

LITERATURA

I — FAULKNER EL POETA

Por Carlos Pacheco

II — PAUL VALERY Y LEONARDO DA VINCI

Por Helena Ospina G. de Fonseca

FAULKNER, EL POETA

Por CARLOS PACHECO

"... cuántas veces las palabras se elevan erectas, en una línea tenue, rápidas y anodinas, mientras los hechos se arrastran, terribles, sobre la tierra; agarrándose tan bien que después de cierto tiempo las dos líneas están demasiado alejadas la una de la otra para que una misma persona pueda cabalgarlas".

William Faulkner

INTRODUCCION

Cuando se accede por primera vez a un libro o a un escritor, hay casi siempre un elemento de la obra que seduce al neófito. Las técnicas narrativas o los experimentos de lenguaje; el mundo mítico o la creación de personajes; el realismo y la fidelidad a una experiencia vivida o el misterio que se alcanza apenas a sugerir: hay siempre algo que marca al lector desde el primer momento y que aprisiona su atención durante toda la lectura de la obra.

Desde mi primer recorrido por las páginas de "El sonido y la Furia", experimenté una extraña vibración; una sensación producida por algo que habitualmente había ubicado fuera del ámbito de la narrativa; algo que se emparentaba con el verso, con esa área de la literatura que no dice, sino que sugiere, que crece en la subjetividad y en el misterio, que se densifica para expresar —con precisas e insustituibles palabras— algo que está siempre más allá de las palabras; con lo poético.

Todo novelista se enfrenta, tarde o temprano, con el problema del realismo; con las preguntas más profundas e intrincadas acerca de la realidad, la posibilidad de su conocimiento y la posibilidad de su expresión literaria: ¿Qué es la realidad?, ¿cómo se la puede conocer?, ¿accedemos realmente a ella?, ¿es la realidad unívoca y uniforme o podemos pensar en varios niveles de realidad?, ¿cómo llegar hasta el fondo de ella y cómo expresarla íntegramente?, ¿debe la literatura (y en especial la narrativa) copiar, revelar, sugerir, expresar, corregir o crear la realidad? La respuesta que el narrador dé a estas interrogantes, lo definen y lo ubican en el universo literario.

La novela es la creación de un mundo nuevo —total o fraccionario— que tiene como presupuesto la existencia del mundo original. La novela es como un espejo del Ser donde el hombre puede contemplarse y contemplar su mundo en torno; consecuentemente, debe reflejar todos los niveles, todos los estratos y todas las dimensiones de este ser, al universalizar a partir de lo concreto. Faulkner, como muchos de los grandes narradores de nuestra edad, ha comprendido así que lo que llamamos realidad abarca todo lo que tiene ser y que no es reductible a los fenómenos, a lo objetivo.

Sabemos que hay diversos tipos de realidad (o diversos niveles dentro de lo que es) y sabemos también que hay varios lenguajes —más o menos aptos— para expresarla. La subjetividad de un demente o de un niño, la percepción que ellos tienen de la naturaleza, el amor y el odio sentidos y negados por una misma persona, la secreta tensión entre hermanos o entre generaciones, la manifestación del sustrato religioso del pueblo negro, son algunas de las muchas realidades del mundo faulkneriano que se resisten a ser expresadas con un lenguaje analítico, discursivo, lógico y procesual. aunque fuera literario; con el lenguaje de que, secularmente, se han servido los narradores.

Es por esta razón que la narrativa de William Faulkner se inclina hacia la poesía. La índole densa y envolvente, la potencia expresiva del lenguaje poético, son recursos insustituibles para lograr el objetivo de este autor: el acceso a todos los estratos de la reali-

dad; la creación, con Jefferson y Yoknapatawpha, de modelos o paradigmas —espejos— de ese universo geográfico y humano que es el Sur de los Estados Unidos.

* * *

Cuando el lector se va adentrando en ese bosque de símbolos y personajes, de imágenes e ideas, de ambientes, palabras y contenidos que conforman una novela, llega un momento en que capta o intuye lo que —para él— es la clave de la obra. Tal ha ocurrido con "El sonido y la furia". Creo haber encontrado en Faulkner una estructura bipolar, dual, antitética en la que hay siempre dos elementos que se oponen y luchan, estableciendo una especie de dialéctica permanente. No puede tenerse esto, por supuesto, como un esquema matemático, nítido y preconcebido, que pueda aplicarse en todos los casos y que arroje siempre igual resultado. En la obra literaria —como en las ciencias humanas— debemos contar siempre con la relatividad y la dimensión misteriosa que impone el hombre a todo lo que toca. Sin embargo, la constancia de esta polarización de elementos nos hace pensar que la estructura dual y dialéctica al menos nos ayudará a la mejor comprensión de la obra de William Faulkner.

Pero, ¿cuáles serían esas antítesis que permiten hacer la afirmación de una estructura dual en William Faulkner? En cuanto a "El sonido y la Furia", debe hablarse más exactamente de progresión que de violento choque de elementos, aunque de cualquier manera puedan aislarse polos o extremos. Contrasta allí la infancia de Benji (es un niño de 33 años) con la ancianidad de Dilsey, pasando por la juventud de Quentin y por la madurez de Jason; contrasta también el mundo de las sensaciones con el mundo de la inteligencia lógica, contrastan subjetividad y objetividad, desinterés y utilitarismo y —por último— intemporalidad y temporalidad. Los polos de estos contrastes son asumidos en muchas ocasiones por personajes, y de esta forma, los encontramos retomados en "Mientras agonizo", encarnados en uno o en otro personaje. En "Santuario" son presentados antitéticamente el hombre natural y el hombre mecánico de la civilización moderna; contraponiendo, de esta manera, tradición y actualidad. Por último, en "¡Absalón Absalón!" y en "Luz de Agosto" se plantean con claridad el Norte y el Sur de los Estados Unidos como dos pueblos y dos culturas en lucha y oposición

diametral. En general, en la obra faulkneriana se da una constante mención de la lucha racial, de los rencores y dificultades que obstaculizan la convivencia entre negros y blancos.

Planteado así el panorama de la creación literaria en William Faulkner, entiendo lo poético en su obra —contrastado a lo que estamos acostumbrados a calificar como narrativa— como uno de esos elementos polarizados a los que acabamos de referirnos. En "El sonido y la Furia", y de alguna manera también en "Mientras agonizo" (las dos obras que sirven de base a este estudio) puede observarse una oposición entre el lenguaje, el clima y los recursos propios de la lírica y la narración que se mueve preferentemente en el universo de la prosa. Es este el fenómeno que deseamos esclarecer.

Sabiendo ya las razones que tiene Faulkner para ascender hacia lo poético, nos toca ahora, a lo largo del trabajo, preguntarnos cuáles son los temas y contenidos desarrollados y los mecanismos de lenguaje y estilo utilizados para realizar esta ascensión.

I 'BENYI' O LA POESIA EN ESTADO NATURAL

"El sonido y la Furia", una de las principales obras de Faulkner, servirá para estructurar y organizar este trabajo. Está dividida en tres monólogos y una narración objetiva. El acceso o el alejamiento de lo poético están determinados por la índole específica de cada una de estas partes.

En el primer monólogo, el narrador es Benjamin Compson, hijo de Jason III y de Caroline Bascomb. 'Benyi' es atrasado mental y su situación lo hace percibir la realidad y narrar los acontecimientos de una manera semejante a la de un niño o a la de un hombre primitivo. Son estos caracteres —lo infantil y lo primitivo— los que permiten a Benjamin acercarse a la realidad y transmitirnosla de una forma poética. Por su carácter infantil o primitivo entrarán también aquí Vardaman, Dewey Dell y Anse, personajes de "Mientras agonizo" que, completa o parcialmente, se inscriben en esta dimensión.

A. — La poesía de lo primitivo:

El primitivo se asombra ante la naturaleza, porque no está habituado a convivir con ella; para el hombre que aún no domina el fuego, todo es nuevo, todo lo motiva a la estupefacción, a la perplejidad y, consecuentemente, a la observación minuciosa y a la detallada descripción de eso que le admira. Este fenómeno, poético en sí mismo por la fresca belleza de todo lo original, es también requisito indispensable para todo poeta. Poeta es el que —de alguna manera— se asombra ante la realidad, queriendo plasmarla en el misterio de la palabra sugerente.

'Benyi' no ha desarrollado su mente como los demás, lleva una vida completamente primitiva, casi vegetal, exenta de la coherencia que siglos de lógica han dado al pensamiento y del carácter cotidiano y falto de importancia que la naturaleza tiene para nosotros. Por eso 'Benyi' es capaz de detenerse ante la naturaleza, de observarla detenidamente boquiabierto (1) y de describirla para nosotros con todo detalle (2).

La naturaleza no es, en Benyi, algo descrito estáticamente; ella se hace palabra, se hace sugerencia, se hace poesía. Hay una correspondencia entre el paisaje interior y el paisaje exterior y, tanto los animales, como los vegetales, actúan con cierta autonomía, tal como cualquiera de los personajes.

Este carácter primitivo de Benyi genera por una parte una especial relación con Caddy, su hermana menor, a quien ama y a quien cela:

“Luego vi a Caddy, con flores en el cabello y un largo velo como un viento reluciente. Caddy. Caddy”. (3)

y por otra se manifiesta en sus movimientos, dominados por el instinto y la irracionalidad:

“Miré el fuego, pero la mano no se detuvo y yo no me detuve. Mi mano trataba de ir a la boca, pero Dilsey la tenía”. (4).

Como el hombre primitivo, Benyi es especialmente afectado por lo sensible; en su vida no intervienen ni la inteligencia, ni el juicio moral; sólo son importantes los sentidos y ellos se confunden en complejas sinestesias como muestra el siguiente texto.

“Papá se acercó a la puerta y volvió a mirarnos. Luego volvió a la oscuridad y él estaba de pie, negro, en la puerta, y luego la puerta se oscureció otra vez. Caddy me tenía y yo podía oírnos a todos, y a la oscuridad y a algo que podía oler. Y luego pude ver las ventanas, donde zumbaban los árboles. Luego la oscuridad comenzó a transformarse en formas suaves y brillantes, como lo hace siempre, aún cuando Caddy dice que he estado dormido”. (5)

En este texto puede apreciarse también con gran claridad la ausencia de lógica y de coherencia objetivas que campea a lo largo de todo el monólogo. Para ser más preciso debe admitir que sí hay una lógica en la expresión de Benjamin, pero que ella, como toda lógica poética, es interior y autónoma, no se cifra a la coherencia que podemos esperar de un texto técnico o informativo. Su especial percepción de la realidad llega al extremo de distorsionar la frase, como puede verse en el mismo texto anterior (“... y yo podía oírnos a todos”).

En el monólogo de Benyi hay momentos climáticos en que se llega a una absoluta subjetividad, entre la embriaguez y los procesos visionarios u oníricos:

“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. T. P. trató de incorporarse. Volvió a caerse y las vacas corrieron hacia abajo. Quentin me sostuvo del brazo y fuimos al granero. Pero el granero no estaba 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 las vacas. Me aferré a ella. También se iba y yo me aferré a ella...” (6)

En “Mientras agonizo” encontramos elementos muy parecidos sobre todo en las narraciones de Vardaman, que se emparenta con

Benjamín no sólo por ser un niño, sino también por su especial relación con la realidad que lo rodea. Algunas de sus frases se inscriben en este primer punto, porque la obviedad de sus afirmaciones, enumeraciones y reiteraciones nos recuerdan las antiguas literaturas del estilo salmódico, que conservan el sabor de lo primitivo. Dos textos pueden ilustrar estas afirmaciones:

“Pero como Darl fracasó, tenía que empezar de nuevo, porque en el agua podía ir más ligero que cualquier hombre, más ligero que cualquier mujer. Yo me adelanté a Vernon, porque él no quería meterse en el agua para ayudar a Darl, no quería buscarla con Darl, no quería ayudar.” (7)

“Cash tiene una pierna rota. Tiene las dos piernas rotas... Yo no tengo una pierna rota, ni papá, ni Darl tampoco... Y Dewey Dell no tiene ninguna pierna rota ni yo tampoco”. (8)

Algunas palabras de Anse en su primer monólogo (9) conservan la sencillez y la ingenuidad, el primitivismo, porque Anse es un campesino. Sus palabras adquieren, por estas características, una gran fuerza poética:

“...porque el Señor ha hecho los caminos para viajar, y por eso los hizo tendidos sobre la tierra. Cuando El quiere que las cosas estén siempre en movimiento las hace alargadas, como un camino, o un caballo o una carreta, pero si El quiere que estén tranquilas, las hace en alto, como el árbol o el hombre. Por lo tanto, no ha sido jamás su voluntad que el hombre viva sobre un camino. Y yo me pregunto: ¿qué se hizo primero, los caminos o las cosas? ¿Se ha visto jamás colocar un camino cerca de una casa? Esta es mi pregunta. No, nunca...”

Hemos propuesto la índole primitiva del personaje que monologa en esta primera parte de “El Sonido y la Furia” y del ámbito en que este personaje se mueve. Este carácter simple y fontal del relato y su relación con la condición poética del mismo, arrojan claridad sobre las preguntas que nos hemos formulado. Lo poético tiene que ver con el continuo descubrimiento de lo primigenio y original y el tipo de realidad descrita demanda una actitud lírica en el narrador.

B. — La poesía de la infancia:

En la actualidad, todo hombre culto entiende que el tiempo es una categoría de pensamiento. Las investigaciones psicológicas sobre la percepción del tiempo en sujetos drogados y los viajes espaciales, entre otras muchas cosas, nos han confirmado en la idea de que el tiempo no es una entidad absoluta y objetiva, sino una categoría desarrollada por el pensamiento humano a lo largo de los siglos.

El hombre primitivo es muy torpe en su percepción del tiempo. Su atención se dirigía más a diferenciar unas acciones de otras, que a establecer el tiempo exacto en que cada acción se había realizado. Los antropolingüistas han comprobado este fenómeno al establecer la existencia de verbos diferentes para denominar la caza de animales diversos y observar que ninguno de estos verbos presentaba flexiones o mecanismos de determinación temporal (pasado, presente o futuro). También sabemos que en casi todas las lenguas, aun en las más cultas, la formación del futuro (la categoría temporal más abstracta) ha sido tardía.

Debido a su carácter de idiota o atrasado mental, Benjamin, como el hombre primitivo, está —diríamos— exento de la categoría tiempo. Por supuesto que su cuerpo ha sufrido transformaciones en los 33 años que ha vivido, pero su mente está libre del influjo de la temporalidad.

La primera consecuencia de esta intemporalidad o atemporalidad en el relato del idiota es la ausencia de una historia. Como ocurre en la mayoría de los casos con la poesía, no hay en el monólogo de Benyi una 'fábula'; él nos hace participar de su confuso mundo de sensaciones sinestésicas y nos aporta una perspectiva original en la observación de los Compson, pero no nos cuenta ninguna historia.

La ausencia de 'fábula' se muestra en el hecho de que una misma realidad, transmitida a nosotros a través del relato de Benjamin y a través de otro relato, nos aparece como totalmente diversa. El caso de Luster y su moneda de 25 centavos para asistir a "la función", es captado por el lector de una forma completamente distinta cuando lo narra Benyi y cuando lo narra Jason. (10)

La ausencia de temporalidad en el monólogo motiva, en segundo lugar, los bruscos y continuos cambios de espacio y situación, la dislocación y distorsión de todo lo narrado. Como la materia narrativa no se organiza en función de ningún tiempo, la secuencia de elementos se realiza por asociaciones inconcientes y alógicas, que a veces aparecen como gratuitas y a veces están motivadas por la identidad de espacio, de tema o de situación.

“Me callé y Caddy se levantó y fuimos a la cocina. Encendimos la luz y Caddy tomó el jabón de lavar y se lavó la boca en la pileta con fuerza. Caddy olía como los árboles.

“Etuve diciéndote que no te acerques ayí, dijo Luster. Estaban sentados en la hamaca y se incorporaron rápidamente. Quentin tenía las manos en su cabello. El llevaba una corbata roja”. (11)

Como podemos apreciar, la relación de los dos párrafos se basa en la comunidad de situaciones: en el primero se refiere a Caddy, quien inmediatamente antes había sido sorprendida en la hamaca abrazándose con Charlie y le había prometido no hacerlo más (a esto se debe el que ella se lave fuertemente la boca); en el segundo se presenta una situación casi idéntica con Quentin, quien sigue los pasos de su madre.

La tercera consecuencia de la intemporalidad actúa sobre el propio Benyi. Si el tiempo no pasa para él, será siempre psicológicamente un niño. Consecuentemente, narrará como lo haría un niño. Así, en muchos momentos del relato, se llega a lo poético por la fantasía y la ingenuidad infantiles que Benyi pone en sus palabras.

“Caddy trajo la caja y la puso en el suelo y la abrió. Estaba llena de estrellas. Cuando yo estaba quieto, ellas también estaban quietas. Cuando me movía, resplandecían y chispeaban. Me callé.” (12)

Algunos personajes de “Mientras agonizo” acceden a lo poético debido a que son presentados como niños y actúan como tales.

Aunque aparece brusco y violento como todos sus hermanos, (13) Vardaman se muestra como un niño en su lenguaje, en su sintaxis

y en los procesos mentales alógicos que desarrolla. Es interesante analizar la ausencia de lógica y coherencia externa en el desarrollo de la identificación madre-peíz: Primero esboza la relación, (14) luego la confirma, rechazando la identificación madre-conejo, (15) más tarde la manifiesta en su visita a Tull, (16) y, por último, la formula claramente (17), para repetirla sin descanso a lo largo de todo el viaje oponiéndola a la identidad madre-caballo, que le aplica a Jewel.

Es cierto que en algunos momentos el lenguaje de Vardaman se nos hace demasiado elaborado y farragoso para estar en los labios de un niño (18), pero en otras muchas ocasiones llega a magníficos aciertos poéticos por su sencillez infantil que se empeña en reiterar lo que ya es obvio en una sintaxis elemental:

“Jewel ha vuelto. Ha llegado por el camino y subió a la carreta. Venía a pie. Jewel ya no tiene caballo. Jewel es mi hermano. Cash tiene una pierna rota. Hemos arreglado la pierna de Cash para que no empeore. Cash es mi hermano. Jewel también es mi hermano, pero no tiene la pierna rota.” (19)

Vardaman se relaciona con Benyi, en otro sentido, por su fantasía, que comparte con Darl. Hay un momento en que los dos hermanos conversan sobre los movimientos del cadáver en el ataúd. Vardaman llega también al colmo de la ilogicidad cuando afirma:

“Papá se afeita todos los días ahora, porque mi madre es un pez”. (20)

La niña que es aún Dewey Dell a los 17 años nos ofrece en sus relatos, momentos de verdadera altura poética a partir de las realidades más cotidianas. Ella, ignorante de los misterios de la vida, se enfrenta a las situaciones armada sólo de su ingenuidad de campesina, a la vez hermosa y trágica. Tal vez su ignorancia y su falta de cultura es lo que le abre las puertas a la sencillez poética:

“Estamos haciendo la cosecha siguiendo los surcos; los bosques están ya más próximos, cada vez más cerca, con su

sombra secreta. Recolectando vamos hacia la sombra secreta con mi bolsa y la bolsa de Lafe... Y recolectando nos acercamos a la sombra secreta y nuestros ojos se perdieron juntos, mis manos y las de él se tocaron; yo sin decir nada. Después: "¿Qué estás haciendo?", y él respondió "Agrego mi algodón a tu bolsa". Así fue como estuvo llena cuando llegamos al final del surco y como yo no pude impedirlo." (21)

Dewey Dell se relaciona con Benyi también de alguna manera, porque habla sin emplear palabras (22). La niña llega a expresarse poéticamente, por fin, en la descripción de sus estados interiores. Estas descripciones alcanzan una impresionante belleza a la vez que están dotadas de una cruda y primitiva sensualidad. Entre varios textos, elegimos el siguiente:

"En la oscuridad muerta, el aire muerto se amolda a la tierra muerta. El descansa sobre mí, muerto y caliente, toma mi desnudez a través del vestido... No sé si puedo llorar o no. No sé si lo he intentado o no. Tengo la impresión de ser una semilla mojada, perdida en la tierra roja y ardiente." (23)

Se encuentra aquí, por otra parte, un erotismo firme y nítido, pero nunca burdo, porque está impregnado de la belleza y la frescura de todo lo natural y espontáneo. Al fin y al cabo, como hemos dicho, ella sigue siendo una niña aún después de descubrir el sexo.

En ambas obras es presentada la ingenuidad (del idiota en una, del niño en la otra) como la mayor sabiduría. Creo que la mayor correspondencia entre Benyi y Vardaman se encuentra en afirmaciones paralelas que hacen terceras personas sobre ellos. En "El sonido y la Furia", Roskus dice:

"El sabe más de lo que la gente piensa... Sabía que les llegaba el momento, como lo sabía ese perro. Y podría decirnos cuando le llegará el suyo. O el tuyo, o el mío." (24)

En "Mientras agonizo", Tull reflexiona sobre la sabiduría infantil a partir de las acciones de Vardaman:

“Porque se da uno cuenta de vez en cuando de que los niños tienen más sentido común que las personas grandes, pero no nos gusta reconocérselo antes de que ellos tengan barba. Y estamos demasiado ocupados para saber que jamás podríamos volver a la época en que teníamos sentido común.” (25)

Hasta este momento, la inclinación de la narrativa hacia lo poético ha sido descrita predominantemente por elementos de contenido. La relación de lo primitivo, lo infantil, lo ingenuo, lo gratuito, lo obvio, lo atemporal y lo exento de lógica y coherencia externas con la realidad poética, terminan por esclarecernos de una cierta manera algunas ideas acerca de la índole de la poesía. Ella se encuentra muchas veces allí donde los elementos mencionados están presentes. Este hecho nos habla de los caracteres de la palabra poética. Pasemos ahora a analizar los elementos formales, que, lógicamente, se fundamentan en lo temático.

C. — Obsesiones y reiteraciones:

Indudablemente la repetición de palabras, versos y formas gramaticales paralelas forma parte del acervo de los recursos poéticos desde la más lejana antigüedad. La reiteración en poesía, entre otras muchas finalidades, sirve para recalcar una idea o una imagen fundamentales, para crear un determinado ritmo o para producir una cierta musicalidad. Es de este principio que se desprende el uso del estribillo, clave de muchos poemas.

En las obras de Faulkner la repetición de elementos se da en múltiples formas y llega a ser muy importante para la trasmisión de contenidos o la creación de determinados climas narrativos y poéticos.

Sin llegar a ser exactamente estribillo, la reiteración de elementos es usada profusamente en el monólogo de Benyi. La forma más corriente de utilización de este método se revela en las obsesiones del idiota. Como un primitivo y como un niño hay realidades (estramonio, fuego, espejo, pantufla), sensaciones visuales, auditi-

vas y sinestésicas (sombras, brillo, rumores, formas indeterminadas) y personas (Caddy, Miss Quentin) que lo obseden continuamente y que provocan, con su presencia o con su ausencia, el llanto o la dicha de este infantil gigante.

En otras ocasiones, el elemento repetido es una frase o forma gramatical, que se intercala con mayor o menor intensidad en la narración, variándola, alterándola, volviendo a la forma primitiva, hasta crear un sentimiento de angustia y desasosiego. Poco antes de terminar el monólogo de Benji se da un caso clarísimo de esta forma (26). Las frases intercaladas allí son: "Podía oír el techo", "Podíamos oír el techo, y el fuego, y un gangueo afuera, en la puerta", "podíamos oírlos", "Podíamos oír a Jason", "podíamos oír el fuego, y el techo, y a Jason", "Oíamos el techo y el fuego", "Oíamos el fuego y el techo". "Oíamos el fuego y el techo", "Oímos a Caddy caminando rápido".

Otro caso de reiteración poética genera una especie de encantamiento por la insistencia en una frase "tratar de decir", flexionada en diversas formas; del verbo "tratar" en general y de la frase "formas brillantes":

"Yo estaba tratando de decir, y la tomé, tratando de decir, y ella gritó, y yo trataba de decir, y trataba, y las formas brillantes seguían. Comenzaron a detenerse y traté de salir. Traté de sacármelo de la cara, pero las formas brillantes seguían. Subían por la colina hasta donde cayó eso y traté de gritar. Pero cuando tomé aliento, no pude volver a respirar para gritar y traté de no caer por la colina y caí por la colina en medio de brillantes formas que giraban". (27)

En "Mientras agonizo" hay también multitud de obsesiones y reiteraciones que sirven para caracterizar los personajes o para contribuir a la creación de una situación determinada. La idea que tenemos de Jewel, por ejemplo, está fundamentada, en gran parte, por la imagen de la madera, repetida incansablemente y aplicada a sus ojos, a su espalda o a su rostro (28). Esta imagen es complementada por Darl en su decimocuarto relato. Ya se ha presentado a

Jewel como diverso y alejado del resto de sus hermanos; su rareza es confirmada allí por el uso repetido del pronombre personal de tercera persona en bastardilla (29).

Las repeticiones esclarecen también la personalidad terca e intransigente de Anse. El está decidido a llevar a cabo sus propósitos; esta decisión irrevocable se ve confirmada con la insistencia de la aparición de algunas frases como: "Ella se va a morir. Se le puso en la cabeza" (30) y "Yo le he dado mi palabra. A ella se le había metido en la cabeza". (31)

Pero lo que encuentro más cercano al estribillo son las frases que Vardaman se encarga de repetir. Su quinto relato (32) es un ejemplo claro de esto: En primer lugar, se crea un 'crescendo' con la repetición de una frase simétrica ("Ahora hay 7-ó 8, ó 10-en pequeños círculos negros, muy grandes") referida a la progresiva aparición de cuervos agoreros en el cielo, sobre el cadáver. Esta frase tiene también efecto por la aparente oposición pequeños-grandes; luego advertimos que el adjetivo 'pequeño' se refiere a los círculos y el adjetivo 'grandes' a los cuervos. También se reitera aquí la afirmación (colocada también en otras partes de la obra) "Cash (o Darl, o Jewel) es mi hermano" y se repite la identidad madre-pez, para Vardaman y madre-caballo para Jewel.

En los relatos séptimo y octavo del mismo Vardaman se crea en el lector la tensión y el interés por la clara proposición de un dato escondido, proposición que se reitera en varias oraciones simétricas:

"Y yo he visto una cosa que Dewey Dell me ha dicho que no debía decir a nadie." (33)

Frases parecidas y similares a esta son repetidas en ambos relatos y en el octavo aparecen —como un real estribillo— encabezando y dando fin al texto.

Concluamos esta parte mencionando otros recursos poéticos extrínsecos que, sin tener siempre una finalidad evidente, son usados por Faulkner en las obras. En el apéndice preliminar hay frases intercaladas en la descripción de personajes que tienen densidad y firmeza de versos. Tales son: "Estos fueron Compsons" (34), "y estos" (35), "Y eso fue todo. Estos otros no fueron Compsons. Eran ne-

gros", "Ellos perduraron". (36) En algunas descripciones del mismo apéndice se suspende inopinadamente la puntuación. Aparte de esto hay que señalar el uso de la bastardilla en ambas obras y la ubicación irregular de las palabras en dos lugares de "Mientras agonizo" (37).

Pero es hora ya de pasar al análisis del siguiente monólogo y de los elementos y personajes de "Mientras agonizo" que se relacionan con él. Hasta aquí hemos visto la aparición de lo poético en lo primitivo y en lo infantil; ahora podremos apreciar su relación con la soledad y la conciencia demente de un suicida.

II QUENTIN O LA POESIA EN LA CONCIENCIA DEMENTE

Benjamin y Quentin Compson no solamente son hermanos, sino que se encuentran extrañamente vinculados. Si habíamos apreciado en 'Benji' la ausencia de desarrollo mental, podemos ahora apreciar en Quentin un clímax de conciencia. Paradójicamente, el estar situados en los extremos, relaciona ambos personajes y les permite el acceso a lo poético.

Las reflexiones interiores que Quentin se hace y la peculiar forma que tiene de relacionarse con los demás, nos enseñan mucho acerca de su carácter. Quentin es conciente como pocos personajes faulknerianos; su carácter tímido y su introversión lo llevan a estar haciendo continuamente un análisis de situaciones y personas y a comprender. Quentin no sólo sabe, sino que se da cuenta.

La consecuencia inmediata de la lucidez es la soledad. El hombre que ve aquello que está negado para los otros, es un hombre alejado de los otros; él mismo se margina al ser incomprendido. Porque frecuentemente el hombre lúcido vive obsesionado por realidades que no significan nada para el común de las gentes. La conciencia del ser engendra la ausencia de los seres con quienes se puede compartir, engendra la verdadera soledad, que es la interior.

Esa conciencia encerrada en sí misma, esas convicciones no compartidas, ese inútil rechazo diario de la temporalidad desembocan lógicamente en intentos de evasión: la demencia y el suicidio: He aquí a Quentin.

A. — Poesía, conciencia y soledad:

La singular conducta de Quentin con las personas que lo rodean nos aporta, como hemos dicho, valiosos datos sobre su situación. Especialmente por el lenguaje que usa y por los gestos, aparece cínico, falsamente amable, ingenuamente distante y superior. Pareciera tener compasión de las personas que no alcanzan su nivel de conciencia y que viven inmersas en la objetividad y la temporalidad. Tal ocurre con el relojero, presentado magistralmente como una máquina entre otras máquinas (38); con la madre de Herbert, completamente hundida y ridiculizada por vivir en el mundo de las apariencias (39); y especialmente con la dama de los buñuelos, de quien se burla muy cortesmente. (40)

De esta forma, Quentin se nos muestra solo a causa de su lucidez; él, que ya sabe de la relatividad de causas y valores, se permite burlarse discreta y elegantemente de las personas que los han absolutivizado.

La relación de la personalidad y la íntegra realidad de Quentin con muchos poetas se produce inmediatamente se recorren las páginas de su monólogo. El poeta es quien alcanza muchas veces la cima de la lucidez, bien porque ve más adelante —profeta o agorero—, bien porque profundiza como nadie en el ser de las cosas; en todo caso, porque comprende.

La soledad, por otra parte, no es ajena a ningún poeta. Puede estar en medio de multitudes, que estará solo, porque su soledad consiste fundamentalmente en la dificultad de comunicarse. La lucha del poeta es con las palabras, para que cumplan su misión laica de decir, de nombrar la realidad y redimirla así de esa muerte que es el anonimato. El poeta es un solitario no solo porque es frecuentemente incomprendido, sino porque comprende que nadie puede relevarle en esta lucha.

Aludir a Maiakovski, a Silva o a Gerardo de Nerval, es mencionar esa vinculación secreta entre los poetas, la demencia y el suicidio.

Son estas características las que acercan a Quentin a una dimensión poética del existir, que indudablemente se manifestará en sus comportamientos y en su forma expresiva.

B. — Obsesiones y reiteraciones:

Si en el monólogo de Benji encontrábamos las obsesiones como muestra de una personalidad y las reiteraciones como instrumento expresivo, en el de Quentin la abundancia de ambos elementos llega a su culmen, dependiendo de ella, en gran parte, el logro comunicativo y estético del capítulo.

Tal vez la más importante entre las obsesiones sea la que se refiere al tiempo. Ella aparece en diversas formas, desde las reflexiones de Jason III evocadas por Quentin en la relojería (41), hasta las abundantes referencias a los relojes y al progresivo desplazamiento de la sombra debido al movimiento de rotación de la tierra.

“...y comencé a oír el reloj y a escuchar las campanadas y toqué la carta de Shreve a través del saco, las sombras mordidas de los olmos fluyendo sobre mi mano. Y entonces, cuando entré en el patio, comenzaron las campanadas y seguí caminando mientras las notas llegaban hasta mí como gotas en un estanque y me pasaban y seguían, diciendo, ¿Cuánto menos cuarto? Está bien. Cuanto menos cuarto”. (42)

“Seguimos caminando sobre el tenue polvo, nuestros pies silenciosos como de goma en el polvo tenue donde los lápices de sol sesgaban entre los árboles. Y podía sentir nuevamente el agua corriendo veloz y tranquila en la sombra secreta”. (43)

Estos dos textos son muestra excelente de la altura poética que logra Faulkner basándose en estas imágenes obsesivas referidas al tiempo y su transcurrir. Particularmente la imagen de la sombra se destaca por la profusión con que es usada. Ella no siempre se refiere al tiempo; a veces parece sugerir una zona prohibida o peligrosa. De entre los numerosos casos en que la sombra es imagen poética lograda con éxito, elijo esta soberbia metáfora:

“Caminé sobre el vientre de mi sombra”. (44)

También asociadas a la obsesión del tiempo aparentemente, es tán las mariposas amarillas y las hormigas amarillas. (45)

Pero la obsesión central del monólogo es la orientada a Candance. Intercaladas en la narración de Quentin aparecen continuas referencias a situaciones vividas con ella, al amor equívoco que habita más que todo en la mente del muchacho, al supuesto incesto, al texto de la invitación a la boda de ella, a Dalton Ames, el amante que la esperaba en los bosques, y a la madre selva, que lo asfixia con su perfume y que guarda una secreta relación con Candance y con la concupiscencia.

Algunas frases que hacen relación con el pasado recordando situaciones vividas por Quentin y Caddy se acercan al estribillo. Una de las más notables es "... un minuto apenas estuvo parada en la puerta", que se repite con variaciones (46), ubicándose por último como parte de una situación recordada (47). Frecuentemente, las referencias a Caddy están cargadas de sensualidad por la manera de ser de ella y suelen ser muy logradas estéticamente:

"... las cortinas apoyándose contra el atardecer sobre el perfume del manzano la cabeza de ella contra el atardecer sus brazos detrás de la cabeza con alas de kimono la voz que susurraba sobre el edén las ropas sobre la cama junto a la nariz visto desde arriba del manzano." (48)

Durante todo el episodio intercalado de la pequeña niña italiana, se incrustan —usando la cursiva— multitud de trozos que aluden a Caddy y a su desenfado, que enerva a Quentin. Estos trozos son introducidos a veces arbitrariamente y en ocasiones con un enlace de situación (49) o sencillamente por asociación de palabras (50).

Otro personaje que no deja un momento de estar presente es el idiota, 'Benyi' llamado "el niño de mi niñez", quien es evocado en medio de la familia, haciendo alusión a su primitivismo (51) y con un cierto sentimiento de culpa por la venta del prado que 'Benyi' amaba y que sirvió para pagar sus estudios en Harvard (52). Hay también identificación entre los dos personajes por la sinestesia, que, aunque menos frecuente en Quentin, sirve también para elaborar hermosas imágenes:

“Percibía el olor de las curvas del río más allá del ocaso y vi la última luz indolente y tranquila sobre bajíos de la marea como trozos de espejos rotos, luego detrás de ellos las luces comenzaron en el aire, pálido, claro, temblando un tanto como mariposas.” (53)

Finalmente hay también frases y palabras que se repiten y que no pueden congregarse en un solo grupo. Algunas de estas son: los faroles que suben y bajan, las cartas que lleva en el bolsillo y la nafta que aparecerá con más sentido y claridad en el próximo monólogo.

C. — El realismo narrativo y la minuciosidad descriptiva:

Quentín está también, como Benjamin, en estrecho contacto con la naturaleza; la observa continuamente y la describe con todo detalle. Esta afinidad, que bien puede llamarse fraternal, con el mundo de la naturaleza es muy propia del poeta:

“Un gorrión pasó oblicuo a través de la luz del sol, se posó en el borde de la ventana y ladeó la cabeza, mirándome. Su ojo era redondo y brillante. Primero me miraba con un ojo, y luego, ¡flic!, con el otro, y la garganta latiéndole con más rapidez que ningún pulso. El reloj comenzó a dar las campanadas de la hora. El gorrión dejó de cambiar de ojos y me miró constantemente con el mismo hasta que dejaron de sonar las campanadas, como si él también estuviera escuchando. Luego desapareció del borde de la ventana, ¡flic!” (54)

La descripción no se limita a la naturaleza, alcanza también con la misma minuciosidad a personajes (55) o a los propios pensamientos (56). Al momento de describir situaciones se emplean imágenes excelentemente dispuestas y una particular forma de adjetivar.

“El primer chiquillo siguió caminando. Sus pies descalzos no producían sonido alguno, cayendo más suavemente que las hojas sobre el polvo tenue. En el huerto las abejas zumbaban

como un viento que se elevara, un sonido atrapado por un hechizo precisamente un minuto antes del crescendo y sostenido allí. La senda corría a lo largo del muro arqueado, abombado, estrellado de capullos, disolviéndose entre los árboles. El sol lo tocaba al sesgo, claro y ansioso. Mariposas amarillas chispeaban en la sombra como manchas de sol". (56)

En este texto pueden apreciarse las comparaciones, las metáforas y sobre todo la adjetivación. Se suele aplicar a un objeto un adjetivo que le corresponde plenamente, seguido de otro que propiamente no le cuadra, logrando así una nueva metáfora al adjetivar. Tal ocurre en el texto citado con el sol y los adjetivos claro y ansioso.

En el monólogo hay dos episodios semiindependientes que, aunque presentan muchos elementos intercalados correspondientes a la historia central, cuentan con una cierta autonomía: el de los niños pescadores y el de la niña italiana. En ellos observamos un gran realismo descriptivo, que en ocasiones se vuelve poético y en otras actúa en función de contraste o contrapeso frente a la interioridad de otros momentos de la narración. Esta última función del realismo (destacar lo poético por contraste) se acentuará extremadamente en el relato de Jason.

En los monólogos de Darl tiene mucha importancia la descripción del paisaje. Esta descripción se realiza a veces con elementos de sinestesia. No es fina como la de "El sonido y la Furia"; tiene más bien un carácter monstruoso y agresivo. Entre múltiples casos presentemos el siguiente:

"Delante de nosotros el agua corre, espesa y negra. Su voz sube hasta 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, alguna cosa enorme y viviente, despertara de un ligero sueño y se adormeciera después de unos momentos de perezosa actividad." (57)

D. — Relación de sonido y sentido:

Sabemos que en poesía es esencial la vinculación de lo que se expresa con la manera de decirlo, de la forma con el fondo, de la verdad con la música. En "El sonido y la Furia" y especialmente en el monólogo de Quentin, al que nos estamos refiriendo, se da esto en una forma sorprendente. Dentro del monólogo vemos acentuarse esta relación en aquellos momentos en los que la acción es más intensa, como en el caso del prendimiento de Quentin al final de su paseo con la niña italiana.

Tal vez la mejor muestra de esta relación sonido-sentido se da inmediatamente después del episodio mencionado, cuando Quentin va en el automóvil con Shreve, Gerald, su madre y las muchachas. Hay aquí una especie de montaje en paralelo entre lo que ocurre en la imaginación de Quentin y la conversación que —completamente ajena— se desarrolla entre los otros paseantes. A partir de la p. 136 se suprime toda puntuación y hasta el aspecto tipográfico es el de un poema.

En el monólogo se da la idea de la situación interior del protagonista por una dislocación progresiva del lenguaje. Los alucinados procesos mentales de Quentin no pueden ser narrados por él mismo en un lenguaje ordenado y estructurado; la misma sintaxis y el vocabulario deben dar idea del derrumbe interior y así lo hacen, llegando hasta la incorrección:

"No dijo nada. Caminó a mi lado, casi debajo de mi codo, comiendo. Seguimos caminando. Había tranquilidad, casi no pasaba nadie adquiriendo el olor de la madreSelva todo mezclado Ella me habría dicho no dejarme estar sentado allí en los escalones oyendo su puerta atardecer cerrándose de golpe oyendo a Benyi todavía llorando Cena tendría que bajar entonces madreSelva todo mezclado en ello *Llegamos a la esquina.*" (58)

Como podemos apreciar, no se trata de una escueta dislocación sintáctica, sino que esta está basada en lo temático, en el fluir automático de la psiquis. Este automatismo psíquico, reflejado literariamente, llega a tener marcada influencia de la técnica del montaje cinematográfico:

“Los codos de las jovencitas a los quince dijo papá deglutes como si tubieras una espina de pescado en la garganta qué te pasa y Caddy al otro lado de la mesa para no mirarme. Es por dejar que sea algún maldito tonto de pueblo que te abofeteé lo harás eh ahora supongo que dirás embaucar a un tonto. Mi mano roja subiendo hasta su rostro. Qué opinas de ella metiendo la cabeza en. Tallos de hierva zigzagueando en la carne el fresco escozor frotándole la cabeza. Di embaucar a un tonto dilo.” (59)

La experimentación con la sintaxis es extremosa en algunas páginas, acercándose a lo que Sábato define como novela-rompecabezas. En las páginas 101 y 102, por ejemplo, el lector puede leer con o sin la cursiva y de ambas maneras tiene sentido.

El personaje Addie, en su único monólogo presenta algunos elementos que la unen a Quentin. Este monólogo, admirablemente bien compuesto, va ascendiendo de la narración más crasa a la más elevada poesía. Addie sufre también por la soledad (la soledad profunda que no remedian las presencias, por abundantes que sean) y también tiene una nítida conciencia de quién es quién y por qué ocurren las cosas. Para Addie también es un problema la comunicación y es muy explícita en su opinión sobre el valor de las palabras (60). En el relato de Addie —y es esa la razón por la que ubicamos aquí este análisis— se presenta también una cierta alogicidad en los razonamientos y la exposición de su manera de ver la vida, llegando a sorprendivas imágenes de extremada hermosura:

“El no sabía, pues, que estaba muerto. A veces, extendida a su lado en la oscuridad, escuchaba el campo, que ahora era parte de mi carne y de mi sangre, y pensaba: Anse, ¿por qué Anse? ¿por qué eres Anse? Pensaba en su nombre de tal modo, que al cabo de un momento podía ver a la palabra tomar forma, la forma de un recipiente, y a Anse diluirse y correr como una melaza fría, derramándose desde las tinieblas al recipiente, hasta que el vaso estaba lleno e inmóvil. Su forma, profundamente inanimada, era como el vacío del hueco de una puerta. Después noté que había olvidado el nombre del vaso, pensando: la forma de mi cuerpo, allá don-

de otro fui virgen, es como un y yo no podía pensar Anse, no podía recordar Anse. No es que podía concebirme como si hubiera recobrado mi virginidad porque ahora yo era tres". (61)

Otra forma de relación de sonido y sentido es la que se da cuando aparece el lenguaje retórico. Este lenguaje pertenece en muchos casos a Jason III el padre de Quentin, abogado y dipsómano, y aparece cuando sus consideraciones son recordadas por Quentin:

"Era el reloj del abuelo y cuando papá me lo dio dijo, Quentin, te doy el mausoleo de todas las esperanzas y deseos; será extremadamente fácil que lo uses para mejorar la 'reductio absurdum' de toda experiencia humana... Porque ninguna batalla se gana jamás. Ni siquiera son libradas. El campo de batalla sólo revela al hombre su propia locura y desesperación, y la victoria es una ilusión de filósofos y de tontos." (62)

Algunas de las frases de Jason padre, con su carácter erudito, sentencioso y recargado se vuelven verdaderos leit-motiv y llegan a funcionar como estribillos (63). El propio Quentin parece contagiarse de este tipo de lenguaje cuando dice:

"Algo entre polvorientos anaqueles de certidumbres ordenadas, divorciadas de la realidad desde hacía mucho tiempo, reseándose pacíficamente, como un aliento de ese aire que presencia el acontecer de las injusticias." (64)

La retórica funciona también como expresión de lo religioso en algunas intervenciones de Dilsey, dotadas de un cierto aire profético al hablar del comienzo y el final de la familia Compson (65); en el sermón del reverendo Shegog (66); en la confesión del reverendo Whitfield (67) y sobre todo en las intervenciones de Cora, quien parece dialogar en forma de sermón (68). En el caso de Whitfield, su retórica es grandiosa, llegando al tono declamatorio, a la solemnidad litúrgica y a las resonancias bíblicas.

Podemos encontrar algo de esto también en Darl. El es el personaje que más puede asimilarse a Quentin por la actitud que a ve-

ces tiene ante los otros, porque, según la opinión de varios, es diferente y extraño, piensa demasiado y sabe cosas (que no tiene por qué saber) como el momento de la muerte de su madre y la ilegitimidad de Jewel. Pero está cercano a Quentin, sobre todo por su final: también él evade el yugo de la temporalidad y de lo cotidiano, esta vez por medio de la demencia y la disolución de la personalidad.

Pues bien. Darl se acerca a la retórica por el flanco de la filosofía. Algunas de sus reflexiones, llenas de originales planteamientos sobre el ser, resuenan poéticamente. Veamos un ejemplo:

“En una habitación extraña hay que hacer el vacío en sí mismo para poder dormir, ¿qué es uno? y cuando uno ha hecho el vacío para poder dormir, entonces ya no está más. Y cuando uno está cargado de sueño, es como si uno no existiera. No sé lo que soy. No sé si soy o no soy. Jewel dice que él no sabe si es o no es. No puede hacer el vacío en sí mismo para poder dormir, pues no es lo que es y, por lo tanto, es lo que no es.” (69)

E. — Elementos de estilo:

Señalamos en primer lugar algunas frases y expresiones referidas a personas que por la repetición constante se convierten en **epítetos**. El caso más claro es el de la niña italiana, con su negra mirada, amistosa, “caminando exactamente debajo de mi codo”, y “con la hogaza sucia apretada contra el pecho”. (70)

Las **comparaciones** son también importantes a la hora de una evaluación de los recursos que permiten el acceso a la poesía. Este tipo de imágenes suele ser muy gráfico y en ocasiones alcanza pleno efecto cuando el elemento comparante es algo familiar, algo que pertenece a la vida cotidiana. También en referencia a la niña italiana se dice:

“La chiquilla los contempló con ojos quietos que no parpadeaban, como dos corrientes que fluyeran inmóviles en una taza de café liviano.” (71)

Los **tiempos verbales** son usados a veces en forma irregular y aparentemente en forma caprichosa. Se encuentran acumulaciones de infinitivos (72) y de gerundios (73) y se llega incluso a la incorrección. Lógicamente este empleo de los verbos no es arbitrario; tiene la finalidad de mostrar el momento interior del protagonista y, a mi juicio, lo logra acertadamente:

“Spode tenía puesta una camisa; entonces debía ser. Cuando pueda volver a ver mi sombra si no tengo cuidado la engañé en el agua hollaré nuevamente a mi sombra impermeable. Pero no tener hermana. Yo no lo habría hecho. No permitiré que anden espionando a mi hija. Ni lo habría hecho.” (74)

La **adjetivación** está muy bien elegida. Ya hicimos referencia antes a la técnica de adjetivar con un epíteto que corresponde a lo caracterizado y otro que pertenece a otro género de cosas. Hay que anotar además la subjetivización que aporta al texto la acumulación de adjetivos; más aún si estos se agrupan enumerativamente o si se repiten, como es el caso de pulcro, gris, húmedo, sucio y caliente en las páginas 117 y 118. En este último caso los adjetivos reiterados adquieren un carácter simbólico.

La **bastardilla** se usa a veces sin que quede claro cual es su sentido aparte de señalar el tránsito de un estrato temporal, espacial o temático a otro. Especialmente en “El sonido y la Furia” la significación de la bastardilla es recalcar la irrupción de algún pensamiento u obsesión en la mente de Quentin y el consecuente desplazamiento del tema que antes ocupaba su atención.

Respecto de la **puntuación** lo único que vale la pena recalcar es que esta es eliminada de algunos párrafos (75) y de episodios enteros (76) tal como ocurre en gran parte de la moderna poesía. Este hecho dota al texto de mayor fluidez, asimilándolo a la corriente del pensamiento o del recuerdo.

III JASON O LA ANTIPOESIA DE LOS DOLARES

A. — Poesía y gratuidad:

Al abandonar a ‘Benyi’ y a Quentin y enfrentarnos con Jason, estamos ingresando a un territorio no menos interesante, pero com-

pletamente diverso. Es al hijo menor de la Compsons al que le toca enfrentarse a la vida de una manera más dura objetivamente. El resultado de este choque continuo y brutal es una personalidad que presenta casi exclusivamente rasgos negativos.

Jason se nos muestra cruel y despiadado en su manera de tratar a los negros (77), a su sobrina Quentin, la viva representación de su fracaso, y a su propia madre (78). La frase que abre y cierra el capítulo ("Put a una vez, puta toda la vida") se nos hace elocuente en este sentido. Pero cuando se muestra más claramente en una vileza premeditada y extrema es cuando niega a Luster las boletas para el espectáculo y las quema en su presencia (79). Cuando el propio Jason nos habla de la forma ideal de relacionarse con la mujer, está apareciendo su personalidad:

"Nunca prometo nada a una mujer ni le dejo saber qué pienso darle. Esta es la única forma de manejarlas. Tenerlas siempre intrigadas. Si uno no puede pensar una manera mejor de sorprenderlas, lo mejor es un puñetazo en la mandíbula." (80)

Sin embargo, como por razones de utilidad personal debe lograr y mantener un nombre y un 'status' en el pueblo, llega a ser hipócrita y doble. Cuando acaba de criticar el impúdico comportamiento de su sobrina, a quien repetidas veces tilda de ramera, se refiere a Lorraine, su amante, llamándola "una buena puta decente". (81) La misma lucha contra todo lo que ha sido su vida lo hace desconfiado y autosuficiente (82), sarcástico, grosero y blasfemo.

Pero tal vez el sentimiento dominante en Jason es el resentimiento. El es un hombre amargado y agrío porque siente que se le ha despojado de todo aquello a lo que tenía derecho: El embarazo de Candance, del cual fue fruto Quentin, provocó el rompimiento de aquella con su esposo, con el consiguiente bloqueo del cargo que este le había ofrecido; el campo de Benyi fue vendido para financiar la celebración del matrimonio de Caddy y los estudios de Quentin en Harvard; no hubo nada para él, que tuvo que arreglárselas solo. Su amargura se aumenta porque se ve obligado a mantener a toda la familia (al menos eso es lo que intenta aparentar) y porque, teniendo la opinión de

la mujer que ya conocemos, termina siendo dominado por el pacífico realismo de la criada negra. Por todas estas razones se muestra siempre hosco, hostil con todos y haciendo el papel de víctima.

Frente a la locura y el desvío de sus parientes, que por alguna razón llegan a ser blanco de sus críticas, Jason es el cuerdo, el responsable, el ordenado, y el que cuenta con una conciencia suficientemente flexible para moverse a sus anchas en el mundo que él mismo se ha creado (83). Este universo jasoniano es el de la utilidad y el lucro, en el que es rechazado todo aquello que no rinda una utilidad evidente, como la función del circo. En este ámbito, la poesía también se asfixia, porque ella es esencialmente gratuita. Quien viva en función del lucro la tendrá por superflua y por estorbo. Hay un caso que ilustra esta realidad y nos hace ver porqué del monólogo de Jason está prácticamente exilada toda forma poética. Al principio del texto nos sorprendemos ante la aparente vibración del protagonista ante la naturaleza:

"Las golondrinas habían comenzado y podía oír a los gorrones buyendo entre los árboles de los tribunales. De tanto en tanto una bandada aparecía girando sobre el techo, y se alejaba."

Sin embargo, pronto nos decepcionamos:

"A mi parecer, son un estorbo tan grande como las palomas. Uno no puede siquiera estar sentado en el patio de los tribunales. Antes de que pueda darse cuenta, bing. Justo en el sombrero. Pero sería necesario ser millonario para permitirse balearlos a cinco centavos el disparo. Si pusieran un poco de veneno en la plaza, nos libraríamos de ellos en un día, porque si un comerciante no puede evitar que su mercadería se escape a la plaza, será mejor que trate de comerciar con algo que no sea gallinas, algo que no coma, como arados o cebollas." (84)

El concepto de justicia, exacta y legal, que Jason practica y defiende está de acuerdo con su personalidad. Sobre esto dice: "Doy a todo hombre lo que se merece." (85) La sumisión a la letra y no

al espíritu de lo prometido se manifiesta de una forma cruel cuando apenas deja que Quentin sea avistada por su madre; le había prometido mostrársela 'un minuto'. (86)

En síntesis, para Jason y aunque él manifieste lo contrario (87), el dinero es la realidad más importante. En repetidas ocasiones lo vemos contando y guardando los dólares bien o mal adquiridos (88), mencionando cantidades exactas de minutos, de millas o —por supuesto— de dinero (89), moviéndose en el mundo de los negocios, los bancos, los cheques y la bolsa de valores:

“Subí y saqué la libreta de cheques de su escritorio y regresé al pueblo. Fui al banco y deposité el cheque y el giro, y los otros diez, y me detuve en la oficina de telégrafos. Estaba en un punto por sobre la apertura. Ya había perdido trece puntos y todo porque ella vino a gritarme allí, precisamente a las doce, haciéndome preocupar con la carta.” (90)

Al poner el dinero en la cúspide de su escala de valores, Jason termina por tratar los asuntos humanos como si fueran asuntos comerciales (91) y por identificar el ser hombre con el producir (92).

Han aparecido hasta ahora una serie de datos negativos sobre el personaje que, sin embargo, no autorizan una condenación. No hay maniqueísmo en la creación de personajes faulknerianos. El presenta la realidad con crudeza, pero integralmente y esto nos permite comprender porqué Jason es como hemos visto y porqué, consecuentemente, tiene bloqueado el acceso al universo de lo poético.

La razón fundamental del carácter y el comportamiento de este personaje se encuentra (ya lo habíamos esbozado) en la vida que le ha tocado vivir. Desde el principio de su monólogo y aun en relatos anteriores, Jason aparece como el consentido, el favorito de su madre por ser el menos Compson de los Compsons (93). Esto crea en él una lógica debilidad. Posteriormente al 'niño consentido' le toca enfrentarse con las situaciones más difíciles. Tal vez el hecho de querer presentarse siempre como víctima sea una especie de mecanismo de defensa; sin embargo, el autoconsiderarse como el sujeto de todas las injusticias, sufrimientos y responsabilidades, aumenta su trauma y lo convierte en un ser enfermizo y frustrado.

En "Mientras agonizo" hay dos personajes que pueden ser asimilados al capítulo de Jason. Son ellos Cash y, sobre todo Jewel. Este último es presentado desde el principio como un extraño. "Parecería que no pertenece a la familia" dice Dewey Dell (94) y no está demasiado lejos de la verdad: es hijo adulterino. También él es preferido de la madre (95) a pesar de su mal comportamiento con ella (96). Es egoísta y defiende su autonomía dentro del grupo. Casi siempre se habla de él, acentuando su rareza por la utilización de imágenes que comparan sus ojos con la madera, con el mármol, con la porcelana o con dos bolitas blancas (97); y cuando es él quien habla, lo hace de una manera agría, llena de rencor y de odio.

La asimilación de Cash es menos clara. Es cierto que es tan metódico y ordenado como Jason; para comprobarlo, basta echar una mirada a la enumeración procesual a que se reduce su primer relato. Sin embargo, hay en él también algo de Quentin por lo cercano y comprensivo que es con Darl (98) y por la lucidez que le permite decir:

"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 y de las insensatas, lo juzgará con el mismo horror y la misma sorpresa." (99)

Es este el mundo de los personajes 'negativos'; y de él está ausente la poesía. El estudio de los personajes arroja la razón de esta ausencia; pasemos ahora a estudiar los mecanismos por los que se logra la prosaización de estos relatos.

B. — Elementos de lenguaje y estilo:

Tanto en el monólogo de Jason, como en la narración objetiva que da fin al libro, aparecen algunos elementos reiterados: la nafta, la corbata roja del amante de Quentin, o la palabra maldito; pero hay una notable disminución de la fuerza e intensidad que encontrábamos en relatos anteriores. La repetición tiene aquí más un sentido o intensión narrativa.

Por otra parte, abunda en esta parte de la obra la narración crasa, la escueta sucesión de acontecimientos; más escueta y más

crasa en la boca de Jason, quien va uniendo un suceso con el siguiente por medio de nexos conversatorios del modelo "entonces" o "de modo que". (100)

Se hace muy interesante en este monólogo el uso de los tiempos verbales. Hay un evidente predominio del presente sobre todas las demás formas. Aún cuando se estén narrando acontecimientos pasados, se prefiere los tiempos de presente. Cuando se relata el encuentro de Jason y Candace en el cementerio es uno de los numerosos casos en que ocurre esto:

"Inmediatamente supe quién era, antes de que ella se volviera y me mirara y se levantó el velo.

*—Hola, Jason —dice ella, extendiendo la mano.
Nos estrechamos la mano.*

—¿Qué estás haciendo aquí? —digo yo— Pensé que le habrías prometido que no volverías nunca. Creí que tenías más sentido común.

—¿Sí? —dice ella." (101)

Esta insistencia en el presente como tiempo verbal, muestra el sentido de actualidad y objetividad con que narra Jason. Es obvio que el presente debe dominar en la narración de un hombre utilitario y materialista como él, porque este es el único tiempo que "tenemos delante".

Encontramos, por último una supresión de la puntuación, que casi siempre coincide con los parlamentos hipócritas y falsos de Caroline. La abundante y fluida corriente de palabras parece dar idea de la larga y estruendosa charla de la señora Compson (102). Como antes, en el caso de las reiteraciones, encontramos que el objetivo de esta omisión no es lírico (era lírico en el relato de Quentin) sino narrativo.

C. — La narración objetiva y el narrador poeta:

La cuarta parte de "El sonido y la Furia" es narrada por un narrador objetivo, no por un personaje. A pesar de esta pretendida objetividad, este narrador se nos revela desde el principio como un

poeta. Las descripciones del paisaje están llenas de elementos metafóricos, de figuras poéticas y de fusión lírica:

"La lluvia había cesado. El viento soplaba ahora del sudeste roto hacia arriba en retazos azules. En lo alto de una colina lejana, más allá de árboles y techos y campanarios ciudadanos, la luz del sol yacía como un pálido trozo de tela. Luego se desvaneció. Una campanada atravesó el aire. Y, como si fuera una señal, otras campanas recogieron el sonido y lo repitieron." (103)

Se utiliza también en este trozo la técnica de adjetivación de la que hablamos (104) y elementos irracionales que acercan esta parte del libro al poema. Es el caso de la frase: "Un par de arrendajos salieron de ninguna parte". (105) Más adelante, se llega a la verdadera expresión "desde fuera" del clima interior de un personaje en el momento en que Jason, afiebrado por la nafta y por la ira, se enfrenta con el anciano del circo (106).

Un último elemento de esta narración objetiva que ha llamado mi atención es la influencia que en ella ejerce el guión cinematográfico y su técnica. En las dos primeras páginas del relato, por ejemplo, el narrador actúa de manera semejante a una cámara: recoja a Dilsey cuando esta abre la puerta y va describiendo su aspecto desde diversos ángulos; luego cuando ella desaparece, se ocupa de describir la naturaleza hasta que ella aparece de nuevo. Una técnica igualmente cinematográfica se emplea en la "secuencia" siguiente, cuando Caroline grita desde el alto de la escalera y Dilsey va ascendiendo. (107) En este momento la narración se acerca al guión fílmico porque las situaciones y estados interiores son presentados desde fuera, tal como lo haría una cámara.

CONCLUSION

¿Cuál es nuestro hallazgo al final del camino? Después de analizar someramente (de acuerdo a los límites de este trabajo) la obra del norteamericano, ¿qué descubrimos? Creo haber encontrado confirmación para mis intuiciones iniciales.

Cada novela de Faulkner aporta una perspectiva original para la contemplación, el conocimiento y la comprensión del condado de Yoknapatawpha. Es este el trozo de realidad elegido por el narrador

para ser totalizado, es decir, para otorgarle —valiéndose de la potencia sugerente del lenguaje literario— un valor trascendente, una validez universal. En esto consiste el arte del novelista.

Después de conocer su obra, el universo faulkneriano no se nos muestra plano, ni uniforme. El lector no sólo puede recorrer sus caminos polvorientos, sino aun vibrar con las más minúsculas pulsaciones de su paisaje y adentrarse en los más secretos laberintos de la conciencia de cada personaje. Es un mundo total, asequible en todos sus niveles y siempre abierto, como la vida humana. Es un mundo total, y para ser nombrado íntegramente, es imprescindible la poesía. Los relatos estudiados demuestran que William Faulkner lo ha comprendido.

En la introducción propusimos como sugerencia el esquema o estructura dual o bipolar para la comprensión de la obra estudiada; insistimos en la aplicación de este esquema para el estudio de la poesía en esta obra, oponiéndola a la prosa, que llega a predominar en algunos momentos. Creemos ver fundamentada esta opinión en el estudio comparativo de la actitud y las formas poéticas en los monólogos de Benjamín y Quentin y de la "antipoesía de los dólares", encarnada por Jason.

Modernamente hay una tendencia a relativizar los esquemas demasiado rígidos, a darles flexibilidad o a no tomarlos demasiado en serio. Tal se ha hecho con el esquema de los géneros literarios, que resultaba excelente para una primera comprensión de las posibles actitudes del creador, pero que frecuentemente fallaba o era inexacto en su aplicación a las obras. Al hablar de la **narrativa** faulkneriana, es conveniente una sana relativización de este término. La obra de Faulkner es fundamentalmente narrativa, pero no exclusivamente narrativa; aquella "extraña vibración" que decía haber sentido en su primera lectura, no estaba del todo descaminada; habla de un "algo" que me producía esa sensación, y ese "algo era pura y simplemente poesía.

Al final de este trabajo podemos afirmar que Faulkner, asumiendo una actitud, y valiéndose de técnicas y procedimientos claramente líricos, logra su objetivo de totalización a partir de lo concreto, consigue expresar ese mundo nuevo, espejo del original y abarcar todos los niveles de la existencia humana. A partir de este momento, Faulkner, el narrador es también para nosotros Faulkner, el poeta.

NOTAS

1. "T.P. se acostó en el zanjón y yo me senté, mirando los huesos donde los buitres habían comido a Nancy, aleteando, saliendo del zanjón negros y lentos y pesados". "El sonido y la Furia", Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961. Todas las citas del libro se refieren a esta edición y se identifican con las letras S.F.
2. Cfr. S.F. p. 48.
3. S.F. p. 51
4. S.F. p. 67.
5. S.F. p. 78.
6. S.F. p. 38.
7. "Mientras agonizo": Santiago Rueda, editor, Buenos Aires, 1962: Todas las citas de este libro se refieren a esta edición y se identificarán con las letras M.A.
8. M.A. p. 170 y 171. También p. 187.
9. M.A. p. 34.
10. S.F. p. 33 y 34; 214 a 216.
11. S.F. p. 58.
12. S.F. p. 53.
13. Cfr. M.A. p. 30.
14. Cfr. M.A. p. 50 a 53.
15. Cfr. M.A. p. 60 y 61.
16. Cfr. M.A. p. 62 a 67.
17. Cfr. M.A. p. 75.
18. Cfr. M.A. p. 53.
19. M.A. p. 183. El texto de Vardaman en la p. 75 es un auténtico verso.
20. M.A. p. 89.
21. M.A. p. 27 y 28.
22. Cfr. M.A. p. 28.
23. M.A. p. 59. También p. 57 y 104.
24. S.F. p. 46.
25. M.A. p. 121.
26. Cfr. S.F. pp. 72 y 73.
27. S.F. p. 62. En la página anterior se había preparado la reiteración repitiendo dos veces la frase "tratar de decir".
28. Cfr. M.A. p. 7,20,21,84,90,95, y 106.
29. Cfr. M.A. p. 158 ss.
30. M.A. p. 29. También pp. 32 y 43.
31. M.A. p. 98. También pp. 100 y 121.
32. M.A. p. 170 ss.
33. M.A. p. 186.
34. S.F. p. 10.
35. S.F. p. 14.
36. S.F. p. 24.
37. Cfr. M.A. p. 8 y 151.
38. Cfr. S.F. p. 84 y 85.
39. Cfr. S.F. p. 90 a 92; 103 y 130 ss.

40. Cfr. S.F. p. 117 ss.
41. Cfr. S.F. p. 85 y 86.
42. S.F. p. 152. También p. 126, 153 y 156.
43. S.F. p. 125. También p. 114, 115, 121, 126, 140 y 152.
44. S.F. p. 94. En esta página misma encontramos otras tres imágenes basadas en la También p. 98, 101, 107, 109, y 110 y 113.
45. Cfr. S.F. p. 115 y 129.
46. Cfr. S.F. p. 82, 88, 91 y 102.
47. Cfr. S.F. p. 102 y 117.
48. S.F. p. 102. Es interesante en este texto la ausencia de puntuación.
49. Cfr. S.F. p. 126.
50. Cfr. S.F. p. 135.
51. Cfr. S.F. p. 98, 136 y 151.
52. Cfr. S.F. p. 155.
53. S.F. p. 151.
54. S.F. p. 81. También p. 98, 101, 108, 109, 112, 114, 116 y 123.
55. Cfr. S.F. p. 87.
56. Cfr. S.F. p. 115. También p. 114, 116, 122 y 124.
57. M.A. p. 123. También p. 7, 38, 47, 68, 69, 86, 90, 116, 123, 143, 184 y 190.
58. S.F. p. 120. También 124 y 125.
59. S.F. p. 124. También p. 92 y 116.
60. Cfr. M.A. p. 150.
61. M.A. p. 151.
62. S.F. p. 79.
63. Cfr. S.F. p. 79, 86, y 96.
64. S.F. p. 117.
65. Cfr. S.F. p. 147 y 149.
66. Cfr. S.F. p. 144 ss.
67. Cfr. M.A. p. 155 ss.
68. Cfr. M.A. p. 145 y 146.
69. M.A. p. 72 y 73. También p. 98, 127, 180 182.
70. S.F. p. 117 a 131.
71. S.F. p. 117. También p. 88, 89, 110, 151. En M.A. se hace interesante la continua referencia a animales en las comparaciones. Cfr. p. 56, 141, 149 y 165.
72. Cfr. S.F. p. 120.
73. Cfr. S.F. p. 124.
74. S.F. p. 94. También p. 126.
75. Cfr. S.F. p. 92 y 93; 99 y 136.
76. Cfr. S.F. p. 154 a 158.
77. Cfr. S.F. p. 179.
78. Cfr. S.F. p. 158 ss; 182; 159 y 202.
79. S.F. p. 214 ss.
80. S.F. p. 169.
81. S.F. p. 198 y 199.
82. Cfr. S.F. p. 176, 178, 182, 208 y 220.
83. Cfr. S.F. p. 195 y 196.

84. S.F. p. 210.
85. S.F. p. 167.
86. Cfr. S.F. p. 177.
87. Cfr. S.F. p. 169.
88. Cfr. S.F. p. 177. También p. 178, 197, 202 y 221.
89. Cfr. S.F. p. 161, 164, 166, 169.
90. S.F. p. 193.
91. Cfr. S.F. p. 194.
92. Cfr. S.F. p. 180 y 199.
93. Cfr. S.F. p. 159 y 173.
94. M.A. p. 27.
95. Cfr. M.A. p. 20, 23, 113 y 146.
96. Cfr. M.A. p. 23 y 25.
97. Cfr. M.A. p. 7, 20, 21, 110, 111, 127, 164, 167, 182 y 200.
98. Cfr. M.A. p. 226.
99. M.A. p. 207.
100. S.F. p. 177.
101. S.F. p. 175.
102. Cfr. S.F. p. 171.
103. Cfr. S.F. p. 239.
104. S.F. p. 256.
105. S.F. p. 223.
106. Cfr. S.F. p. 257 ss.
107. Cfr. S.F. p. 223 y 224.