

# FAULKNER Y LA TRADICION EPICA

## Un estudio comparativo

SANDRA ANDERSON DE TORRES

### INTRODUCCION

La tradición épica se fecha desde los albores de la civilización occidental; desde el momento en tiempo cuando el hombre, librado por la organización social de su nueva vida sedentaria, tuvo tiempo de reflexionar sobre su posición particular en y ante el mundo y buscar relacionarse con él en términos más amplios. Anteriormente su lucha para subsistir en un ambiente hostil e incomprensible le había obligado a obrar y pensar en sentido comunal y jamás como un ser único e individual. Esta colectividad se ubicaba mentalmente en un presente sin documentos ni tradiciones para recordar el ayer y sin la sabiduría necesaria para poder imaginar el mañana.

El pasado olvidado y el futuro desconocido influían poco sobre su pensamiento hasta cuando el paso lento de su desarrollo técnico le proporcionó las armas básicas para asegurar su sustento. Armado y organizado al fin, el hombre empezó a pensar en el temible futuro. Su mente, cuya capacidad conceptual evolucionaba desde lo concreto hacia lo abstracto, se esforzaba en imaginar la exacta configuración del día siguiente basada en las experiencias del presente. El desarrollo físico le imposibilitó la expresión de esta inquietud mediante el gesto y luego el habla. Vio en los futuros peligros el símbolo y la solución de su dilema: responsabilizó a un ser potente y vengativo para cada tipo de manifestación dañina de la naturaleza e inventó el sacrificio propiciatorio para ganar su amistad.

La forma de estas ceremonias primitivas se complicó y se ritualizó al paso que se iba volviendo tradicional. Por lo tanto la pro-

yección hacia el futuro de la mente prehistórica resultó últimamente de su interés obligado en el pasado, ya marcado rítmicamente en estaciones y meses por distintos festivales donativos. Poco a poco se relacionaba su "yo" con el de sus antepasados, su raza y con los hechos naturales y sucesos históricos que les habían afectado o en los cuales habían participado. A raíz de la necesidad de recordar y propagar las fórmulas rituales y el creciente deseo de conocer los detalles de su historia, surgió el germen de una tradición oral. En un principio consistió en el relato familiar, pasado de generación en generación. Luego con la creación de un grupo sacerdotal cuya función primordial era la de recordar exactamente cómo realizar cada sacrificio según la más estricta tradición, se institucionalizó el oficio de historiador.

Eventualmente aparecieron los bardos, portadores profesionales de esta tradición oral. Al son de la flauta o la lira, entonaban sus cantos sobre hombres fuertes y valerosos que, obrando en conjunto con las fuerzas supremas, hicieron hazañas sorprendentes y admirables. Los relatos históricos así transmitidos sufrieron ciertos cambios de énfasis y detalle. En efecto, el bardo se sostenía por medio de la venta de su producto. Como esto consistía en el cantar, de manera agradable y emocionante, los pormenores de la "historia patria", tenía que tomar en cuenta al oyente. Era apenas lógico recalcar y aun exagerar la fuerza y belleza de algún tataradeudo del anfitrión.

No estaba de más aludir de una vez a su probable origen divino. ¿Qué mejor manera de conseguir otra tajada jugosa de lechona u otra copa del oscuro y dulce vino casero?

Homero, el ciego poeta-cantor que vivió en Grecia alrededor del siglo IX antes de Cristo es el supuesto autor de **La Iliada** y **La Odisea**. Estas dos epopeyas surgieron directamente de la tradición oral cuya historia detallamos arriba. Están entre las primeras obras literarias de occidente, además de ser ejemplos de lo que se consideró como la mejor y más antigua forma de poesía griega. Otras epopeyas de gran fama y valor artístico incluyen: **Aeneis** de Virgilio, **Mahabharata** de la India, **Beowulf** de origen anglosajón, **El Canto de Rolando**, **Nibelungenlied** de Escandinavia, **La Divina Comedia** de Dante, **Los Lusíadas** del portugués Camoens, **Fairy Queen** de Spencer y **Paradise Lost** de Milton. Estas obras no son idénticas en finalidad ni en estructura. Empero, son todas indudablemente del género épico por ser largos poemas narrativos cuyos temas se centran en problemas humanos de eterna vigencia e interés. Su narración, en un estilo digno y sincero, es una síntesis compleja de experiencias de una era de la historia o

civilización humana. El héroe encarna ideales nacionales, culturales o religiosos. El género épico ha hecho gran impacto en la literatura universal. Son incontables las obras que reflejan, en cierto grado, su influencia. Entre estas figuran la mayoría de las novelas de William Faulkner, escritor norteamericano, cuya producción literaria le mereció atención internacional además de los codiciados premios Nobel (1949) y Pulitzer.

Para especificar y comprobar la influencia examinemos a continuación la estética y la técnica épicas, representadas por las obras homéricas, en relación con las manifestaciones de las mismas en **El Sonido y la Furia**, **Mientras Agonizo**, **Réquiem para una Mujer** y **Absalón, Absalón!**

## PRIMERA PARTE

### LA VISION EPICA DE HOMERO Y FAULKNER

Son múltiples y variadas las fuentes literarias que han influido sobre el pensamiento y la obra de William Faulkner. Según el mismo autor, sus obras predilectas incluyen el **Antiguo Testamento**, **Don Quijote**, ciertos dramas de Shakespeare, algunas novedades de Balzac, **Madam Bovary**, **Moby Dick**, **The Picwick Papers**, **Vanity Fair**, **The Nigger of Narcissus** y los versos líricos y dramáticos del poeta inglés, Algernon C. Swinburne (1). La mayoría de estas obras representa la expresión culminante de su respectiva tradición: bíblica, barroca, isabelina, realista y naturalista. **The Nigger of Narcissus** refleja un aspecto del conflicto racial, prevalente en el Sur de los Estados Unidos de Norteamérica, mientras que la obra de Swinburne sintetiza interesantes rasgos líricos, trágicos, eróticos y anti-cristianos.

Ciertos aspectos de la estética y la técnica, típicos de estas tradiciones y obras, reaparecen matizados y vivificados por el genio creador del autor sureño. Le sirven como instrumentos básicos con que labrar el grandioso panorama multidimensional, escenario de sus numerosas novelas.

¿Entonces, por qué y para qué ligar la obra faulkneriana aún con otra tendencia literaria? Pretendemos establecer la relación por estar seguros de que la grandeza y la magia épicas han sido instituidas y proyectadas por Faulkner hasta constituir una parte indispensable del

núcleo expresivo. Más aún, es interesante considerar que el autor construye sus situaciones novelescas y generalmente trágicas contra un fondo de historia y leyenda de dimensión y carácter épicos. Con cada narración nueva se ramifica y se amplifica la misma saga, creando así una interrelación de hechos, personajes y espacios. De esta manera sigue un proceso muy parecido al de la creación de las tradiciones orales primigenias.

Para comprobar y documentar esta influencia es necesario examinar su **enfoque general**, los **temas** y **motivos** predominantes, la **técnica narrativa** y las **peculiaridades lingüísticas** correlativas. A continuación se hará un análisis sintético de la visión general presentada por Faulkner y por Homero en sus respectivas obras.

A diferencia del cine, que frecuentemente se enfoca sobre situaciones o tipos humanos no generalizados, Homero y Faulkner colocan sus relatos en un plano de varias dimensiones. Los personajes que participan en la acción del tiempo presente existen en un tiempo y espacio documentados pero no delimitados ni unidos. Están proyectados contra un fondo de grandes proporciones que abarca un período histórico del desarrollo humano. Esta división de acción, espacio y tiempo posibilita una representación a la vez única y universal y la exposición de una temática tan humana como lo es la universal.

Homero, en su primera obra, **La Ilíada**, representa el conflicto humano motivado por deseos de venganza y enraizado en una situación predestinada por actos ajenos a la voluntad de los personajes. La larga batalla de Troya es apenas un punto intermedio en una cadena interminable de hechos legendarios que forma la base de la tradición aquea. Para evitar un largo y complicado recuento de la mitología griega diremos únicamente que el destino fatal de los miembros de la dinastía átrida se debía a la maldición de Mirtilo, víctima de Pélope, sobre los descendientes de su verdugo. Fue esto lo que prefiguró el rapto de Helena y la guerra vengativa de los Aqueos contra los troyanos, cuyo punto culminante fue el sitio de Troya y cuyo resultado histórico fue la destrucción de esta ciudad del Asia Menor y la aniquilación de las fuerzas helénicas (2).

Típicamente, el tema central de **La Ilíada** es la ira del orgulloso héroe griego, Aquiles. El comportamiento de este personaje central se destaca en medio del gran panorama bélico como muestra vital e individual de varios aspectos claves del conflicto total y del carácter griego en particular. La historia de Aquiles, su ira, sus sufrimientos morales y, eventualmente su muerte simbólica, son de especial interés por la manera como representan el hecho de que su triste fin

resultó de su excesivo orgullo y temperamento violento y apasionado. De esta forma el autor, por medio de un caso individual, logra la gráfica explicación de los conflictos interiores y valores básicos del pueblo griego. Así el oyente o lector puede captar las razones por las cuales todo un pueblo estaba dispuesto a exponerse moral y materialmente para vengar el rapto de una sola mujer por un príncipe extranjero.

Es importante anotar que el sacrificio fue aún mayor que la muerte de una gran parte de las fuerzas de la confederación griega. A raíz de esta debilitación física y numérica, además de su falta de unidad y desconocimiento del método para la elaboración de productos metálicos, los habitantes autóctonos de Grecia fueron fácilmente subyugados por invasores del norte, un siglo después de la guerra troyana.

Faulkner también busca, en las motivaciones y actos humanos, la explicación de un hecho histórico. Representa "el corazón humano en conflicto consigo mismo" (3). Lo muestra como la violencia, sentido de culpabilidad e hipocrecía que causa el estallido de un individuo y, como resultado, la desorganización y destrucción de una sociedad. En realidad pretende representar la aniquilación material del Sur de los Estados Unidos por la Guerra Civil (1861-1866) y el resultante colapso económico, administrativo y moral. Este decaimiento general está simbolizado en sus distintos planos por la historia de la degeneración de una comunidad y las unidades familiares de que está constituida. Faulkner, como el poeta épico, señala un tren de actitudes, circunstancias y hechos aislados cuyo conjunto causó la situación socio-económica que desembocó en la guerra fatal. Tan seguramente como el orgullo y las ansias de gloria del héroe griego causaron su muerte, ciertos rasgos en el caballero sureño del siglo pasado explican en gran parte su trágico sino. En este sentido el tráfico y empleo de esclavos africanos puede considerarse el pecado cuyo castigo empezó con la guerra civil. Es análogo al comportamiento de Pélope, castigado generaciones después por la guerra con Troya.

Faulkner liga la tragedia del Sur y de sus familias adineradas a las acciones portentosas de la sociedad total, simbolizada por algunos de sus miembros. Encuadra el conjunto en un espacio histórico y a veces cósmico. De esta manera el área y el grupo humano se agigantan, quedando relacionados con el planeta entero y abstractamente emparentados con todos sus habitantes del pasado, presente y futuro.

El apéndice largo con que se inicia **El Sonido y la Furia** tiene una función informativa además de artística. Orienta al lector, que se dis-

pone a entrar el mundo desconcertante de los Compson, con una síntesis histórica del Condado de Yoknapatawpha desde 1699 hasta 1945. Introduce a Ikkemotubbe, jefe de los desposeídos indios Chickasaw y a Jackson, el "honroso" líder blanco, responsable por el traslado obligado de la tribu entera hacia un lugar inhóspite en el lejano departamento de Oklahoma. Continúa con anotaciones biográficas sobre siete generaciones de varones pertenecientes a la familia Compson, desde el viejo escocés Quentin Maclachan, cuya llegada a América se fecha en el siglo XVIII, hasta Jason III. Este último aparece en la novela como el progenitor de Caddy, Jason IV, Quentin y Benjy. Menciona además a T.P., Frony, Luster y Dilsey, descendientes de esclavos y sirvientes de esta última generación de Compsons.

A través del apéndice el autor crea una aura de derrota, huída y tragedia, que, con el momento fugaz de gloria y solvencia económica gozado por la familia, es parecido a la historia del Sur de los Estados Unidos durante el mismo período histórico. Esta ambientación emocional es una constante en la narración novelesca también, en donde se desarrolla y se individualiza.

Constituye uno de los primeros pasos literarios hacia la creación del mítico condado en donde acontece la acción de las novelas posteriores. Como la narración épica presupone conocimiento del tema de parte del lector u oyente, nos parece muy importante el hecho de que el autor, en este caso, prepare al lector, dándole todos los datos necesarios, dándole la materia prima de la leyenda faulkneriana: la saga sureña. Iremos notando que el autor continúa, extiende y enfatiza diversos aspectos de la misma leyenda en sus demás obras. De esta manera trata de proyectar el aura de tradición que, en la vida real, sólo resulta de siglos de transmisión y recreación oral.

Sobre el primer plano, creado en el apéndice, surge una segunda esfera de acción. Está dividido en cuatro secciones temporales, espaciales y narrativas que reflejan el tono negativo ya expuesto. Únicamente en la acción de la última parte existe una actitud positiva de esfuerzo, fe y lógica. Los negros, que son los personajes centrales de esta sección son los únicos seres equilibrados y valientes en la novela. Los demás huyen de la realidad y rechazan toda suerte de comunicación normal entre sí y con el mundo exterior.

Jason, el padre, vive anestesiado por la alta concentración de alcohol que circula constantemente por sus venas, mientras Carolina, su esposa, yace postrada en la eterna oscuridad y silencio de su alcoba

con la frente y los sentidos embotados por la misma compresa alcanforada. El alcance de su fracaso materno está claramente indicado en la segunda parte de la novela cuando Quentin, al borde del suicidio, dice... "si yo hubiera siquiera tenido una madre para poder decir Madre, Madre..." (4).

Los hermanos Quentin y Jason representan dos cuadros emocionales muy distintos. Jason, orientado por la fría lógica, vive encerrado herméticamente en su mundo material. No siente ni amor ni piedad por ningún miembro de su familia. En contraste Quentin es una persona supersensible. Su actitud llega hasta extremos anormales de obsesión y perversión y culmina en un desequilibrio mental total. Llevado a una situación sin salida, escoge el camino típico del débil, el suicidio.

El retardado mental, Benjy, es el único que nunca tiene que sufrir conscientemente, las penalidades de la vida real. Su mundo de sensaciones ópticas y olfativas le basta para relacionarse con los suyos, a su manera, y "saber" verdades más allá del alcance de una mente normal. Caddy también se relaciona con el mundo por medio del instinto. Totalmente liberada de prejuicios morales, vive para satisfacerse sexualmente.

Según lo dicho en el apéndice, la familia Compson está condenada. A fuerza de irresponsabilidad paternal, debilidad mental, y la distorsión de valores y de comunicación y efectividad de sus miembros, impotentes ante la vida, se produce una condición crónica y física que termina en su erradicación total. Esta destrucción parece ser inevitable y, de alguna manera, merecida. Estaban destinados, como los descendientes de Pélope, a pagar el precio entero de los errores del pasado. Este tercer elemento, el metafísico o sea la fuerza del pasado, en términos de Faulkner, es típico del pensamiento antiguo. Siempre ha sido un factor predominante en la literatura épica.

Faulkner utiliza una técnica distinta en la novela corta **Mientras agonizo**. No hay prólogo ni interpolaciones históricas en la narrativa. La acción está relatada desde once puntos de vista por medio del monólogo interior. Transcurre dentro de un marco limitado de espacio y tiempo. El desplazamiento de las unidades no es tan exagerado como en **El Sonido y la Furia**. Empero, las mismas personas participan simultáneamente en dos líneas de acción. El acontecimiento debe ser el entierro de Addie Bundren porque, en este sentido toda la acción del primer plano está enfocada hacia un solo fin: el terminar de mo-

rir, la construcción del ataúd y el viaje largo y penoso hacia Jefferson, donde ella quiso ser sepultada. La férrea voluntad de los miembros de la familia de cumplir con esta última voluntad responde a causas diversas, personales y poco admirables, nada relacionadas con la defunción de su madre y esposa. Cuando al fin logran enterrar al hediondo cadáver, el narrador, Cash, describe el acto en la siguiente forma: "But when we got it filled and covered and drove out the gate. . ." ("Pero cuando logramos llenarlo y taparlo y salimos por la puerta. . .") (5). No dedica ni una frase al entierro ni se refiere directamente a la muerte sino alude a la fosa y al acto manual de llenarla! Queda más que claro que las demás acciones son de mayor importancia real para los personajes. Ellos obran individualmente y con el más completo egoísmo y los sorprendentes resultados tienen el efecto de anular o repetir sucesos anteriores. Cora, por ejemplo, no logra deshacerse de la criatura que espera sino que se deja engañar otra vez. Ansen, no pierde una esposa al enterrarla sino que consigue otra inmediatamente. Cash, se rompe la misma pierna que se fracturó el año anterior. Darl, es el único que reacciona normalmente ante la muerte de su madre y que no tiene motivos secundarios para emprender el viaje. Paradójicamente es el que no regresa al hogar con los demás. Es condenado al asilo departamental por el materialismo inhumano y desnaturalizado de su padre y por la actitud hostil y egocéntrica de sus hermanos.

La acción central, empieza con la preparación del viaje hacia el pueblo, se desarrolla durante este y termina, de forma definitivamente cíclica, en el regreso. Se mantiene un paso pausado, rítmico, casi procesional que, a pesar del bajísimo valor humano de los personajes, da a su trayecto una dimensión casi trágica.

Faulkner consideró a *Mientras agonizo* como una de sus obras favoritas. Tal vez en ella vio la semilla y el fruto de su estética, sintetizados espontánea y perfectamente.

Aunque no hay ambientación histórica ni interpolaciones de narración elevada en la novela, el mito del condado de Yoknapatawpha está automáticamente profundizado por la exploración creativa de los bajos fondos socio-económicos de la misma área sureña. La familia Bundren es un ejemplo de un grupo denominado en inglés como "white trash" . . ., basura humana, cuya presencia es debida a la organización prebélica de una economía de plantación en que los pocos propietarios y sus esclavos negros eran los únicos elementos de importancia. Los demás blancos, residentes en el campo, no pudieron competir como trabajadores ni como agricultores y quedaron total-

mente marginados. La Guerra Civil, y el desastre económico que causó, agravó el problema en la mayoría de los casos y se perpetuó la situación deplorable de este sector de la población.

Aunque los Bundren parecen ser del todo distintos de los Compson, queremos señalar ciertos paralelos entre miembros de las dos familias, a nivel psicológico. Las figuras maternas, representadas por Carolina Compson y Addie Bundren son ambas mujeres neuróticas y obsesionadas con la muerte. Sus actitudes hacia sus hijos son anormales y completamente faltas de afectividad. Jason III tanto como Ansen son padres irresponsables en cuanto a la economía familiar. La característica predominante en Caddy y Dewey Dell, ambas hijas únicas en una familia de varones, es la inmoralidad mientras que Jason IV y Cash son trabajadores enérgicos y fríos materialistas.

En las novelas de Faulkner la muerte, especialmente de la madre, generalmente motiva un largo viaje, un traslado permanente o un cambio drástico en vida. Así, en *Mientras Agonizo* hay también una repetición de esta situación.

En otra novela, *Absalón, Absalón!* no hay apéndice ni explicación de fondo. El aura mítica es inherente al relato y a la misma estructuración narrativa. Efectivamente, las personas que cuentan las diversas partes de la historia están participando en el proceso mismo de la transmisión de una tradición oral: Miss Rosa relata lo que ha visto y oído personalmente además de lo que otros le han contado; Jason III, el padre de Quentin, relata los recuerdos de su padre junto con su propia interpretación de estos; Quentin escucha todo y a su turno lo relata, sumándolo a sus experiencias y observaciones personales, a un interlocutor desinteresado. Este oyente, su compañero en la universidad, es el único personaje totalmente ajeno a la historia que participa en la creación de la leyenda.

En contraste con la cruda realidad de los Bundren, una figura de proporciones gigantes surge, como un fantasma grisáceo, del fondo turbio y portentoso del relato. Tomás Sutpen está impulsado frenéticamente a través de la vida por su necesidad de ganar y asegurar una posición de poder económico y dignidad social y por su obsesión de continuar su linaje. Para lograr estos fines está dispuesto de romper todos los códigos legales y morales y a usar seres humanos como meros instrumentos. Aunque no se mueve en el plano presente de la acción novelesca, Sutpen es evocado constantemente por los narradores, como figura central y causante directo de todo lo que sucede, desde la soltería de su hija, Judith, y la muerte de sus hijos Henry

S. y Charles Bon, hasta su propio asesinato. Está insinuado que también es responsable indirectamente de la existencia de la novela misma. Miss Rosa, desea revelar toda la historia infame de este hombre, que ha odiado constantemente durante 43 años. La anima la venganza. Siente la necesidad de hacerle pagar por el ultraje moral sufrido por sus parientes y por ella misma a causa del egoísmo y brutalidad de Sutpen.

**Réquiem para una Mujer**, está dividido en tres partes generales. Cada uno de estos sectores literarios empieza con una introducción que, en términos elevados y exagerados, expone nuevos aspectos de la evolución histórica del condado. Cada una de estas exposiciones está relacionada con la narración dramática que le sigue. Aunque las dos partes de cada acto se refieren a personajes, acciones y tiempos diferentes, el espacio general y la actitud estética es similar. Las introducciones generalizan y simbolizan una esfera humana y un concepto ético, luego dramatizados y especificados en una situación individual y progresiva de la vida contemporánea.

El primer acto está introducido por un relato que se centra en la construcción del edificio público destinado al tribunal judicial. Este esfuerzo produjo una estructura perdurable e imponente además de que estimuló el espíritu cívico de los ciudadanos. Se vuelve a mencionar el problema de los indios, la presencia de los esclavos, y describe con algún detalle a algunos de los primeros habitantes de Jefferson que han figurado fugazmente en novelas anteriores. El cuadro general, proyectado por la narración, es el imponente tribunal, firme en medio de una turbulenta progresión histórica. El edificio es, en este sentido, simbólico de la integridad e indestructibilidad de la estructura jurídica. A pesar de esta simbología positiva, la narración termina con una frase que profetiza el destino funesto de la justicia. "Por supuesto que volverán a ensayarlo y serán vencidos tal vez una vez o tal vez dos veces, pero no más que eso. Porque su destino es permanecer en las provincias de América: su condenación es su longevidad", perdurará "hasta que el reloj campaneé otra vez... con el primer ding-dong ensordecedor de tiempo y condena" (6).

La introducción comienza en el tiempo pretérito del siglo y termina en el presente. Progresión temporal y conceptualmente hasta el momento de la iniciación de la acción dramática del acto primero. La primera escena es una reiteración de la cita anterior en que presenta la condenación a muerte de una asesina de color. La sala de la corte está situada dentro del mismo edificio descrito por la narración histórica.

La segunda escena empieza media hora después del mismo día. Su finalidad es revelar nueva información sobre el caso. Temple, poseedora de los datos, rehusa darlos al abogado de la asesina, Nancy Manningoe.

Durante la tercera escena, cuatro meses después a las diez de la noche, Temple finalmente resuelve explicar su parte en el crimen.

Este primer acto dramatiza la siguiente pregunta: ¿Están el sentido y el espíritu de justicia muertos... o prevalecerán triunfantes? Su relación con la introducción es clara. El tribunal está representado en la primera parte como un edificio y en la segunda como un valor abstracto. Artísticamente, ambas partes progresan cronológicamente, desarrollando a su manera el tema de la justicia y varias ideas relativas como el valor de la verdad, la honestidad, el coraje, el honor, la piedad, la injusticia y la muerte.

La acción dramática del segundo acto, en el cual Temple cumple con su destino confesando al gobernador y a su marido su parte en el crimen, comprueba que la justicia, como valor abstracto, todavía perdura. Esta introducido por una narración que relativiza el hecho presente con la ciudad, capital del departamento de Mississipi y con el edificio y su cúpula, símbolos del poder ejecutivo, ante el cual se postra la protagonista.

El último acto, en que Temple se enfrenta a la condenada, tiene como sitio la cárcel. Está precedida por un prólogo que da los pormenores históricos y legendarios de este otro edificio público, escenario del encuentro dramático.

La estructura de *Réquiem para una Mujer* es tan ingeniosa como efectiva. Las introducciones prestan a la acción dramática un sentido de gran profundidad histórica y valorativa además de una resonancia universal. Faulkner, en sus demás novelas, logra este mismo efecto grandioso por medio de las más diversas técnicas. Todas se enfocan hacia la creación del contraste entre la descripción de toda una era de desarrollo humano con la narración de una situación o serie interrelacionada de casos individuales. Se colma esta síntesis con la relación, por medio de la repetición de personajes, acciones, espacios y actitudes, de las obras entre sí. El resultado es un conjunto de obras literarias que proyecta un panorama que no deja de parecerse al de la epopeya antigua.

## SEGUNDA PARTE

## TECNICA NARRATIVA

La visión general del aura mítica inherente a las novelas de Faulkner es interesante pero no nos proporciona una demostración satisfactoria de la relación concreta entre la obra del escritor norteamericano y la tradición antigua de la épica. En cambio, el estudio comparativo de la técnica narrativa es una mina rica en pruebas de este índole. Veremos en seguida que Faulkner utiliza casi todas las técnicas señaladas como típicas de la narración homérica.

En el género épico el autor o poeta cantor, está cronológicamente ubicado fuera de la obra. Por eso no puede proceder como los autores románticos que dialogan con el lector, dándole explicaciones y exponiendo sus opiniones propias. Mantiene una distancia tan respetuosa como histórica entre su humilde persona y los grandiosos hechos que canta. Por ejemplo, Homero nunca describe directamente a Helena. "La mujer cuyo rostro arrojó al mar mil barcos". Deja que su belleza sea descrita por los viejos troyanos cuyas vidas han sido destruidas por su causa. La prueba de sus encantos es que, a pesar de todo, los patriarcas están de acuerdo en que ella posee una belleza tal que justifica todo el sacrificio y sufrimiento causado por la guerra.

Faulkner tampoco interviene directamente en sus novelas, prefiriendo hablar a través de sus personajes. Todos expresan o simbolizan alguna verdad regional y unos representan los valores que el autor idealiza o condena. Gavin Stevens, señalado por críticos como una especie de alter ego de Faulkner, aparece en **Réquiem para una Mujer** y en varias otras obras. Por medio de este carácter el autor expresa su interpretación de los valores primarios y su ética. En contraste, utiliza a Jason IV, a Cash y a Tomás Sutpen para representar su crítica del materialismo y a Carolina y Caddy Compson, Dewey Dell y Addie Bundren, Rosa, Ellen y Judith Coldfield y Temple Drake como figuras antitéticas del ideal de la maternidad y la femineidad.

El núcleo del relato épico es siempre mítico o legendario. Sabemos que Homero basó sus cantos en la tradición mítica de los griegos.

Apoyándose en la historia trágica del sur, Faulkner crea y perpetúa su propia interpretación de ésta. El mito 'inventado' sirve como base para todos sus relatos novelescos. Como cada situación está relacionada con la historia tradicional, los personajes adquieren estatura

sobrehumana. Homero, por ejemplo, insinúa que todos sus personajes centrales están emparentados con los 'olímpicos', mientras que Faulkner describe algunos personajes cuyas figuras y acciones son definitivamente más significativos que las de meros seres humanos.

En el apéndice de **El Sonido y la Furia** los personajes históricos y los antepasados adquieren dimensiones especiales por su lejanía en el tiempo o por los papeles decisivos que desempeñan en la evolución de la región o de la familia Compson. De esta manera Ikkemotubbe representa al indio desposeído, en el plano histórico, y al hombre primitivo, desplazado por el cambio progresivo de la civilización, en el sentido abstracto. Esta idea se remonta a la teoría evolucionista que cita como norma, la supervivencia del mejor adaptado y del más fuerte. Jackson es el autor del exilio indígena. Este "León indestructible" es eterno y eternamente dedicado a la destrucción del orden reinante y a la defensa violenta de su propio código de honor. Es, teóricamente el agresor que aniquila al indefenso.

Quentin Maclachan y su hijo Charles Stuart, los personajes ancestrales, son figuras en huída que sobreviven milagrosamente a guerras y reveses personales e históricos para iniciar la dinastía Compson. Jason Lycurgus es su fundador por excelencia y por dinero, y su hijo Quentin, el gobernador, el primero y el último miembro verdaderamente admirable de la familia. "... el viejo gobernador fue el último Compson que no fallaría en todo lo que ensayaba salvo la longevidad o el suicidio". Mientras que él representa la gloria, Jason, Benjy, Caddy y Quentin representan la degradación física, ética, psicológica y moral de la familia y del Sur. Por eso sus vidas y sus acciones son portentosas. El hecho de que su genealogía esté tan minuciosamente detallada también da estatura especial a estos personajes.

En **Absalón, Absalón!** el origen y comportamiento de varios personajes es tan misterioso que ellos también parecen ser de origen divino. La figura de mayor dimensión legendaria es, por supuesto, la de Tomás Sutpen, descrito repetidamente como poseedor de fuerza, voluntad y recursos monetarios. "Este demonio... Col Sutpen... que vino de ninguna parte y sin avisar... (7) ... como un centauro... "hombre y bestia viéndose como si hubieran sido creados del aire y colocados en el sol brillante del domingo estival... cara y caballo que ninguno de ellos jamás habían visto... desconocidos su origen y su intención que algunos de ellos nunca iban a conocer" (8). Porque él (Sutpen), no estaba articulado en este mundo. El era una sombra andante... como un murciélago... autoatormentado... (9). Sus ré-

cursos y su fuerza son lo mismo de desconocidos e inagotables. El extranjero que trae consigo es una figura insólita; tan misterioso que nunca se sabe si quiere su nombre. Por alguna razón Sutpen lo controla y lo puede obligar a desempeñar el papel de Arquitecto.

Ellen está descrita como “esta Niobe sin lágrimas que concibió a un demonio dentro de una especie de pesadilla... mientras vivía había movimiento pero sin vida... como si nunca hubiera vivido” (10).

Clytie, Charles Bon, Miss Rosa y Jones son instrumentos de venganza. Por su nombre, Clytemnestra está automáticamente relacionada con el personaje mítico que engaña y mata a su marido Agamemnon para castigarle el haber sacrificado su hija Iphigenia a Zeus. Como la mítica Clytemnestra que cumplió con los dictados del destino y de su propio corazón, destruyendo parte de la casa átrida, Clytie erradica los últimos rasgos de la casa y familia Sutpen, quemando la mansión y sus habitantes.

Eulalia, la esposa haitiana abandonada por Sutpen, utiliza a su hijo Charles Bon, para desquitarse. El también “aparece de la nada...”, “envuelto ... (11) en una especie de resplandor escitiano... más allá de lógica, miedo, prudencia”.

La ira ‘épica’ (43 años), de Miss Rosa y la venganza encarnizada de Jones denotan personajes cuyas reacciones tienen una duración y manifestaciones inhumanas. Nos recuerdan la “ira y venganza de Aquiles”.

Es interesante anotar que lo que motiva a Sutpen para dejar su familia en Virginia y buscar un modo de superación, como lo que mueve a Aquiles en *La Ilíada*, es una situación humillante (12).

Henry Sutpen, en cambio, defiende el honor de su hermana, Judith matando al medio hermano, C. Bon, cuyo empeño es el de desposarla. Como un héroe trágico, vuelve después de muchos años a la escena de su crimen, Sutpen's Hundred, para allá esperar, pasivamente, la muerte castigadora... El título de la novela, *Absalón, Absalón!* se refiere directamente a Henry, cuyo papel es parecido al del carácter bíblico del mismo nombre, que castigó el atropello incestuoso de su hermano Amnón a Tamar, matándolo.

Luego se rebeló contra su padre, El Rey David. Como Henry, pagó su crimen con la muerte. (Antiguo Testamento, Libro de los Reyes).

Estos personajes dotados de características supernaturales, participan, como los de las epopeyas, en situaciones enraizadas en la venganza, la retribución, el odio, y el amor pervertido y dominadas por el destino.

En **Réquiem para una Mujer** algunos de los personajes están descritos o actúan como seres extraordinarios. Como ejemplo de esto citamos la descripción de Jefferson Pettigrew en la introducción al primer acto. "El correo... empezó a aparecer, o mejor dicho surgir... la sombra frágil de un hombre sin edad, sin pelo ni dientes... como un pájaro sin peso o una ave fosilizada... un pollito pterodáctilo cogido apenas salido de su huevo hace diez mil glaciaciones y así en infancia sencilla como el usado y fatigado ancestro de toda vida posterior" (13).

Gavin Stevens está descrito como "Un Cincinato". Así él queda relacionado con el estadista romano, célebre por su sencillez y austeridad. Esta comparación encaja perfectamente con su papel, casi sacerdotal, y su concepto idealizado e impersonal de la moral, la justicia y la verdad.

En inglés el título es **Requiem for a nun**. La "monja" es, en realidad la sacrificada Nancy que, creyéndose un instrumento divino, mata al bebé de Temple. Está dispuesta a pagar su crimen con la muerte. Su papel es de una gran complejidad simbólica, a nivel ético y cristiano, haciéndola el personaje más elevado, espiritualmente, de la obra. Ella, y la criatura que mató, sintetizan la imagen bíblica del cordero de Dios.

En la poesía épica objetos tanto como personas están animados y tienen sus antecedentes históricos. Ejemplos antiguos son el cetro de Agamemnon, el escudo de Ajax y el arco de Pandoro, descritos en **La Ilíada** (14). Es una técnica también empleada por Faulkner en las obras que aquí nos interesan.

En **El Sonido y la Furia**, el reloj dado a Quentin por su padre tiene su historia y una 'personalidad' tan tenaz que sigue trabajando aun después de haber sido roto. Es como un "mausoleo de toda esperanza y desespero" (15).

El espejo, el fuego y el potrero también adquieren un gran significado por ser los únicos objetos que interesan al "idiota" Benjy.

En **Mientras Agonizo**, la caja de herramientas de Cash y el ataúd cobran un significado fuera de toda proporción real. El caballo de

Jewel, único foco de su afecto y fruto de un gran esfuerzo económico tiene, como los animales en *La Odisea*, un sitio importante en la narración.

Con la intención de quemar el putrefacto ataúd, Darl accidentalmente incinera el establo de un vecino, a raíz de la pérdida de esta estructura primitiva, de poco valor concreto, Darl pierde su libertad.

Es en *Réquiem para una Mujer* donde la personificación de objetos llega a su culminación. Anotamos algunos de los múltiples ejemplos. El candado protagoniza toda una era histórica, primero como guardián, y luego, después de su pérdida, como nexo y motivación para la construcción del tribunal. "Un monstruo anciano de candado de hierro, transportado mil millas a caballo, desde Carolina... pesando quince libras, con llave casi tan larga como una bayoneta, no sólo el único candado... sino la más vieja... (16). La bolsa de cuero del correo, el tribunal, la casa de gobernación con su cúpula dorada, la ciudad de Jackson y la cárcel son todos descritos históricamente. Son de gran significado objetivo y simbólico.

Relativo a esta técnica narrativa, típica de la epopeya, es lo que Schiller denominó como "El demorarse con amor". Aparece en contraste con la narración rápida corrientemente usada en la épica griega, originalmente debido al ritmo acelerado del hexámetro. Consiste en la descripción demorada de un objeto, como en los casos anteriores, o la narración exageradamente prolongada, de una acción trivial. Homero la usó en sus descripciones de la hechura de la armadura de Aquiles, el atavío de un guerrero y en escenas festivas.

En *El Sonido y la Furia* vemos esta técnica, junto con la de intercalar largos relatos, ajenos a la acción central, en la narración. En la introducción, Miss Rosa, la bibliotecaria, 'descubre' una foto comprometedor, de Caddy Compson. Su reacción exagerada y el subsecuente viaje están enfatizados desproporcionalmente. La descripción detallada y repetida de las preparaciones hechas por Quentin para su último viaje y el rompimiento del reloj son otros ejemplos.

En *Mientras Agonizo* casi todo está narrado de una manera exageradamente pausada, sobre todo la hechura del ataúd.

En *Réquiem...*, junto con el motivo barroco del teatro en el que Gowan Stevens se hace de mayordomo, su manejo de la bandeja, los vasos, etc., es repetido y demorado (escena II del acto I). Otro asunto

trivial, el del cigarrillo, está detallado incontables veces y destacado ilógicamente.

En *Absalón, Absalón!*, se enfatiza y se dramatiza la hechura del vestuario de Judith por Miss Rosa y luego la confección de la ropa de maternidad para Milly Jones.

La descripción demorada y la interpolación de relatos ajenos a la corriente central de la acción sirven para recalcar algún concepto o hecho de importancia especial, además de variar el ritmo narrativo.

La prefiguración es otro rasgo narrativo que aparece frecuentemente en estas novelas contemporáneas. En la épica también así se hacía porque los oyentes ya conocían la trama y no era necesario ni posible crear suspenso. Efectivamente, era ventajoso "anunciar" los puntos mejor reconocidos o más horrorosos, para llamar la atención. Voceando como un vendedor de periódicos o boletas para el circo, nuestro bardo reunía el mayor número de espectadores en el menor tiempo posible. Tenía la tarea de asombrarlos por medio de su ingenio para adaptar y animar la historia sin cambiarla sustancialmente. Así se sabe, desde el primer libro de *La Odisea*, el retorno a Itaca de Ulises, aunque esto no se efectúa hasta el libro XIII.

En *El Sonido y la Furia*, el autor introduce los personajes y sus destinos. De esta manera su comentario sobre el gobernador que "... fue el último Compson que no fallaría en todo... salvo longevidad o suicidio..." encierra en media frase la acción novelesca. En la misma forma Caddy está retratada como una mujer "Condenada, y lo sabía", y Jason está despachado como "El primer Compson cuerdo desde antes de Culoden y (un solterón sin hijos) por lo tanto el último". Dilsey, miembro de la oscura fraternidad que, a pesar de todo, ... "endured" ... perduró y resistió, simboliza la cualidad que tanto admiraba Faulkner.

Al principio de la introducción se comenta que el jefe indio, al pronunciar mal su sobrenombre en francés, "l'homme", decía "Doom" ... o sea condenación. Esto, junto con el ambiente escapista y la norma de fracaso, predice el enfoque general de la obra que sigue.

En *Mientras Agonizo*, se sabe de una vez que la madre no está apenas enferma sino que, seguramente, va a morir. Qué mejor testimonio que el mismo título y su hijo, al pie de su ventana, haciendo su ataúd. Casi todos, incluyendo la moribunda, aceptan, y anhelan, su defunción. Addie ha vivido únicamente "para alistarse para perma-

necer muerta durante largo rato" (17). Los demás lo anticipan tranquilamente pues les va a proporcionar un motivo lógico para su ansiado viaje al pueblo de Jefferson.

En **Réquiem**... la prefiguración existe en un plano algo más abstracto, siendo más de actitud que de hechos. Empero se sabe, desde la segunda escena del primer acto que Temple es, de alguna manera, responsable por el crimen.

Como el oyente antiguo no desconocía la historia, el poeta no podía hacer alteraciones drásticas. Para variar, su canto empleaba varios puntos de vista narrativos. Así pudo enfatizar distintas partes, recalcar la actuación de algún personaje menor o variar detalles de mínima importancia.

En **La Ilíada**, Homero narra escenas en Troya, situaciones en el campamento griego, y además, lo sucedido en el Olimpo. Cuál sería la imparcialidad de su relato, que los Troyanos, especialmente Héctor y Priamo, son caracterizados como más admirables que los héroes griegos.

Para lograr la visión multifacética, Faulkner emplea once narradores en **Mientras Agonizo**, cuatro en **El Sonido y la Furia** y tres en **Absalón Absalón!** Combina la introducción en prosa poética, con una narración dramática en **Réquiem para una Mujer**. Además, las narraciones históricas con que amplía y orienta sus novelas siempre desarrollan un aspecto poco conocido de la leyenda del mítico condado.

En **El Sonido y la Furia**, los narradores expresan sus diversas actitudes por medio de diferentes y contrastantes modalidades lingüísticas. Evoluciona desde la narración irracional, sensorial, de Benjy, la expresión mal enfocada de Quentin, el frío relato de Jason IV, hasta llegar al fin a la narración racional y clara y muy reveladora de Dilsey.

Típicamente, hay poco desarrollo de acción en el presente. Lo que sucede en la épica es necesariamente una evocación de tiempos pretéritos. El caso más notable de este fenómeno ocurre en **Absalón**. Lo único que sucede en el tiempo presente es la conversación entre Quentin y Shreve, durante la cual el sureño le refiere la saga de Sutpen. Los estudiantes permanecen casi inmóviles, acurrucados en sus sillas rectas en el frío dormitorio universitario. En **Réquiem** tam-

bién conversan larga y animadamente mientras que el movimiento está muy limitado.

La intervención de varios narradores implica la repetición del mismo problema, caracterización o situación. Como hemos visto, estas reiteraciones profundizan y varían la historia, dándole a la vez, conformación y ritmo cíclicos. De los innumerables ejemplos de esta matización narrativa, citamos la primera escena del segundo acto de **Réquiem**. Temple se confiesa ante el gobernador, culpándose enteramente por lo sucedido ocho años atrás y por la situación inmediatamente anterior a la muerte de su hija de seis meses. El abogado, Gavin Stevens, la interrumpe constantemente, para dar datos adicionales y para explicar su propia interpretación.

En **Absalón**, la personalidad y las experiencias de cada narrador modifican la visión de lo que relatan. Mientras que Miss Rosa habla del "demonio" que destruyó la vida de sus parientes y la suya propia, Jason III revela el lado humano de Sutpen y la motivación psicológica, basada en una realidad socioeconómica, que guió sus acciones. Quentin, al oír los cuentos se relaciona íntimamente con ellos, sintetizados en su propia personalidad (18). Shreve, ajeno a lo sucedido, lo interpreta de manera totalmente distinta. Despeja la neblina de misterio que lo obscurece y reinterpreta el relato clara y desapasionadamente: "que esa vieja, esa tía Rosa, que creció en un hogar como un mausoleo superpoblado, sin nada más que hacer que odiar a su padre y tía y cuñado... Ahora quiero que me cuentes una sola cosa más. ¿Por qué odias al Sur?" (19).

Hemos mencionado que la narración es necesariamente en el tiempo pasado y que por razón de la participación de varios narradores, hay repetición. Pasamos a otra particularidad relacionada con el uso de la narración retrospectiva, o fuera del tiempo. Homero la utilizó con frecuencia, cantando las hazañas de héroes, que, a su vez, relatan sus propias historias. Por ejemplo, en los libros VIII y IX, Ulises relata los horrores y las maravillas de su viaje accidentado, a los cortesanos fenicios.

Faulkner también salta desde un espacio temporal hacia otro, sin preocuparse por la secuencia cronológica. Naturalmente esto es inherente a la técnica narrativa que utiliza o sea la de la corriente de la conciencia.

En **El Sonido y la Furia**, hay cuatro sectores narrativos, correspondientes a cuatro espacios temporales:

2ª narración-Quentin 2  
de junio de 1910

1ª narración-Benjy 7 de  
abril de 1928

\*.....\*

3ª narración-Jason 6 de  
abril de 1928

4ª narración-Dilsey 8 de  
abril de 1928

Dentro de cada parte hay, una falta casi total de orden temporal. En sí y entre sí el tiempo está siempre dislocado.

**Absalón**, también está "desorganizado" en este sentido. Mientras que la narración de **Mientras Agonizo** sigue un curso progresivo, si no estrictamente cronológico. Se destaca el monólogo de la finada Addie, no sólo fuera del tiempo sino fuera de este mundo. En contraste, la acción dramática de **Réquiem** sigue un curso casi totalmente cronológico. Entre la segunda y la tercera escena del primer acto hay un intervalo de cuatro meses. Hay también una regresión en tiempo hacia el día del asesinato, en la segunda escena del segundo acto. Pero, con la sola excepción de la escena retrospectiva, el tiempo de reloj progresa como si fuera un sólo día: omitiendo la regresión, la progresión temporal es la siguiente: 5:30 PM. ... 6:00 PM. ... 10:00 PM ... 2:00 AM. ... 3:09 AM. ... 10:30 A.M. De esta forma Faulkner ha creado una sensación artificial de estricta unidad temporal.

Otro rasgo interesante es el uso del monólogo. Sobra decir que Faulkner estructura la narración de la mayoría de sus novelas a partir del monólogo interior. La excepción; **Réquiem**, que es básicamente dialogado, aunque el discurso largo se emplea también (20).

En esta novela las narraciones largas de batallas, típicas de Homero están remplazadas por verdaderas batallas de palabras (escena II, acto I).

### TERCERA PARTE

#### LENGUAJE

Aunque la narración está estrechamente conectada con el lenguaje, faulkneriano, hay algunas particularidades lingüísticas, típicas de la épica, que exigen un comentario especial. Antes de iniciar esta parte del estudio es menester mencionar la cualidad poética de la

prosa faulkneriana. Como este punto ha sido ampliamente documentado no nos interesa comprobarlo aquí sino recalcarlo como hecho, recordando que la expresión poética es uno de los atributos primarios del género épico.

¿Qué es la "palabra mágica" que eleva la expresión homérica hacia las esferas celestiales? En realidad el uso del epíteto, la circunlocución, la metáfora, la prosopopeya, la hipérbole, la repetición y la llamada "poesía utilitaria" son las técnicas más frecuentemente señaladas. En seguida definimos cada uno de estos importantes rasgos lingüísticos y demostramos su empleo en la obra de Faulkner.

Epos, del griego arcaico, quería decir palabra. Luego su definición sufrió una típica serie de transformaciones, desde discurso o cuento, hasta canción, poema y finalmente poesía heroica. En realidad, todas las definiciones dadas aluden a lo que llamamos la epopeya. El éxito del cantor épico no consistía en lo que cantaba sino en cómo lo hacía, por eso vamos ahora al meollo del asunto por medio de una descripción del empleo del instrumento fundamental de su arte: epos, la palabra.

Para lograrlo es necesario saber que en el griego antiguo muchas palabras existían como partes de un grupo. Homero se valía de estas agrupaciones verbales, una de las cuales es el conocido, epíteto; un adjetivo o su equivalente que no determina ni califica al sustantivo sino que acentúa su carácter. Hoy en día su uso en prosa está considerado redundante y de mal gusto, especialmente si no agrega algo nuevo a la idea principal.

Existen tres clases reconocidas: el epíteto estático, como "Eric el Rojo", el epíteto traslaticio, como "La Olla Hirviente", y el dinámico, que busca un efecto inmediato y grandioso. Conocedores de la intención épica no se sorprenden al saber que es el último, el epíteto dinámico, el que Homero utiliza con más frecuencia. Algunos de los más conocidos aparecen en su *Iliada* y *Odisea*: "Alba con dedos de rosa, sabio Ulises, prudente Telémaco, circumspecta Penélope, bramante mar, y Zeus, lanzador de rayos" (21).

En seguida señalamos ejemplos del uso de este recurso poético en la obra de Faulkner. El apéndice de *El Sonido y la Furia* está sembrado de epítetos que prestan una dignidad y un dinamismo más allá del sentido literal del texto. En realidad casi toda la adjetivación en esta parte de la novela es epitética. Algunos de los múltiples ejemplos son: "disposeído rey americano... resplandeciente galaxia... caba-

llosos pillastrones.. alboratado flaco feroz sarnoso durable impecedero león viejo" (22). "Charles Stuart. Corrompido y proscrito... espléndidamente comatoso" (23) "perenne corazón... amargado profeta... inflexible incorrumpible juez... hipotético cicute... Caddy. Condenada y lo sabía" (24) "disposeído padre... culto dipsómano (25) ...cromado Mercedes" (26).

Faulkner emplea el epíteto aquí para acentuar y reiterar ciertas cualidades humanas, prefigurar la acción posterior y sorprender al lector por el golpe inesperado de estos adjetivos insólitos, acumulados o redundantes. Esta técnica no aparece en las cuatro secciones narrativas que siguen al apéndice y es, por lo tanto, uno de los rasgos que crea el aura épica de la primera parte, tan distinta en las demás narraciones.

Únicamente en el tercer capítulo, narrado por Jason, vuelve a aparecer con frecuencia. Esta vez siempre figura como la expresión de desaprobación o de su intolerancia de otras razas y tipos humanos. Un ejemplo de esta usanza vulgar es: "Condenados inútiles Niggers" (27).

En **Mientras Agonizo** el epíteto está usado con menos frecuencia. En una sección narrada por Vardaman dice: "...friolenta carne humana, amoniacal pelo..." Darl describe el río con su "espesa oscura corriente" (28).

Está usado muchas veces en **Absalón, Absalón!** y **Réquiem para una mujer**. En la segunda, Gavin Stevens está descrito como una especie de "bucólico Cincinato" (29). Temple se denomina irónicamente como una "enlutada mamá" (30) y los esposos Stevens se refieren repetidas veces a Nancy con una serie de epítetos despectivos (31). Hay innumerables ejemplos interesantes en la introducción al segundo acto, referentes a la cúpula: "este redondeado borlita... dorada pústula... furiosa tumescencia..." (32).

Multitud de ejemplos sirven como prueba indiscutible del papel importante del epíteto en la conformación lingüística de la obra faulkneriana y la relación de ésta con la tradición épica.

La narración épica es, como hemos notado, generalmente rápida. Hay dos causas básicas por eso; una psicológica y la otra técnica. Ante todo mencionemos que, para que el cantor pudiera captar de inmediato la atención de su audiencia, iniciaba el relato en algún

punto intermedio de la acción. Adelantaba ésta con la mayor rapidez posible, debido, en parte, al ritmo acelerado del hexámetro tradicional, un verso de seis sílabas, compuesto de dáctilos y espondeos. Ahora, es lógico suponer que ni él ni sus oyentes aguantarían este ritmo indefinidamente. De vez en cuando había que frenar. El proceso de desaceleración usado para variar el ritmo narrativo y aflojar la tensión dramática es conocido como circunloquio o perífrasis. Efectivamente, el bardo escogía algo trivial, una acción de segundo o tercer plano o una situación vagamente conectada con la acción central y lo relataba pausadamente y en gran detalle.

Anteriormente citamos varios casos de estos en las obras antiguas y en las de Faulkner. Agregamos que el relato interpolado en la introducción del tercer acto de **Réquiem** es otro buen ejemplo. Todo este largo cuento está basado en unos rayones, hechos en el vidrio de una ventana de la cárcel. Varias páginas están dedicadas a contar algo que en un párrafo corto hubiera quedado muy claramente expuesto. Además, esta relación prolongada no tiene, aparentemente, ninguna relación concreta con la acción novelesca. El autor, como su antecesor, sencillamente quiso decir en muchísimas palabras lo que hubiera podido exponer en pocas, utilizando la circunlocución.

Otra técnica usada para marcar una pausa en el relato es el de establecer la relación que hay entre una persona, objeto o fenómeno y algo de categoría diferente. A veces Homero creaba largos y detallados símiles. Además utilizó también comparaciones relativamente sencillas como la famosa... "bella como una estrella, cuando una sola está brillando en el cielo". En el último gran panorama bélico en la *Iliada*, cuando están luchando sobre el cuerpo de Patroclo, emplea no menos de cinco. Generalmente recurre a elementos de la vida cotidiana o la naturaleza: la estrella nocturna, una tormenta de nieve, leones, águilas y moscas. A pesar de su efecto poético, Homero veía la comparación como un recurso lingüístico cuya función primordial era la de enfatizar un punto en la acción, desacelerar el ritmo narrativo, aliviar la tensión o transitar desde una escena hacia otra.

Aunque emplea el símbolo y la metáfora, Faulkner también integra la comparación a su conjunto expresivo. En **El Sonido y la Furia** abundan ejemplos. En la sección narrada por Benjy tienen un carácter sensorial. Citamos los siguientes casos: "Papá me alzó. Olía como la lluvia". "Versh olía como la lluvia" "Caddy... olía como árboles". En el segundo capítulo hay una mayor concentración de símiles abstractos como: "Resplandecía y centelleaba como el respi-

rar...; el flotar despacioso como la respiración...; el desplazamiento de agua es igual a algo de algo...; la oscuridad olía a lluvia de hierba húmeda y hojas...; la luz grisácea lloviznando como lluvia...; ella no era más grande que una niñita...; con pupilas como bolas rodeados con círculos de sombreados negros..." (33).

En **Mientras Agonizo** Vardaman compara el proceso del enfriamiento del cuerpo con "friolentas llamas" y Dewey Dell piensa que el sonido del serrucho de Cash "sueña como roncando". Vardaman, espionando a través de las piernas de su padre, está descrito así: "Su cara pálida desvaneciendo hacia el anochecer como un pedazo de papel pegado sobre una muralla derrumbada". El rostro desanimado de Addie está visto "hasta que por fin la cara parece flotar, desprendida sobre ello, liviana como el reflejo de una hoja muerta" (34).

Estas comparaciones están tomadas, como las homéricas, de la naturaleza o de elementos corrientes de la vida real, además de ser íntimamente relacionadas con la experiencia y psicología del narrador. Son, casi todas, sensoriales y reflejan una reacción olfativa, óptica o auditiva.

En **Absalón, Absalón!** las mujeres sofisticadas, observadas por Henry Sutpen en Nueva Orleans, están descritas así: "entronizadas e inmóviles y paseando rápidamente delante de la vista, parecían como retratos pintados, junto a hombres en lino un poco más fino y diamantes un poco más brillantes... que ningunos que Henry hubiera visto antes". La siguiente descripción es de Miss Rosa, sentada en el oscuro escritorio: "tan erguida en la silla dura y recta que sus piernas colgaban... rígidas como si tuviera tobillos de hierro... con aquel aire de impotente y estática ira como los pies de niños... parecía un niño crucificado" (35).

Notamos que las comparaciones anteriores son más sofocadas y reflejan una actitud diferente y compleja. Otro enfoque está implícito en la descripción del primer negro visto por Sutpen en su juventud con "una boca sonora con risa y llena de dientes como lápidas".

La naturaleza está animada en la siguiente comparación: "los árboles por el camino... en cuclillas como aves inmensas, sus hojas rizadas y pesadamente separadas como las plumas de aves jadeantes" (36). Otras comparaciones relacionan a los personajes con caracteres bíblicos, históricos o míticos.

En **Réquiem** la comparación está usada con frecuencia y con gran imaginación, especialmente en las introducciones. El problema del

candado perdido está enunciado "como una espada Damoclesiana de dilema". El tribunal está descrito como "una nube solitaria en el círculo del horizonte". En el primer acto, Gavin Stevens está descrito "más como un poeta que un abogado... una especie de bucólico Cincinato". En la segunda introducción la cúpula aparece como "este minúsculo brillar, más resistente que hielo y más duro que helar" (37).

La personificación de la naturaleza fue una de las primeras formas de abstracción de la mente primitiva. Cuando ésta culpaba a seres poderosos y desconocidos por las tormentas, inundaciones, sequías, incendios, fallecimientos y demás desastres inexplicables les atribuían características humanas. Una extensión de este concepto, también usada por Faulkner y Homero, es la animación de objetos.

Faulkner emplea la prosopopeya con frecuencia, sobre todo en **Absalón, Absalón!** y **Réquiem para una Mujer**. En la primera obra refiere a las lápidas de Sutpen y Ellen en el cementerio familiar, como "Dos lápidas planas, pesadas y abovedadas... agrietadas por la mitad por su propio peso... él (Sutpen) los trajo a los dos personalmente... los encargó de Italia, lo mejor, lo más fino... logró pasarlos a través de una costa bloqueada... (los soldados) hablando de las dos piedras como 'Coronel y la señora Coronel' ". Se refiere a la Tierra como "olvido general y permanencia... que aguanta su peso". La nube de polvo se torna metafísica: "No soplando porque había sido levantada no por viento y no estaba apoyada por aire sino evocada, materializada... instantánea y eterna... la nube de polvo moviendo, envolviéndoles... tal vez advirtiendo, suave, casi amistosa, advirtiendo casi se dijera 'Sigue si quiere. Pero y llegaré primero'..." (38).

En **Réquiem** se refiere a "cada quijada" de la bolsa del correo Pettigrew y "la mandíbula de hierro del candado". La cárcel es descrita repetidas veces como el testigo del cambio y progreso de la comunidad: "La cárcel observó aquello... en un callejón... la vieja cárcel que, como un viejo espejo, había observado demasiado, para demasiado largo rato, o como el patriarca... no le importaba... recordaba... sobrevivió" (39).

El uso de la hipérbole, figura retórica empleada para impresionar por medio de la exageración, existe tanto como parte de la técnica narrativa como de la lingüística. Aparece en la épica y en la

obra faulkneriana. La hipérbole, a nivel verbal se hace comúnmente a través del uso de superlativos, denotando inmensidad de espacio, acción o tiempo. Lo que no es "asombroso" es "demoníaco", "condenado", "inexplicable", "muy largo, muy alto", etc.

Un efecto hipnótico está creado por la constante repetición temática y verbal. En **Absalón, Absalón!**, Miss Rosa vuelve una y otra vez a la descripción de la primera llegada portentosa del misterioso y temible Tomás Sutpen. De la misma manera, la narración de **Quentin**, está salpicada con referencias directas y alusiones a su relación, tan normal como hipotética, con su hermana, Caddy. En **Réquiem** el candado y el correo están descritos repetidas veces y el mismo epíteto, aplicado a la asesina, Nancy. La acción artificial y prolongada del cigarrillo está detallada incontables veces. En la segunda introducción la cúpula figura y vuelve a figurar.

Hay repetición de situación o tema en la misma novela y entre obras distintas. Parte del párrafo dedicado al retrato literario de Jackson, en **El Sonido y la Furia** (40) está reiterada textualmente en **Réquiem** (41).

Mencionemos, como último punto en el estudio de características épicas en el lenguaje faulkneriano, la "poesía utilitaria". Su uso más notable, en la obra homérica, está ilustrado por el catálogo de barcos en el segundo capítulo de la **Ilíada**, además de las numerosas referencias a la genealogía de los personajes.

En **El Sonido y la Furia** el apéndice contiene un recuento completo de todos los ancestros patrilineales de la presente familia Compson, desde la llegada del primero a América. En contraste, en **Mientras Agonizo**, el narrador recalca el hecho de que Ansen y Addie no tienen ni casi mencionan a sus parientes. Como en el sur es considerado un defecto social no tener ancestros, Faulkner priva a los personajes malvados o de poca estatura moral, de antepasados. Por eso Sutpen, descrito por Miss Rosa, es un desconocido sin pasado, mientras que el padre de Quentin lo ubica como ser humano y como miembro de una unidad familiar.

En la segunda escena del primer acto de **Réquiem** se alude a la ascendencia, modo de vivir y educación social de los personajes centrales. En la misma obra aparece el ejemplo más patente de esta técnica enumerativa de informar al lector sobre datos concretos. Nos referimos a la lista de los apellidos, y los servicios de transporte,

hospedaje, comunicaciones y diversiones típicas y tradicionales (42) en la ciudad capital del departamento de Mississippi, Jackson. Este catálogo se parece a las páginas de la guía telefónica dedicada a la orientación de transeúntes. Contrasta bruscamente en tono y finalidad con la dramática narración anterior que, en términos elevadísimos, relata la fundación, organización y evolución de Jackson y la construcción de la casa de gobernación, con su maldita cúpula.

### CONCLUSION

El estudio de la relación posible entre la tradición épica y la obra novelesca de William Faulkner se ha desarrollado en tres niveles específicos y graduados. Se inicia con el análisis sintético de la visión general, su intencionalidad y, concretamente, la proyección de estas en *La Ilíada*, *El Sonido y la Furia*, *Mientras Agonizo*, *Absalón, salón!* y *Réquiem para una mujer*. El segundo plano está dedicado a la exploración y comprobación de la analogía entre la narrativa de Faulkner y la de Homero. El tercer sector investigativo se enfoca sobre la palabra épica en esta obra contemporánea.

Por medio del estudio comparativo se han definido y documentado innumerables correspondencias entre las dos tradiciones. Más que un ejercicio de análisis literario o un nexo transcendente, vemos el resultado como un ejemplo interesante de la influencia universal y eterna de la primera tradición literaria del mundo occidental... la épica.

### NOTAS

- (1) *The Reader's Companion To World Literature*, Editor: Hoffman, pág. 162-3.
- (2) *Ibid.*, pág. 458 sig.
- (3) *William Faulkner of Oxford*, Editor: Green, pág. 17 sig.
- (4) *The Sound and the Fury*, Faulkner, William, pág. 190.
- (5) *As I Lay Dying*, Faulkner William, pág. 513.
- (6) *Requiem For A Nun*, Faulkner, William, pág. 49.
- (7) *Absalom, Absalom!*, Faulkner, William, pág. 9.
- (8) *Ibid.*, pág. 32.
- (9) *Ibid.*, pág. 171.

- (10) Ibid., pág. 13.
- (11) Ibid., pág. 93-4.
- (12) Ibid., pág. 249, 299, 361.
- (13) Op. cit., *Réquiem For A Nun*, pág. 21-2.
- (14) *A History of Greeg Literature*, Hadas, M., pág. 20.
- (15) Op. cit., *The Sound and the Fury*, pág. 99.
- (16) Op. cit., *Réquiem For A Nun*, pág. 9 sig.
- (17) Op. cit., *As I Lay Dying*, pág. 461.
- (18) Op. cit., *Absalom, Absalom!*, pág. 172-4.
- (19) Ibid., pág. 176, 378.
- (20) Op. cit., *Réquiem For a Nun*, pág. 109-11, 121-49.
- (21) *Dictionary of World Literature*, Editor: Shipley, J.T., pág. 143.
- (22) Op. cit., *The Sound and the Fury*, pág. 3.
- (23) Ibid., pág. 4.
- (24) Ibid., pág. 10.
- (25) Ibid., pág. 13.
- (26) Ibid., pág. 21.
- (27) Ibid., pág. 208.
- (28) Op. cit., *As I Lay Dying*, pág. 438.
- (29) Op. cit., *Requiem For A Nun*, pág. 50.
- (30) Ibid., pág. 63.
- (31) Ibid., pág. 60.
- (32) Ibid., pág. 91.
- (33) Op. cit., *The Sound and the Fury*, pág. 83, 87, 172, 295.
- (34) Op. cit., *As I Lay Dying*, pág. 343, 372 sig.
- (35) Op. cit., *Absalom, Absalom!*, pág. 110, 107.
- (36) Ibid., pág. 225, 175.
- (37) Op. cit., *Requiem For A Nun*, pág. 42, 50; 92.
- (38) Op. cit., *Absalom, Absalom!*, pág. 188-9, 178, 175.
- (39) Op. cit., *Requiem For A Nun*, pág. 196.
- (40) Op. cit., *The Sound and the Fury*, pág. 3.
- (41) Op. cit., *Requiem For A Nun*, pág. 98.
- (42) Ibid., pág. 101-2.

## BIBLIOGRAFIA

- FAULKNER, William. *Requiem for a nun*. Chatto and Windus, London, 1970.
- FAULKNER, William. *The sound and the fury*, Random House, USA, 1946.
- FAULKNER, William. *Absalom, Absalom!* Random House, USA 1951.
- GREEN, A Wigfall *William Faulkner de Oxford*, Ed. Diana, España, 1967.
- HADAS, Moses, *A History of Greek Literature*, Columbia University Press, London, 1965.
- HOFFMAN, F.J. *William Faulkner*, Fabril Ed. Argentina, 1963.
- HOFFMAN, F.J. *La Novela Moderna en Norteamérica*, Ed. Seix Barral, España 1955.
- HOMERO, *The Odyssey*, translated by T.E. Shaw (Lawrence of Arabia), Oxford University Press, USA, 1951.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1970.
- MONTANELLI, Indro. *Historia de los Griegos*, Plaza Janes, Barcelona, 1969.
- SPILLER, R.E. *Historia de la Literatura Norteamericana*, Ed. La Reja, Buenos Aires, 1957.
- THORP, William, *La Literatura Norteamericana en el Siglo XX*, Ed. Tecnos. Madrid, 1962.
- Dictionary of World Literature*, Editor: J.T. Shipley, Littlefield, Adams and Co., USA, 1966.
- The Reader's Companion to World Literature*, Editor: Calvin S. Brown, The New American Library, N. Y. 1958.