniosos"). No sabemos si por adivinanza o por magia, o -lo cual es más cierto- por capricho del autor, Stevens descubre lo que nadie podría descubrir. Incluso muchas veces se pone a explicarles a los criminales qué es lo que han sentido cuando cometían sus crímenes y cómo lo llevaron a cabo, sin haber él presenciado ninguno. Es una suerte de pequeño dios ubicuo de Faulkner, con virtudes de sanidad y buen humor: es quizá el mismo Faulkner de la edad madura. Tampoco Charles Mallison Jr., su sobrino, se nos revela directamente: es una sombra que dialoga y recuerda. Curioso es que Faulkner, el devoto de las interioridades, no nos haya revelado -después de los sorprendentes retratos de los Compson y los Bundren- el cuadro íntimo y perfecto de una sola conciencia; y es porque prefirió ocuparse de la suya, a la cual ni siquiera renunció cuando alguien irreal -un personaje- se lo hubo demandado.

William Faulkner, en suma, semeja siempre un espontáneo autor de cuentos y un forzado novelista. El último cuento leído por mí, "A Name for the City" (14) -que aborda el tema de cómo la ciudad irreal donde asienta toda su obra recibió el nombre de Jefferson (hecho debido a un sureño llamado Thomas Jefferson Pettigrew, a quien su madre le bautizara como tal sin presumir absolutamente nada de su actual o futuro significado)-, junto con exhibir la misma costumbre de la narración interminable, vuelve a mostrar innegables dotes de unidad, crescendo y acertado contrapunto de diálogos, descripciones y evocaciones. Faulkner ha dominado siempre la técnica del cuento y en este género su maestría ha de perdurar, al revés de sus más últimas aventuras novelísticas, a menos que vuelva al expresionismo sórdido de Soldiers' Pay, al saludable impulso lírico de Sartoris, a la tragedia asaz desgarradora e inconsciente de El Sonido y la Furia, a la épica procesión de Mientras yo Agonizo, o, en fin, que contenga la fertilidad de su prosa, shita de muchas metáforas, cogida de poesía -allí están unas páginas sueltas de Luz de Agosto, Las Palmeras Salvajes y The Hamlet, y busque un con-

cepto humano bienhechor antes que el estremecimiento macabro y enfermizo (ni siquiera heredero de Esquilo, como se ha dicho) del alma de un gran artista equivocado, solazándose en el negror de una conciencia que se turba, no en espera de la luz, sino a fin de ocultar su razón y proferir gritos y cometer actos casi infrahumanos. Cada vez, empero, que una novela suya nos fatigue como obra de arte y como empresa moral -amoral o anti-moral-, habrá un cuento que nos lo traiga un poco mesurado y cuerdo.

8.- IDEAS DE FAULKNER

Así, hemos visto a Faulkner narrador y arquitecto de su mundo. ¿Cómo, empero, pudo construirlo sino a base de la realidad, en contrapunto o en consonancia con ella? Fijar, pues, su punto de vista sobre lo real equivale a sorprender el núcleo mismo de su ideología. Ningún crítico, ni siquiera en los simples artículos cuasi informativos como los de, por ejemplo, Elizabeth Hardwick y Harriet de Onís, deja nunca de referirse al curioso prurito de situar a casi todos los personajes en lo que Faulkner ha denominado su "condado de Yoknapatawpha". De indagar por las coordenadas geográficas que limitan este condado, o por su historia, o si tiene fundadores y habitantes, nos daríamos con una respuesta qui-générís. Faulkner le ha dado a Yoknapatawpha todas las "apariencias de realidad". Se diría que sólo ha descrito en sus novelas la capital del condado, Jefferson, y que la carta geográfica (1) en que ha puesto los sitios donde acaecieron hechos culminantes en la vida de sus personajes, es incontrastable por exacta. Para él, se supondría, novela y protagonista, imitando a la vida, deben asentarse sobre piso real. Pero hundiendo más los ojos en su intento, nos hemos de dar con que es sólo una pretensión, un ingenioso y cuasi humorístico artificio. Probable es que Jefferson sea Oxford, su ciudad adoptiva; probable es que el coronel Sartoris sea su bisabuelo William Faulkner; probable es que se diera con gentes reales que le inspiraran personajes como Benjamín, Darl Bundren, Gavin Stevens, Quentin Compson, Thomas Sutpen, Joe Christmas o Popeye. Sí, probable y quizá cierto. Ciertamente es, por ejemplo, que la negra Dilsey de El Sonido y la Furia representa, según el testimonio de Phil Stone, amigo de Faulkner, a una auténtica negra llamada Caroline Barr, a cuya memoria está dedicado Go Down, Moses (2). William Faulkner asegura también que Shreve McCannon "actualmente ejerce su profesión de cirujano en Edmonton, Alberta" (3). Mas su mundo es enteramente imaginario: ni

el condado ni los personajes existen, y el rasgo, por ejemplo, de jugar "real" a Caddy Compson y proclamar que ella vivía hasta 1945, porque durante la segunda guerra mundial residía en París como concubina de un oficial nazi, es meramente artificioso. Finge al tenerla por un ser vivo y al hacernos suponer que un personaje exista antes y después de la novela en que ha tomado parte. Faulkner no ha vuelto a escribir ninguna novela sobre Caddy Compson desde 1929 y, sin embargo, nos dice que ella vivía en 1945, y quizás, de proseguir con la genealogía de los Compson, nos habremos de dar con que tal vez Caddy ha emigrado a Sud América y que ahora está entre nosotros, se dijera en Chile o la Argentina.

Igualmente, hay mero artificio al hacer que un personaje se desempeñe en varias novelas, respetando, digamos, el hecho de que entre el Gavin Stevens de Estos Trece (1931) y el de Intruso (1948) y Gambito (1949), debe mediar el tiempo y, por tanto, en estas últimas novelas el famoso "sherlockholiano" debe aparecer más viejo. El novelista respetó también el suicidio de Quentin Compson, no como si se tratara de un protagonista literario sino de un ser real. Quentin se suicida en junio de 1910 y en una novela escrita en 1929. Pues bien: en 1956 escribe otra novela (Absalón, Absalón!) en que interviene Quentin; pero no le hace resucitar -si lo hubiera hecho nadie le habría censurado porque un autor puede manejar a voluntad a entes irreales-, sino que, imitando el plano real, hace que la historia de Absalón "anteceda" a El Espanto y la Furia -como tiene que suceder, puesto que un hombre normal no resucita. El argumento de Absalón, así, ocurre en enero de 1910, seis meses antes, y aquí Quentin escucha la leyenda de los Sutpen y se la dice a su amigo Shreve; y es de resultados de conocer aquella leyenda -como sutilmente lo han descubierto Campbell y Foster (4)- que Quentin se suicida, pues sólo entonces aflora a su conciencia lo pecaminoso de su amor por su hermana Caddy. A pesar de que, en suma, el modo de tratar a Quentin y a Caddy es idéntico al que se daría a un ser real -y en este caso el novelista oficiaría de historiador, o cronista, o biógrafo-, repito, esta es una muestra de cómo Faulkner juega con la realidad y la imita, pero en un plano de imaginaciones y posibilidades, tan solamente para desconcertar y dar a entender que la imaginación puede "crear" un mundo "idéntico" al mundo real.

De aquí que sea absolutamente difícil proclamar su índole. En él la realidad sirve para construir la fantasía, pero llega un momento en que la fantasía se convierte en real, aún más, en lo único real que existe. Su conducta podría notarse de alucinación, mas no enfermiza, sino de una alucinación que reposa en convicciones profundas, que pueden ser y son únicamente suyas, ya no estamos en obligación -ni en deseo- de compartirlas.

Por tanto qué crédito hemos de conceder a la afirmación de que toda la obra de Faulkner emana del Sur de los Estados Unidos? Si es verdad, habrá en ella tal contenido de fantástico ropaje que el Sur no aparecerá nunca real; y, en efecto, como también se ha repetido tanto, su obra adquiere no los caracteres de una Historia, sino de un conjunto de "leyendas" sureñas. Malcolm Cowley, reputado como el más útil de sus críticos -pero que evade juzgarlo estilísticamente, dentro de los métodos de la más moderna teoría literaria- ha publicado una magnífica antología de este autor, ordenada de acuerdo a la fecha de los asuntos de que tratan sus novelas (antología en la que se ve que Faulkner tiene cuentos y novelas que se desarrollan durante los años que van de 1820 a 1940, a los que cabría añadir Intruso y Gambito, con lo que tendríamos un panorama hasta 1948), que, por sí misma, nos dice de la vocación casi histórica de Faulkner por el Sur. Para Cowley, además, la mejor "historia" compendiada del Sur estaría en el argumento de Absalón, en tanto que Morton Dauwen Zabel, igualmente, se refiere a su "tratamiento legendario de la historia"; pero es Alfred Kazin el que ha penetrado cabalmente en dichas relaciones y en su valoración del Sur.

He was -dice Kazin- at once a fallen aristocrat and a fantasist, a quasi-philosophical critic of the South's degradation and a native son in whom its antics and institutions excited a lazily humorous disgust that was often indistinguishable from cynical acquiescence. He admired the South, loathed it, wept for it, enjoyed it, lived in it; but he could not imagine and order of experience fundamentally different from it. If he thought of it as the jungle in Sanctuary, it could also become the gracious manor house in Sartoris, the seat of the gracious feudal mind in The Unvanquished. If it was a neighborhood full of racy farmers and sly village yokels in The Hamlet, it was also the cesspool of As I Lay Dying; the futile, corrupt, festering village world of Soldiers' Pay and The Sound and the Fury; the maniacal traditionalism, epic in scale, of Absalón, Absalón! If the South was a repository of a great frustrated tradition and charming memories, it

was also -as he proved almost too well to be convincing- a symbol of all the hatred and terror in the world. (5).

Kazin se refiere después a la mezcla de odio y amor que ha sentido siempre Faulkner por el Sur, y, luego, a su en verdad "voluntad dividida" hacia éste:

In one sense, of course, his love and hatred for his native region were so inextricably fused that his passion became the struggle of the will against itself... (6).

Este Sur, en efecto, le hizo vivir entre un ambiente de decadencia, perenne legado de la Guerra de Secesión; entre negros libertos, pero desconcertados y parias ("... aquellos a quienes les echaron encima de la noche a la mañana la libertad y la igualdad sin previo aviso ni preparación y sin enseñarles cómo emplearlas o al menos cómo soportarlas y que las usaron mal...") (6); entre indios que representaban también las generaciones finales de un mundo ya perdido, y entre miserables campesinos blancos. Recibió del Sur una educación protestante-calvinista, regada por la tortura del pecado original (pecado de ser hombre, pecado de ser hijo del Sur, que soportó la esclavitud), por la necesidad del arrepentimiento y por la enloquecida certeza de que el mal tiene carnes de mujer. El Sur, por fin, le hizo contemplar el turbulento Mississippi, con su espectáculo de grandioso y vengativo salvajismo, y le percató de que la vida del hombre, con ser valiosa, era pequeña y estaba igualmente violada por el bien y por el mal. Todo el Sur influyó en Faulkner, que se llenó de febril sinceridad y, luego, de febril extravagancia, y tuvo, entonces, que trasplantar personajes sureños adaptáncolos dentro de grandes clanes o tribus modernas.

Espero, todos están acordes en que el Sur que pinta no existe ni ha existido nunca. Su proclividad a una muestra de degeneración, de una primitiva e inconsciente sensibilidad, la torpeza de sus personajes, la casi completa resignación y la franca locura de éstos cuando quieren responder al mundo externo, deben hacer meditar dos veces para entender por qué Faulkner ha preferido tales caracteres. En rigor, sus preferencias, como hemos visto, estaban desde el principio por relevar los procesos mentales y la descripción de sensaciones y asociaciones de ideas. El superrealismo con su decisión de estudiar el fenómeno onírico y el gran ejemplo joyceano de

sorprender el curso de nuestra conciencia, le hicieron elegir caracteres en que los procesos psicológicos fueran difíciles y originales. Prefirió dementes a seres salutaríficos debido a que el curso mental de un loco era más turbador, más alucinante. Luego, cuando no eligió idiotas ni dementes, eligió personajes con las más extrañas taras: hombres impotentes; mestizos torturados por su condición de tales; hermanos incestuosos; mujeres viciosas y solteronas desquiciadas por su larga virginidad; misántropos; asesinos; o fríos y calculadores arribistas. Cuanto al estilo, es evidente que la elección está disculpada, pero, con tal excesiva población, pretende llenar el mundo de seres que nadie podría juzgar edificantes.

A este juicio podrá oponerse el que Faulkner es un "manantial de puntos de vista" y el que sería injusto adscribirle uno solo. De nuevo es Kazin quien esto apunta claramente y afirma que la culpable de esta indecisión por los principios es su pasión por la forma:

... (his passion for form) has been a register of too many points of view, and in its way a substitute for one. It is precisely because his technical energy and what must be called a tonal suggestiveness are profound, precisely because Faulkner's rhetoric is so portentous, that it has been possible to read every point of view into his work and to prove them all. To a certain type of social or moralistic critic, his work seems at once the product of some ineffable decadence and a reluctant commentary upon it. To certain sympathetic readers, such as George M. O'Donnell, Faulkner has even seemed a traditional moralist, not to say a bearded neo-humanist, devoted to the "Southern social-economical-ethical tradition which (he) possesses naturally as a part of his sensibility". To many critics and graduate students (no novelist has ever been so rich in citations), he was even seemed a new and distinctive philosophical voice in the novel. For Faulkner's fluency, even his remarkable fecundity, has been such that it is almost impossible not to take his improvisations for a social philosophy, his turgidity for complexity, and even his passivity for a wise and reflective detachment. Is it not strange that he has appeared to be all things to all men, and often simultaneously - a leading exponent of the cult of violence and a subtle philosophical force in the novel; a calculating terrorist and (as in *Sartoris*) a slick-magazine sentimentalist of the gladiola South; the most meticulous and misanthropic historian of the South's degeneration and a country-store humorist; an Edgar Allan Poe undecided whether to play Bret Harte or Oswald Spengler. He has been all things to himself. (8).

Es muy difícil, pues, de considerar su ideología única y sólida; lo que no es de

extrañar si juzgamos la misión que al artista le asignan Warren y Wellek y cómo así las ideas penetran en la literatura. "Es obvio -dicen- que no se trata del problema de las ideas que permanecen como mera materia prima, mera información. Dicho problema sólo surge si estas ideas están actualmente incorporadas en la trama de la obra de arte, cuando ellas devienen "constitutivas", en suma, cuando dejan de ser ideas en el sentido ordinario de conceptos y se vuelven símbolos y hasta mitos" (9). Faulkner resultaría entonces culpable únicamente de símbolos o quizá si hasta de mitos. Como sea, hay con evidencia una parte de su obra que puede significar la leyenda del Sur, flagelado por una cruenta guerra cuya herencia sería la marca de un innombrable fatalismo y en donde la desdicha, la locura y la degeneración habidas en el Sur, vendrían a resultar una condena de origen no sólo azaroso sino divino. Dios brota siempre ligado al destino del Sur y al de los negros, quizá -como sostienen Campbell y Foster- sólo como recurso literario, pero también como única explicación posible de la tragedia. Por ello, es imposible no tildar a Faulkner de "cristiano", si bien más afecto al puritanismo. Gide ve en él una suerte de protestante cabal que pinta para nosotros el mundo americano, oponiéndose a él. Pero es su puritanismo el que le hace hablar de Dios con tal contenido de gozoso horror y de espantosa y enloquecida grandiosidad, que más bien parece el suyo un masoquismo de origen divino y un éxtasis ante el Antiguo Testamento. De allí también su odio a la mujer que adquiere visos de demoníaca, su turbor ante el sexo y el casi convencimiento de que ser hombre equivale a estar ya perdido por una condena de ultratierra. Dios, así, adquiere los caracteres de un ser definitivo al que hay que volverse a toda hora, pero con un desgarramiento como si se sintiera hacia él una mezcla de imposible lirismo y de imposible atracción de espanto y odio. Puede hablarse, entonces, de Faulkner como de un pseudo-humanista dominado por el viejo terror religioso y mágico de los primeros tiempos, y como de alguien que aún no se decide -y no se decidirá, sin duda- por juzgar al hombre como un ser solitario y digno.

Su índole de neo-primitivo está nuevamente manifiesto en su último libro, la pieza de teatro Requiem for a Nun, en que reaparecen Nancy, la negra de "Sol Poniente" (V. Estos Trece), y Temple Drake, la bisona mujerzuela de Santuario, ahora ya casa-

da y crecida, pero -fiel a sus instintos- dispuesta a fugarse con un ladrón. Nancy, entonces, a fin de detenerla, estrangula al hijo de Temple. La expiación inhumana y enardecida a que deben someterse todos los culpables -Faulkner juzga indigno e innecesario el perdón- y el juicio de que el crimen es admirable si detiene a otro crimen más monstruoso, son los dos principios capitales. Temple debe expiar y torturarse a sí misma por sus pecados y Nancy, la criminal, se convierte en una santa y una mártir, en la Monja. Las ideas faulknerianas, pues, apenas si entrañan un núcleo dramático de horror y salvaje grandiosidad, habidos ambos en el fondo de una fraseología dudosa y puramente retórica. (10).

De otro lado, aquella procesión infinita de personajes nunca saludables prueba el impulso romántico de Faulkner por exagerar la nota trágica y llegar incluso a lo macabro, sentimiento éste que también puede explicarse por móviles poéticos a la vez que religiosos. Hay en su obra muchísimas páginas donde Faulkner, además, pretende una formulación teórica y doctrinaria de sus ideas, aunque sea en lenguaje eternamente oscurantista. En Las Palmeras Salvajes, creo, reposa su fobia por la civilización actual y su llamado directo a la sanidad de un primitivismo. Empero, la nebulosa que esconde los diálogos de Wilbourne y McCord antes de la partida del tren, se diría que entraña la teoría de que la mentalidad de todos los hombres de nuestro siglo está torturada por la civilización y el industrialismo, y que son éstos los culpables de la tragedia y la locura. Y todavía, por otra parte, a más de la Guerra de Secesión (permitida, como una maldición, por Dios) y del industrialismo, cabría añadir el tercer culpable: el instinto (el sexual y el impulso de muerte).

Discutamos si es válido el rechazo de Faulkner a la civilización. Las principales experiencias de su vida fueron dos: la tradición sureña y la primera guerra mundial donde tomó parte como aviador. Viajó en 1925 por segunda vez a Europa, fué luego a Nueva York, a Hollywood, como ya sabemos, y en 1950 viajó a Suecia a recibir el Premio Nobel. Mas toda su vida parece estar bajo el influjo de lo que sintiera en la guerra. Un joven educado de acuerdo a las tradiciones casi aristocráticas del Sur fué allí sacudido violentamente por su absurdidad y salvajismo, que, así, se le convirtieron en símbolos de toda nuestra era. Por tanto, lo moderno tenía que ser el mismo

mal. Por lo demás, Faulkner ha rehuído siempre las grandes ciudades y preferido su aldeano Oxford. En sus novelas las grandes urbes, las residencias lujosas, los instrumentos eléctricos, la alta burguesía, Wall Street, etc., asumen cualidades mágicas que él no comprende. En el cuento Gambito de Caballo todo Jefferson, como si fuera salvaje, vigila espantado cómo se yergue la casona de los Harris con toda clase de implementos modernos, con piscina, court de tenis, caballerizas, etc. Su medio rechazo por la burguesía se mezcla con su sorpresa de hombre primitivo que mira todo ello deslumbrado. No comprende lo moderno, o, por lo menos, no lo critica donde debe hacerlo. Apenas hay en él una referencia a la desigualdad de clases y apenas si hay en algunas páginas de Luz de Agosto una condenación para las mujeres o queridas de los ricos, que acuden a ver el incendio provocado por Christmas y a quienes sólo les importa el parloteo; pero no hay jamás un rechazo principista y doctrinario de la explotación de que son víctimas las clases populares, ni hay una ridiculización de la burguesía, ni siquiera hay odio imposible para ellas. ¿Qué crítica, pues, de nuestro siglo si no ha descubierto dónde está el verdadero mal y la verdadera causa del desquiciamiento de ciertos seres de las clases campesina, proletaria y de la baja clase media? Su rechazo es meramente psicologista y alucinado. Wilbourne, en sus diálogos, dice que desea el campo y la salud, la desnudez, el estarse un hombre con una mujer cual Adán y Eva en el "paraíso"; pero D. H. Lawrence nos hubiera explicado mejor la tarea para cuando vivamos como neo-primitivos. Faulkner desea el retorno al ancestro, la muerte de la civilización, sin ofrecer nada en cambio. Su fobia proviene de un enloquecimiento. Wilbourne, por ejemplo, no sabe lo que desea, y si en toda la literatura el personaje ha ignorado siempre muchas cosas, por lo menos el autor está en obligación de decir o sugerir dónde cree él que reposa la tortura que el personaje siente.

Faulkner, repito, no se ha preocupado nunca de una sólida ideología. Ni siquiera el problema del negro lo ha enfocado bien. Lo único que por él sabemos es que el negro padece; mas no ha descrito jamás tal padecimiento. Los esclavos negros de Thomas Sutpen se nos aparecen muy lejanos y el novelista no quiere penetrar en sus conciencias. En el cuento Hojas Rojas los negros están devorados por supersticiones antiguas

y maléficás, pero que no han sido impuestas por la sanguinaria explotación a manos de la raza blanca, sino por el mundo --se decía-- africano o haitiano de donde vienen. ¿Qué conclusión podemos extraer de una frase ambigua como ésta: "Pero la maldición de la raza blanca es que el negro será siempre el elegido de Dios porque una vez lo maldijo"?

(11). Sitúa la desgracia de la raza negra dentro de la índole del Antiguo Testamento y eso le basta: "Empezó (el discurso del abuelo de Joana Burden) con Lincoln y la esclavitud, y desafió (él) a quien quisiera a que le negara que Lincoln y los negros y Moisés y los hijos de Israel eran iguales y que el Mar Rojo no era más que la sangre que hubo de ser derramada para que la raza negra pudiera penetrar en la Tierra de Promisión" (12). Ha llegado a proclamar, como Elizabeth Hardwick lo releva, con un lenguaje absolutamente equívoco, la solución de este hondo problema, a propósito de Lucas, el negro de Intruso en el Polvo. "El Sur no debe defender a Lucas, ni aun a la Unión o los Estados Unidos, sino a los Estados Unidos contra la intrusión de los extranos del Norte, el Este y el Oeste, los cuales con la mejor intención del mundo están procurando dividirnos en una época en que nadie se atrevería a intentar una separación por medio del uso de leyes federales y de la policía federal con el fin de abolir la vergonzosa condición de Lucas" (13). Por tanto, pregona la existencia de dos elementos irreconciliables dentro de los Estados Unidos; mas sólo el Sur debe luchar y "expiar la injusticia". Leamos: "Todo lo que digo es que la injusticia es nuestra, del Sur. Debemos expiarla y abolirla nosotros mismos, solos y sin la ayuda ni siquiera el consejo de nadie" (14). Postula, pues, que el Sur se aisle y no reciba ni intrusos ni consejos: el Sur es diferente de toda la nación y deben dejarlo solo. Pero en Notes on a Horsethief y en el mismo Intruso habla de América --esto es, de su país-- como de una unidad amada o deseada a pesar de que allí reside "el sereno e inalienable derecho del hombre a su estupidez" (15). La democracia recibe su protesta, pero luego se arrepiente. La retórica suya es incapaz de hacernos ver claro y las contradicciones saltan a la vista. En su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura su dedicación es puramente "literaria"; no habla en él absolutamente de nada concreto. Cualquier escritor hubiera perdido en esa oportunidad el ropajo literario y hubiera hablado sin ambages sobre la civilización y la humanidad. Pero Faulkner no; dijo únicamente que "el hombre

ha de prevalecer". Se refirió al temor de una inminente y tercera guerra mundial y añadió que, como no vivimos sino temiéndola, ya no existen problemas del espíritu porque los hombres y las mujeres que escriben han olvidado "el corazón humano en conflicto consigo mismo, único hecho del que puede brotar una buena literatura". El intimismo, así, adopta caracteres de exageración y, en fin, acepta que el hombre sólo es inmortal porque tiene alma y un espíritu capaz de compasión y sacrificio y resignación. Y nada más.

He (the young man writing today) must teach himself that the basest of all things is to be afraid; and, teaching himself that, forget it forever, leaving no room in his workshop for anything but the old verities and truths of the heart, the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed - love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice. (16).

He aquí, más bien, las ideas de un poeta que, cuando esperábamos un apoyo a su teoría del anti-industrialismo y del primitivismo, nos proclama su infinita confianza en "el" hombre, pero es ésta una confianza a ciegas, tan irracional como cualquiera de sus fobias.

I decline to accept the end of man. It is easy enough to say that man is immortal simply because he will endure; that when the last ding-dong of doom has clanged and faded from the last worthless rock hanging tideless in the last red and dying evening, that even then there will still be one more sound: that of his puny inexhaustible voice, still talking. I refuse to accept this. I believe that man will not merely endure: he will prevail (17).

Maurice Le Breton es, sin disputa, el que mejor ha penetrado en el origen de su obra. Éste sería un problema psicológico: "l'obnubilation de la notion de Temps -dice Le Breton- présentée par certains de personnages et quix est a la fois le point de départ de sa technique et le fondement de sa philosophie..." (18). Luego, más adelante:

L'examen le plus sommaire des cas le plus frappants d'obnubilation de la notion de temps chez le personnages de Faulkner révèle que cette anomalie est en rapport étroit avec un dérèglement, une désagrégation correspondants du Moi. La confusion du passé avec le présent s'accompagne d'une confusion parallèle du Moi avec le non-Moi, et c'est ce parallélisme qui nos guidera dans notre analyse, car les personnages chez qui le Moi est

intact ne sont nullement sujets à cette aberration (19).

Para el propio Faulkner tal origen reposaría en la necesidad de describir "el corazón humano en conflicto consigo mismo". ¿Pero este conflicto es de carácter cognoscitivo, sentimental o metafísico? Tampoco se banderiza claramente, si bien, por todas las apariencias, es cognoscitivo y aun metafísico, razón por la cual, creo, los existencialistas han capturado su obra, aunque el aluvión mental y mágico de los personajes faulknerianos dista mucho de la nausée un tanto placida, taimada y burguesa de la que aquéllos son adalides. No hay pareja de hombre y mujer, en las novelas de Faulkner, que pueda llevarse bien cuando está a solas. Intervenga o no el sexo, siempre hay una necesidad "absoluta" de conocerse -una necesidad irracional y salvaje- que, como trae a la conciencia elementos inconscientes, convierte a los seres en extraños y les hace elegir la soledad antes que el amor o la simple compañía o convivencia. Se dijera que es el de Faulkner no sólo un "individualismo atormentado", de que hablara Kazin, sino de otro llevado a linderos metafísicos, a un campo donde la sociedad no existe y donde se han esfumado los sentimientos (¿o están en suspenso fenomenológico?), invadidos por una capacidad de reflexión que no aspira a ser expresada en juicios, ni siquiera en palabras, sino que se deleita en las propias sombras de la conciencia para no tener que emerger nunca en forma de conclusiones. Así, la conciencia humana llega a encantarse consigo misma: hay en ella una paralización que podría también ocurrir en la de un animal, puesto que su única medida es el éxtasis. La conciencia parece no servirle de nada al hombre: le aleja de la acción y de la lucidez. Hasta el idiota Benji parece dominado por esta angustia de "conocer" e, igualmente, a "gentes normales" como Byron Bunch y Hightower, que podrían pensar más claramente que Benji, Faulkner les entenebrece las conciencias y les hace estúpidos y primitivos como aquél.

Casi ningún personaje guía su conducta por principios morales. La familia de Anse Bundren es la que mejor y más estoicamente se yergue a cumplir el mandato de la madre muerta, con decisión y tenacidad admirables; pero el mandato se ha convertido ya en algo que proviene de ultratierra y que toma visos religiosos. Los demás o han perdido por completo la diferenciación entre el bien y el mal, o se

han propuesto deliberadamente los caminos de la ambición y de la estulticia. En último análisis, Faulkner se concretaría nada más que a una esfera "vital", que, en llegando a las esferas del conocimiento y de la ontología de los valores, tiene, en la primera, que proclamar el encantamiento y la magia, y, en la segunda, la supremacía de los instintos, las necesidades primarias y el caos de las percepciones. Tal su vitalismo puramente retrogrado donde todo se aniquila. Si por lo menos algún personaje saludable quedara de todo su mundo retorcido, bastaría. Si por lo menos Cash Bundren no hubiera hecho gala de su delectación por el horror y la inconsciencia antes de la muerte de su madre (sí le muestra sonriente su ataúd), hubiese quedado como el símbolo de la heroicidad del hombre, de la rebeldía y el coraje ante el dolor. Lena Grove, si fuera un tanto lúcida, quedaría como el símbolo de la salud, pero su pasividad, su torpeza soñadora relega todos sus propósitos en la vida. Ésta sabe lo que hace, no Lena; la vida le ha dado un hijo, no el hombre; la vida hará vivir y cuidará de aquél. Es muy bello tal símbolo poético, pero condena al hombre a la pasividad y destruye su voluntad de auxiliar a la vida en todo lo que ésta no puede alcanzar: la civilización, el dominio y el encausamiento de los instintos, la abolición de los males provocados por la naturaleza o por la sociedad humana, y la limpidez de la conciencia que viene del trasfondo oscuro del animal.

Pero nada es posible cuando un novelista cree, por ejemplo, que el hombre y la mujer no se entienden, ni se aman, ni se desean entrañablemente, cuando unas mujeres tienen el alma de prostitutas -como Caddy, su hija Quentin, o Lula Varner y Temple Drake- y otras ven en el sexo una fuerza demasiado potente que las aleja en vez de acercarlas al hombre -como Carlota y Miss Burden. ¡Qué fracaso es el matrimonio a-qué del cuento Artist at Home! Y también la atracción de Jarrod por Louise en Doctor Martino tiene todos los ropajes, menos el del amor. En The Hamlet, cuando el maestro de escuela Labove coge en sus brazos a Lula, por quien se consume de deseo, al ver que ella resiste, dice: "-Así... ¡Lucha! ¡Lucha! Eso es: un hombre y una mujer luchando entre sí. El odio. Matar..." Ésta es, a no dudarlo, una condenación puritana del deseo, pero ¿en favor de qué? ¿Del "puro" amor? No. Labove odia el sexo de ella, del mismo modo que Jody Varner odia el sexo de su ardorosa hermana,

la propia Eula. ¿Cómo, pues, un hombre extraño puede reaccionar ante una mujer como si fuera hermano carnal de ésta? Para Faulkner hombre y mujer parecen enemigos, como enemigos parecen los hombres entre sí, los padres con sus hijos, los hermanos con sus hermanos, los ascendientes con los descendientes, los negros con los blancos, los blancos con los indios. He aquí una obra cabal de la discordia humana. A veces, hasta cree más posible Faulkner un contenido homosexual que otro heterosexual en las relaciones. Por ello la muerte de Charles Bon a manos de Henry Sutpen (su medio hermano) no debe juzgarse únicamente como repulsa al probable casamiento de aquél con Judith, la hermana de ambos; parece, más bien, un final del Oficial Prusiano, cuento de D. H. Lawrence. Charles es atraído por su media hermana Judith, Henry lo es por su hermana legítima y por el propio Charles: el incesto y la homosexualidad campean. Charles, luego, sabe el parentesco que le liga a Judith, y, a pesar de ello, quiere casarse todavía con mayores bríos. Darl Bundren, también, parece amar sospechosamente a su hermano Jewel, y Quentin Compson sólo está bajo el influjo de su hermana Caddy -el igual que el insano Benji-, lo cual significa que ninguna otra mujer diferente de su familia le es llamativa -y, si identificamos a la familia Compson con él mismo, diremos que el incesto tiene más contenido de homosexualidad que de heterosexualidad: el hombre ama a su raza, a su familia, a su hermana, y todo esto es señal de un no fingido narcisismo, antesala de la homosexualidad.

La urgencia puramente estilística que le hizo elegir a Faulkner tales caracteres, deviene un fracaso desde el mirador valorativo. Es innegable que la alucinación, la locura, las desviaciones mentales y la descripción de almas en franca degeneración, estén magníficamente logradas. Faulkner sabe ser brillante. Pero su monotonía y su parcialidad por aquellos personajes le impidió, por ejemplo, haberse detenido un poco a partir de Luz de Agosto -novela hasta la cual su obra cautiva- y repensar cuál debía ser su futuro. Si Faulkner hubiera entendido que la razón humana sirve para iluminar el mundo y para descubrir, por lo menos, la causalidad y la estructura de los fenómenos, entonces no hubiera elegido ni tales personajes ni tal retórica. Y si hubiera entendido que James Joyce, al elegir su método, pretendía, como un verdadero científico, tan sólo crear nuevos "ojos" (cada cual con un nuevo estilo literario) que miraran al hombre como el

pequeño habitante de un universo cósmico, hubiera entonces seguido sus huellas -como estaba haciéndolo- y hubiera descubierto caminos propios y de veras "nuevos" en la expresión. Notable prosista como es, fertilísimo creador de bellas metáforas, renovador de la estilística, auspiciador del lenguaje popular y de turbulentas atmósferas ilógicas, aquí, en un terreno ideológico, es forzoso y necesario recusarle.

9.- FAULKNER Y EL PERU

—

Finalmente, he querido descubrir la posible relación de este novelista con el Perú, no obstante lo absurda que pueda parecer a primera vista. La novela -principalmente la que es posterior a la picaresca y a la de caballerías- ha pretendido casi exclusivamente recoger la herencia del drama y la tragedia (la comedia -se diría- se da mejor en el teatro) y ha buscado sus personajes, en una mayoría brumadora, en las clases llamadas "inferiores", en la baja clase media, en el proletariado y en los campesinos. En América ha sucedido igual, y no sólo en los Estados Unidos sino en la propia América Latina, incluso durante la poquedad romántica (respecto de la novela, se entiende). El realismo vino a fortalecer sin duda esta decisión que ya venía del naturalismo y fue en Rusia y en los Estados Unidos donde adquirió tono señero. William Faulkner continúa esta modalidad. Si pudiéramos esbozar una sociología de sus personajes -lo cual es absolutamente posible y correcto de hacer-, diríamos que ha elegido tan sólo indios, negros y campesinos blancos. Casi nunca la burguesía le prestó sus caracteres. Pues bien: la realidad peruana, igualmente, ofrece una población casi idéntica: indios, negros y la sin par variedad de mestizos -en vez de los campesinos blancos de Faulkner-, que, si bien no han sido tratados con frecuencia en nuestra incipiente novelística, han empezado a ser entrevistados. Tal el primer parentesco. Luego, es dable añadir que hay, de entre todos los personajes faulknerianos, dos que podrían trasplantarse al Perú y ser observados como ejemplos para cuando se escriben sus novelas. Uno es Thomas Sutpen, el de Absalón, Absalón!, y otro Joe Christmas, el tan famoso mulato de Luz de Agosto.

Sutpen es hijo de un campesino que al ir en comisión de su padre a una casona del Sur, fue despedido acremente por el mayordomo negro, vestido de librea y orgulloso de tener un amo tan poderoso y rico. Des de entonces, sólo por orgullo herido, odio y vanidad, se decide a construir una casona como ésa y a tener sirvientes negros. En fin, él cumple su promesa e imita a la burguesía, pero viene su "triumfo" con tan febril aluvión de odios y venganzas que es como si la vida burguesa no se acomodara a su tem-

peramento de aventurero y de hombre sin clase. Con los años, poco a poco, todo lo que hiciera se destruye; sus propios hijos se enemistan y su condición de primitivo --él tiene hijos en cualquier mujer-- le va a crear un sinnúmero de conflictos, hasta que, por fin, muere asesinado por un sirviente a cuya nieta había deshonrado y la casona termina por ser pasto de las llamas. Como vemos, este miembro de una clase "inferior" sólo reacciona ante las diferencias sociales por medio de la envidia, primero, y luego por el odio y la ambición. Consigue su objetivo, claro está, pero como lleva en sí un manantial de emociones de que carece la burguesía, se anula y fracasa en su sueño. Con esto nos dice Faulkner que Sutpen se equivocó de camino y que la solución de la desigualdad social no reposa en la envidia, ni en el odio encarnizado a la clase superior, ni en la decisión de imitarla a costa de perder todos los escrúpulos. (Lástima, no obstante, que no se atreva a decir cuál es la solución correcta, pero tácitamente nos obliga a leer que la burguesía no debe ser objeto de envidia y que más bien debe desaparecer). Y bien, en la novela peruana aún no existe un personaje similar. Todavía no se ha descrito la odisea de un miembro de la baja clase media --tan miserable entre nosotros-- o de un campesino que sucumba, víctima del encantamiento de las clases dominantes; pero para cuando se escriba dicha novela no debe desdeñarse el conflicto de Thomas Sutpen, un hombre que puede mostrarnos cuál es el fin de los que cruzan violentamente el rígido umbral de la desigualdad y se van hacia arriba sin poseer una sólida escuela de principios y cayendo, así, en brazos que una vez quisieron demoler.

Joe Christmas, de otro lado, es todo un mestizo de negro y blanco. A lo largo de páginas de veras magníficas, padece el conflicto de ser miembro de dos razas contradictorias y de vivir en un ambiente donde su sangre está maldita. Joe no sabe jamás de dónde proviene su malestar, su incapacidad de vivir en la quietud, en la felicidad. Cruza la infancia con una carga de emociones violentas y malsanas. Va a un orfanato y es adoptado por una familia extraña; podría quedarse con ella, trabajar y envejecer, pero no puede con su índole: roba, se fuga de la casa donde le ofrecían pan y techo, se convierte en asesino y corre, hasta su madurez, "por una calle que dura quince años", acostándose con prostitutas blancas para luego decirles que era

negro, odiando a sus entrañas, a su sangre y al mundo entero. Es un visible y violento renegado. Ni siquiera cuando se da con Miss Burden y ésta se deja pacientemente violar por él y se convierte en su amante, Joe se domina. Aguarda a que sobrevenga la desgracia para después huir, seguir corriendo por calles que duran una vida y que se extienden kilómetros de kilómetros. Incendia la casa de la mujer que pudo traerle la paz y se fuga, nuevamente convertido en asesino. Y muere salvajemente a manos de un vengador diabólico, Percy Grimm, no sólo castigado sino escarnecido por la ley de los blancos. El pobre Joe ni siquiera había sido un hijo del amor de sus padres, sino el fruto del satánico deseo de dos razas que se odiaban. Este mulato, así, arrojado apenas nacido del lecho de su madre, simboliza la torturada vida del mestizo que no sabe a qué lado de su sangre fugar, ganado como está por dos tradiciones.

Es notable cómo Faulkner, sólo "indirectamente", nos revela que el conflicto es de origen puramente racial. Tras de presentárnoslo inescrupuloso y semi-salvaje, alimentándose de cigarrillos y convertido en vago profesional, le hace levantarse en la noche y odiar con inusitadas fuerzas a su compañero de fechorías, Lucas (alias Joe Brown), y ya le vemos, en fin, precipitarse a golpearle sin pretexto alguno. Lucas se echa a reír, ebrio como está, pero esto inflama todavía más a Joe, y, finalmente, Lucas toca en la llaga y le dice: "Mira, tú eres negro", y Joe, enloquecido, piensa que "algo le va a suceder".

Sin retirar la mano izquierda de la cara de Brown podía alcanzar con la derecha hasta el catre, hasta la almohada debajo de la que guardaba su navaja de afeitar con su hoja de diez centímetros de largo. Pero no llegó a hacerlo. Quizá porque su pensamiento se le había alejado y oscurecido lo bastante para decirle: No es a éste a quien hay que matar. (1).

El ansia de matar se le despierta súbitamente porque, en otras etapas de su vida, Joe la sintió de veras. Seguidamente, y obsesionado como está por la idea de que Miss Burden reza por él (cosa que no puede resistir), sale semidesnudo -como es su costumbre- a la intemperie y recorre a pie el sendero que le conduce a la casa de Joanna. Pero Faulkner, a fin de resaltar el odio y el resentimiento del personaje, únicamente describe esta escena de gran fuerza plástica:

Se tocó a sí mismo a lo largo del abdomen y del pecho apretando fuertemente la palma de la mano por debajo de la ropa interior, que no tenía sujeta más que por el botón superior. En una época, su ropa interior tenía los botones intactos. Se los cosía una mujer. Aquello no había sucedido más que durante cierto tiempo. Más tarde, Christmas retiraba su ropa de la del montón familiar destinada al lavado, antes de que la mujer la tomara y cosiera los botones que faltaban. Y si la mujer se le anticipaba, se ponía a recordar deliberadamente los botones que habían faltado y que habían sido vueltos a coser. Y con su navaja de bolsillo, y con la fría e impassible deliberación de un cirujano, cortaban los botones que acababan de ser cosidos. (2).

Luego, al seguir Joe andando con malévolo ánimo, escucha el correr de un auto por la carretera próxima; se desnuda por completo y avanza hasta los faros del automóvil le dan de lleno en el cuerpo. Y entonces del automóvil parte un chillido de mujer, que se escandaliza al verle así, y él se solaza con esta pequeña y salvaje venganza. Ha insultado a una mujer blanca. "Cochinos blancos" -grita-. "No es la primera de vuestras zorras que ve..." Pero el mulato ya no puede volver a su lecho y ni siquiera busca el cuerpo de Joana; se calza y con una frazada se dirige a la caballeriza, a dormir con los animales. "¿Por qué diablos quiero yo oler a caballo?", se pregunta. Habiendo dormido un poco, se afeita en un manantial y sale a andar; se desayuna apoyado en un árbol y leyendo una revista a la que termina por incendiar, y desentierra, luego, las botellas de whisky que son su negocio y riega su contenido por el suelo en un acto de resentimiento antes que en una reparación.

Cuando camina por las calles odia a todo el mundo. Adrede, va de los barrios negros a los blancos -su angustia viene de no pertenecer a ninguno-, se planta ante un grupo de negros (sus semejantes) y, sin saberlo, prepara su navaja de afeitar dispuesto tranquilamente al crimen. Todo esto entre una inconsciencia de la cual apenas se libera. Pero Faulkner, en una exageración de romántico, vuelve al tiempo de cuando Joe tenía cinco años para buscar el origen de este odio en sus relaciones con la dietista -que ha sido descubierta con su amante por el niño-, en los gritos puritanos del ordenanza contra el mal y el pecado, en su hogar adoptivo de los McEachern, en sus relaciones sexuales con una camarera. Lo cierto es que la paz no existe para él; las sombras le ganan y le hacen cometer locuras: roba, miente, mata a su padre adoptivo

y después ríe ante Mrs. McLachern, como víctima de la demencia. Y, a su vez, es engañado por la camarera que vive en un prostíbulo mal disimulado, es saqueado y -se diría- arrojado a vivir en la calle para siempre. Con este prontuario es casi una consecuencia el matar a Miss Burden, el incendiar su casa, el presentarse hecho un satánico y enloquecedor Demonio en la iglesia de los negros supersticiosos -tan sólo a fin de sorprenderles-, el perder la noción del tiempo y del hambre y el buscar adrede una muerte sanguinaria y bestial a manos de los blancos. Se dijera que el único motivo por el que odia a Joana, que se le ha entregado irremisiblemente, es su condición de blanca; y que la muerte que le espera por asesinarla, le atrae en vez de amedrentarle. Joe, en esta pendiente de desequilibrio causado por el resentimiento, entiende como único remedio su destrucción, ya que parte de él está contra sí mismo. El conflicto del mestizo, en suma, termina por un aniquilamiento, no porque así tenga que ocurrir siempre, sino porque Faulkner, exagerando la tragedia, hace comprender el divorcio profundo y abismal entre sus dos conciencias.

Tampoco la vida de un personaje similar ha ingresado todavía en la novela peruana, a pesar ~~que~~ de que es innegable la existencia de su correlato real, contra la opinión de los que ven en el Perú el campo de una "síntesis viviente" -que jamás ha existido- o de una espiritualidad unificadora, olvidando que todavía racial, geográfica y culturalmente estamos fragmentados. Apenas si la novela indigenista ha tratado de seres de sangre "pura", y es la que, sin duda, mejores lauros ha tenido con Ciro Alegría y José María Arguedas. Pero la novela del "cholo" sólo existe, de cuando en cuando, en las páginas de El Mundo es Ancho y Ajeno, en modesta y risible multitud de noveletas de autores provincianos y en Ríos Profundos, novela inédita de Arguedas, si bien no ha sido nunca tratada con el aspecto trágico y alucinante que merece tan noble víctima. La novela del mulato, con José Diez-Ganeco, ha logrado perfilarse más que como dramática, con una vena palmesca y festiva que tampoco ha invadido nunca el meollo de los problemas sociales o raciales. Nuestro mestizo, pues, todavía carece de novela. Por lo demás aquí, en el Perú, no sólo tenemos mestizos biológicos, esto es, hijos de dos sangres diferentes, sino también mestizos culturales, gentes que, aparte de la sangre de donde provengan, han vivido parte de su vida en la sierra o en la

selva, por ejemplo, y parte en la costa, ya occidental. La angustia irracional y tremante del producto de dos mundos históricos, de dos culturas, no ha sido estudiada por nuestra novela; pero, igualmente, para cuando llegue ese día -que el día llegará pues los novelistas habrán de entender cuán vasto y brillante es el tema- tengamos muy sabida la maestría con que Faulkner ha descrito un desgarrador conflicto que adquiere gigantescas proporciones americanas.

N O T A S

INTRODUCCION

- (1) "Nobel Prize Award Speech".
- (2) Cowley, Malcolm: Exile's Return.
- (3) Campbell, Harry Modean y Foster, Ruel: William Faulkner. A Critical Appraisal. Cf. Chapter III, "Dream as Symbolic Art", traducido por mí en el Apéndice.
- (4) Brickell, Herschel: Introduction a los Prize Stories of 1951. The O. Henry Awards, XVI; Gide, André: Reportajes Imaginarios, 170. Cf. el capítulo titulado "Ultimo Reportaje Imaginario".
- (5) Spiller, Robert...: Literary History of the United States. Volume II. El capítulo "A Cycle of Fiction" fué escrito por Maxwell Geismar, 1304-1306; Cowley, Malcolm: Introduction a The Portable Faulkner; Millet, Fred B.: Contemporary American Authors, 35; Zabel, Morton Dauwen: Historia de la Literatura Norteamericana, 564; Kazin, Alfred: On Native Grounds, cf. el capítulo "The Rhetoric and the Agony", dedicado, en gran parte, a Faulkner y v. 455, 466.
- (6) Kazin, Alfred, *ob. cit.*
- (7) Destino actual de las letras y las artes, 125 y siguientes.
- (8) Theory of Literature, 251-252.
- (9) William Faulkner, 161.
- (10) Ortega y Gasset, José, cf. Ideas sobre la Novela.
- (11) Onís, Harriet de: "William Faulkner y su Mundo", 50.
- (12) Theory of Literature, 226.
- (13) Brickell era editor, desde hacía once años, de los O. Henry Memorial Award Prize Stories. Su suicidio a primeros de 1952 acabó con un ardoroso defensor de Faulkner. El juicio sobre el ritmo de las novelas influido por la herencia india fué una declaración confidencial, escuchada por mí de sus labios. También cf. Introduction a The Pocket Book of O. Henry Prize Stories.

1.- "SOLDIERS' PAY" Y "EL SONIDO Y LA FURIA"

- (1) Soldiers' Pay, 7, 55.
- (2) Ibid., 162-164.
- (3) Ibid., 40.
- (4) Ibid., 20-21.
- (5) Ibid., 22.
- (6) Ibid., 22.
- (7) Ibid., 25.
- (8) Ibid., 23. "... and Cadet Lowe, young and dreadfully disappointed, knew all the old sorrows of the Jasons of the world who see their vessels sink ere the harbor is left behind..." De igual modo, abruptamente, Mrs. Henderson, una simple pasajera del tren, es presentada así en un diálogo con los soldados amigos de Mahon: "She said from the ruthless humanity of money: 'I shall report you to the conductor..."
- (9) Ibid., 31-32.
- (10) Ibid., 40.

- (11) Ibid., 40.
- (12) Ibid., 41.
- (13) Ibid., 43.
- (14) Ibid., 56, 62: "She was like a flower stalk or a young tree relaxed against the table...", etc. "Her white dress in the sun was an unbearable shimmer...", etc.
- (15) Ibid., 126-127.
- (16) Ibid., 105, 160-162.
- (17) Ibid., 162 y siguientes.
- (18) Ibid., 189.
- (19) Ibid., 202-203.
- (20) Ibid., 204.
- (21) Cowley, Malcolm: Introduction a The Portable Faulkner.
- (22) Theory of Literature, 223: "The nineteenth-century novelist, even though he did not write in the first person, used the epic privilege of comment and generalization -what we might call the "essayistic" (as distinct from lyric) first person".
- (23) Aunque, si miramos bien, es más literario que Bloom en sus monólogos telegráficos y muchas veces antiestéticos.
- (24) El Sonido y la Furia, 7-8.
- (25) Ernest Hemingway tiene, por ejemplo, una sencillísima escena de este tipo. Véase Tener y no tener, 205-206.
- (26) El Sonido y la Furia, 8.
- (27) Ibid., 8.
- (28) La técnica de Benji podría resumirse con el título del candoroso y delicado libro de Juan Ramón Jiménez, Platero y Yo, en el cual ese "yo" lleva la narración, pero habla más de Platero que de sí mismo. Benji, salvadas las diferencias con el asno que pinta Juan Ramón -y en esto no hay ironía-, habla también más del mundo que de sí. Hay otras novelas, en cambio, en las cuales no se habla sino del narrador: v. gr. la Ana de La Romana, o, en nuestro país, El Arbol que no retoña, de Luis Valle Goicochea e incontables tradiciones de Ricardo Palma. Un ejemplo de la índole del libro de Jiménez se vería en la colección de relatos Agua y en la novela inédita Los Ríos Profundos, ambas de José María Arguedas.
- (29) El Sonido y la Furia, 8, 9.
- (30) Esto es lo que ocurre desde la página 8 hasta la 11, por primera vez.
- (31) Cf. Le Breton, Maurice: "Temps et personne chez William Faulkner" y "Technique et psychologie chez William Faulkner".
- (32) El Sonido y la Furia, 14.
- (33) Ibid., 13, 14, 15.
- (34) Le Breton, Maurice: "Temps et personne...", 350.
- (35) El Sonido y la Furia, 17.
- (36) El misterio del nombre Quentin es uno de los que más celosamente guarda Benji, si bien es posible descubrir a dos seres llamados así. En su genealogía de los Compsons ("The Compsons 1699-1945"), aparecida como Appendix a The Portable Faulkner, este novelista llama, al hombre, "Quentin III", quien es hermano de Caddy o Candace, narrador del segundo capítulo de El Sonido... y personaje de Absalón, Absalón!; a la mujer, sobrina del primero, Faulkner la llama simplemente "Quentin". En esta tesis se aclara siempre el sexo de la persona de nombre Quentin y al jungar Absalón se le cita sin añadidos, porque en esta novela no hay confusión: sólo hay un Quentin, el estudiante compañero de Shreve Mc Cannon. La sobrina aquí desaparece, debido a que aún no ha nacido.
- (37) El Sonido y la Furia, 17-18.
- (38) Ibid., 19.
- (39) Ibid., 20.
- (40) Ibid., 41.
- (41) Ibid., 42.
- (42) Theory of Literature, 187.

- (43) El Sonido y la Furia, 61-62.
- (44) Ulises, 39.
- (45) Ibid., 41.
- (46) Ibid., 45.
- (47) El Sonido y la Furia, 71, 72, 81-82, 83, 84, 85, 101, 102, 111-121, 127-151.
- (48) Ibid., 78.
- (49) Ibid., 70.
- (50) Ibid., 72.
- (51) Campbell, Harry Modean y Foster, Ruel: William Faulkner, 54 y siguientes. Cf. Apéndice.
- (52) El Sonido y la Furia, 110.
- (53) Ibid., 62-63. En el original está en bastardillas.
- (54) Ibid., 70.
- (55) Ibid., 72.
- (56) Ibid., 73. En el original está en bastardillas.
- (57) Ibid., 96.
- (58) Ibid., 67.
- (59) Jung, C. G.: Realidad del Alma, 128.
- (60) El Sonido y la Furia, 81-85, 111-121.
- (61) Ibid., 93 y siguientes. En rigor, todas las escenas en que Quentin III aparece acompañado de la niña a quien llama "hermana" porque le recuerda a Caddy.
- (62) Ibid., 81.
- (63) Ibid., 85.
- (64) Ibid., 115.
- (65) Apéndice a The Portable Faulkner.
- (66) "Temps et personne...", 353.
- (67) Ibid., 354.
- (68) El Sonido y la Furia, 143.
- (69) Ibid., 154 y siguientes.
- (70) Ibid., 174.
- (71) Ibid., 168 y siguientes.
- (72) Ibid., 191-192.
- (73) Ibid., 197.
- (74) Ibid., 199.
- (75) Ibid., 202.
- (76) Ibid., 205.
- (77) Ibid., 225.
- (78) Ibid., 216, 225. "Jason estaba entonces a treinta kilómetros de distancia..."
"Cuando Ben y Luster terminaron Dilsey los envió afuera..."
- (79) Ibid., 250.

2.- EL NARRADOR

- (1) Theory of Literature, 226.
- (2) Mientras yo Agonizo, 47-49.
- (3) Luz de Agosto, 7.
- (4) Ibid., 17.
- (5) Ibid., 25.
- (6) Ibid., 25.
- (7) Ibid., 27.
- (8) Absalón, Absalón, 12-13.
- (9) Cf. Apéndice a The Portable Faulkner.
- (10) Absalón, Absalón!, 556. Aquí se habla de "...dos solamente: Carlos-Shreve y Quentin-Enrique". La traductora Beatriz Florencia Nelson llama Quintín a Quentin.

3.- EL PROBLEMA DEL TIEMPO

- (1) Mientras yo Agonizo, 4.
- (2) Ibid., 8.
- (3) Ibid., 13-14.
- (4) Ibid., 15-19.
- (5) Ibid., 19. A esta afirmación Cora responde en la página 24: "-¿Qué quieres, Darl?".
- (6) Ibid., 25 y siguientes.
- (7) Ibid., 43.
- (8) Luz de Agosto, 179-195.
- (9) Ibid., 245-246.
- (10) Cf. cap. XXV de Santuario.
- (11) Luz de Agosto, 217-219. Los paréntesis son míos.
- (12) Cowley, Malcolm: Introducción a The Portable Faulkner, 10-12.
- (13) Absalón, Absalón!, 34-36.
- (14) Cf. The Portable Faulkner.
- (15) Absalón, Absalón!, 44, 45, 46, 47, 48.
- (16) Las Palmeras Salvajes, 128.
- (17) El Villorrio, 118.
- (18) A Portrait of the Artist..., 82-104.

4.- LA "ARQUITECTURA"

- (1) William Faulkner, 84.
- (2) Ortega y Gasset: Obras Completas. T.I, 374.
- (3) Ibid., I, 387.
- (4) Ibid., III, 591.
- (5) Ibid., III, 408.
- (6) Ibid., I, 578.
- (7) La palabra "narrador" está tomada aquí en el sentido de "teller", aunque también "describe" en vez de "narrar".
- (8) Mientras yo Agonizo, 144-145.
- (9) Ibid., 140-141.
- (10) Ibid., 245.
- (11) Joe Brown, el compinche de Joe Christmas, cuyo real nombre es Lucas Burch.
- (12) William Faulkner, 68.
- (13) Ibid., 71-72. También cf. 69.
- (14) Ibid., 71-72.
- (15) Ortega y Gasset, José: Obras Completas, III, 411-412. "El hermetismo no es sino la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia... Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza de ser un orbe obturado a toda realidad eficiente".
- (16) Las Palmeras Salvajes, 145 y siguientes.
- (17) Ibid., 129.
- (18) Ibid., 68.
- (19) Ibid., 64. "Vendrá con ella, tendrá que hacerlo...", etc.
- (20) Ibid., 65.

5.- RELACIONES ENTRE AUTOR Y PERSONAJE

- (1) Luz de Agosto, 46-47.
- (2) Absalón, Absalón!, 39.
- (3) Ibid., 40.
- (4) Ibid., 41.
- (5) Ibid., 54.

- (6) Campbell, Harry Modean y Foster, Ruel: William Faulkner, 27-29.
- (7) Las Palmeras Salvajes, 100.
- (8) Ibid., 104-105.
- (9) Ibid., 134-136.
- (10) Cierta es que no todas las páginas de The Hamlet ostentan dicho defecto; ahí están, como excepción, los primeros capítulos y aquellos que, empezando por el divertido y famoso "Spotted Horses", llegan hasta el final.
- (11) El Villorrio, 116.
- (12) Ibid., 144.
- (13) William Faulkner, 15 y siguientes.
- (14) El Villorrio, 144.
- (15) Ibid., 151.
- (16) Ibid., 160.

6.- LO PRIMORDIAL: LA PROSA

- (1) Intruso en el Polvo, 8-9.
- (2) Ibid., 76-77.
- (3) Hamilton, Edith: "Faulkner: Sorcerer or Slave?", 59.

7.- FAULKNER CUENTISTA

- (1) Victoria y otros relatos, 75.
- (2) Ibid., 80.
- (3) Ibid., 134.
- (4) Ibid., 140.
- (5) Ibid., 262.
- (6) Cf. Collected Stories of William Faulkner, 895-900.
- (7) En la colección Signet Books, The Wild Palms es el volumen 659 y The Old Man, 692.
- (8) William Faulkner, 82. "It should be noted in the beginning that most of what critics have called counterpoint in Faulkner's works is more nearly symphonic than contrapuntual".
- (9) The Portable Faulkner, 109 y siguientes.
- (10) Chastaing, M.: "Notes sur le style du roman", 299.
- (11) The Portable Faulkner. Cf. el cuento "The Bear".
- (12) Ibid., 297.
- (13) Ibid., 297-299.
- (14) Prize Stories of 1951. The O. Henry Awards, 98- 115.

8.- IDEAS DE FAULKNER

- (1) Este "mapa" trazado por Faulkner y en cual todo el condado de Yoknapatawpha aparece como propiedad del novelista, quien es su "único dueño y propietario", está inserto dos veces en The Portable Faulkner y una vez al fin de la traducción castellana de Absalom, Absalom!
- (2) William Faulkner, 145, nota al pie de página.
- (3) Absalom, Absalom!, 409.
- (4) William Faulkner, 83-84.
- (5) On Native Grounds, 455-456.
- (6) Ibid., 456.
- (7) Onís, Harriet de: "William Faulkner y su Mundo", 31.
- (8) On Native Grounds, 457-458.
- (9) Theory of Literature, 121.
- (10) Como no he podido conseguir Requiem for a Nun, me valgo del artículo de Edith Hamilton, ya citado, para comentar esta obra.

- (11) Luz de Agosto, 220.
- (12) Ibid., 218.
- (13) Hardwick, Elizabeth: "Faulkner y el Sur de hoy", 188.
- (14) Ibid., 189.
- (15) William Faulkner, 170.
- (16) "Nobel Prize Award Speech".
- (17) Ibid.
- (18) "Temps et personne...", 546.
- (19) Ibid., 546-547.

9.- FAULKNER Y EL PERU

- (1) Luz de Agosto, 95-94.
 - (2) Ibid., 96.
-

A P E N D I C E

I

DISCURSO DEL GANADOR DEL PREMIO

NOBEL

Creo que este Premio no me ha sido concedido a mí como hombre, sino a mi obra: la obra de una vida en la agonía y el sudor del espíritu humano, no en busca de gloria ni menos de provecho, sino para crear con los materiales del espíritu humano algo que antes no existía. Así es que este Premio es sólo mío en verdad. No será difícil hallar una cierta dedicación por el dinero, cotejado con el propósito y el significado de su origen. Pero yo quisiera explotar igualmente el galardón, usando esta ocasión cual un pináculo desde el que yo debiera ser escuchado por los hombres y mujeres jóvenes, dedicados ya a la misma angustia y trabajo, entre quienes está ahora mismo aquel que estará aquí donde yo estoy.

Nuestra actual tragedia es un total y universal miedo físico tan entronizado que apenas si podemos soportarlo. Ya no hay más problemas del espíritu. Existe sólo la pregunta: ¿cuándo será destruido? Debido a esto el joven escritor -hombre o mujer- ha olvidado los problemas del corazón humano en conflicto consigo mismo, únicos hechos que pueden originar una obra digna por ser los únicos de los cuales se puede escribir y los que merecen la agonía y el sudor.

El escritor debe conocerlos de nuevo. Debe enseñarse a sí que el fundamento de todas las cosas es vivir en el temor; y, enseñándose a sí mismo aquello, debe olvidarlo para siempre, no dejando lugar en su obra para nada que no sean las viejas realidades y verdades del corazón, las viejas verdades universales -amor y honor y lástima y orgullo y compasión y sacrificio- sin las que cualquier relato es efímero y está ya condenado. Si no hace tal cosa, crea bajo un castigo. Escribe no sobre el amor, sino sobre la lujuria, sobre derrotas en las que nadie pierde algo valioso, sobre victorias sin esperanza y, lo que es peor, ayunas de compasión y de lástima. Sus dolores no recaen sobre huesos universales y no dejan cicatrices. No escribe sobre el corazón, sino sobre las glándulas.

Hasta que él vuelva a aprender estas cosas ha de escribir como si estuviera viendo el fin del hombre. Me resisto a aceptar el fin del hombre. Muy fácil es afirmar que el hombre es inmortal simplemente porque ha de perdurar; que cuando el último tañido de la condena haya sonado y se haya ido de la última roca inútil -pendiendo inmóvil en la última tarde roja y moribunda-, que aún entonces existirá un sonido más: aquel de su enfermiza e infatigable voz, todavía platicando. Me niego a aceptar tal cosa. Creo que el hombre no sólo ha de perdurar: ha de prevalecer. Es inmortal, no porque sólo él de entre las criaturas tenga una voz infatigable, sino porque tiene un alma, un espíritu capaz de compasión y sacrificio y paciencia. El poeta, el escritor, deben escribir sobre estas cosas. Su privilegio consiste en ayudar a pervivir al hombre aliviando su corazón, recordándole el coraje y el honor y la esperanza y el orgullo y la compasión y la lástima y el sacrificio que han sido la gloria de su pasado. La voz del poeta necesita ser no sólo el registro del hombre; puede ser uno de los sostenes, de los pilares que le ayuden a perdurar y a prevalecer.

(Discurso de William Faulkner al aceptar el Premio Nobel de Literatura, pronunciado en Estocolmo el 10 de diciembre de 1950).

II

EL SUEÑO COMO ACTO SIMBOLICO

Fragmento del Capítulo III del libro "William Faulkner, A Critical Appraisal", por Harry Modan Campbell y Ruel E. Foster.

El Sonido y la Furia es relatado en cuatro secciones de las cuales las tres primeras se hallan por completo dentro de la técnica de lo inconsciente. La sección de Benji (I) exhibe el caótico, informe e insignificante arrebatado de un idiota. La de Quentin (II) es un arrebatado neurótico y sensitivo de un muchacho de diecisiete años en el día de su suicidio. Su pensamiento va desde un nivel consciente a otro preconsciente y hay ocasionales travesías por el mundo inconsciente, debido a los símbolos. La narración convencional no suministra ninguna clave para este tipo de literatura, mas el trabajo onírico brinda una, que se ocupa, sobre todo, en explicar los residuos fragmentarios del ensueño, surgidos de las profundidades (inconscientes) de su mente. Al aprehendérseles, ellos están en el nivel consciente o preconsciente. Por ellos sabemos que Quentin está pronto a ahogarse, y sabemos también la razón. Toda la sección actúa por contrapunto. Al abrirse, el lector está dentro de la conciencia de Quentin y permanece en ella mientras dura. Quentin registra el conjunto de sus experiencias mientras se despierta a la luz del día y se levanta, y mientras corre su vida cotidiana. Simultáneamente, brotan esporádicas imágenes visuales, voces y olores del pasado - a ratos vagarosos, a ratos claros y lo suficientemente fuertes como para ahogar el estímulo de las actuales experiencias, mas siempre brindando un confuso, pero nostálgico y tormentoso contrapunto con aquellas sensaciones.

Conforme a la narración convencional, este arrebatado es del todo incomprendible. Conforme a la función onírica, empezamos a ver una organización y un propósito. Unos pocos ejemplos ilustrarán a este respecto.

Seguí caminando. Luego miré hacia atrás. Estaba detrás de mí.

-Vives por este lado?

No dijo nada. Caminé (ella) a mi lado, casi debajo de mi codo, comiendo. Seguimos caminando. Había tranquilidad, apenas se veía a alguien adquiriendo el olor de la

madreselva todo mezclado. Ella (debió haberme dicho) no dejarme estar sentado allí en los escalones oyendo su puerta atardecer cerrándose de golpe oyendo a Benji todavía llorando. Cena ella tendría que bajar entonces madreselva todo mezclado en ello. Llegamos a la esquina.
* (1).

El pasaje subrayado es el ensueño, el resto las sensaciones. Casi toda la historia de Quentin está moldeada así. De acuerdo a la función onírica, tenemos un ejemplo de condensación en el cual el pasaje subrayado es el contenido manifiesto y toda la historia de Quentin, el contenido latente. (2). A fin de comprender el significado del contenido latente, el lector emplea la misma técnica del psicoanalista. Este último, para asir un solo sueño, toma con frecuencia una serie y hace de ellos un mosaico, juntándolos hasta que la intuición y el razonamiento le muestren un cuadro unificado. El lector debe hacer lo mismo aquí o, de lo contrario, tendrá una visión muy limitada. A menudo un sueño encierra una idea importante en un símbolo concreto y la repite muchas veces, como un estribillo. Normalmente, esto significa que lo que está simbolizado es un hecho de gran validez psíquica para el yo; y debido a que el sueño manifiesto es fruto siempre de una gran condensación, una simple imagen puede tener múltiples significados.

Un símbolo tal es la "madreselva" en el pasaje citado. Es probablemente la más valiosa imagen de todo el capítulo de Quentin (y quizá de todo el libro). Pero en este párrafo (página 96) sólo ha aparecido dos veces. Sin embargo, en el curso de las próximas cuarenta y cuatro páginas, aparece por lo menos en diecisiete páginas diferentes, además de cinco veces en una misma página (o sea, un total de treinta referencias en cuarenta y cuatro páginas). Su importancia es acumulativa (3). Sabemos, a través del ensueño de Quentin, que el olor de la madreselva está inextricablemente asociado en él con una terrible escena emotiva en la cual descubre que Caddy ha tenido relaciones sexuales con Dalton Ames. Quentin reacciona presa de un oscuro horror y de una gran congoja (él no ha amado tanto el cuerpo de Caddy, dice Faulkner, "como un sentido físico de su honor "tan sólo temporalmente guardado por la pequeña y débil membrana de su virginidad") que le conducen a proponer a Caddy un pacto de suicidio -que ella acepta, pero que él es incapaz de llevar a cabo. Es ésta una es-

cena llena del sofocante olor de la madreselva.

La madreselva, así, está ligada a Caddy en la mentalidad de Quentin; es el agríndice misterio del sexo de aquélla. Es el sexo de su hermana (que él debía mantener para sí, secreto e inviolado por todos los hombres), explorado, violado y penetrado. La madreselva es la virginidad de Quentin y la pérdida de la virginidad de Caddy. La madreselva es el elusivo, secreto, primitivo, pubescente, doloroso y desnudo misterio del sexo, el cual constituye el motivo de su desequilibrio.

Porque las mujeres tan delicadas tan misteriosas dijo Papá. Delicado equilibrio de inmundicia periódica entre dos lunas equilibradas. Lunas (4)... plenas y amarillentas como las lunas de cosecha sus caderas muslos. Fuera fuera de ellas siempre pero... Saber entonces que algún hombre que todo ese misterioso y altivo oculto... Putrefacción líquida como cosas ahogadas flotando como caucho pálido flojamente lleno adquiriendo el olor de la madreselva todo mezclado. ** (5).

Y estas interpolaciones dentro de la gris incertidumbre y de la paradoja que han caído sobre él en Harvard, después del matrimonio de su hermana, y que son la causa inmediata de su suicidio:

... hasta que después la madreselva se mezclaba y todo ello parecía simbolizar la noche y la inquietud me parecía estar acostado ni dormido ni despierto mirando hacia abajo a un largo corredor de media luz grisácea donde todas las cosas estables habíanse tornado umbrías paradojas todo lo que yo había hecho sombras... grotescas y perversas burlas sin pertinencias inherentes a la negativa del significado que deberían haber afirmado pensando yo era yo no era quién no era no era quién. ** (6).

Así, la madreselva deviene una múltiple y compleja imagen a través de la condensación de éstos y de otros quince pasajes.

La siguiente frase citada: "Ella debió haberme dicho no dejarme estar sentado allí en los escalones oyendo su puerta atardecer," se refiere a la noche en que Quentin descubrió el asunto de Dalton Ames, interponiendo la palabra "atardecer" debido a que está ligada al incidente y también debido a que el atardecer es la hora, para Quentin, del olor de la madreselva. "Oyendo a Benyi todavía llorando"... Benyi, el idiota, siente la deshonra de Caddy y sus perturbaciones físicas y, por eso, llo-

ra al verla. El llanto de Benyi es primordial en Quentin y es mencionado, por lo menos, ocho veces en este capítulo. "Cena ella debió haber bajado entonces madreselva todo mezclado en ello"(**) -o sea, Caddy debió haber descendido a la hora de la cena y revelado a Quentin la verdad sobre Dalton Ames y puesto fin a su incertidumbre. Y, de nuevo, "madreselva", porque ella invade todo el ensueño.

Hay otra cosa que anotar en este pasaje. La chiquilla de cinco años que anda con Quentin en su último día es llamada por él mismo "hermana". En un sentido, él ve en ella a Caddy - ella es la sucedánea de su hermana y a él le complace cuidarla como hubiera cuidado de Caddy.

Así, este pequeño ensueño condensa el significado total del capítulo de Quentin. Dos fuerzas operan sobre éste: el amor a su hermana y, en particular, a su pureza sexual, y su amor a la muerte. Ambos se confunden en el propuesto pacto de suicidio entre él y ella, y brotan en su sueño de incesto, el cual será un pecado tan terrible que en el infierno él y Caddy vivirán junto en una llama pura,⁽⁷⁾ lejos de otros seres y solos para siempre (8). Traicionándole Caddy al casarse, Quentin cesa en su lucha y consume su último día de vida entre anoranzas de ella, recogidas en una serie de ensueños bañados por el físico olor de la madreselva... y luego elige la muerte.

Otra fase de la condensación viene con la representación simultánea de muchas imágenes en una misma escena: dicha simultaneidad es en los sueños el substituto onírico de los conceptos lógicos y relacionales. Véase el pasaje siguiente:

- No -dijo Shreve. corriendo la bestia de dos espaldas y ella opacada por los guñes de los remos corriendo el cerdo de Eubelus corriendo apareados cuántas Caddy. ** (9).

Aquí hay por lo menos cinco diferentes imágenes, una de ellas repetida tres veces. "Corriendo", equivale a Dalton Ames corriendo y conduciendo de la mano a Caddy; "la bestia de dos espaldas" es una cita de Shakespeare (10) que entraña el comercio sexual, aplicable a las relaciones de Ames y Caddy. "Y ella opacada por los guñes de los remos" representa la imagen de Caddy que, emergiendo físicamente sobre la de Bland bogando al atardecer, se mezcla dentro de Quentin con el atractivo sexual que tiene ella para Bland; y la imagen mitopoeítica, "corriendo el cerdo de Eubelus", trueca

todo esto en una imagen múltiple en la cual Caddy-Proserpina sigue a un ser compuesto Dalton Ames-Gerald Bland-Plutón hacia los infiernos (11), otro símbolo sexual. "Corriendo apareados cuántas Caddy": he aquí la confusa pregunta de Quentin sobre cuántas veces ha estado ella con Dalton Ames, cuántos hombres ha conocido. Todo el pasaje, lleno de concretas imágenes cuyo significado es múltiple, está penetrado del doloroso amor de Quentin por Caddy y por su desnuda y franca sexualidad.

Pero en ninguna otra parte Faulkner ha tomado más viva y ágilmente el áspero elemento onírico, presente cuando uno se da con la actualización de un infantil sentimiento de la muerte, que en el siguiente ensueño de Quentin venido al término de su último día de vida. Por la noche, se dirige al baño contiguo al dormitorio y su mente reacciona de súbito como un niño ante la oscuridad, al levantarse para cruzar la habitación en tinieblas rumbo al baño.

El corredor seguía vacío de todos los pies buscando agua en tristes generaciones, pero los ojos que no ven apretados como dientes no incrédulos dudando incluso de la ausencia del dolor espinilla tobillo rodilla el largo invisible fluir de la baranda de la escalinata donde un mal paso en la oscuridad llena de sueño Mamá Papá Caddy Jason Maury puerta no tengo miedo sólo que Mamá Papá Caddy Jason Maury adelantándose tanto durmiendo yo dormiré rápido cuando yo puerta Puerta puerta (12).**

Vemos aquí la marcada regresión infantil que el sueño trae a menudo; el pasaje está claramente sobre el nivel preconscious, manteniéndose casi en el inconsciente (una notable semejanza con el último párrafo de Finnegan's Wake, en tono, modo y significado). La muerte es sentida por Quentin como si fuera un sueño y el sueño de la muerte le devuelve sólo por unos minutos al sueño de la infancia, y siente dormir a las gentes en su torno. Y, justamente como el niño Quentin se coge del pensamiento de su familia dormida, así el Quentin de diecisiete años se coge de ellos mentalmente conforme se mueve entre las sombras de la muerte (La Puerta, la oscura y repentina puerta de la nocturna escena infantil se pierde en la puerta de la muerte -el umbral de la sombra).

La Puerta es un símbolo tan primordial para Quentin, que será útil jugarlo con detenimiento. En la simbología primitiva se convierte a menudo en la entrada en el nacimiento o en la muerte (15). En el simbolismo freudiano la puerta es generalmente un símbolo femenino: la vagina. Esto empieza a convertirse en norma cuando la relacio-

namos con la obsesión de Quentin por morir en el agua. Durante todo este su último día ha estado meditando sobre el agua y la serenidad de extinguir en ella el fuego de los sentidos y de perderse él mismo en el hueso inmortal.

Y miraré hacia abajo y veré mis huesos murmurantes y las aguas profundas como el viento, como un techo de viento, y después de un tiempo ni siquiera podrán distinguir huesos sobre la desolada arena inviolada. Hasta el Día en que El diga Levantáos sólo las planchas de hierro subirán flotando. (14). **

Siete veces durante el día la imagen del ahogamiento corre con placer por su subconsciente. Jung sostiene que muchos símbolos oníricos provienen del inconsciente colectivo de la raza y añade que el significado maternal de las aguas es uno de los más claros en la mitología, pues para los antiguos el mar era símbolo del nacimiento.

Del agua brota la vida... Todo lo que vive se yergue como el sol, desde el agua, y se sumerge hacia el crepúsculo en el agua. Nacidos de los arroyos y los ríos, los mares en el hombre moribundo llegan a la laguna de Estigia a fin de seguir el "viaje nocturno del mar". El ansia es que el agua negra de la muerte pudiera ser el agua de la vida; que la muerte, con su frío abrazo, pudiera ser el seno materno, igual a como el mar devora al sol, pero le arroja de nuevo fuera de la matriz (mito de Jonás). (15).

Freud añade que sonar con el agua simboliza con frecuencia el nacimiento. Él relaciona esto con el hecho biológico de que todos los mamíferos descienden de seres acuáticos, por obra de la evolución, y de que cada persona pasa el primer tiempo de su vida en el agua (en el líquido amniótico del útero materno). (16).

A la luz de estas teorías podemos entender mucho mejor el ensueño de Quentin y su conducta posterior. "La Puerta" llama él a la simple puerta del dormitorio de su infancia; es ella la puerta hacia nuestro primer mundo (cf. Burnt Norton, de Eliot: "Por la primera entrada, en nuestro primer mundo"), o sea, la propia infancia; y simboliza también el reingreso en el seno materno y es así el refugio para los conflictos irresolutos. Finalmente, simboliza el camino hacia la muerte -la muerte por ahogamiento-, una regresión hacia el llamado de la matriz puesto que el agua en la cual deliberadamente se ahoga es la sucedánea inconsciente de aquélla. Así el ensueño de Quentin concuerda instintivamente con el mito de la especie humana.

Otro concepto psicoanalítico de gran importancia es el llamado por Freud despla-

zamiento onírico, por el cual da a entender que el sueño es retorcido de tal modo que el significado manifiesto es dirigido sobre un objeto o imagen insustancial dentro del contenido latente. El sueño, en otras palabras, exhibe una errada intencionalidad en la superficie; el propósito real del yo ha sido desplazado hacia un objeto menos primordial.

Hallamos un fenómeno psicológico paralelo en Santuario, cuando Temple Drake relata los acontecimientos de la noche que precedió a su rapto en la casona del Viejo Francés. Sabiendo que puede ser asaltada en cualquier momento por uno de los hombres ebrios, es llevada a un reprimido estado emocional, y, por tanto, inconsciente. Su deseo por evitar el ser violada la conduce, primero, a protegerse físicamente. Simbólicamente, ella realiza esto poniéndose un abrigo y ciñéndoselo. Pronto, sin embargo, su deseo de pureza rebasa su sentido de la realidad y la hace caer en la fantasía. En ésta (17) ella reniega de su sexo, anhelando convertirse en un muchacho. Luego cree que ha muerto y que reposa ya en su ataúd; más tarde, ella es una alta y madura maestra de escuela, autoritaria y malhumorada, dirigiéndose a un muchacho negro (una imagen compuesta que representa, al parecer, tanto a Popeye como a sus genitales) (18); y, en fin, ella es un viejo de barba blanca y "el hombrecillo negro se hizo más y más pequeño". Por último, ella escucha un ruido y siente que ya se ha vuelto un hombre y, aliviada, cae de súbito dormida.

El sueño funciona aquí como un deseo cumplido. La realidad de la violación es demasiado brutal para ser mantenida y la actividad del yo, creadora de imágenes, transfiere el énfasis a algo soportable; por consiguiente, crea un ataúd, una maestra de escuela, un viejo y un muchacho: o sea, todo lo que en las actuales circunstancias representa un medio de salvación. Aquellas imágenes representan los cuatro caminos del deseo básico y sus respuestas, simultáneamente.

A las ilustraciones dadas pueden fácilmente añadirse otras muchas, pero ellas bastan para señalar la importancia del elemento onírico en las novelas de Faulkner. Desde que éste ha elegido subrayar la importancia de lo inconsciente en la experiencia humana, los conceptos psicoanalíticos empleados arriba muestran una clave de interpretación muy necesaria para el lector que juzgue sus mejores novelas hasta 1942. En

su obra más reciente, sin embargo, Faulkner ha ido, de esta preocupación por el subconsciente y lo anormal, a investigar más en detalle el tipo de carácter primitivo (considerado, además, con alguna extensión en toda su obra) (19). Pueda ser que los críticos hablen del "primer" Faulkner y del "último", si su obra futura continúa incidiendo, como ahora, sobre aspectos más simples y normales de la experiencia. No obstante, las novelas juzgadas aquí tienen todavía que ser interpretadas a la luz de los elementos oníricos contenidos en ellas, o, de lo contrario, no hemos de experimentar ni hemos de comprender en su sentido cabal ni en su riqueza psíquica, el acto simbólico que ha creado en estas obras suyas.

* He alterado el orden numérico de las notas del original, a fin de empezar por la Nota (1), que en el libro de Campbell y Foster es la (8).

- (1) El Sonido y la Furia, 96. (Aclaro que sólo cito la traducción castellana de Floreal Maxia, la cual ha sido corregida por mí unas pocas veces; en este caso, hago preceder a la cita del signo **.) N. del T.
- (2) La condensación ocurre cuando las intenciones oníricas, o sea, el contenido latente (el significado del sueño cuando es interpretado por el psicoanalista), son transferidas y expresadas en el contenido manifiesto (la porción del sueño que se recuerda al despertar). De esta condensación surgen los múltiples significados de un simple elemento onírico.
- (3) Las flores devienen primordiales símbolos en Faulkner. La madreselva, además de ser uno de los más importantes símbolos en El Sonido y la Furia, aparece en Santuario con su mismo significado de punzante, florida y húmeda voluptuosidad. La glicina es el "olor" de Absalón, Absalón!, sirviendo de correlato objetivo de la compleja y mórbida atmósfera del libro. La verbena ("Un olor de Verbena") es el climático y simbólico olor de The Unvanquished. La frecuencia y la importancia del uso de estos olores sugiere que ellos tienen en Faulkner un valor como símbolos particulares.
- (4) El empleo de las lunas como imágenes de las caderas y como fuentes simbólicas de vida está muy extendido en la literatura psicoanalítica. Véase Freud, Basic Writings, 594, y Jung, The Psychology of the Unconscious, 194.
- (5) El Sonido y la Furia, 96. *** Versión modificada por mí. (N. del T.)
- (6) Ibid., 125. ** Versión modificada por mí. (N. del T.)
- (7) Esto es comparable a la imaginación por Henry Sutpen de un placer masoquista en los tormentos del infierno, señalados tanto para él como para su familia y Charles Bon, como resultado del incesto proyectado entre Bon y Judith, en Absalón, Absalón! (Cf. el original inglés. N. del T.), 348.
- (8) El Sonido y la Furia, 111.
- (9) Ibid., 110.
- (10) Yago a Brevancio, Otelo, Acto I, escena primera.
- (11) De acuerdo a la leyenda, cuando Plutón raptó a Proserpina un pastor de cerdos llamado Eubaleus fué devorado con su rebaño en la grieta donde desaparecieron aquéllos. Véase James G. Frazer, The Golden Bough, 469.
- (12) El Sonido y la Furia, 128.
- (13) Frazer, The Golden Bough, 239-43.
- (14) El Sonido y la Furia, 61-62.
- (15) Psychology of the Unconscious, 155.
- (16) A General Introduction to Psychoanalysis, 145.

- (17) Santuario, capítulo XXIII, 150-154. La validez científica del análisis de la fantasía de Temple hecho aquí, ha sido confirmada por nuestro descubrimiento de una técnica analítica empleada por el Dr. Lawrence S. Kubie, un psiquiatra, sobre esta misma fantasía ("William Faulkner's 'Sanctuary'", Saturday Review of Literature, Vol. XI (1934), 218, 224-26). El procedimiento del Dr. Kubie es muy diferente del nuestro, pero en lo principal ambos análisis son similares.
- (18) Esta imagen simbólica es frecuentemente citada por Freud, Basic Writings, 373.
- (19) Debe anotarse aquí que la gran admiración de Faulkner por la obra de Sherwood Anderson y su estrecha amistad con éste durante su breve estada en New Orleans, parecen haber influenciado mucho en su decisión de delinear caracteres a través de lo anormal, ya que esta fue la primera técnica de Anderson.
-

BIBLIOGRAFIA

A) LIBROS ESCRITOS POR WILLIAM FAULKNER.*

The Marble Faun. Boston, The Four Seas Company, 1924.

Sherwood Anderson and Other Famous Creoles: A Gallery of Contemporary New Orleans.
New Orleans, Pelican Bookshop Press, 1926.

Soldiers' Pay. ¹⁹²⁶ New York, Signet Books, 1952. 221 pp. Third Printing. Esta edición lleva como Apéndice el Discurso de Faulkner al recibir el Premio Nobel de Literatura.

Mosquitoes. Boni and Liveright, 1926.

Sartoris. New York, Grosset, 1933. 380 pp.

The Sound and the Fury.- As I Lay Dying. With a New Appendix as a foreword by the author. New York, Modern Library, 1948. 532pp. El Apéndice es el mismo de The Portable Faulkner.

El Sonido y la Furia. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires. Editorial Futuro, S.R.L., 1947. 230 pp.

Mientras yo Agonizo. Prólogo y traducción de Max Dickmann. Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor, 1942. 267 pp.

Sanctuary. New York, Chatto, 1931. 316 pp.

Sanctuario. Traducción de Lino Novás Calvo y con un estudio titulado "William Faulkner", por Antonio Marichalar, como prefacio. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1945. 217 pp.

These Thirteen. New York, Harrison Smith and R. Haas, 1931. 358 pp.

Victoria y otros relatos. Traducción de José Blaya Lozano. Buenos Aires, Editorial Corinto, 1944. 316 pp. (Colección Nívola).

Idyll in the Desert. New York, Random House, 1931.

Salvagundi. Milwaukee, The Casanova Press, 1932.

Miss Zilphia Gant. (Dallas), The Book Club of Texas, 1932.

Light in August. New York, New Directions, 1932.

* Los libros de Faulkner están ordenados según la fecha de su primitiva aparición, aunque se citen diferentes ediciones o simples traducciones.

Luz de Agosto. Buenos Aires, Sur, 1942. 435 pp.

This Earth, New York, Equinox, 1932.

A Green Bough (poems, ilust. by Lynd Ward). New York, H. Smith and R. Haas, 1933.
67 pp.

Doctor Martino and Other Stories. New York, H. Smith and R. Haas, 1934. 371 pp.

Pylon. New York, H. Smith and R. Haas, 1935. 315 pp.

Absalom, Absalom! New York, Random House, 1936. 384 pp.

Absalón, Absalón! Traducción de Beatriz Florencia Nelson. Buenos Aires. Emecé Editores, S.A., 1951. (Segunda edición). 409 pp. (Grandes Novelistas).

The Unvanquished. New York, Random House, 1938.

The Wild Palms. New York, Random House, 1939.

Las Palmeras Salvajes. Traducción de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1944. (Segunda edición.) 365 pp. (Colección Horizonte).

The Hamlet. New York, Random House, 1940.

El Villorrio. Traducción de Raquel W. de Ortiz. Buenos Aires, Editorial Futuro, S.R.L., 1947. 312 pp.

Go Down, Moses. New York, Random House, 1942.

The Portable Faulkner. Edited and Prologue by Malcolm Cowley. New York, The Viking Press, 1946. 756. Esta edición lleva un Appendix escrito por Faulkner y titulado The Compsons (1699-1945), además de un mapa dibujado por él y dos veces reproducido.

Intruder in the Dust. New York, Random House, 1948.

Intruso en el Polvo. Traducción de Aída Aisenson. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951. 222 pp. (Los Grandes Novelistas de nuestra época.)

Knight's Gambit. New York, Random House, 1949. 246 pp.

Gambito de Caballo. Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires. Emecé Editores, S. A., 1951. 262 pp. (Grandes Novelistas).

The Collected Stories of William Faulkner. New York, Random House, 1950. 900 pp.

Notes on a Hersestief. Greenville, Mississippi. The Levee Press, 1950.

Requiem for a Nun. New York, Random House, 1951.

"Discurso del Ganador del Premio Nobel". Saturday Review of Literature, Feb. 3, 1951, reprinted from the New York Herald Tribune Book Review, Jan. 14, 1951.

B) REFERENCIAS GENERALES.

ALEGRIA, Giro

El Mundo es Ancho y Ajeno. México, D.F., Editorial Diana, S.A., 1949. 493 pp.

Los Perros Hambrientos. Santiago de Chile. Zig-Zag. Tercera edición, 1945. 260 pp. (Bibl. Zig-Zag).

ANDERSON, Sherwood

Las Novelas de lo Grotesco. Prólogo de Max Dickmann. Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor, 1942. 303 pp.

Sherwood Anderson y yo. Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor, 1945. 585 pp.

ARGUEDAS, José María

Agua. Lima, 1955. 110 pp.

ARTHOS, John

"Ritual and Humour in the Writing of William Faulkner". En Accent, Vol. IX (Autumn, 1948), 17-30.

BEACH, Joseph Warren

American Fiction, 1920-1940. New York, The Macmillan Co., 1941. Aquí Beach se ocupa de Faulkner in extenso y le dedica dos capítulos.

The Twentieth Century Novel: Studies in Technique. New York, 1952.

BISHOP, John Peale

Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos. Prosa y verso comp. por Y Allen Tate. Versión de la prosa a cargo de Ricardo A. Latcham. Versión de la poesía a cargo de varios traductores. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1944. 2 tomos.

BRICKELL, Herschel

Cuentistas Norteamericanos. Selección de, Dudley G. Poore y Harry R. Warfel. Buenos Aires, W.M. Jackson Inc., 1946. 697 pp. (Col. Panamericana). La edición tiene un prólogo del mismo Brickell.

Literatura contemporánea norteamericana. Dos conferencias dictadas por el Agregado Cultural de la Embajada de los Estados Unidos en Bogotá. Bogotá, Prensas de la Biblioteca Nacional, 1943. Textos en inglés y en español.

Prize Stories of 1951. The O. Henry Awards. Selected and edited by... New York, Doubleday & Company Inc., 1951. 325 pp. Véase el cuento de Faulkner, "A Name for a City", pp. 98-115.

The Pocket Book of O. Henry Prize Stories. Edited and with an introduction by... New York, Pocket Books, Inc., 1947. 441 pp.

- BRONTE, Emily
Cumbres Borrascosas. Buenos Aires, Acme Agency, 1946. 317 pp.
- CALDWELL, Erskine
La Chacrita de Dios. Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor, 1948. 301 pp.
- CAMPBELL, Harry Modean y FOSTER, Ruel E.
William Faulkner. A Critical Appraisal. Norman, Oklahoma, U.S.A. University of Oklahoma Press, 1951. 183 pp. con bibliografía.
- COWLEY, Malcolm
Exile's Return. A Literary Odyssey of the 1920's by... New York, The Viking Press, 1951. 322 pp.
- The Portable Faulkner. Edited and Prologue by.... New York, The Viking Press, 1949. 756 pp. (First Printing en abril de 1946). Con un Appendix escrito por Faulkner -"The Compsons (1699-1945)".
- CHASTAING, M.
"Notes sur le style du roman". En: Formes de l'Art. Formes de L'Esprit. Paris, Presses Universitaires de France, 1951. 400 pp. El estudio de Chastaing comprende las páginas 286-302.
- DIEZ GANSECO, José
Ducos. Santiago de Chile. Ediciones Arcilla, 1957. 126 pp.
- El Gaviota. Lima, Rosay, 1930. 127 pp.
- DOS PASSOS, John
Manhattan Transfer. Prólogo y traducción de Max Dickmann. Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor, 1941. 406 pp.
- El Número Uno. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946.
- DREISER, Theodore
Una Tragedia Americana. Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1945-46. 2 tomos.
- FERRANDO, José
Panorama hacia el Alba. Lima, 1941. 204 pp.
- FOERSTER, Norman
American Poetry and Prose. Edited by... Third Edition. Houghton Mifflin Company, 1947. 1610 pp. con índices. Respecto de Faulkner, su cuento "A Rose for Emily" está entre las páginas 1561-1566. Este mismo cuento es el reproducido en la colección Cuentistas Norteamericanos, por Brickell y otros.
- GASSNER, John
Un decenio del drama norteamericano. Washington. Unión Panamericana, 1940. (Col. "Puntos de Vista" No. 1).
- GEISMAN, Maxwell
"William Faulkner. A Critical Study. By Irving Howe..." Nota bibliográfica en

- GRISMAR, Maxwell
The Saturday Review, July 12, 1952, pp. 10-11.
- GIDE, André
Writers in Crisis. Boston, Houghton Mifflin Company, 1942.
Los Monederos Falsos. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1949. 388 pp. (Col. La Carabela en el Río).
Reportajes Imaginarios. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1944. 201 pp.
- HAMILTON, Edith
"Faulkner: Sorcerer or Slave?". En: The Saturday Review, July 12, 1952, pp. 8-10, 39-41.
- HARDWICK, Elizabeth
"Faulkner y el Sur de hoy". En: Babel No. 56. Santiago de Chile, Cuarto trimestre de 1950, pp. 185-191. Traducido de Partisan Review.
- HEMINGWAY, Ernest
Tener o no tener. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945. 282 pp.
- HESSE, Hermann
Demión. Buenos Aires, Argonauta, 1946. 163 pp. (Biblioteca Moderna).
- HOWE, Irving
William Faulkner. A Critical Study. New York, Random House, 1952, 203, pp.
- HUXLEY, Aldous
Contrapunto. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940. 583 pp.
- JONES, Howard Mumford
Ideas in America. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1945. 304 pp.
- JOYCE, James
Ulises. Prefacio y traducción de J. Salas Subirat. Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor, 1945. 833 pp.
A Portrait of the Artist as a Young Man. New York, Signet Books, 1949. 199 pp.
- KAZIN, Alfred
On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature. New York, Harcourt, Brace and Co., 1942. 518.
- LEVISOHN, Ludwig
Historia de la Literatura Norteamericana. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945. 452 pp.
- LEDGARD, Rodolfo
"Actitudes de la Novela Contemporánea". En: Historia No. 4. Lima, Setiembre-Octubre, 1943.
- LE BRETON, Maurice
"Temps et personne chez William Faulkner". En: Formes de l'Art. Formes de l'Esprit, pp. 344-354.
"Technique et psychologie chez William Faulkner". En: Études anglaises, 1957, p. 418.

- MARICHALAR, Antonio "William Faulkner". Prefacio a Santuario, pp. 7-12.
- MAYBERHY, George A little treasury of American Prose. Edited, with an Introduction by... New York, Charles Scribner's Sons, 1949, 946 pp. Véase "Joe Christmas", por William Faulkner; es el capítulo II de Luz de Agosto.
- MELVILLE, Herman Bartleby. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1946. 81 pp. (Cuadernos de La Quimera).
- MILLER, Henry The Cosmological Eye. Editions Poetry, London, 1945.
- MILLET, Fred B. Contemporary American Authors. New York, Harcourt, Brace and Co., 1944. 716 con índices.
- MUNSON, Gorham "La novela norteamericana de postguerra". En: Sur, Buenos Aires, Año I, No. 4, primavera de 1951, pp. 107-117.
- OCAMPO, Victoria "Carta a Virginia Woolf". En: Revista de Occidente, Madrid, Tomo XLVI, No. 137, p. 170.
- ONIS, Harriet de "William Faulkner y su Mundo". En: Sur, Buenos Aires, No. 202, Agosto de 1951, pp. 24-33.
- ORTEGA Y GASSET, José Obras Completas. Tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1946 y Tomo III, 1947. Cf. los ensayos "Meditaciones del Quijote" e "Ideas sobre la Novela".
- PARRINGTON, Vernon Louis El desarrollo de las ideas en los Estados Unidos. Nueva York, Lancaster Press, Inc., 1941-43. 3 tomos. (Biblioteca Interamericana XIII-IV).
- PELHAM, Edgar The Art of the Novel. New York, 1933.
- RANSOM, John Crowe The New Criticism. Norfolk, Connecticut, 1941.
- RAMOS, José Antonio Panorama de la literatura norteamericana (1600-1935). México, Botas, 1935.
- SARTRE, Jean Paul ¿Qué es la literatura? Buenos Aires, Editorial Losada, 1950. 262 pp.
- "Novelistas norteamericanos vistos por ojos franceses". En: The Atlantic Monthly, New York, agosto de 1946.
- SCHNITZLER, Arthur La Señorita Elsa. Huída a las tinieblas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946. 271 pp. (La Pajarita de Papel).
- SPILLER, Robert E., ... Thorp, Willard; Johnson, Thomas H; Canby, Henry Seidel y otros (eds.) Literary History

- MARICHALAN, Antonio "William Faulkner". Prefacio a Santuario, pp. 7-12.
- MAYBERRY, George A little treasury of American Prose. Edited, with an Introduction by... New York, Charles Scribner's Sons, 1949. 946 pp. Véase "Joe Christmas", por William Faulkner; es el capítulo 11 de Luz de Agosto.
- MELVILLE, Herman Bartleby. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1946. 81 pp. (Cuadernos de la Quimera).
- MILLER, Henry The Cosmological Eye. Editions Poetry, London, 1945.
- MILLET, Fred B. Contemporary American Authors. New York, Harcourt, Brace and Co., 1944. 716 con índices.
- MUNSON, Gorham "La novela norteamericana de posguerra". En: Sur, Buenos Aires, Año I, No. 4, primavera de 1951, pp. 107-117.
- OCAMPO, Victoria "Carta a Virginia Woolf". En: Revista de Occidente, Madrid, Tomo XLVI, No. 137, p. 170.
- ONIS, Harriet de "William Faulkner y su Mundo". En: Sur, Buenos Aires, No. 202, Agosto de 1951, pp. 24-33.
- ORTEGA Y GASSET, José Obras Completas. Tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1946 y Tomo III, 1947. Cf. los ensayos "Meditaciones del Quijote" e "Ideas sobre la Novela".
- PARRINGTON, Vernon Louis El desarrollo de las ideas en los Estados Unidos. Nueva York, Lancaster Press, Inc., 1941-43. 3 tomos. (Biblioteca Interamericana XII-IV).
- PELHAM, Edgar The Art of the Novel. New York, 1933.
- RANSOM, John Crowe The New Criticism. Norfolk, Connecticut, 1941.
- RAMOS, José Antonio Panorama de la literatura norteamericana (1600-1935). México, Botas, 1935.
- SAHRE, Jean Paul ¿Qué es la literatura? Buenos Aires, Editorial Losada, 1950. 262 pp.
- Novelistas norteamericanos vistos por ojos franceses". En: The Atlantic Monthly, New York, agosto de 1946.
- SCHNITZLER, Arthur La Señorita Elsa, huérfana a las tinieblas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946. 271 pp. (La Pajarita de Papel).
- SPILLER, Robert E., ... Thorp, Willard; Johnson, Thomas H; Canby, Henry Seidel y otros (eds.) Literary History

- of the United States. Volume II. The Macmillan Co., New York, 1949. 1391 pp. El capítulo titulado "A Cycle of Fiction", donde se habla de Faulkner, fué escrito por Maxwell Geismar.
- STEINBECK, John Viñas de Ira. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1940. 536 pp.
- TAMAYO VARGAS, Augusto "Algunas Reflexiones sobre la novela contemporánea de los Estados Unidos". En: Mar del Sur, Lima, No. 7, Setiembre-Octubre, 1949. pp. 58-74.
- TATE, Allen Reason in Madness. New York, G.P. Putnam's Sons, 1941.
- TORRE, Guillermo de "El Existencialismo en la Literatura". En: Cuadernos Americanos, México, Nos. 1 y 2, Enero-Febrero, Marzo-Abril de 1948.
- TORRES RIOSSEGO, Arturo Novelistas Contemporáneos de América. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1939. 422 pp.
- VAN DOREN, Carl La Novela Norteamericana. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1942. 435 pp.
- WARREN, Austin and René WELLEK Theory of Literature. London, Jonathan Cape, 1949.
- WARREN, Robert Penn "William Faulkner". En: Forms of Modern Fiction. Edited by William Van O'Connor. Minneapolis, The University Of Minnesota Press, 1948.
- WEIDLÉ, Wladimir Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes. Buenos Aires, Emecé Editores, 1943. 225 pp.
- WOLFE, Thomas Del Tiempo y del Río. Buenos Aires, Emecé Editores, 1952. (El Navío). 2 tomos.
- WOOLF, Virginia Al Faro. Buenos Aires, Sur, 1938. 267 pp.
- _____ Las Olas. Santiago de Chile, Ed. Ercilia, 1940. 212 pp.
- _____ Orlando. Buenos Aires, Sur, 1937. 323 pp.
- _____ Señora Dalloway. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1939, 304 pp.
- ZABEL, Morton Dauwen A literatura dos Estados Unidos, suas tradições, mestres e problemas. Rio de Janeiro, Agir, 1947.
- _____ Historia de la Literatura Norteamericana. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950. 666 pp.
- ZAVALETA, C. E. "William Faulkner: Gambito de Caballo". Nota bibliográfica. En: Letras Peruanas, Lima, Año I, No. 3, Octubre de 1951, pp. 87, 89.

ZAVALETA, G. E.

"El Nocturno William Faulkner". En: Letras Peruanas, Lima, Año II, No. 6, Abril-Junio de 1952, pp. 50-52.

G) ARTICULOS CITADOS POR Fred B. Millet en su "AMERICAN CONTEMPORARY AUTHORS":

- BIRLEY, Earle: "The two William Faulkners". Comedian Forum, June 1938, pp. 84-85;
- BUTTIPTA, Anthony: "William Faulkner, that writin' man of Oxford". Saturday Review of Literature, May 21, 1938, pp. 6-8; CECCHI, Emilio: "William Faulkner". Pan Milano, May 1934, pp. 64-70; COCHRAN, Louis: "William Faulkner, literary tyro of Mississippi". Commercial Appeal (Memphis, Tenn.), Nov. 6, 1932. Mag. Sec. p. 4; COINBREAU, Maurice E.: "William Faulkner". Nouvelle Revue Française, June 1, 1931, pp. 926-30;
- DE VOTO, Bernard: "Witchcraft in Mississippi". S.R.L. Oct. 31, 1936, pp. 3-4, 14;
- FADIMAN, Clifton: "Faulkner, extra-special, double-distilled". New Yorker. Oct. 31, 1936, pp. 62-64; GREEN, A. Wigfall: "William Faulkner at home". Sewanee Review. July-Sept., 1932, pp. 294-306; HARNACK-FISH, Mildred: "William Faulkner, eine amerikanischer aus grosser tradition". Die Literatur. Nov. 1935, pp. 64-67; HICKS, Granville: "The past and future of William Faulkner". American Bookman, Sept. 1931, pp. 17-24; LE BRETON, Maurice: "Technique et psychologie chez William Faulkner". Études Anglaises, Sept., 1937, pp. 418-38; LEWIS, Wyndham: "A moralist with a corn-cob, a study of William Faulkner". Life and Letters, June, 1934, pp. 312-328; McCOLE, Camille J.: "The nightmare literature of William Faulkner". Catholic World. August, 1935, pp. 576-83; MALRAUX, André: "Préface a 'Sanctuaire' de William Faulkner". N. R. F. Nov. 1, 1933, pp. 744-47; REDMAN, Ben R.: "Faulkner's double novel". S.R.L. Jan. 21, 1939, p. 5; ROSATI, Salvatore: "Letterature Americana, William Faulkner". Nuova Antologia, Enero 16, 1938, pp. 225-30; SARTRE, Jean Paul: "Sartoris". N.R.F. Feb. 1938, pp. 323-28; SCHAPPEE, Morris U.: "Faulkner as a poet". Poetry. Oct. 1935, pp. 48-52; Smith, Marshall J.: "Faulkner of Mississippi". American Bookman. Dec. 1931, pp. 411-17; STARKE, Aubrey: "An American Comedy, an introduction to a bibliography of William Faulkner". Colophon. Part. 19, (1934) 12 pp; THOMPSON, Alan R.: "The cult of cruelty". American Bookman. Jan. 1932, pp. 477-87.

CONCLUSIONES

- 1.- Hay una tragedia y un tono "faulknerianos". La esencia de la primera estaría dada por desbocamientos sucesivos de las fuerzas dramáticas, que se contienen en el preciso instante en que parece que van a alcanzar el frenesí. El objetivo de dicha técnica consiste en prolongar la tragedia y garantizar la permanencia de la obra. El tono, por lo general, es primitivo, violento, vesánico, en unas novelas, y está cuajado, en otras, de un humor ya negro o ya regocijante.
- 2.- Faulkner se inicia con Soldiers' Pay, bajo el influjo de Sherwood Anderson, trazando caricaturas grotescas de sus personajes. Por entonces, su sensibilidad fue la de un gran romántico frustrado por la agrura de la vida, y su objetivo, el hallar un estilo tormentoso que, sin dejar de ser lírico, tradujera directamente la conciencia del personaje. En El Sonido y la Furia eligió la técnica del personaje-narrador y siguió el ejemplo del estilo joyceano, prolongados ambos en novelas posteriores.
- 3.- El personaje-narrador se mantuvo hasta Luz de Agosto (1932) y, en algunos de sus cuentos, hasta ahora. Mas, poco a poco, el autor-narrador ha ido devorando toda su obra, y así, desde 1932 adelante, sólo existe un personaje y un autor: ambos se llaman William Faulkner. El personaje ha devenido una simple ilustración de las ideas del novelista.
- 4.- La esencia de su estilo se basa, por un lado, en la escritura automática de prosapia joyceana, y, por otro, en una intención marcada de disociar el sentimiento de los tiempos presente, pasado y futuro, reemplazándolo por un sentimiento del Tiempo ilimitado y absoluto. No hay una novela suya en que la variedad y el cambio de las sensaciones temporales no sea un móvil de la narración.
- 5.- Faulkner ha dividido siempre sus novelas en capítulos dispares, reunidos por un concepto "arquitectónico" sutil y a veces impalpable. Unifica sus novelas por el tema -y por líneas o ideas directoras dentro del tema-, antes que por el estilo.
- 6.- Las relaciones del personaje con el autor difieren. En un principio, el personaje fue para Faulkner alguien primordial e incluso le concedió calidad de narrador y novelista. Faulkner desapareció de sus novelas y se sacrificó a fin de que el personaje ganara en realidad. Pero luego dejó de reverenciar a este último, de juzgarle necesario, llegando al extremo de someterle por completo y no dejar siquiera que se exprese libremente en sus diálogos. Cada personaje resultó, así, una "creación" del novelista, mas no relacionada con algo real o fantástico, que sea representativo, sino una creación arbitraria y caprichosa. Todos sus personajes, hombres y mujeres, devinieron, pues, al cabo, idénticos, constituidos por frases interminables y por sensaciones conturbadas, antes que por la vida concreta.
- 7.- Faulkner, además, hizo que la perfección formal de la prosa dominara su condición de novelista. Por ello, después de elegir la "descripción" y la "novela presentativa", eligió más tarde únicamente la narración, método con el cual, en vez de "presentar" directamente a sus personajes, lo que hizo fue "aludirlos" indirectamente, a través, eso sí, de su propia esfera de conocimientos e intenciones.
- 8.- En sus cuentos el narrador se mantiene como doble: en unos es el autor y en otros el personaje. La técnica del tiempo es idéntica a la de sus novelas, jugando con aquél y confundiendo el pasado, el presente y el futuro, mientras

que las relaciones del autor con el personaje parecen más equilibradas que en la novela. La "arquitectura", es obvio, por ser más propia de la novela que del cuento, no es aquí tan marcada, pero, con todo, hay cuentos suyos que están muy fragmentados y los fragmentos se hallan unidos por principios sutiles que bullen dentro del tema. Respecto del "tono" o la "atmósfera", el Faulkner cuentista no es tan partidario del ambiente lúgubre ni de personajes tan anormales e insanos como los del Faulkner novelista.

- 9.- Tras el balance de sus ideas puede afirmarse que Faulkner, a su modo, es un autor "realista". Para él lo real es una suerte de parodia de la realidad auténtica, una imitación intencionada, pero a la cual concede una existencia sin igual, verdadera, y establece una jerarquía donde dicha imitación vale más. En parte, su obra puede significar un intento de describir el Sur de los Estados Unidos a través de leyendas y mitos, dominado siempre por un sentimiento cósmico venido del Antiguo Testamento y por un aura trágica de condenación. Sin embargo, su excesiva elección de personajes anormales y francamente degenerados hace que los principios morales -ni siquiera los más simples y humanitarios- dirijan sus conciencias. Hasta el problema racial adquiere en Faulkner tono jeremiaco que no busca la auténtica solución, sino apenas una descripción dentro de una simbología dada.
- 10.- Puede existir una relación entre el Perú y William Faulkner, respecto de las novelas que aún no se han escrito acá. Para cuando estas novelas se escriban, ha de ser muy útil el ejemplo de conflictos como los de Joe Christmas, el mestizo héroe de Luz de Agosto, y de Thomas Sutpen, protagonista de Absalón, Absalón!
-