

# William Faulkner, novelista trágico\*

POR C. E. ZAVALA

## PARTE SEGUNDA

### FAULKNER Y LA TRAGEDIA GRIEGA

Concluida la relación de ajenas opiniones, debo ordenar las mías conforme a un plan que señale uno a uno los componentes de la tragedia, por ver cuáles de éstos se exhiben en las novelas de Faulkner y las vuelven o no dignas de llamarse trágicas. ¿Hay mejor plan de estudio, sobre la estructura de la tragedia, que el de Alfonso Reyes? Llano y sistemático, a más de glosar continuamente a Aristóteles, nos da modernas opiniones sobre el viejo y bello tema. Pongamos, pues, en cada apartado, los cuentos y novelas de Faulkner, y valoremos conclusiones. La misma clasificación de juicios críticos que abrió este ensayo, le debe mucho a Reyes, quien vuelve a guiarnos hoy.

Pensad en adelante, eso sí, en la devoción de Aristóteles por Sófocles (el *Edipo Rey* fue tenida por la pieza ideal) y en las normas del teatro de hoy día, cada vez menos fiel a la tragedia griega, cuyo nivel no hemos visto superado.

Sólo estudiaré, repito, los llamados elementos internos de la tragedia: trama, caracteres y pensamientos, susceptibles de un cotejo con los elementos de la novela. Sabemos, por lo demás,

---

\* Este ensayo es continuación del publicado, bajo el mismo título, en la revista *Letras* N° 61 (Segundo Semestre, 1958), 37-71.

que, según Reyes, esta enumeración ha sido hecha en orden decreciente de importancia teórica y en orden creciente de su revelación al espectador o lector.

### I.—TRAMA, ARGUMENTO O FABULA.

Aristóteles define así la tragedia:

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieran estado de pureza.<sup>55</sup>

No olvidemos: sobre todo, tragedia es reproducción imitativa de acciones, las cuales deben ser esforzadas, perfectas y grandiosas. Líneas abajo, leemos:

Ahora bien: la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, trama o argumento a la peculiar disposición de las acciones.

En seguida, Aristóteles enumera las seis partes de la tragedia y pone por delante el argumento o trama, juzgado como esencial:

La más importante de todas (las partes) es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura; y tanto malaventura como bienandanza son cosa de acción, y aun el fin es una cierta manera de acción, no de cualidad. Que según los caracteres se es tal o cual; empero, según las acciones, se es feliz o lo contrario. Así que, según esto, obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter. Luego, los actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo.

---

<sup>55</sup> Ver la *Poética*, trad. Juan David García Bacca, Obras Completas de Aristóteles, s. v. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946), pp. 8-10.

En otros pasajes es igualmente visible la preeminencia del argumento: 1) "sin la acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres"; 2) "si se enhebran sentencias morales, por bien trabajados que estén la dicción y el pensamiento, no se obtendrá una obra propiamente trágica, y se [la] conseguirá, por el contrario, con una tragedia deficiente en tales puntos, mas con trama o peculiar arreglo de los actos"; 3) "lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento"; 4) "es, pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, viniendo en segundo lugar los caracteres".

Pues bien. Estudiemos dicha trama, argumento o fábula, dividiéndola en sus partes: a) asunto; b) desarrollo; y c) jerarquía. Sabido es que en novela y tragedia el asunto es una compleja estructura de estructuras, y que en su final hallamos los "motivos".

a) ASUNTO. Comprende :

1º *Naturaleza del asunto dramático*, "de que depende, dice Reyes, la diferencia entre lo cómico y lo trágico. La tragedia requiere asunto serio, noble, idealizado".<sup>56</sup> Aunque Griffin lo dude y Aristóteles no lo afirme expresamente, suponemos que si la tragedia es reproducción imitativa de acciones esforzadas, grandiosas, perfectas, y si la trama es justamente la reproducción de ellas y el alma de la tragedia, entonces el asunto será noble, idealizado.

¿Cumple Faulkner esta necesidad? En rigor, todas sus novelas buscan idealizar y ennoblecer la trama; a tal punto, que exagera, así no convenga. Muchas veces no forja una trama que sea noble por la calidad intrínseca de ésta, sino la escoge más o menos vacua y, poeta como fue en sus años mozos, la dignifica mediante palabras, explicando (no presenta, explica) su significado. El mayor recurso de esta dignificación viene a ser la referencia de la trama como parte de un destino cósmico.

Tomemos *La paga de los soldados*. Faulkner pone en boca del fugaz personaje simbólico, llamado *La Ciudad*, el asunto de la no-

---

<sup>56</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense* (México: El Colegio de México, 1941), p. 277. Ver especialmente las secciones "Estructura de la tragedia" y "Función de la tragedia", pp. 277-309.

vela. *La Ciudad* anuncia, como un mensajero: "Regresa un héroe de la guerra". Vuelve a Georgia, en efecto, Donald Mahon, un guerrero traumatizado moral y físicamente, cuyo retorno no modifica la estéril vida de sus conocidos. Ya su mente es la de un idiota y marcha hacia la muerte, que ha de ser grotesca, no trágica. Pero las consideraciones poéticas e intelectuales pasan a primer plano, quedando perdida la esfera de las acciones. Faulkner solamente se afana en afirmar que el siglo XX permite suponer que los viejos valores, antaño elevados, son inútiles, pues el mismo pensamiento de la muerte —o sea, de la vida, en alguna forma— no cabe en nadie, excepto en los sacerdotes (ved al rector Mahon, padre de Donald), quienes se hallan solos en su prédica espiritual.

El asunto se organiza en torno a un concepto y llena una misión intelectual, no dramática; esto se ve aun cuando la formulación del juicio sea vaga y la obra aspire a volverse una meditación poética sobre la vida y la muerte, sin tener en cuenta la débil trama, mal descompuesta en situaciones, carente de unidad, mezcla de hechos difusos, con más intenciones verbales que trágicas. No hay, en una palabra, nobleza de asunto.

Dicha organización del argumento en torno a un juicio resulta menos elaborada en *Sartoris*. Aquí la primer guerra mundial (la misma donde luchó Donald Mahon) desquicia a una familia sureña; los dos hijos caen bajo el llamado "impulso de muerte", y si bien uno de ellos, Bayard, no muere en el frente, más tarde, en la vida civil, persigue su propia destrucción. Sobrevive porque "falla" una y otra vez en matarse, pero finalmente logra su aniquilación. La guerra es, de nuevo, la pesadilla que enferma a los hombres y les acentúa los defectos naturales: actitud opuesta a la de unos pocos civiles, para quienes los viejos valores se mantienen y la existencia humana se respeta. A esta lucha de valores pertenecientes a dos mundos, el de la guerra (o del industrialismo, nada heroico), y el tradicional (o más bien, feudal, pues Faulkner se apega al concepto caballeresco del viejo señor, "bondadoso" dueño de tierras y esclavos), O'Donnell la llamó generosamente "mito". En *Sartoris* la idea no reviste un conflicto, sino un anhelo de pintar más que nada personajes. Bayard, de por sí, mueve toda la novela; en él quieren reposar la unidad de acción y el desarrollo argumental, y cuando Faulkner descansa de pintarlo, se ocupa en dibujar otras figuras: la vieja

Jenny, el abuelo Sartoris, Narcisa, o los sirvientes negros. El asunto es vencido por la caracterización, tal como en *La paga de los soldados* fue dominado por el afán intelectualista y poético.

Todavía, es claro, a Faulkner no le importaban los asuntos. En *Mosquitos* le bastó la caracterización y los muchos comentarios satíricos sobre la bohemia intelectual de Nueva Orleans. Para él, novela eran en ese tiempo unos ejercicios en prosa poética, que describieran sensaciones más o menos nuevas para la cultura en boga. Debajo, el sustento ideológico reposaba en un fatalismo por razones de decadencia social.

Sin embargo, en *El sonido y la furia* el fatalismo encarna en una buena trama, desmenuzada por la técnica impresionista, ya del monólogo interior o ya de los narradores cambiantes. La creencia de que la vieja sociedad del siglo XIX fue más virtuosa que la presente en el sur de Estados Unidos (o quizá, la mera predilección por todo pasado), se nos da mediante el recurso del contraste de generaciones en la familia Compson. Ahí están, de un lado, los padres, con su debilidad moral, y de otro, los hijos, muy felices, pero sólo hasta llegar a la adolescencia, pues luego el nefasto poder de la degradación es tal, que ellos resultan más imperfectos, moral y físicamente, que sus padres. Son el tributo pagado a los dioses, ofendidos por los males de aquéllos. En el seno de este mundo caótico, condenado al desastre, surge el héroe sensible, cristiano y débil (Quentin III), que juzga y rechaza calladamente a su familia, deja la escena y se suicida, entregándose de modo menos violento que Bayard Sartoris en brazos de su "pequeña hermana Muerte". Otra vez el suicidio, final simbólico. El resto de la familia Compson sigue viviendo, pero en la oscuridad moral o el quebranto biológico. He aquí una noble tensión entre fuerzas positivas y destructoras, una sucesión de nacimientos y muertes.

Alguna vez, Faulkner confesó que al ver a una niña (la futura Caddy Compson), bañándose vestida en un riacho, decidió escribir apenas un cuento. Creó, entonces, en torno a ella, a sus hermanos Jason, Quentin III y Benjamín Compson, y a unos fieles sirvientes negros: todos gozaban de la clara infancia, de la risa aguda, bañándose en el riacho. La escena fue el símbolo del universo antes del pecado y el conocimiento. Pero los días transcurren y el concepto de la infortunada existencia humana les llega a Benjamín y a Quentin III, en forma de una revelación que

partirá sus vidas en dos: Caddy, la hermana cuya belleza y simpatía reunió a la familia, no sólo ya no es una niña, sino se revela como una mujer demasiado impura. Benjamín y Quentin III, escandalizados, deben darse a la ingrata misión de contar los sucesivos amantes de Caddy. Hasta que, en fin, ella engaña a otro joven, se casa y deja el hogar paterno. A Benjamín, sordomudo e idiota, pero dueño de gran sentido moral, le queda el poder de mezclar aquellas viejas escenas felices (sobre todo, la del riacho) con las nuevas y desgraciadas; en el desorden de su cabeza se venga del Tiempo que nos lo exhibe, a los 33 años, hecho una ruina. Más intelectual, Quentin III mezcla, sin confusiones, el pasado y el presente; mas no ve culpa en la adorable Caddy, sino en sí mismo, que imaginó el poseerla. Este incesto irreal y la desgracia de vivir en un mundo que ha manchado la belleza y la virtud, lo llevan al suicidio. Finalmente, vemos a Jason, años más tarde, como el juez puritano que no puede enmendar los pasos de otra viciosa en la familia: Quentin, hija de Caddy, sobrina de Quentin III. Jason es siempre burlado por ella y quién sabe se trastorne: la malicia engaña a la virtud en épocas de decadencia. Faulkner entendió, no cabe duda, el proceso de dignificación de los materiales. En notable juego dramático, señaló la desintegración del orden ético cristiano y la vida heroica e infeliz de quienes, como Quentin III, se apegan todavía a él. En medio de una bella y honda atmósfera patética, quizá la mejor de sus novelas, siguió en lo posible la vena trágica, del más alto rango en literatura.<sup>57</sup>

Examinemos la novela siguiente. El asunto de *Mientras yo agonizo*, como el de *El sonido y la furia*, debe ser entresacado y recompuesto por el lector; depende, en última instancia, de su poder de síntesis. En los monólogos directos (ya no interiores, o joyceanos, que registran la actividad mental) de los quince per-

---

<sup>57</sup> Sumner C. Powell ve muchos símbolos cristianos en *El sonido y la furia*. Benjamín, de 33 años, cuyo nombre ha salido de la Biblia, según dice Caddy, es una parodia de Cristo: es inocente y sufre por manos ajenas. La sección última del libro sucede en la Pascua de Resurrección de 1928, pero ya nadie vuelve a la vida. Faulkner les da a ciertas palabras (flor, hierba, lluvia) los viejos significados bíblicos; el cerdo es símbolo sexual y el agua nos evoca la muerte. Ver por Powell, "William Faulkner Celebrates Easter, 1928", *Perspective*, II (Summer, 1949), 195-218.

sonajes, hay primeramente dos "motivos" argumentales: el viaje, añoso motivo en las novelas, y la obligación de cumplir un juramento. La familia Bundren se compromete con la madre a llevar su cadáver, cuando ella muera, hasta el pueblo que eligió para ser enterrada. El viaje gana, por la oposición de elementos naturales y humanos, dimensiones épicas; y el juramento, que no hace desmayar a Anse Bundren (el padre o "jefe de la tribu"), se eleva muy por encima de la gran exhibición de pecados cometidos en diferentes épocas por los Bundren: adulterios, odios entre hermanos, lascivia, cierta homosexualidad e impulsos filicidas. El viaje toma la apariencia de una redención, aunque Anse obre sólo por cumplir el mandato de los muertos. Ya veremos si el desarrollo y el desenlace son fieles a los cánones trágicos; por hoy debemos elogiar la intención global del asunto.

En *Santuario* y *Luz de agosto* el tema sigue siendo moral, desnudo de comentarios y recomendaciones, planteo, por desdicha, no muy habitual en Faulkner. Estas novelas nos dan un medio social corrupto por falta de conciencia ética (*Santuario*) o unos errores éticos causados por prejuicios religiosos y raciales (*Luz de agosto*). El asunto de *Santuario* despliega la opinión del autor sobre la sociedad en que vive. Una chica universitaria llega fácilmente a la prostitución y no se considera "salvada" cuando deja una casa pública. La inconsciencia y debilidad morales son manifiestas; la vieja figura de la ramera envuelve una acusación para el mundo de la fingida "cultura" que no se liberta de lo sensual. La carencia de espiritualidad, fruto (dice Faulkner) de la invasión industrial en el Sur, es el fermento del que brotan estas generaciones perdidas. Mas, dado el afán de simplificar el proceso de degradación, se exageran los rasgos mecánicos de personajes desviados y *Santuario* se convierte en un melodrama.

Por otra parte, *Luz de agosto* refiere asuntos parciales, en vez de uno global; la unidad no será de acción, como hemos de ver cuando corresponda, sino unidad conceptual, la menos convincente en una obra artística. Bajo una perenne exposición de lo irracional en las esferas del fanatismo religioso y del prejuicio racial, leemos unas historias que pretenden mezclarse: la de Joe Christmas, desde su nacimiento hasta su muerte; la del pastor Hightower, a partir de su infausto matrimonio; y las más secundarias de McEachern, Lena Grove, Byron Bunch y Percy Grimm.

Ejemplo éste de que por destacada que sea la prosa del escritor, si la unidad es meramente conceptual, la obra parecerá fallida o inconclusa. La retórica no puede sustituir el campo de las acciones. Con justeza en la subordinación de anécdotas secundarias, *Luz de agosto* hubiera sido una gran novela de hechos catastróficos, de cabales escenas del "reconocimiento" trágico, y de mixto vuelco de fortuna en los personajes: unos, que se salvan (Lena y Byron), y otros que se hunden irremisiblemente (Joe y el pastor).

Por suerte, Faulkner detuvo esta proclividad en *Pylon* y ¡*Absalón, Absalón!* El asunto de *Pylon* carece de rasgos nobles y grandiosos, pero lo vemos redondo, tiene principio y fin, aunque tal vez se diluya, se prolongue mucho. Lleno de bondad, y torturado por el género de vida de un aviador acrobático y su familia, un curioso periodista intenta volverlos humanos, pues aquéllos son "máquinas"; pero él mismo resulta siendo débil, incapaz de practicar ideales, y el aviador se mata en la siguiente prueba, de la que debió apartarlo. El periodista acaba en simbólico culpable, desdeñado aun por aquellos a quienes pensó ayudar. De nuevo, Faulkner lucha contra el mundo industrial que pervierte al hombre. Intención pedagógica del argumento, desarrollo excesivo del mismo, constante afán, no de dramatizar, sino de volver lírico su lenguaje.

¡*Absalón, Absalón!* es ya otra cosa. Sigue con mucha fidelidad el planteo trágico. El asunto se presta a ello. En un ambiente familiar (de los que favorecen el aura trágica), los actos del padre, Thomas Sutpen, y las consecuencias de éstos, acarrearán la ruina total del grupo —ruina que se hace legendaria y casi mitológica en el medio donde ha vivido esa familia. La "hybris" o exceso del personaje se funda en el orgullo, emoción del héroe que no reconoce poderes sobrenaturales, debido a que fue humillado cuando niño por el mayordomo negro de una rica mansión, quien lo echó de la puerta. La venganza contra la sociedad y el anhelo de someterla, llevan a Sutpen por caminos sin escrúpulos, a fin de convertirse en potentado. Marcha a Haití, en busca de fortuna; pero el instrumento del destino para castigar su orgullo lo persigue muy pronto: él debe rechazar a su esposa y a su hijo (Carlos Bon) porque tienen sangre negra. Vuelve a su patria, y de la noche a la mañana aparece en Jefferson, Mississippi, construyendo una mansión, dueño ya de tierras y esclava-



vos. Más tarde, le nacen dos hijos (Enrique y Judith) de un nuevo matrimonio. En la universidad, Enrique y Bon se hacen muy amigos. Bon es así llevado a casa de Sutpen por su medio hermano, donde brota el noviazgo con Judith y el inminente matrimonio. Sutpen descubre la identidad de Bon y lo arroja de la casa. Enrique, que al principio ignora todo, reniega del padre y acompaña a Bon a la guerra; sólo de vuelta de ella, Enrique "debe" matar al hermano intruso, que ya tiene en otra ciudad mujer e hijo mulatos, así como el negro Wash Jones "debe" matar a Sutpen, el viejo león que sigue ofendiendo a las muchachas. Años después, también Judith muere, víctima de la peste, y solamente Enrique vive escondido en la casona, incendiada al fin por una esclava negra que detiene la reproducción de aquella estirpe "condenada". La tragedia, con vidas intensas y muertes salvajes, figura una hecatombe; nos deja una sensación de agobio y descanso, que muy bien puede llamarse catharsis.

El asunto se subdivide en muchos incidentes cuyo desorden temporal es dado mediante la técnica de narradores cambiantes; pero tanto éstos, como el autor, se refieren a cada paso al asunto global, interrumpiendo sus relatos fragmentarios. El padre de Quentin (III) Compson, introduce así su opinión sobre toda la historia:

Se acercaba ya el momento (corría el año de 1860 y hasta Coldfield reconocía que la guerra era ya inevitable) en que el sino de la familia Sutpen, que en los últimos veinte años había crecido como el lago que surge de un manantial silencioso, inunda un silencioso valle, avanza y crece en forma casi imperceptible, mientras los cuatro Sutpen flotaban en él como suspendidos en una atmósfera asoleada, comenzó a sentir el primer sacudimiento subterráneo que lo acercaba a su desembocadura: la garganta que acarrearía la ruina de la región entera.<sup>58</sup>

He ahí el resumen de todo el "sino" en la familia Sutpen. De modo general, cada narrador enuncia el tema global antes de referir en detalle un incidente. Hasta quienes oyen el relato, como Quentin, se imaginan rápidamente la tragedia, con su principio y fin:

---

<sup>58</sup> ¡Absalón, Absalón!, trad. Beatriz Florencia Nelson (Buenos Aires: Emecé, 1951), p. 81.

Al parecer, este demonio se llamaba Sutpen (el Coronel Sutpen). El Coronel Sutpen. Que vino no se sabe de dónde y sin anunciarse, con una banda de negros vagabundos, y llevó a cabo una plantación. (Arrancó violentamente una plantación, según dice la señorita Rosa Coldfield). La arrancó violentamente. Y se casó con su hermana Elena y engendró una hija y un hijo. (Los engendró sin cariño, dice la señorita Rosa Coldfield). Sin cariño. Ellos, que debían haber sido su orgullo, el escudo y consuelo de su vejez. (Pero ellos lo aniquilaron, o algo así; o fue él quien los destruyó a ellos, o algo así. Y murieron). Murieron. Sin ser llorados por nadie, dice la señorita Rosa Coldfield. (Salvo por ella). Sí, salvo por ella. (Y por Quentin Compson). Sí, por Quentin Compson".<sup>59</sup>

En medio de esa técnica acovillada, las alusiones al tema general se mezclan con nuevos y cortos incidentes, hasta que los narradores olvidan los hechos, se pierden en descripciones psicológicas e incluso imaginan... lo que pudo pasar. El digno y noble asunto del héroe que yerra y precipita la desdicha fue un acierto. Se confirma, pues, la aplicación de los principios trágicos en la novela: aplicación muy posible y deseable, por cuanto una obra literaria gana esplendor según su semejanza con la tragedia.

Para nuestros fines, *Las palmeras salvajes* debe ser juzgada como dos novelas cortas ("Las palmeras salvajes" y "El viejo"). La primera exhibe a una pareja, Harry y Carlota, que desea fundar un nuevo mundo: variedad del mito de Adán y Eva, sin Dios. Menos el afán de oponerse a la época industrial y mercantil, es inferior en concisión a la segunda parte. El asunto se diluye en la red teórica, sociológica, tal vez más apropiada en un ensayo, y en pintar aberraciones de los personajes, sobrestimadas por Faulkner. El artificioso diálogo entre Harry y McCord (el uno no oye ni se dirige al otro, o a veces al mismo tiempo hablan juntos), resume la tortura del hombre moderno... porque ya no es primitivo. La manía de dar sensaciones y no acciones conspira en este nuevo melodrama.

En cambio, "El viejo" plantea la permanencia del hombre ante el desborde de la naturaleza. Vemos a un taimado convicto

---

59 *Ibid.*, pp. 13-14.

que no aprovecha la salvaje riada del Mississippi para fugar de la inexistente prisión, llevada por las aguas; en el nuevo mundo elemental en que todos luchan por salvarse, él trabaja serenamente, ayuda a los demás, y cuando el río se aquieta, vuelve a la prisión, obediente a un destino que no le parece insoportable. Bajo dicho asunto, es visible el canto a la pureza del instinto y al bello o atroz paisaje elemental: o sea, el mismo viejo encono de Faulkner por la civilización, el refinamiento y el "esteticismo" modernos; pero expuesto con sumo vigor estético.

La tragicomedia *El villorrio* dibuja a los Snopes, quienes, debido a la astucia y carencia de escrúpulos, ganan los mejores puestos en una aldea sureña, invadida apenas por el mercantilismo. Ellos están dondequiera, a menudo ridículos, pero también untuosos, diabólicos. Dado el desorden y el cambio de tono (ora dramático, ora cómico), Faulkner ilumina las partes, no el todo. Si un fragmento es inolvidable, piensa él, lo será toda la novela. Se alternan los cuadros descriptivos del pueblo de Jefferson con los retratos de la familia Snopes: los asuntos secundarios brotan y se esfuman, y el lector aguarda en vano una acción principal. El fundamento ideológico parece ser el mismo de la novela corta "Las palmeras salvajes": el inmoral industrialismo consume la pureza y la simpatía humanas en las aldeas campesinas. No hay molde trágico, ni deben tomarse muy en cuenta los cotejos forzados y burlescos entre algunos personajes y los dioses griegos.

Pero "El oso" nos vuelve en favor de Faulkner, en este cambiante balance de fallas y logros. Su tono es el de un ritual cuyas partes forjan la tragedia de modo necesario y progresivo. El héroe es un formidable animal que comete un error funesto, se transforma en víctima de sus propios actos y modifica a los hombres y al medio bajo su influjo; y su muerte permite el encumbramiento de otro héroe, ya humano y racional. El muchacho Issac McCaslin participa desde sus diez años en el rito anual organizado contra Old Ben, el oso algo humano, que viola las reglas de convivencia, deja los bosques y comete fechorías en una aldea. Como transcurre el tiempo sin que nadie pueda darle caza, los lugareños observan "una cita anual con el oso al que no pretenden matar". A los trece años, Isaac guarda la imagen de un Old Ben simbólico y sobrenatural, "no precisamente animal, no precisamente bestia"; mas, por ser aún novicio, no se le otorga

la gracia de verlo, y cuando se da con él, resulta *mirado*, sin que a su vez pueda descubrirlo.

A fin de merecer aquella gracia, Isacc desdeña la civilización; penetra solo en el bosque y va despojándose del fusil, de la brújula, del reloj que le diera, como reliquia, su padre. Deja de estar "infectado". Únicamente así, y ya perdido, ve el oso.

A esa misma edad mata su primer ciervo. Sam Fathers, su maestro en artes de cacería, le marca el rostro con sangre caliente. Un año después, mata por fin un oso. La tercera vez que se da con Old Ben, a un metro de distancia, aleja a un irreverente perrillo que ladra al majestuoso animal; entre ellos se establece una honda relación familiar, como de padre a hijo. Old Ben parte sin hacerle daño.

Hasta que surgen los medios que van a destruir el monstruo, así como en los cuentos de hadas se desovilla el sortilegio que impedía la muerte del dragón y la felicidad del héroe. Dichos medios son el perro Lion, salvaje y terrible, "un animal casi del color del cañón de una escopeta o una pistola", y el cazador Boon Hogganbeck, "espíritu indómito y entero". Están ellos destinados a matar a Old Ben en una escena de dimensiones épicas:

Descendió (el cuchillo de Boon) sólo una vez. Por un momento parecieron casi un grupo escultórico: el perro adherido, el oso, el hombre a horcajadas sobre él, trabajando y maniobrando con la hoja enterrada. Luego cayeron, desplomándose hacia atrás por el peso de Boon, y Boon debajo. Fue la espalda del oso la que reapació primero, pero en seguida Boon estuvo otra vez a horcajadas. No había soltado el cuchillo y de nuevo el muchacho (Isaac) vio el casi imperceptible movimiento de su brazo y su hombro mientras maniobraba y rebuscaba; entonces el oso se irguió, levantando con él al hombre y al perro y se volvió y llevando al hombre y al perro dio dos o tres pasos hacia los bosques sobre sus patas posteriores como hubiera andado un hombre y se derrumbó. No se desbarató, encogido. Cayó todo de una pieza, como cae un árbol, de modo que los tres, hombre perro y oso, parecieron desplomarse a la vez.<sup>60</sup>

La muerte es catastrófica. Muere Old Ben; poco después Lion, a consecuencia de las heridas; y muere también Sam, que ha

---

<sup>60</sup> ¡Desciende, Moisés!, trad. Ana-María de Foronda (Barcelona: Caralt, 1955), p. 188.

participado en la lucha. Boon *cambia*, de modo infeliz: enloquece y no puede dejar los bosques, vencido por la muerte de Old Ben. Y para Isaac, la contemplación de la tragedia equivale a un renacimiento: se vuelve *mejor* que los hombres de su medio.

Se ve que en la relación lógica y lineal del asunto he suprimido el fatigoso capítulo cuarto, de técnica impresionista y estilo sin puntuación, que refiere la hombría y madurez de Isaac, amén de su confusa espiritualidad cristiana, como si Faulkner, con los materiales de una tragedia, subrayase la sabiduría del hombre "natural", y no más. De ambas intenciones, la caza de Old Ben es de mayor rango artístico, llena aun de símbolos, pues Old Ben es el totem de la tribu; Isaac, el novicio; Sam, el sacerdote que lo educa. Lion y Boon son los instrumentos divinos, y los demás cazadores forman el coro.

*Intruso en el polvo* no se apega a la tragedia. El tema del negro inocente, acusado de un crimen por la sociedad que desdén su raza, pudo ser eficaz, como las historias de Joe Christmas y Carlos Bon, hijo de Sutpen; pero Faulkner quiso, más bien, tejer una pieza policial de caprichosa lógica, donde el descubrimiento del crimen siga la fácil regla de coincidencias y no los hechos probados.

*Réquiem para una mujer* es un valioso experimento. Mitad relato sobre la cárcel de Jefferson, y mitad diálogo para el "teatro" (diálogo, se entiende, faulkneriano, que no brota de acciones ni acompaña los hechos, sino crea un mundo aparte, el mundo del lenguaje que tal vez no explique nada), empieza "sobre la escena" cuando ya los hechos han ocurrido. Los personajes hablan y mezclan el pasado irreal con el presente inexplicable, con el posible futuro, con el misterio total de la vida, la muerte y la resurrección, apegados a formas tradicionales del pensamiento religioso. Vemos a la misma Temple Drake de *Santuario*, esposa hoy, pero nunca reformada, si bien ella creyó estarlo. Un buen día se le presenta el primo del difunto Red, amante con quien ella burló a Popeye, decidido a inaugurar el *chantaje* por las cartas que Temple escribió antaño a Red. Esa llegada del rufián es mera ocasión para enfangarse de nuevo: Temple roba dinero a su marido, toma sus propias joyas, no compra las cartas ni echa al canalla, sino decide fugarse con él, llevándose también a su segundo hijo. Sólo Nancy, la negra sirvienta, ex-prostituta, frena su

marcha y mata al niño, aceptando después con estoicismo cristiano la pena de muerte que ha merecido en el juicio. Temple descubre al fin que es ella misma la causante del mal y que Nancy le enseña el camino del sacrificio y el cielo, pues la negra está segura de no haber pecado. Nancy repite: "Hay que creer". "¿Creer en qué?", interroga Temple. "Creer simplemente", es la única respuesta.

¿Es *Réquiem para una mujer* tragedia tan "cristiana" como *El sonido y la furia*, pero mucho más "teatral"? El primer acto lo llena la confesión interminable, gárrula y avillada, de Temple, auxiliada por su tío el abogado Gavin, que a ratos sabe más de los hechos que ella; el segundo desenvuelve una acción, la escena del reconocimiento trágico, esto es, la fuga de Temple y del primo de Red, contenida por el asesinato del niño; y luego, el acto final, abierto por un carcelero bufón como los de *Shakespeare*, en donde Nancy pretende enseñar, ya de sacerdotisa, la religión que ha ganado.

Al fundar sus novelas en sentimientos religiosos, Faulkner imita en cierto modo el ambiente original de la tragedia griega. Verdad que hoy en día los sentimientos religiosos no preparan el espíritu del auditorio ni dan el molde sobrenatural que antaño les hacía a los griegos aceptar el espectáculo de la tragedia como un hecho a la vez grandioso y real, divino y humano. Muchas veces, las ideas religiosas de un autor no suelen estar bien dosificadas; molestan y no atraen. Con Faulkner a menudo ocurre así. Él también supone que en la actualidad existen dos formas de tentar la tragedia: o ésta recibe un ingrediente enaltecedor, reconocido abiertamente como divino, bajo cuya tutela el hombre cae y se levanta en la eterna lucha de superación; o ella es el espectáculo de la vida humana, que no necesita de agentes externos para ser grandiosa o atroz en la marcha ascendente. Faulkner elige el primer camino, utilizando ya sea el descreimiento o la devoción. Prefiere el teísmo al humanismo.

*Una tábula* y "Hojas rojas" representan la exageración y el justo medio, en el empleo de ese ingrediente enaltecedor y divino. Según los críticos, el argumento de la primera es una alegoría de la pasión y muerte de Cristo, encarnada en un episodio de la guerra mundial de 1914, o más bien, para ser exactos, en 1918, época del armisticio. Pero, como el manejo directo del asunto no existe, como el principio de orden (causa-

ción, en la tragedia) se ha violentado, pues no sabemos el origen de los acontecimientos ni vemos ritmo en la acción, el asunto es *atomizado* en millares de anécdotas, cada una de las cuales puede anteceder o seguir a otra, o puede ser juzgada más importante que otra, o puede abrir o cerrar la novela misma, amén de que se la repite varias veces, como un tema musical. Así, las referencias directas o indirectas a Cristo acompañan la narración y se repiten cuando el paralelo entre ella y la Pasión se esfuma. Más que el asunto, a Faulkner le interesa la atmósfera patética, conseguida mediante un tono poético del estilo, tono que desempeña el mismo papel que el coro en las tragedias: el papel de órgano o válvula especial de la catharsis.

En "Hojas rojas" el asunto no pierde su esencia ni queda rezagado. Debido a la concisión y al tratamiento lineal, progresivo, el esclavo negro llega a la escena del reconocimiento (la pica-zón de la serpiente, según Griffin), cambia su existencia y se entrega al sacrificio, equivalente a un renacer. El fondo religioso de muchas novelas de Faulkner se vuelve acá un mero sentido de angustiosa fatalidad humana; por ello, este cuento debe ser llamado el más fiel en su moderna aplicación del molde trágico.

## 2º Origen.

¿De dónde extrae Faulkner tales asuntos? Se ha dicho que de la vida contemporánea de Oxford (él lo bautiza como Jefferson), pueblo en el condado sureño de Lafayette, Mississippi, y de lugares en torno, con los cuales él crea su ficticio condado de Yoknapatawpha, cuyo mapa seriamente ha dibujado. A veces lo gana la tradición y urge temas en el a medias supuesto siglo XIX de la región; no olvidemos que unos críticos lo llaman "historiador" de una parte del sur de Estados Unidos, guiándose por Malcolm Cowley, quien dice haber dado con una novela o un relato para cada época.

Más profundo que Cowley, Eugene J. Hall nos enseña que a Faulkner le importa mucho el siglo XX. Así, *La paga de los soldados* tiene lugar en 1919; *Mosquitos*, es probable, en 1927; *El sonido y la furia*, entre dos fechas, 1910 y 1928;<sup>61</sup> *Sartoris*, entre 1919

---

61 Sumner C. Powell es más minucioso que Hall respecto a la cronología de esta última novela. Su artículo ya citado, "William

y 1920; *Santuario*, entre 1929 y 1930; *Pylon*, en 1935 o quizá 1936; ¡*Absalón, Absalón!*, respecto a la historia de los Sutpen, entre 1807 y 1910; *Los invictos*, desde 1863, con la caída de Vicksburg, hasta 1876, con la muerte del coronel Sartoris; *Las palmeras salvajes*: la novela del mismo título en 1938 y "El viejo" en 1927; *El villorrio*, entre 1895 y 1900; ¡*Desciende, Moisés!*, entre 1859 (el cuento "Fue") y 1941 (el cuento "El fuego y el hogar"). No hay cronología exacta para *Mientras yo agonizo* y *Luz de agosto*. Según Ward L. Miner, en cambio, 1800 es la primera fecha de los cuentos sobre indios, y 1699, de los de blancos.

Cronista, no historiador, de hechos que vio u oyó contar sobre el terruño, Faulkner se inicia con asuntos guerreros (*La paga de los soldados* y *Sartoris*), ya que por poco asiste a la primera contienda mundial;<sup>62</sup> después dio fe de la bohemia intelectual en que vivía cuando joven, y a su manera, la retrató en *Mosquitos*, así como retrató a Sherwood Anderson, su maestro. Se sabe que el argumento de *Santuario* le fue relatado por una mujer y que el ganster Popeye existió;<sup>63</sup> y no olvidemos que Ward L. Miner sostiene que en la historia de Thomas Sutpen hay un fondo real.

En fin, ello no es más importante que la inventiva de Faulkner, capaz de forjar vastos mundos a partir de pequeñas escenas, reales o no, y de meros conceptos. Y también él suele fundarse en lecturas, bíblicas o profanas. Tiene en cuenta la vieja tradición literaria de asuntos y personajes. Quentin III exhibe influjos de Hamlet; las figuras femeninas, en especial Temple, Dewey Dell, Caddy Compson, Carlota, Eula Varner, recuerdan a Circe; la sensibilidad de sus héroes se basan en poesías de Shelley, Keats, Swinburne y Shakespeare; sus "demonios", como Joe Christmas, salen quizá de páginas de Milton. Poe y Dostoyevski lo guían en la elección de aquella atmósfera patética. De la Biblia, apro-

---

Faulkner Celebrates Easter, 1928", tiene un apéndice sobre la cronología de la familia Compson.

62 Hay una falsa creencia que nos propone a Faulkner como aviador, tomando parte en la guerra. La verdad es más pálida. Ver por Robert Coughlan, "The Man behind the Faulkner Myth", *Life*, vol. 35 (October 5, 1953), 57.

63 Ver por Carvel Collins, "A Note on 'Sanctuary'", *The Harvard Advocate*, CXXXV (November, 1951), 16; y Robert Cantwell, "Faulkner's 'Popeye'", *Nation*, CLXXXVI (February 15, 1958), 140-141, 148.



vécha pasajes susceptibles de una moderna adaptación: ¿no parece Benjamín Compson el buen José, hijo de Israel, tan inocente y escarnecido por sus hermanos? Y toda la raza negra ¿no pide que descienda Moisés y que la guíe? Se ha llegado a decir que, en un primer momento, Faulkner eligió el terrible Jehová del Viejo Testamento, y sólo después, el humano Cristo.

Lecturas literarias y religiosas, teorías en uno y otro campo, animan sus relatos, pero siempre elaboradas de acuerdo a un plan enteramente suyo, pues Faulkner desea también volver reales sus figuras de fantasía, como reales son, digamos, el Quijote y Hamlet. Funda novelas en otras suyas, y toma asuntos y personajes propios como tomaría los mitológicos. Crea, pues, una fértil saga, afición de novelistas anglosajones. Veamos algunos ejemplos. En 1929 publicó *Sartoris*, algunos de cuyos incidentes reaparecen en *Los invictos*, de 1938; en 1931 nació *Santuario*, pero el asunto es de nuevo descrito en *Réquiem para una mujer*, de 1951. El mismo 1929 nos dio *El sonido y la furia*, donde Quentin III se suicida; en 1936, *¡Absalón, Absalón!* revive ese argumento, pero como Faulkner juzga a Quentin III una persona muerta, lleva la historia de esta última novela seis meses atrás, cuando aún vivía. ¡Para él, Quentin es figura histórica, no literaria! En el relato "Los Compson", sugiere que Caddy continúa viviendo, quizá en Chile o Argentina, fuera de la novela donde nació. Gavin Stevens aparece en diferentes libros, cada vez más viejo a medida que pasa el tiempo; y se le conserva el nombre, como a los Snopes, al revés del vendedor Ratliff, llamado antes Suratt.

Estos recursos valen para dar impresión de realidad. El autor de la saga no sólo pretende fundar novelas, personajes o asuntos, sino hechos reales: desea mezclar la literatura con la vida. Para Faulkner, lo fantástico es real. Creado su mundo por las novelas, saca de ahí hechos y figuras y hasta pone dentro de ellos el universo exterior: recordad el mapa del condado de Yoknapatawpha, que suele acompañar las ediciones de *¡Absalón, Absalón!* y del *Portable Faulkner*, editado por Cowley. Su mayor anhelo es fundar su propia tradición literaria.

### 3º Dinámica.

De ésta, llamada también virtud trágica del asunto, dice Reyes, glosando ideas de Aristóteles: "El estímulo emocional requie-

re un vuelco de fortuna. Lo mismo puede ser un golpe de fortuna —de mal para bien—, o un revés de fortuna —de bien para mal... Así como el vuelco puede ser negativo o positivo, así el desenlace puede ser desgraciado —como en Eurípides las más veces— o afortunado. Ambos aceptables, pero preferible el desgraciado, pues el afortunado deriva hacia la comedia". Este concepto del vuelco se da mediante el recurso del "sufrimiento", con el cual no debe confundírsele.

¿Se cumple la norma en Faulkner? Juzgando las obras más apegadas a moldes trágicos, no hay duda de que el vuelco las eleva por encima de las demás. Benjamín y Quentin III cambian su felicidad por la desdicha al descubrir la impureza de Caddy, y Jason al descubrir la de su sobrina. Joe Christmas resulta condenado desde su niñez en el orfelinato, donde presencié el acto sexual; cada cierto tiempo, cuando su destino se ablanda y parece vislumbrar el sosiego, ya que no la felicidad, alguien se le acerca (McEachern o Joanna Burden) y lo vuelve más desgraciado. Por su parte, Thomas Sutpen llega al tranquilo pueblo de Jefferson y con él entra la desventura. Sutpen cambia al saber que Carlos Bon es su hijo; Enrique, por igual razón; y Judith también. En todos, el vuelco es negativo. La pobre Elena ganó la desdicha el mismo día de su boda con Sutpen, así como el señor Coldfield, por haberle entregado a su hija Wash Jones mata al "demonio", pero queda para siempre marcado por el hecho. Aun los testigos de la tragedia, como el general Compson y Rosa Coldfield, vivirán traumatizados.

En "Hojas rojas" el vuelco es asimismo notable. "Has corrido muy bien", le dicen al esclavo negro, en reconocimiento de su heroicidad, pues él llegó a desafiar una costumbre milenaria y trató de implantar una nueva, en que la esclavitud no existiera ni nadie fuese obligado a morir junto con el jefe de la tribu. Vencido, bebe agua fresca, apaga su ardor y se dispone al sacrificio. En otras novelas hay vuelco *mixto*, cuando unos caracteres se hunden y los otros se levantan. "El oso" exhibe el revés de fortuna para los cazadores Boon y Sam, y para los animales Lion y Old Ben; ellos caen en un torrente lleno de majestad y mueren como símbolos. Pero en Isaac se cumple un golpe de fortuna, pues en medio de las muertes descubre el paso a la sabiduría y elige una vida primitiva, por encima del mundo civilizado. De igual modo, en tanto se hunde Nancy Mannigoe, la negra de Ré-

quem para una mujer, Temple surge habiendo penetrado la emoción expiatoria.

Mientras yo agonizo merece una mención aparte. El viaje colmado de peripecias termina súbitamente en escenas cómicas. Dewey Dell acepta el "remedio" del boticario (que la engaña y seduce, afirmándole que así se producirá el aborto), y el padre Anse Bundren olvida a su muerta por otra mujer y se compra dentadura postiza. Las fuerzas dramáticas mudan de sentido y disminuye el valor estético: la comedia llega sin preparación alguna. En cambio, en "El viejo", el retorno del convicto a la prisión y muchas escenas del viaje tienen cualidad cómica; no así la intención global ni el tratamiento del asunto.

Estudemos ahora los motivos del vuelco. Estos pueden ser tres:

... la fatalidad, que parece un motivo poco aristotélico; la voluntad humana, el motivo trágico por antonomasia, y más si procede de la propia culpa; el accidente, que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención: la estatua de Mytis, en Argos, se desploma en medio de un espectáculo, y aplasta precisamente al responsable de la muerte de Mytis.<sup>64</sup>

Además, leemos dos recomendaciones: el efecto trágico debe resultar de la acción misma y debe acontecer una sola vez, súbitamente. Urgencias poco seguidas por Faulkner, novelista que, sobre todo, elige la fatalidad como principal motivo, subrayado poéticamente por la prosa. Difícilmente veremos una novela contemporánea con mejor uso de la fatalidad que *El sonido y la furia* o *Luz de agosto*. La voluntad humana, que fabrica su culpa, desempeña inmenso papel en *¡Absalón, Absalón!* y en "Hojas rojas". El accidente, motivo menor, se da en *Intruso en el polvo*, los cuentos policiales de *Gambito de Caballo* y la mayoría de los cuentos recogidos en su *Collected Stories* (1949), excepto los de *Victoria* y *otros relatos*. El estudio del fatalismo empleado por Faulkner revelaría alguna debilidad en la condición del hombre moderno, cotejado con los antiguos héroes trágicos; o más bien, la fuerte convicción del pecado original como primer motor de la desdicha humana.

---

64 La crítica en la edad ateniense, p. 279.

b) DESARROLLO.

Este subtítulo comprende los mismos elementos de la belleza matemática: proporción, orden y simetría.

1º Proporción.

O mejor, extensión de la tragedia, y en nuestro caso, de la novela, que si puede no reconocer limitaciones, precisa de una acumulación gradual emotiva, "que suspenda y empuje la atención hasta el fin, y sin fatigarla, 'por adición de bienes' ". Si la acción es pequeña, será más bien digna de un cuento; pero si es demasiado grande resulta inabarcable. Este último enunciado, válido para la tragedia, no sirve en la novela, si recordamos *Los hermanos Karamázov*, *La guerra y la paz*, *En busca del tiempo perdido* y *Ulises*. Faulkner es afecto a la novela de vastas proporciones y aun extiende demasiado las obras, cuando ya el argumento se ha consumido. *La paga de los soldados*, *Mosquitos*, *Luz de agosto*, *Pylon*, *El villorrio* y *Réquiem para una mujer* son desmedidas; retardan la acción principal con interpolaciones vanas. De modo general, tienden a prolongar un tema reducido y a abreviar un tema vasto. Faulkner analiza y sintetiza con pasión, quedando pocas veces en el justo medio.

Hagamos la salvedad de que en este punto difieren tragedia y novela, y por tanto, sería injusto el deducir que Faulkner es trágico o no, porque en sus novelas aplique la extensión de la tragedia. Él es dueño de novelas donde la extensión, el orden y la simetría han sido hondamente revolucionados.

2º Orden.

O sea, *causación*, ligada con el mayor principio de la unidad de acción. Sin unidad no hay obra de arte; ni sin adecuada alternancia de acciones principales y secundarias. Faulkner no obedece el principio de causa y efecto, por el que una cosa produce otra, y no la antecede simplemente, que gran diferencia hay, según Aristóteles, entre "la vía de necesidad" y la de "verosimilitud". Faulkner no explica los hechos: empieza por cualquier parte de la trama, llega rápidamente al núcleo central, y luego retrocede, yendo por fin adelante o mucho más atrás. Deja en el camino gran número de "motivos ciegos", de escenas que no entendemos por qué nos interrumpen o por qué

no continúan. Tal vez lo guíe el principio de saltar de un hecho patético a otro, a fin de conservar un tono de catástrofe. ¿O quizá forje novelas espaciales, no temporales, esto es, mosaicos de acciones en que todas ellas valgan a un mismo tiempo? Recordemos a Claude-Edmonde Magny con su teoría del ojo divino faulkneriano, para el cual todo se halla en un mismo plano, sin jerarquía. Los actos de un hombre son equivalentes para un observador situado por encima de nosotros.

### 3º Simetría.

Se llama *ritmo* en la tragedia, y también en la novela.

Aristóteles descarta la simetría, como más apropiada a las artes plásticas, visuales o espaciales, que no a las auditivas o temporales. Nos parece un hueco en la doctrina, muy fácilmente subsanable con sólo trasladar la simetría espacial al ritmo temporal. El ritmo tiene en el poema trágico un doble sentido: ritmo verbal y ritmo de acción. El ritmo de acción en la tragedia corresponde al "orden trino" con que se suceden sus partes. La lógica del acto humano, del acto artístico en general, de la música, del discurso, del poema, exige que las cosas empiecen, se desenvuelvan y acaben. La tragedia corre desde el prólogo hasta el éxodo, salvando la cuenta intermedia del episodio. Tal es el orden trino: principio, medio y fin, o como se dirá más tarde: exposición, nudo y desenlace.<sup>65</sup>

Este ritmo se ve más en el estilo de Faulkner que en la acción. A menudo, hemos dicho, la narración empieza por el fin; otras veces, *in medias res*, avanzando luego, para retroceder en seguida.

Equivalentes de prólogos y éxodos trágicos, pueden hallarse también en las novelas contemporáneas; unos preparan el camino al argumento y otros subrayan las escenas finales, destacando el significado de la obra. En Faulkner no los vemos.

El cuerpo de la tragedia es el episodio, cuyos incidentes se agrupan de este modo: 1) peripecias; 2) anagnórisis, descubrimiento o reconocimiento por sorpresa; 3) sufrimientos, "ciertas sazones patéticas, dice Reyes, cuyo lugar en la *Poética* resulta algo

---

65 *Ibid.*, pp. 281-282.

indeciso, pero que sin duda acomodan aquí"; y 4) coros. Por razones de claridad, los sufrimientos pueden tomarse como subtipos de las peripecias. Los coros, según es sabido, se mezclan en la acción a intervalos dados.

Las peripecias se definen como "la inversión de las cosas en sentido contrario" y no deben ser nunca inverosímiles, condición ésta desdeñada a toda hora por Faulkner, en su anhelo de crear incidentes absurdos. Los actos de Donald Mahon en *La paga de los soldados*, los actos de Harry y Carlota en *Las palmeras salvajes*, la fuga de Mink Snopes en *El villorrio*, dejan no sólo de ser reales, sino hasta posibles. La escena de la muchacha que come el mendrugo de pan al comienzo de *Una fábula*, es la enésima anécdota absurda para el fatigado lector de las demás novelas. Kafka sí sabe ser fantástico y verosímil, al mismo tiempo. Y sobre lo dicho, debe añadirse el número excesivo de peripecias, que desmenuzan el argumento y conspiran contra su unidad.

La auténtica anagnórisis, el paso súbito de la ignorancia al conocimiento, se emplea muy de vez en cuando. En el esclavo de "Hojas rojas", se ha dicho, ocurre al ser picado por la serpiente; y en *Réquiem para una mujer*, el asesinato del niño viene de sorpresa y alcanza gran efecto. Pero ¿cuándo, con exactitud, en *¡Absalón, Absalón!*, se descubre la identidad del primer hijo de Sutpen, hecho central y decisivo? Acá todo se resuelve por adivinación. Sutpen parece que de antemano sabe el secreto; el viaje a Nueva Orleans, que debía procurarle datos, resulta una mera formalidad:

Y el padre, que, después de ver una sola vez al pretendiente (de su hija Judith), emprendió un viaje de seiscientas millas para investigar su vida y logró descubrir, o lo que ya sospechaba su clarividencia, o bien un pretexto que le sirvió a las mil maravillas para impedir el proyectado casamiento.<sup>66</sup>

El padre de Quentin III, el narrador de turno, comenta así el hecho:

Se sentiría uno inclinado a considerar su viaje a Nueva Orleans como una casualidad, una maquinación ilógi-

---

66 *¡Absalón, Absalón!*, p. 107. Lo subrayado es mío.

ca del destino que había elegido a esa familia entre todas las demás del condado y la región, del mismo modo que un colegial escoge un hormiguero determinado para inundarlo con un chorro de agua hirviente, sin saber él mismo por qué.<sup>67</sup>

En una nueva página, el mismo narrador añade: "Sutpen, ausente desde hacía dos semanas, había descubierto ya sin duda alguna la existencia de la amante y el niño (de Bon)". Se cree por fe, y no más. Y se supone que Bon también adivina los hechos: "Bon debe de haberse enterado de la visita de Sutpen a Nueva Orleans tan pronto como llegó a su casa aquel verano". Luego, más adelante: "Comprendió (Bon) en seguida que Sutpen había descubierto la existencia de su amante y del niño..." El instante exacto se disuelve en la duda y la probabilidad.

A más de dar la minuciosa, Aristóteles da una rápida clasificación de la anagnórisis: 1) la que ocurre a tiempo de impedir un desastre; y 2) la que sobreviene cuando ya se cumplió el desastre, la más trágica de ambas. En "El oso" y *Réquiem para una mujer*, las muertes de Old Ben y del hijo de Temple son hechos irreparables, merced a los cuales Temple e Isaac se transforman; las muertes no podían haberse evitado. En *¡Absalón, Absalón!*, Sutpen impide el matrimonio de Bon y Judith, pero hay sucesos más importantes que llevan la desgracia por otro camino y la consuman sin remedio. Faulkner, pues, en aquellas novelas de real influjo trágico, sabe dónde emplear la anagnórisis.

Quizá los sufrimientos o *pathos* sean responsables de que al leer a Faulkner recordemos las grandes tragedias. Fuera de él, ningún novelista contemporáneo despliega tantos hechos patéticos: muertes, torturas, violaciones, linchamientos, riñas, asesinatos, campean dondequiera. La brutalidad, hija de la inconsciencia y el primitivismo, señorea en buena parte de su obra, si bien más tarde nos fue dado saber que ella obedecía a una intención de moralista e ideólogo. La pura frecuencia de hechos patéticos no puede ser garantía de una tragedia; deben ser integrados en un organismo cuya finalidad sea la acción dramática. El buen empleo de sufrimientos dio como resultado *Luz de agosto*, y el defectuoso, *Santuario*.

---

67 *Ibid.*, pp. 109-110.

Equivalentes de los coros pueden verse en los comentarios poéticos del autor, esparcidos de modo sistemático en las novelas, a más de diálogos y lamentaciones de algunos narradores y personajes. Faulkner jamás pierde la ocasión de dejar el asunto y pintar el fondo verboso, florido, magnético, rebosante de pasiones. A menudo, dicho *intermezzo* poético, entre dos aplicaciones al asunto, ahonda la fatalidad, el destino, y el lector ve en cada página esos dos planos, o dos mundos, el uno narrativo y el otro lírico, señalados por Cowley. En efecto, dos mundos existen necesariamente en las tragedias:

Importa... darse cuenta clara de que la tragedia griega se desarrolla normalmente en dos planos, en dos mundos. Cuando los personajes aparecen en la escena, asistimos a los hechos y destinos de tantos individuos particulares, amantes, conspiradores, enemigos o lo que fueren, en cierto punto del tiempo o del espacio. Cuando la escena queda solamente entregada al Coro y a sus Odas Corales, ya no tenemos delante los actos particulares, sino algo universal y eterno. El cuerpo ha desaparecido y queda la esencia. Presenciamos las inmensidades del amor, de la vanidad, de la venganza, la ley de la eterna retribución, o acaso la eterna duda sobre sí, en suma, el mundo está regido por la justicia.<sup>68</sup>

Pues entre esos campos de "los actos particulares" y de ese "algo universal y eterno" se mueve Faulkner, muchas veces prefiere no salir del plano poético, no contarnos argumento alguno, sino hacernos vivir en flujos de pasiones universales y eternas, se apliquen o no al caso concreto. Así, por ejemplo, no bien concluida la primera página de *¡Absalón, Absalón!*, y no bien dicho que Rosa Coldfield narra la vida de Sutpen a Quentin III, el autor se inmiscuye y pinta lo visto por Quentin al influjo de esa voz de mujer, que

no callaba, sino que se esfumaba, yendo y viniendo a largos intervalos como un hilo de agua que corriera de un banco de arena seca a otro, y el fantasma (Sutpen) meditaba con incorpórea docilidad, como si fuera esa

---

68 Gilbert Murray, *Eurípides y su época* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), pp. 180-181.



voz que él embrujaba donde otro más afortunado hubiera encontrado un hogar.

Salía de un trueno silencioso y, bruscamente (hombre-corcel-demonio), invadía la escena tranquila y convencional como una de esas acuarelas que premian en las exposiciones escolares; sus ropas, cabello y barba olían ligeramente a azufre, y tras él se agrupaba su tropel de negros salvajes, fieras a medio domesticar a quienes se les enseñó a caminar erectas como hombres, en actitudes salvajes y reposadas; en medio de ellos, maniatado, aquel arquitecto francés (contratado por Sutpen) con su aire severo, huraño y andrajoso. El jinete permanecía inmóvil, barbado, mostrando las palmas de sus manos; detrás, los negros salvajes y el arquitecto cautivo se apretujaban en silencio, llevando en una paradoja incruenta las palas, picas, y azadas de la conquista pacífica. Luego, en su largo no-asombro, Quentin vio cómo dominaban silenciosamente las cien millas cuadradas de tierra tranquila y atónita, cómo extraían de la Nada silenciosa, con violento esfuerzo, una casa y un parque y los arrojaban como barajas sobre una mesa bajo la mirada del personaje pontifical de las palmas elevadas, para crear el Ciento de Sutpen, el *Hágase el Ciento de Sutpen*, como antiguamente se dijo *Hágase la Luz*.<sup>69</sup>

Las imágenes del fantasma que huele a azufre y del jinete que brutalmente ordena a sus esclavos edificar su mansión y su dilatada hacienda, nos hacen pensar rápidamente en un supuesto "demonio", enemigo del bien y el amor, sobre el cual tendrá que precipitarse el castigo. Menos truculentos, muy bellos y breves, son los comentarios líricos de Benjamín en *El sonido y la furia*. El narrador, idiota y sordomudo, no puede intervenir jamás en la acción dramática, donde justamente Caddy se enfanga en el vicio. Es el extraordinario corifeo, el testigo que subraya los males contemplados. La prosa poética llega a ser radiante; el pensamiento de Benjamín, un cantor fúnebre y nostálgico, vuelve trágicas todas las escenas.

No hay, pues, una forma coral estricta, como en las antiguas tragedias, sino una entonación lírica perenne, de función catártica. Los párrafos poéticos, donde la trama ha sido olvidada y los personajes no existen, ayudan a deglutir las emociones acu-

---

69 ¡Absalón, Absalón!, pp. 12-13.

muladas; a ratos se los emplea muy libremente, para llenar el hueco del asunto, o bien para dividir dos pequeñas anécdotas. Griffin le da excesiva importancia al coro: según él, no hay mayor seña que identifique una tragedia. Olvida el principio de jerarquía y la expresa recomendación de Aristóteles: tragedia es acción, por más que el coro parezca "uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción".

### c) JERARQUÍA.

"La suma jerarquía corresponde a la trama, que es la esencia misma de la tragedia". Pero en casi todas las novelas de Faulkner, esencial, más bien, resulta ser la entonación lírica, el comentario sobre la trama. Toda *Una tábula* semeja una Oda Coral, sin acción dramática realmente visible. El concepto moderno defiende la unidad romántica del carácter, o mejor, la preeminencia de éste, por sobre el asunto y la respectiva unidad de acción. Faulkner oye el consejo, las veces que no se dedica al fondo coral. De hecho, podemos decir que más recordaremos sus personajes que sus novelas completas. Bayard Sartoris, Benjamín, Jason y Quentin III, Joe Christmas, Thomas Sutpen, Bon, Judith, el convicto de *Las palmeras salvajes*, Flem Snopes, Temple Drake, quedan en la memoria, a pesar de las defectuosas e inorgánicas obras donde surgen. O sea a ratos el carácter y a ratos un equivalente del coro, ascienden al primer plano. Rasgo peculiar.

## II.—CARACTERES.

A fin de ser trágicos, los caracteres pueden ser únicos o variados; es necesario que posean naturaleza mística; que sean ilustres; que el protagonista sea moralmente bueno, y el malo apenas secundario y llamado por la intriga; que posean dignidad externa (deben ser nobles, adultos, varoniles, pues las mujeres, niños o esclavos son inconvenientes), a más de dignidad interna (naturaleza semidivina), y de ser consistentes de principio a fin. Luego, los caracteres deben animar unas situaciones donde ellos revelen quiénes son, qué desean, y qué eligen o rechazan. Finalmente, por lo general, la dinámica aconseja que el protagonista, "persona digna y estimable", caiga en desgracia "por algún pecado venial, desliz o error de juicio".

En toda novela, los personajes no buscan ser semidivinos; tampoco son siempre nobles, buenos, adultos o varoniles. Y a más de ello, Faulkner revoluciona la naturaleza del carácter novelístico, llevándolo a extremos antes que él desconocidos.

Ordenando investigaciones propias y ajenas, éstos serían los puntos seguidos por Faulkner en la caracterización:

a) Tendencia a borrar el protagonista, y auge de caracteres secundarios.

b) Diferente concepto de nobleza. Son nobles ya sea por abolengo (Bayard Sartoris), o ya por nacer primitivos, sin mancha de civilización (los esclavos y aun los animales). El orgullo convierte en nobles a los hombres (Joe Christmas); pero también el humanitarismo y la sabiduría (Isaac McCaslin).

c) La calificación moral es dominante; sin embargo, el bueno y el malo pueden ser protagonistas con igual derecho. Según Faulkner, el malo es más rico para la tragedia que el bueno. Cuando ambos se enfrentan en una misma novela, vence el malo, debido a que la sociedad es imperfecta (Horace Benbow es derrotado en *Santuario*); y cuando dos malos se enfrentan, vence el peor (Percy Grimm mata a Joe Christmas en *Luz de Agosto*).

d) Son preferibles los caracteres adultos y varoniles; en menor extensión, las mujeres, niños y esclavos.

e) Pueden no ser consistentes de principio a fin; están sujetos a cambios repentinos (Darl Bundren termina en loco). La inconsistencia parece provenir de aquel principio estético, guía y motor en las novelas: la oscuridad.

En todos los caracteres faulknerianos hay apego al primitivismo, al hombre menos racional, "silencioso, absorbido por los hechos", una suerte de ídolo o estatua que posee el indescifrable enigma. Se los coteja con Orestes: ellos tampoco saben lo que hacen. Sus nombres o actos pretenden a menudo ser simbólicos. Para Mayoux, forman un núcleo rechazado por la sociedad moderna, así como el agua rechaza los peces muertos.

Si relacionamos el carácter, bueno o malo, con el vuelco de fortuna, positivo o negativo, tendremos:

1) El malo que pasa de la dicha a la desgracia, recibiendo el justo castigo (Thomas Sutpen).

2) El malo que se corrige y pasa a bueno (Temple Drake,

en *Réquiem para una mujer*); variedad pedagógica y moralizante.

3) El bueno e inocente que pasa de la dicha a la desgracia, en un medio inmoral o injusto (Benjamín y Quentin III, y el esclavo de "Hojas rojas").

4) El bueno e inocente que se convierte en malo por obra del medio injusto (Carlos Bon, Enrique Sutpen, Joe Christmas).

5) El que es siempre bueno resulta premiado por bienes espirituales (Isaac McCaslin).

6) El que es siempre malo recibe el castigo (Bayard Sartoris).

Muchos de estos caracteres, es posible, no hallarían lugar en la tragedia griega.

Por lo demás, Faulkner sí sabe manejar la interrelación de caracteres, la llamada *situación mutua*. Funda novelas en el seno de familias, donde sus miembros, de por sí, estén hondamente vinculados; y si no vemos familia alguna, las relaciones entre amigos o enemigos la suplantán muy bien.

### III.—ATMOSFERA PATÉTICA Y CATHARSIS.

Unas observaciones finales sobre la atmósfera y la catharsis. Aquélla proviene, dice Reyes, "de todas las circunstancias de la obra, y no debe confundirse con ninguna de ellas en particular, aunque alguna pueda ser decisiva". La crítica novelística llama hoy atmósfera al tercer componente de la novela (1º argumento, 2º caracterización y 3º descripción), el cual se opone al concepto de "narración"; mas también se le juzga como si fuera el "tono" general del novelista, su posición ante la obra y los personajes. Descripción o atmósfera no es sólo pintura de lugares, sino fundamento ideológico y emotivo de la novela, responsable de la cualidad trágica o cómica. Faulkner nos la presenta por todos lados, y es mantenida de principio a fin merced al método oscurantista que vuelve la trama y el personaje un misterio. La prosa poética deja escapar la atmósfera, así como el fuego deja escapar el humo. Ahora bien; sabemos que la prosa poética equivale al coro; entonces, atmósfera y coro suelen ganar jerarquía y dominar el conjunto.

Por la atmósfera leemos con interés estas novelas defectuosas, destinadas, no a la inteligencia ni al "corazón", sino a las

llamadas sensaciones cenestésicas. Las leemos con el cuerpo; más bien, la carne reacciona antes que el espíritu, ganada por la noche que envuelve al lector. Faulkner no va en pos de la belleza ni de la verdad, sino del impulso dionisiaco; busca negar el principio de individuación. Mezclados sus sentidos, puesto bajo el sortilegio de la poesía, el lector penetra en el goce de la obra de arte, que hoy es la imitación del sueño y del canto nostálgico. Literatura y magia se reúnen.

El rigor de la *Poética* y el variado y constante ejercicio de la tragedia, dan base para que la catharsis no sólo sea purificación de emociones como el terror y la piedad, sino de otras semejantes, o más bien, "de toda emoción extremada", que eso llegó Aristóteles a decir, pero no a explicar, en la *Política*.

No obstante, Faulkner se apega mucho al escueto lenguaje del filósofo. Sus novelas ponen mayormente en juego la piedad y el terror; y la contemplación de ellas agita nuestras pasiones, resolviéndolas (sin expulsarlas) en forma provechosa para el equilibrio moral. En una metáfora, buscando pintar la emoción de Isaac ante el perro Lion (destinado a matar a Old Ben y poner fin, de golpe, a la historia), Faulkner describe la catharsis que todos padecemos en el teatro:

It seemed to him that something, he didn't know what, was beginning; had already begun. It was like the last act on a set stage. It was the beginning and end of something, he didn't know what except that he would not grieve. He would be humble and proud that he had been found worthy to be a part of it or even just to see it too.<sup>70</sup>

Quién sabe Faulkner no dosifique el terror ni la piedad; el suyo puede ser un despliegue chocante de sufrimientos. Nos fabrica emociones con palabras. Pero su rechazo del amor como asunto de novelas ¿no indica sabiduría de que el amor no está sujeto a la catharsis? En su perfecto desenvolvimiento, la tragedia nos deja al fin "humildes y orgullosos", o como dice Maxwell Anderson, "abandonamos el teatro confiados en la raza humana y en nosotros mismos". Faulkner lo sabe. Que a ratos lo olvide, únicamente es señal de un genio variable e inconstante.

---

<sup>70</sup> *Go Down, Moses* (New York: Random House, 1942), p. 226. Citado por Campbell y Foster.

### Conclusiones.

- I. Según los muchos críticos citados, Faulkner es novelista trágico, más o menos fiel a los cánones griegos, a la tragedia "clásica".
- II. De mi estudio se desprende que Faulkner aplica de modo personal los cánones griegos.
  - 1) Respeta las normas:
    - a) del asunto más o menos noble, ideal;
    - b) del vuelco de fortuna negativo y del desenlace desgraciado, aunque elija la fatalidad como causa primera del vuelco;
    - c) de la anagnórisis, si bien disuelve el afecto de sorpresa;
    - d) de los sufrimientos;
    - e) de los coros, transformándolos en unos comentarios poéticos del novelista o del narrador de turno;
    - f) de los caracteres, con grandes limitaciones;
    - g) de la atmósfera patética;
    - h) de la catharsis.
  - 2) Contraviene las normas:
    - a) de la proporción o extensión;
    - b) del orden o causación;
    - c) de la simetría o ritmo, que se da en el estilo y no en la acción;
    - d) de la jerarquía, pues para Faulkner lo esencial es, o bien el carácter, o bien la atmósfera patética.

En suma, el asaz discutido Faulkner lleva en el puño las ventajas y desventajas de ejercer dos funciones literarias. Como novelista, por en medio de su estilo y técnica de composición dignos de un Joyce menos conceptual, romántico, subraya la caracterización y fabrica mejor que nadie en este siglo una atmósfera entre nostálgica y violenta. Como autor trágico, compone en prosa siguiendo las normas del teatro y revive el viejo espectáculo de la voluntad humana limitada por la divina. Los artificios de uno y otro campo se mezclan, a veces se enredan y confunden. Injusto sería defender que su vasta obra es provisional, digo, un experimento, cuando ya nos dio pruebas de ser rica, intensa y durable.