

William Faulkner, novelista trágico

POR C. E. ZAVALETA

A Gilbert Chase

INTRODUCCION

Recojo y discuto en este ensayo el calificativo de "novelista trágico", estampado ayer y hoy por quienes juzgan a Faulkner. Si bien llamarlo así es hacer de él un fácil jinete de dos funciones literarias, novela y tragedia, y no estudiarlo en su campo, dicho juicio ya rebasa, por fortuna, las viejas conclusiones extra-literarias de críticos más dados a llamarlo cronista de la vida sureña en Estados Unidos, o juez puritano, calvinista, que reveló la perversión y también la espiritualidad de personajes cuyo drama se debía a desniveles sociales, raciales o a la confusión mental nacida por las urgencias teóricas (religiosas, psicológicas y aun estilísticas) de Faulkner.

Por lo menos, el adjetivo "trágico" ya menciona alguna técnica en la composición, en el desarrollo del argumento, en la elección de personajes y estilo, y más que nada, en la intención global de la obra artística. Aprovecha fijarse en ello y no en las confusas teorías, humana y divina, de Faulkner, o en la prédica de "ideales norteamericanos" que unos ven: temas éstos nada serios para un ensayo.

No es nuevo que las obras literarias reúnan cualidades de dos funciones; tragedia y novela pueden compartir sus elementos, por más que vinculemos mucho a ésta con la epopeya. Aristóteles se vio en la urgencia de deslindar tierras de epopeya y tragedia; y dado que hoy tenemos a la novela por "la moderna he-

redera de la epopeya", quién sabe debió llamarse a Faulkner "épico", pues la forma en que una novela exhibe la anagnórisis, la catharsis, los "sufrimientos", los personajes nobles y la atmósfera patética, se acerca menos a la tragedia que a la epopeya. De otro lado, una vez, sólo una, Faulkner pensó en la representación escénica, artificio propio de la tragedia: fue en *Réquiem para una mujer*, a medias narración y a medias "teatro", pero, a tal punto ineficaz para su representación, que sólo fue llevada a escena cuando el experto Albert Camus le dio unos retoques.

Más bien, Faulkner a veces yerra de función literaria. No dudo de que *¡Absalón, Absalón!* hubiera ganado nobleza, exacto despliegue de hechos patéticos, unidad de acción, gran empleo de anagnórisis y catharsis (lo que vemos disuelto en ella), de haber sido una pieza de teatro, al estilo, digamos, de *Mourning Becomes Electra*, publicada cinco años antes, en 1931, por Eugene O' Neill, con la cual tiene una que otra semejanza. Pero es innegable que *¡Absalón, Absalón!* y otras novelas poseen elementos comunes a la epopeya y la tragedia; si el vasto número de críticos que he de mencionar luego ha optado por el término de "trágico", se debe, sin duda, al tono de las obras (sometidas a una muy lacerada atmósfera), a cierto plan en el desarrollo del tema, a empleos del coro y del vuelco de fortuna, con intensidad dramática y efluvios de poesía parejos con las "elegías fúnebres por el dios moribundo", viejo rito de donde nació la tragedia griega. Aun Gilbert Murray extiende el dominio de la tragedia a las más altas obras literarias, independientes de su función o de su época:

...aun en los casos en que la forma externa diverge más de este modelo (griego), hay frecuentemente algo en dichas obras, cierto espíritu o esencia, que nos permite decir sin vacilación, no sólo ante determinadas piezas teatrales, sino también ante ciertas novelas o poemas puramente narrativos: "He aquí una tragedia". *

Aquel "espíritu o esencia" existe en las novelas de Faulkner. Sin embargo, puestos a mencionar cuáles de ellas adoptan realmente moldes trágicos, en forma más o menos pura, nos que-

* Gilbert Murray, *Esquilo* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 1954), p. 17.

daremos, creo, con *¡Absalón, Absalón!*, el cuento "Hojas rojas" y la novela corta "El oso", de temas rituales, y de personajes, dinámica y recursos técnicos apropiados. Reed Whittemore y R. W. B. Lewis fijaron el camino en estas digresiones. Ernest G. Griffin, amén de darnos buenos juicios, sostuvo que el cuento "Olor de verbena" y las novelas *Las palmeras salvajes*, *El villorrio* y *El sonido y la furia* también eran trágicas. Su argumentación no fue muy convincente. "Olor de verbena" sería trágica porque un joven desdeña el antiguo orden, y dueño de otra sensibilidad, no mata al asesino de su padre. En *Las palmeras salvajes*, según Griffin, los personajes de ambas narraciones ("Las palmeras salvajes" y "El viejo") cometen el error funesto que los aleja de la seguridad y la paz, si bien retornan a la sociedad, el convicto acusado de ganar una libertad que no quería, y Harry, condenado por un acto asimismo involuntario (la muerte de Carlota): ambos aceptan el exilio, ven el mundo bajo nuevas luces en aquel "renacimiento". Juzgando *El villorrio*, Griffin coteja a Eula Varner, tan sensual, con Afrodita; a Flem Snopes, que desea prosperar, con Vulcano. Lavobe se abrasa en vano de pasión por Eula: es réplica de Paris, víctima de la diosa del amor. La vaca, desatinada novia del idiota Ike Snopes, resulta ser lo corrida por el tábano. Personajes ilustrados como Lavobe, Bayard (en la novela *Sartoris*) y Quentin III (de *El sonido y la furia*) son el hombre "socrático" en pugna contra lo femenino: Lavobe contra Afrodita, Bayard contra Némesis, Quentin III contra el impulso de muerte, llevado por una sensibilidad que recuerda al poeta Swinburne. Hay, pues, un simbolismo que repite, en planos modernos, la mitología griega; pero Griffin, que no descubre el hecho en todas las novelas de Faulkner, sabrá, sin duda, que la tragedia no la forjan únicamente personajes simbólicos; ella es un complejo resultado. No debemos llamar trágico a Faulkner porque en una novela el personaje sea simbólico, porque en otra el tema sea noble, porque en la tercera se eche mano del coro, en la cuarta de los "sufrimientos" y en la quinta de la anagnórisis. Todos los componentes deben buscarse en un libro, y si en él todos no existen, afirmemos que hay elementos de tragedia en Faulkner, y no más.

Por mi parte, llamo la atención sobre *El sonido y la furia*, *Réquiem para una mujer* y *Una tábula*, llenas del anhelo de fundar un nuevo tipo de novela-tragedia, que tal vez pueda denominarse cristiana, donde fuerzas dramáticas, peripecias y catharsis resulten

algo disueltas, fundidas en la serena culminación. Acá hechos y personajes no se dan al lector; se los alude conforme a una teoría religiosa cuyo apego a cierto estilo poético es tradicional. Magny, Powell y Glicksberg plantearon la posibilidad; Collins, subrayando lo dicho por Jung sobre la *mandala*, aplica hoy el ejemplo a "The Bear".

Empeño difícil, en verdad, descubrir claras intenciones en el pozo de oscuridad que es Faulkner. Góngora, el más oscuro escritor en lengua española, defendió abiertamente su manía de esconder verdades y vocablos; dolido porque se dijera que a *Las soledades* les "alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel", respondió, dice Menéndez Pidal, que "la oscuridad es útil por cuanto aviva el ingenio, y es además *deleitabile*, porque 'como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades... en tanto (el lector) quedará más deleitado en cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto' " ** Góngora veía en la oscuridad un factor estético. Faulkner piensa exactamente igual. De la oscuridad (mezcla de misterio, belleza, urgencia de expresarse poéticamente, pero sin revelar ni explicar el mundo) proviene su técnica narrativa, que constituye de por sí la más grande dificultad para que haya unidad de acción en las novelas. Subdivide el argumento en millares de anécdotas cuyo orden y jerarquía son confusos; el método de composición es fragmentario y avanza por adiciones, mosaico tras mosaico. En el aspecto lógico, exagera el desorden romántico y no emplea el raciocinio a fin de interpretar los hechos, sino para descreer de la posibilidad del conocimiento; respecto a la extensión, no sigue "la prudente medida de la memoria", el principio del teatro chino de que al llegar al fin no se haya olvidado el comienzo. En fin, el estilo, instrumento de lo oscuro, busca, en el plano temporal, la simultaneidad de escenas (por más que en literatura ellas deben ser sucesivas, no simultáneas), y en el plano emotivo, busca la perennidad de un estado lírico, de aquella trágica "lamentación fúnebre". Un arte así, barroco, pues evita la claridad, y que aspira a muchas cosas a un tiempo, es susceptible de parecer profundo y complejo, sin serlo.

** Ramón Menéndez Pidal, "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas", *Castilla, la tradición, el idioma* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1955), p. 224.

Entremos en el nocturno Faulkner y veamos su lado trágico; nadie exija que la correspondencia entre lo narrativo y lo teatral sea exacta. En la primera parte de este ensayo hago el recuento de la opinión crítica sobre el tema, y estudio a Faulkner, en la segunda, de acuerdo a los principios aristotélicos de la tragedia griega.

PARTE PRIMERA

RECUENTO DE LA OPINION CRITICA

Muy contados críticos dejan hoy de ver cualidades trágicas en Faulkner. Aun los detractores, bien sea desde campos religiosos y políticos adversos, o bien meramente regionales (muchos del norte de Estados Unidos no desean oír su nombre), dan fe de la obsesión por ganar, allende el tema y los personajes, un fondo nebuloso en que la tragedia palpita sin desmayos.

Aquellos juicios no deben descartar el hecho de que también Faulkner haya buscado la tragicomedia, la comedia y aun las anécdotas hilarantes, en plano secundario y en caudal menos vasto que el de la vena trágica. El humor melancólico y grotesco (lo llaman "negro") fue visible en las primeras estampas publicadas en 1925, en el *Times Picayune* de Nueva Orleáns.¹ Humor acuñado bajo el genio tutelar de Sherwood Anderson, que se repite en algunas escenas de *La paga de los soldados* y se vuelve mordiente en *Mosquitos*, una sátira de la bohemia intelectual en Nueva Orleáns. A más de ello, en *Sartoris* hay risibles anécdotas de la vieja Miss Jenny, tan regañona, y de los sirvientes negros. Cuentos como "Una rosa para Emilia", de tono a medias lúdico y a medias fúnebre, y el notable "Miss Zhilphia Gant", exhiben graciosos rayos de luz en la habitual oscuridad, semejantes en la mezcla a unas páginas de *Santuario* (las de Flem Snopes), *Luz de agosto* (viajes de Lena Grove) y *Las palmeras salvajes* (inconsciencia de los convictos), que nos distraen de las muchas escenas macabras: los funerales de Red, la muerte y castración de Joe Christmas, el aborto de Carlota. Este humor ya es sardónico y frío al pin-

1 Estampas recogidas en parte en William Faulkner, *Mirrors of Chartres Street* (Minnesota: Faulkner Studies, 1953), y ya completamente, en *New Orleans Sketches* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958).

tar los personajes de *Pylon*, quienes se adaptan con varia suerte a una época de aviones y falsificación sentimental; pero es limpio y regocijante en los trazos de *Los invictos* sobre Miss Granny y los niños; en la sección "Spotted Horses" de *El villorrio*; en los cuentos "Fue" y "Afternoon of a Cow", este último hilarante por demás, donde Faulkner, bajo el seudónimo de Ernest V. Trueblood, se mofa de la escena de *El villorrio* en que el idiota Ike persigue, enamorado, a una vaca, y marcha en pos de ella como si ambos fueran dioses griegos del amor. El apego de Faulkner a escribir poesía en la novela y a pintar el sarcasmo, hondo y dramático, de aquella persecución (fundada en el mito de lo, hemos dicho), es hoy ridiculizado, tal vez porque a él mismo lo agobie la vena seria, doliente, y fugue de ella echando sonoras carcajadas. La sátira, la comedia, lo libertan así de un gran peso.

Hay más cuentos de que reír: el fluído "A Courtship", el efec-
tista "Un error de química" y otros del volumen *Gambito de caballo*. Para el final he dejado *Mientras yo agonizo*, única novela plausible de las proyectadas como tragicomedias. Las pasiones del viaje espeluznante a cuyo término la familia Bundren entierra a la madre, pasando con su ataúd mortales aluviones, se esfuman en la sátira de personajes no hace mucho hundidos en la peripecia trágica; el pathos, frenado, no se resuelve, y si bien Darl padece el vuelco de fortuna, para los demás no tiene significado la experiencia. Volvemos a la chata comedia, luego de breve interrupción trágica: el mundo moderno es así, opina Faulkner. Pensamiento rector en otras novelas donde sólo hay comentarios líricos, nostálgicos, de hechos trágicos, por en medio de la descripción de lo que es banal: *La paga de los soldados*, *Santuario*, *Intruso en el polvo*, *El villorrio*, susceptibles de llamarse comedias por la dinámica del argumento, el menor calibre de personajes, el remate final, y los muchos cambios de tono y de foco narrativo.²

En resumen, cuando Faulkner alisa sus páginas y las llena de frescura y salud, el lector lo ve humorista;³ pero si entinta

2 Para la comprensión de términos como "tono", "foco narrativo" y muchos otros, ver Ray B. West, Jr. y Robert Wooster Stallman, "Glossary of Technical Terms", *The Art of Modern Fiction* (New York: Rinehart & Co., 1949), pp. 465-652.

3 Ver John Arthos, "Ritual and Humor in the Writing of William Faulkner", *Accent*, IX (Autumn, 1948), 17-30; y Harry Modean Campbell y Ruel E. Foster, *William Faulkner: A Critical Appraisal* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pp. 94-113.

mucho, reinan lo macabro, el sadismo, la borrasca diabólica. ¿No lo llaman "gótico", amigo de la decadencia? En el justo medio de los extremos, reside, no obstante, su indesmayable afán por llenar la novela de componentes trágicos. Organicemos en seguida el estudio de dicha propensión.

Clasificación de juicios críticos.

Ya que por varias razones se le denomina trágico, debo clasificar las opiniones, antes de explicarlas en detalle y dar las bases de la clasificación, temas que seguirán al cuadro. Van entre paréntesis los nombres de los críticos y no llame la atención que unos aparezcan varias veces, según lo estudiado por ellos.

Faulkner resulta trágico por los siguientes motivos:

- 1) Su obra recuerda la tragedia griega de un modo vago (Scott, Malraux, Leibowitz, Whan);
- 2) posee cualidades trágicas distintas de las que vemos en la tragedia griega (Rabi, Magny, Hirshleifer);
- 3) es semejante a la tragedia griega o "clásica", por hechos muy definidos, según numerosos investigadores; lo importante para cada uno de ellos es:
 - a. La dignificación de la trama o argumento (Scott, Smith, O'Donnell, Hopper, Arthos, Magny, Rabi, Poirier, Lewis, Dembo, Lydenberg, Collins).
 - b. El argumento es un mito o una leyenda; hasta puede llamarse un ritual (O'Donnell, Whittemore, Fauchery, Arthos, Magny, Hirshleifer, Emmanuel, Campbell y Foster, Griffin, Lydenberg).
 - c. El argumento es simbólico; los símbolos o son psicológicos, freudianos (Kubie, Mayoux), o son católicos (Hirshleifer, Lydenberg, Dembo). Para Griffin el símbolo tiene más que nada un valor social.

- d. El motivo fundamental, en la dinámica del argumento, es la fatalidad (Sartre, Whittemore, Hopper, Rabi, Brooks, Pierre, Campbell y Foster, Griffin).
- e. Hay manejo del prólogo, éxodo, monólogo, mensajeros, corifeos y coro (Beck, Rabi, Griffin).
- f. Hay peripecias, anagnórisis y sufrimientos o hechos patéticos (Smith, Hopper, Glicksberg, Lewis, Griffin). Por la profusión de hechos patéticos, Faulkner es llamado novelista del horror: McCole es el más encendido de los acusadores.
- g. El personaje es épico (O'Donnell, Leibowitz, Warren, Whittemore, Hopper, Griffin, Lydenberg, Dembo, Mayoux).
- h. La naturaleza moral del personaje varía según se enjuicien las diferentes novelas. En general, hay más o menos acuerdo en señalar a los "demonios" de la primera etapa y a los "ángeles" de la segunda, fundada a partir de *¡Desciende, Moisés!*
- i. Faulkner es novelista de atmósfera patética (Camberlain, Coindreau, Malraux, Sartre, Pouillon, Hopper, Magny, Rabi, Brooks, Pierre, Campbell y Foster, Griffin, Dembo). De Cowley vemos un juicio brillante: Faulkner es novelista en dos planos, uno narrativo y otro que sería la atmósfera.
- j. Los pensamientos de Faulkner constituyen una sección fuera de mi ensayo, abordada más bien en la tesis del bachillerato. Los mejores críticos juzgan a Faulkner un novelista lírico cuyas ideas no deben tomarse al pie de la letra; algunos lo creen teórico del cristianismo y defensor de ideales norteamericanos: temas, repito, nada serios para un ensayo.

Como se ve, sólo hemos de estudiar los llamados elementos internos de la tragedia (trama, caracteres y pensamientos, esto último con las limitaciones declaradas), más susceptibles de un cotejo con la novela que los externos, o sean el estilo, la melopea y el espectáculo.

Primera etapa, de Scott a Whittemore: Formación de la conciencia crítica.

Pues bien. Ordenemos cronológicamente las opiniones, que es una forma habitual de hacerles justicia a los descubridores de hechos. El primer juicio notable y muy halagüeño para Faulkner fue el de la novelista Evelyn Scott, en 1929; ella saludó *El sonido y la furia* como "una gran contribución a la mejor literatura narrativa" y la denominó según moldes clásicos. "Esta tragedia, dijo, tiene las vastas proporciones del arte griego". Asimismo, vio en Faulkner una capacidad de ennoblecer el argumento y los personajes, condición para que la tragedia nazca, amén de señalar su índole católica: "Cuando ve hechos aislados, Faulkner posee aquella perspectiva general, capaz de elevar un incidente específico a la dignidad de la significación católica".⁴

Dos años después, Henry Smith le aplicó el término de novelista gótico. Se subraya, desde entonces, el gran número de hechos patéticos: muertes, riñas, suicidios, violaciones, linchamientos, vale decir, lo que guardando distancias se llaman peripecias y sufrimientos en la crítica aristotélica. Luego, al paso que John Camberlain, leyendo *Santuario*, recordaba, por la atmósfera sombría, a Dostoiowski, Maurice E. Coindreau sostenía: "las escenas trágicas rehuyen la banalidad del melodrama y adquieren un rasgo alucinante que hace memorables los libros de Faulkner". Para Coindreau, Faulkner resulta ser "el maestro de una nueva técnica basada en el poder de lo inexpresable"; al afirmar esto, descubre elementos novelísticos aparte de personajes, argumento y descripción: digamos, aquella nocturna atmósfera escondida. Allá por 1932, fecha de *Luz de agosto*, los propios columnistas de los diarios llamaban a Faulkner "uno de nuestros escritores más distinguidos", si no el mejor de la prosa inglesa contemporánea.⁵

Más sobrio, y en Francia (país rector de la buena crítica sobre Faulkner), André Malraux explicó sutilmente *Santuario*, don-

4 Evelyn Scott, *On William Faulkner's "The Sound and the Fury"* (New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929), pp. 6, 9. Esta y las demás traducciones de textos en inglés y francés han sido hechas por mí.

5 Henry Smith, "A Troubled Vision", *Southwest Review*, XVI (January, 1931), XVII; John Camberlain, "Dostoyefsky's Shadow in the Deep South", *The New York Times Book Review* (February, 1931), 9;

de, según él, hay mezcla de atributos de la novela policial y el teatro griego. Malraux veía la fascinación, "estado psicológico en el cual reposa casi todo el arte trágico".

...il s'agit d'un état psychologique sur quoi repose presque tout l'art tragique, et qui n'a jamais été étudié parce qu'il ne ressortit pas à l'esthétique: la fascination.⁶

La necesidad de comunicar lo que le fascina guía al poeta trágico:

Le poète tragique exprime ce qui le fascine, non pour s'en délivrer (l'objet de la fascination reparaitra dans l'oeuvre suivant) mais pour en changer la nature: car, l'exprimant avec d'autres elements, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées... La fascination la plus profonde, celle de l'artiste, tire sa force de ce qu'elle est à la fois l'horreur, et la possibilité de la concevoir.⁷

También sostuvo Malraux aquello que nadie deja hoy de ver: Faulkner, novelista de atmósfera patética, concibe primeramente escenas y luego personajes. Al desenvolverse, el argumento no determina la situación trágica, sino, al revés, nace de ella más tarde, de la oposición o aplastamiento de personajes desconocidos; en fin, se diría que "la imaginación sólo sirve para aplicar lógicamente estos personajes a la situación de antemano concebida". La atmósfera de la novela resulta bien descrita. En Faulkner no hay hombre, dice, ni valores, ni menos despliegue psicológico; hay una impresión inagotable de Destino:

Maurice E. Coindreau, "William Faulkner", *La Nouvelle Revue Française*, XIX (Jun 1, 1931), 926-931. Para estudiar la actitud crítica de los columnistas de diarios hacia las novelas de Faulkner, ver la tesis inédita (Universidad de Duke, 1953) por Truman Frederick Keefer, "The Critical Reaction to the Novels of William Faulkner as Expressed in Reviews Published in American Periodicals up to 1952".

⁶ André Malraux, "Preface à *Sanctuaire* de William Faulkner" *La Nouvelle Revue Française*, XLI (Novembre, 1933), 746.

⁷ *Ibid.*, 746-747.

...il y a un Destin dressé, unique, derrière tous ces êtres différents et semblables, comme la mort derrière une salle d'incurables. Une obsession intense broie en les heurtant ses personnages, sans qu'acun d'eux l'apaise; elle reste derrière eux, toujours la même, et les appelle au lieu d'être appelé par eux.⁸

Por su parte, el psiquiatra Lawrence S. Kubie reveló el simbolismo sexual de algunas escabrosas escenas de *Santuario*. Y Malcolm Cowley, sin duda el más difundido abogado de Faulkner, pero el menos fiel a cánones literarios (se afana por lo social e histórico), aplaudió en 1935 *Pylon*, novela muy defectuosa. "La construcción general —sostenía— es de pieza de teatro y no de novela. Como en una tragedia de Racine, se mueve en dos direcciones: hacia la futura catástrofe y hacia una mejor comprensión del pasado". ¡*Absalón, Absalón!* fue tenida por novela romántica, escrita, afirmó Cowley, en dos planos, "con un tema debajo, en el fondo, y encima otro, a medias revelado por los simbolismos consciente e inconsciente". Este adecuado juicio expone la manía de abandonar en cada página el argumento y dedicarse a un plano subterráneo, poético, no narrativo, que envuelva el tema, así como la melodía envuelve la letra de una canción.⁹

Dar fe de este segundo plano se hizo costumbre en los críticos. Bernard De Voto y Clifton Fadiman, nada respetuosos, se mofaron abiertamente: "Brujería en Mississippi" denominó De Voto a su artículo sobre *Absalón, Absalón!* y "El Frankenstein del Mississippi" fue el apodo lanzado por el segundo a Faulkner, después de leído *Las palmeras salvajes*. Ellos veían la profusión de hechos patéticos, la niebla engañosa; les sulfuraba la inoportuna y desmedida atmósfera de horror, el "nuevo" estilo, el modo de llevar el asunto. Graham Greene también halló forzado al novelista ("the artificial subject has to be carried by an artificial manner"): tituló "Las Furias en el Mississippi" a su nota sobre *Absalón, Absalón!*, ganado por el aura fatídica de sus páginas, au-

8 *Ibid.*, 745.

9 Ver Lawrence S. Kubie, "William Faulkner's 'Sanctuary'", *Saturday Review of Literature*, XI (1934), 218, 224-226; Malcolm Cowley, "Voodoo Dance", *The New Republic*, LXXXII (April 10, 1935), 284-285; y "Poe in Mississippi", *The New Republic*, LXXXIX (November 4, 1936), 22, por el mismo autor.

ra igualmente conocida por Le Breton, aquel experto en desentrañar el estilo de Faulkner.¹⁰

Jean-Paul Sartre delineó, más bien, el hombre expuesto en *Sartoris y Luz de agosto*. El personaje queda en secreto, nada nos revela; es copia de un ídolo y llena el aire de gestos amenazadores. Podemos adivinar, no conocer a fondo sus vivencias. Merced a él, Faulkner nos da "cette monotonie écoeurante et pompeuse, ce rituel du quotidien qu'il vise, c'est le monde de l'ennui..."¹¹ Método capaz de velar el juego dramático, sin describir acciones, sean actos de personajes o cambios producidos por "cualquier cosa que llegue" en la exposición de la novela:

El auténtico drama se halla detrás, detrás del fastidio, detrás de los gestos, detrás de las conciencias. De hecho, en el fondo de este drama, surge el Acto, como un aerolito. Un Acto, en fin, cualquier cosa que llegue, un mensaje. Pero Faulkner de nuevo nos decepciona: él rara vez describe los Actos.¹²

Callando, pues motivos de acciones, Faulkner nos da resultados inexplicables, como si estuviésemos en terrenos mágicos. Sus obras no llegan a ser dramas verosímiles, ni sus personajes, inteligibles. ¿De qué padecen sus héroes?, pregunta Sartre. "Tare de race ou de famille, complexe adlerien d'infériorité, libido refoulée?" Más que nada, ve el "hombre nuevo" de Faulkner, tomado en cuanto naturaleza irracional, de muchas y veladas contradicciones. Esta naturaleza (¿qué nombre darle?, duda él) o componente irracional humano, es una traba en la existencia psíquica:

...elle est inmutable et fixe comme un mauvais sort, les héros de Faulkner la portent en eux dès la naissance,

¹⁰ Bernard De Voto, "Witchcraft in Mississippi", *Saturday Review of Literature*; XV (October 31, 1936), 3-4, 11; Clifton Fadiman, "Mississippi Frankenstein", *The New Yorker*, XIV (January 21, 1939), 60-62; Graham Greene, "The Furies in Mississippi", *London Mercury*, XXXV (March, 1957), 517-518; y Maurice Le Breton, "Technique et psychologie chez William Faulkner", *Etudes Anglaises*, I (Setembre, 1937), 418-438.

¹¹ Jean-Paul Sartre, "Sartoris, par William Faulkner", *La Nouvelle Revue Française*, L. (Février, 1938), 324-325.

¹² *Ibid.*, 325.

elle a la l'entêtement de la pierre et du roc, elle est chose. Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, des ténèbres dont l'essence est pourtant clarté: voilà l'objet magique par excellence; les créatures de Faulkner sont envoutées, une étouffante atmosphère de sorcellerie les entoure.¹³

¡Qué bien dibujados vemos a Bayard Sartoris y a Joe Christmas! En ellos, los actos son raros y súbitos como aerolitos; su naturaleza irracional nos evoca una roca obstinada, fija; viven en una atmósfera de hechicería, sin más que un objeto mágico (una cosa-espíritu) en las conciencias. Y como término, Sartre expone qué mueve a Faulkner, padre de oscuros hijos:

...il rêve d'une obscurité totale au coeur même de la conscience, d'une obscurité totale que nous ferions nous-même, en nous-même. Le silence hors de nous, le silence en nous, c'est le rêve impossible d'un ultra-stoïcisme puritain.¹⁴

George Marion O'Donnell fue más allá. Faulkner, dijo, en todas sus novelas despliega un real "mito", palabra (añado yo) que nos lleva a un reino épico o trágico, aunque O'Donnell viera apenas en ella "un conflicto universal" entre dos clases de personajes (los Sartoris y los Snopes), criados en dos mundos: el de la moral tradicional y el del mercantilismo propio del siglo XX. A dicho conflicto le llamó en su entusiasmo "el mito de Faulkner", rehuyendo nuevos argumentos. ¡Absalón, Absalón! es (O'Donnell habla) "heroica", y *Mientras yo agonizo*, "como una leyenda". El asunto dramático es serio, noble, y nace de un artista épico. Ver el real sentido de la palabra mito, interrogar en qué novelas se nos da, amén de extraer más deducciones, es tarea muy ajena a O'Donnell.¹⁵

Nuevos críticos han de unir cabos. En un brochazo, Leibowitz cree pintar el llamado arte trágico de Faulkner:

13 *Ibid.*, 327.

14 *Ibid.*, 328.

15 George M. O'Donnell, "Faulkner's Mithology", **William Faulkner: Two Decades of Criticism**, eds. Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery (East Lansing: Michigan State College Press, 1951). Artículo originalmente publicado en 1939.

(El) no describe un acontecimiento comprensible, sino la *síntesis* de un gran número de acontecimientos anteriores. Igualmente, un personaje es la *síntesis* de sus antecesores... Esta clase de presentación... hace que las novelas de Faulkner posean, más allá de su cualidad trágica, un personaje netamente épico.¹⁶

El ensayista Warren Beck, que tan bien se ocupa del estilo de Faulkner, dio el siguiente paso, lleno de seguridad. Aparte del campo narrativo, hay en el novelista una esfera dominada por un "acompañamiento lírico", semejante al coro de las tragedias:

Es interesante ver que el estilo de Faulkner nos recuerda en algo a los viejos artificios literarios, digamos, el coro dramático, el prólogo y discursos de personajes... No hay duda de que con dicho propósito Faulkner se acerca más de lo común en estos tiempos al empleo imperial y opulento de las palabras de Shakespeare.¹⁷

La afirmación es valiosa. (Ernest G. Griffin dirá después que el uso del coro es signo de identidad en la tragedia). A su turno, en la introducción al muy leído *Portable Faulkner*, Malcolm Cowley vio apenas las intenciones trágicas de "la leyenda del Sur", contada, según él, por todas las novelas de Faulkner. En cambio, descreyendo de los personajes trágicos, Harry Modean Campbell, si bien halla semejanzas a Quentín III y a Hamlet, no ve en aquél la nobleza que dignifica los dolores de éste. Al paracer, tan sólo hay "intención" por fundar la tragedia. Mas Pierre Fauchery olvida la cautela y se ocupa sin embozo de la "mitología" faulkneriana en *Pylon*.¹⁸

16 René Leibowitz, "L' Art Tragique de William Faulkner", *Cahiers du Sud*, XVII (Novembre, 1940), 506.

17 Warren Beck, "A Note on Faulkner's Style", *William Faulkner: Two Decades of Criticism*, eds. Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery (East Lansing: Michigan State College Press, 1951), p. 158. Ensayo originalmente publicado en *Rocky Mountain Review*, VI (Spring-Summer, 1942), 6-7, 14.

18 Ver Malcolm Cowley, "Introduction", *The Portable Faulkner* (New York: Viking Press, 1946); Harry M. Campbell, "Experiment and Achievement: As I Lay Dying and The Sound and the Fury", *The Sewanee Review*, LI (Spring, 1943), 305-320; y Pierre Fauchery, "La mythologie faulknerienne dans *Pylon*", *Espace* (Juin, 1945), 106-112.

Maurice E. Coindreau vuelve al tema con un libro sobre novelistas norteamericanos¹⁹ y clasifica como puritana la atmósfera de *Luz de agosto*, que Jean Pouillon estudia luego con penetrante lucidez. La atmósfera se convierte en el Destino, en la misma fatalidad, antaño señalada por Malraux, producto a su vez del estilo y de una especial técnica de evocación, por la cual el tiempo pasado es descrito con tal abundancia e intensidad que domina el presente y el futuro. No hay novela suya sin la impresión de fatalidad o destino. En el arrebató, la técnica de evocación toma el pasado por el presente y desecha el futuro, pues ya el autor, situado en el pretérito, conoce los futuros relativos de aquel pasado. El presente no es más que un intervalo en la marcha de los planos pretéritos. Y el "recuerdo" es únicamente la reproducción de hechos patéticos, reproducción de la fatalidad, no "un encadenamiento geométrico de intantes, de hechos y de sentimientos, sino, más bien, una impresión de pesantez que envuelve todo lo que llega, todo lo que existe".²⁰ (Completando a Pouillon, Le Breton dirá que esta técnica busca "l'emotion seule, dérégulée, convulsive"). Quién sabe Faulkner suponga que la pesantez del pasado revele la naturaleza íntima de las cosas; quizá para él los hechos se "petrifiquen" sin acuerdo a una ley necesaria:

...ce destin qui se passe de toute logique, qui ne se montre nulle part mieux que dans l'absurdité foncière des faits, peut passer pour pétrification de la contingence, mais nullement pour une conversion de celle-ci en nécessité; par suite, nous pourrions chercher ailleurs que dans une prétendue structure déterministe du temps l'explication de la fatalité.²¹

En resumen, las impresiones del pasado, vengan o no de la infancia, no retornan a nosotros en una evocación natural, sino constituyen "un peso constante de lo que fue sobre lo que es". Por ello, la conciencia resulta ser, más que nada, memoria. Hay frases de Pouillon que valen por descubrimientos: "lo real es lo pasado"; "un hombre es porque su pasado lo ha hecho"; "lo que

19 Ver por Maurice E. Coindreau, *Aperçus de Littérature Américaine* (Paris: Gallimard, 1946).

20 Jean Pouillon, *Temps et Roman* (Paris: Gallimard, 1946), p. 239.

21 *Ibid.*, 239.

hace hoy está fijado por lo que ha hecho otra vez". Sólo a ratos hay coexistencia de pasado y presente; por lo demás, aquél es un bloque, sin orden cronológico de planos temporales relativos, fueran éstos hacia el presente o se hundieran en un pasado más remoto. Al fin, el pasado se vuelve casi intemporal: es pasado, ya existió, pero es presente debido a que *subsiste*; puede ser llamado intemporal, aunque no esté por encima sino por detrás de cada presente. Y al revés, el presente deviene pasado (Temple Drake aparece ya violada, cuando no hemos visto aún el hecho).

El personaje de Faulkner ve el presente como una herida y se refugia en el pasado, que vuelve a existir por un acto alucinatorio. Se refugia, a fin de explicarse el mundo actual (así hace Quentin III en *¡Absalón, Absalón!*), pero toda evocación le da la certeza de que los hechos ocurren fatalmente, por una condena de pecado original; de tanto evocar, hecho masoquista y melancólico, el personaje no resuelve problemas en la esfera de lo real. No pensar en términos del presente: he ahí el absurdo.

Antes que nadie, el sagaz Reed Whittemore llamó a "Hojas rojas" el simple ritual de un esclavo negro que huye para no ser sacrificado a la muerte del jefe de la tribu: vana fuga, el esclavo lo descubre al fin. Por lo demás, Whittemore contribuye a la idea de que en Faulkner no hay libertad, fenómeno necesario para clasificar el tipo de tragedia a que aspira; nadie es libre de ser bueno o malo, dado que solamente elige la forma de hacer lo que debe hacer. El negro de "Hojas rojas" es heroico al cumplir su papel en el ritual, y Rider (el de "Sonata en negro", cuento del volumen *¡Desciende, Moisés!*) lo es al encarar dignamente la muerte. Los esclavos son vistos con simpatía, pues ellos aceptan la sumisión. En el mundo de Faulkner unos parecen destinados a realizar acciones, otros a padecer las consecuencias, sin queja alguna; y en medio de dichos grupos se ven los blancos pobres, los negros pudientes y los mulatos, "cuyo destino equivale a protestar contra su destino". Whittemore, pues, clasifica personajes según la reacción ante la fatalidad. Todavía hay un cuarto grupo que exhibe la "furiosa aceptación del destino": el joven Bayard Sartoris, que lo representa, ejecuta acciones suicidas, violentas, a más de irrazonables e inútiles.²² Hasta aquí vemos a los "héroes";

22 R. W. (Reed Whittemore), "Notes on Mr. Faulkner", *Furioso*, II (Summer, 1947), 20, 21.

los "villanos o débiles" no aprehenden su destino o no revelan dignidad al adaptarlo; son malos porque se engañan a sí mismos, no se exhiben como son. Whittemore halla un fondo determinista en toda la literatura, desde Esquilo. "El libre albedrío sólo ha enviado un pequeño número de héroes por sendas buenas o malas"²³ Recordemos: la voluntad humana no es en Faulkner motivo de vuelvo de fortuna en la dinámica del asunto trágico; pero digamos que ella sigue siendo el motivo trágico por antonomasia.

Segunda etapa, de Hopper a La Buddle: Entre la Religión y la Literatura.

Por entonces, Vincent F. Hopper cotejaba "el infierno" de Faulkner con los de Dante y Milton, señalando que no veía en los últimos la desesperación de aquél, pues no bajaron de un plano celestial. Revelando la atmósfera y las ideas, dio con un "tono" general, basado en el rechazo a la enfermedad, a la decadencia, a todo innoble aspecto del mundo físico. Los personajes se rebelan contra un enorme enemigo cuyo poder, al final, es insignificante como la misma rebelión —o lucha entre el cuerpo y la mente. En esta abominación de lo físico reside su arte, donde hay "un odio a la Swift por las tendencias animales del hombre y una oposición miltoniana a los males del mundo". La atmósfera patética es responsable del misterio: "una tremenda urgencia de expresar por medio de un lenguaje forzado y oscuro las profundidades y sutilezas inexpresables". Aunque Hopper sólo toque la abundancia de sensaciones físicas, bien podría desarrollarse el concepto y descubrir los efectos cenestésicos de dicha atmósfera, que, deseando revelar lo inexpresable, y siendo la compañera lírica de la narración, como se dijo, es la compañera *irracional* del asunto, que busca lo racional. Luego, Hopper ve la figura trágica de Thomas Sutpen, a quien denomina *satánico*, según fraseología de Milton: el hombre que desafía lo omnipotente; y le aplica a la novela *¡Absalón, Absalón!* esa teoría de Nietzsche respecto a la diferencia entre la ilusión apolínea de glorificación (el sueño de grandeza en Sutpen) y la pérdida dionisiaca del individualismo, que nos sumerge en la unidad de la naturaleza. Tan valioso ar-

23 *Ibid.*, 22.

gumento ha de servirnos mucho. Para Hopper, aquella novela está guiada por los principales clásicos de la tragedia, y su autor es afecto al empleo de símbolos, lo cual emparentaría su obra con el surrealismo en el llamado directo al Inconsciente.²⁴

Henri Peyre, John Arthos y Claude-Edmonde Magny abordan nuevos aspectos. El primero disuelve el estudio de Faulkner en unas referencias generales a la novela norteamericana contemporánea, cuyo principal juicio concede la naturaleza "épica" de ella. El segundo ve un rito en la proyección de asunto y estilo hacia una especial dignificación. Faulkner, escribe Arthos, realiza apasionadas investigaciones religiosas sobre el significado de las cosas: en su obra, el inquieto explorador de la verdad es la personalidad dominante; casi todo él revela alguna pretensión mítica... Claude-Edmonde Magny, que no cita a Le Breton ni a Pouillon, elucida aspectos del tiempo narrativo. Faulkner, oímos, despliega toda una leyenda en sus obras: leyenda, sobre todo, religiosa. Por lo menos una vez se refiere expresamente a la Biblia (ver ¡Absalón, Absalón!) en una forma que evoca el rito hebreo de la meditación del pasado. Aun *Santuario*, dice Magny, se explica por "esta perpetua referencia de hechos contemporáneos a un texto sagrado que les dé sentido pleno". Faulkner se afana en llevar "el hechizo sagrado" a nuestras conciencias y ensaya, por ello, algunos métodos. El más común nos da un espectador, al comienzo externo e indiferente luego cogido por unos hechos que no debieran importarle. He ahí el caso de Horace Benbow, en *Santuario*; del periodista, en *Pylon*; de Shreve MacCannon, en ¡Absalón, Absalón!, donde, a fin de hacer notable el artificio, las *dramatis personae* han muerto, no intervienen en la acción, y más bien los "espectadores" de la catástrofe, según sus simpatías, eligen cada cual a un muerto y lo reviven merced a la evocación. La competente Magny subraya, pues, la nobleza del asunto "legendario" y la honda atmósfera mágica, venida del recuerdo.²⁵

24 Vicent F. Hopper, "Faulkner's Paradise Lost", *The Virginia Quarterly Review*, XXIII (Summer, 1947), 405-420.

25 Ver Henri Peyre, "American Literature Through French Eyes", *The Virginia Quarterly Review*, XXIII (Summer, 1947), 421-438; John Arthos, "Ritual and Humor in the Writing of William Faulkner", *Accent*, IX (Autumn, 1948), 17-30; y Claude-Edmonde Magny, *L'Age du Roman Américain* (Paris: Editions du Seuil, 1948).

Robert Penn Warren añade un descubrimiento cabal. Los personajes de raza negra exhiben mejor que nadie el fatalismo; su misión es heroica, patética; ellos deben de juzgarse víctimas no sólo del medio norteamericano sino de toda una cosmogonía. Incluso aquellos que en etapa posterior a *¡Desciende, Moisés!* padecen menos por causas raciales, son dueños de una rica intimidad que es gran vena para el arte. Pueden, entonces, animar una tragedia, si no seguimos al pie de la letra los consejos de Aristóteles sobre los caracteres.²⁶

Phyllis Hirshleifer halla un ritual cristiano en *Luz de agosto*, novela sin desarrollo único, pero invadida de "sufrimientos", de referencias sistemáticas a un drama de conflicto religioso, causado por el choque entre víctimas, renegados, creyentes e infieles. El choque no cubre el plano de la acción dramática; es mero contraste de personajes, de símbolos e imágenes religiosas. Se ven las caras "suspendidas" como en "la crucifixión y ascensión mediante la muerte en la paz", hecho que sugiere un hiato entre el sentimiento y la razón, habitual en seres "crucificados". Además, Faulkner no exhibe muchos hombres en sus novelas, sino "un hombre en mil situaciones alternas que son casi semejantes, viviendo más o menos según modelos inescapables". El afán de borrar individualidades beneficia la atmósfera patética, como ya veremos.²⁷

Charles I. Glicksberg responde a las dudas de si el personaje es libre, o si hay piedad, pasión sujeta a la catharsis. Faulkner, dice, lleva a un extremo lógico el naturalismo juzgado como realismo pesimista, donde el hombre es producto del desarrollo y el medio. "Como en la tragedia griega, sabemos el final en cuanto empieza el drama". Luego, si el mundo moderno es "lugar de agónica violencia, lleno de gritos de crueldad, de olor a sangre, enfermedad y muerte"; si no hay ilusión final que justifique la tragedia, entonces "no hay intervención de la piedad: uno escucha el acento de la tolerancia que nos revela todo sin condena, sin ironía, sin sorpresa". Como se sabe, piedad y horror

26 Robert Penn Warren, "William Faulkner", **Forms of Modern Fiction**, ed. William Van O'Connor (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1948). A última hora veo que se publicó originariamente este artículo en **The New Republic**, CXV (August 12, 1946), 176-180, y (August 26, 1946), 234-237.

27 Phyllis Hirshleifer, "As Whirlwinds in the South: **Light in August**", **Perspective**, II (Summer, 1949), 225-238.

(Aristóteles añade: "otras emociones semejantes") son puestas en juego durante el espectáculo trágico y llegan a la purificación o catharsis. Glicksberg menciona una catharsis cristiana, especial, "una redención mediante la oración", que tampoco ve en Faulkner. Horror sí hay en él, y demasiado:

Faulkner es un Dostoiowski americano que exhibe, a semejanza del Gólgota, una procesión de almas perdidas, malditos, injuriados, psicópatas, condenados, pero sin introducir jamás la catharsis de la fe cristiana. No hay redención por medio de la oración...²⁸

En fin, Glicksberg junta los personajes en una clase: "Estas criaturas... pecan y sufren..., cohabitan como animales dementes y matan como criminales, y luego son perseguidos por las furias de la propia conciencia; hombres que buscan ciegamente, indignos de compasión o de admiración, pues no hay triunfo particular en su caída, ni significado en su muerte. Su tragedia está llena de sonido y furia, que nada significan". He aquí el tipo de personalidad revelado en la caracterización:

La personalidad se manifiesta plural, impredecible dada su complejidad, llena de honduras traicioneras, libidinosas, de tumbos y remolinos de pasión que nos absorben. Sólo hay el dinámico flujo del inconsciente, el brote de los impulsos reprimidos, la respuesta del super-ego, que trata de encarcelar al irreprimible *id*.²⁹

Es lástima que Jean Simon, en el volumen *Le Roman Américain au XXe Siècle*, registre únicamente la *noirceur* de Faulkner, sin estudiarla, y que Edgard W. Whan no ahonde lo que había empezado a mirar bien (*¡Absalón, Absalón!* fue para él un mito gótico), alejándose de brillantes conclusiones que le pudieron llevar al campo de la tragedia. Kenneth La Buddle, al revés, abrió la mejor senda en la interpretación de "El oso": trama y técnica narrativa eran guiadas por fines más altos que los de la novela.³⁰

28 Charles I. Glicksberg, "The World of William Faulkner", *The Arizona Quarterly*, V (Spring, 1949), 51.

29 *Ibid.*, 49.

30 Jean Simon, *Le Roman Américain au XXe Siècle* (París: Boivin & Cie., 1950); Edgard W. Whan, "Absalom, Absalom! as Gothic Myth" *Perspective*, III (Autumn, 1950), 192-201; y Kenneth La Buddle, "Cultural Primitivism in William Faulkner's 'The Bear'", *American Quarterly*, 2 (Winter, 1950), 322-328.

Tercera etapa, de la Antología "Two Decades of Criticism" en adelante: La crítica cierta.

El año de 1951 fueron publicados importantes trabajos: la antología de estudios críticos, por Hoffman y Vickery; el libro de Campbell y Foster; el ensayo de Lewis sobre "El oso"; el de Brooks, referente a la definición de la inocencia en *¡Absalón, Absalón!*; el de Sullivan, acerca del designio trágico en dicha novela. Y se presentó la audaz tesis de Griffin, que yo he revisado en la Universidad de Columbia, donde esta larga vena crítica culmina, si bien el autor no hace recuento alguno de la bibliografía sobre el aspecto trágico.

En aquella antología veo el ensayo del lúcido Rabi. Negando a quienes tildan a Faulkner de historiador del sur de Estados Unidos, sostiene que el novelista persigue "la resurrección de los mitos y el renacimiento del sentido de la tragedia". Nadie como Rabi penetra en el fatalismo de los héroes y en el tono. El fatalismo reposa en la inconsciencia, la metódica sombra en que viven los hombres y la palabra misma; Faulkner no descifra el universo y su lenguaje más bien confunde. En las tinieblas "el hombre se mueve como Edipo, silenciosa y ciegamente, las manos extendidas"; padece en medio de testigos, coros y mensajeros de vitales novedades. "Penosamente busca revelar el drama, al paso que el coro, atemorizado, implora y profetiza". De rato en rato, a la escena en que dialogan héroe y coro, llegan los mensajeros, "espléndidamente líricos, y desplazan la quietud y el caos. Al obrar, el héroe es silencioso, sea porque no tenga nada que decir, absorbido por el acto, o sea porque la violencia de sus imprecaciones lo demuden". La mudez y la vida a ciegas son símbolos del primitivismo, que, sumado al desorden fundamental del estilo, constituye insalvable diferencia para con la tragedia griega. Dicho en otra forma: las fuerzas responsables de la fatalidad ("los dioses", en términos griegos) no son entendidas ni explicadas por los héroes:

...para (ellos) los dioses no son definidos nunca; permanecen en el fondo, aún más encondidos a causa de su vaguedad. La tragedia griega concedía al menos una esperanza, pues el hombre podía explicar los hechos de los dioses en términos de una estricta concepción de justicia. Nietzsche dijo bien al acentuar el consuelo metafísico que la tragedia deja en el espectador. No obstan-

te el escondido tema de la fatalidad, la tragedia griega conoce un Prometeo que asumió la pena de un crimen a fin de crear la raza humana, y una Antígona que simboliza la eterna ley y no la ley escrita. Imaginemos por un instante lo que hubiera sido de la tragedia griega si todos sus héroes fuesen como Prometeo o Antígona. Sería la tragedia de la libertad, no de la fatalidad.³¹

El hombre que "podía explicar los hechos de los dioses en términos de una estricta concepción de justicia" y el "consuelo metafísico que la tragedia deja en el espectador", no los hay en Faulkner; en sus novelas nadie se afana por comprender el universo, darle un sentido o influir en su curso, ya que dicho propósito es fútil y cómico; en la vida, "la lucha es intrínsecamente absurda, porque el universo mismo lo es".

Sin la voluntad humana, causa primera del vuelco de fortuna, y jugando la fatalidad el papel máximo, metódica la oscuridad de personajes, trama y estilo, ¿qué tenemos sino un universo irracional, ilógico, muy opuesto al desplegado por la tragedia griega o clásica? A Rabi le debemos esta enorme deducción.

William R. Poirier nos relata de dónde vienen algunos héroes faulknerianos. De la historia, en *¡Absalón, Absalón!*, pues se ha dicho que, a través de Thomas Sutpen, esta novela reproduce las etapas de la vida sureña. Cowley y Miner piensan igual, sin ver lo imaginario, o al menos lo diferente que es Sutpen del hombre real que pudo existir.³² Sólo desde un plano simbólico, Faulkner maneja anécdotas que bien pueden ser históricas, pero tan pequeñas y psicológicas, que si el novelista no las recoge, nadie más lo ha de hacer.³³

R. W. B. Lewis nos lleva a terrenos más literarios. Estudia la novela corta "El oso", para todos simbólica y ritual. Si algunos

31 Ver por Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery, eds. **William Faulkner: Two Decades of Criticism** (East Lansing: Michigan State College Press, 1951), p. 135.

32 Según Miner, Sutpen se basaría en la figura real de Alexander H. Pegues. Ver el capítulo IV de **The World of William Faulkner** (Durham: Duke University Press, 1952), por Ward L. Miner.

33 William R. Poirier, "Strange Gods in Jefferson, Mississippi. Analysis of *Absalom, Absalom!*", **Two Decades of Criticism**, pp. 217-243.

ensayistas defienden un aura como de Viejo Testamento en novelas y cuentos previos a *¡Desciende, Moisés!* (que engloba, como es sabido, "El oso"), dado el despliegue de violencia y de estilo ceremonial, en cambio,

... "El oso" puede ser juzgado como la primera aventura de Faulkner hacia el mundo más libre y útil, después de la Encarnación.³⁴

De hecho, esta narración es para él un ritual:

...es un cántico que relata el nacimiento, el bautismo y las primeras experiencias de Isaac McCaslin; su estilo es ceremonioso y no carece de vagos hechos de milagro... presenciamos un acto expiatorio que puede llegar a convertirse en redención.³⁵

El asunto dibuja una personalidad arquetípica. Isaac, el héroe que desde los diez años toma parte en la ceremonia anual donde tratan de cazar a Old Ben, el oso un poco humano; que a los dieciséis ve la muerte del animal; y que a los dieciocho vuelve a la región boscosa y añora el tiempo en que vivía Old Ben, resulta ennoblecido por el aprendizaje de reglas edificantes, de un modelo ritual de conducta. Puesta la narración en 1880, más o menos, en los bosques del Mississippi (esa "frontera" que debían superar en la marcha al oeste de los *pioneers*),³⁶ ella propone la posibilidad de fundar en un área geográfica nueva, todavía inhallada, "una genuina y radical libertad ética, como la de tiempos bíblicos en el jardín de Edén". Isaac, subraya Lewis, es el primer hombre de Faulkner que entiende la historia de América, simbólica tierra diferente y decisiva para una moral nueva. Más que nada, "El oso" viene a ser un relato de hechos primigenios, de la vida en busca del honor y de la muerte catastrófica. Las víctimas

34 R. W. B. Lewis, "Hero in the New World, William Faulkner's 'The Bear'", *Kenyon Review*, XIII (Autumn, 1951), 641.

35 *Ibid.*, 641-642.

36 Para el significado de "frontera", ver por Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (New York: Henry Holt and Co. Inc., c 1920).

caen una a una: el deiforme Old Ben, el inolvidable perro Lion, después Boon, el valiente cazador que mató al oso; pero hay también un renacer, una cabal transformación del genio de Isaac, hecho de rigor en las tragedias y que equivale a un segundo nacimiento. Lewis cita a Jung: el nacimiento del héroe es rebrote de la madre-esposa, la segunda madre que, a menudo de naturaleza animal, resulta siendo macho. He aquí a Old Ben, la "madre" terrible en el mito del héroe Isaac, el muchacho devoto que no le dispara y, transforma así el poder de matar en la "caridad" de no hacerlo, dibujando el vasto cambio de una época a otra, el gigantesco paso de la era pagana a la cristiana.

Lo dicho ha de confirmarse luego en parte. Los de Cleanth Brooks, aunque breves, son juicios valiosos. Su estudio de la inocencia en Thomas Sutpen lo lleva a sostener que la *harmatia* o error fatal del héroe trágico ("el paso en falso, dado en estado de ceguera") es la moderna creencia de que no hay complejidades en la vida. Según Brooks, hasta el final Sutpen exhibe aquella inocencia: nada aprende nunca este yanqui, este "planeador" racionalista y científico, que no desea sino dominar la naturaleza. Su inocencia pertenece al hombre moderno que confía demasiado en sus medios, olvidando por completo la idea ortodoxa (la del pecado original, gracia y expiación) defendida en la novela. Dejando a Brooks, podemos tener, en el caso de Sutpen, no una víctima del trágico revés de fortuna, sino de un error de época. Muy comparable a Edipo y Macbeth, a su modo inocentes también, Sutpen, en cambio, no reconoce el mal que hizo. Hemos verificado lo dicho por Rabi: ³⁷ excepto Isaac, los héroes de Faulkner no comprenden el universo.

Queda para Pierre Emmanuel el sentido del pecado, el vínculo religioso con un pasado que va más allá del pasado propio, "con un panorama especial de mitos universales reconstruidos en un molde familiar, y tanto, que no vemos la diferencia entre la familia y los mitos que viven y brotan de ella. A lo que parece, [en Faulkner] la fatalidad no es fuerza ciega sino realidad orgánica..." Los héroes viven en estado pecaminoso, definido éste como una situación donde parte de su intimidad escapa a ellos, pero es la única que les hace vivir. En Faulkner, el pecado es rea-

37 Cleanth Brooks, "Absalom, Absalom!: The Definition of Innocence", *Sewanee Review*, LIX (Autumn, 1951), 543-558.

lidad básica, no meramente casual, ni menos transgresión de leyes morales, como en Mauriac: es pecado original, condición humana, que hace, de los hijos, padres de sus padres, según el juicio de Kierkegaard. Añade Emmanuel: aquí reposa el método faulkneriano de evitar el orden temporal, dado que él sólo ve un presente simultáneo. Todo mira a la vez con un "ojo divino", frase enunciada, en verdad, por Magny, y en cierto modo por Lewis. El pequeño ensayo de Emmanuel nos ha de servir cuando estudiemos el origen del asunto trágico y digamos de qué campo cultural extrae Faulkner sus temas.³⁸

Leonard Doran enumera las pocas veces en que Faulkner respeta las unidades de tiempo y lugar (unidades no aristotélicas, pues la *Poética* sólo se refiere directamente a la unidad de acción), y registra su modo de manejar la acción dramática y el suspenso. ¡Lástima que no haya enumerado las infinitas veces en que Faulkner desdeña dichas unidades, innecesarias hoy, y en el teatro griego también, para ganar el máximo valor estético.³⁹

Dos jugosos capítulos del volumen de Campbell y Foster se dedican a nuestro tema. El llamado "El mito del pesimismo cósmico" despliega el universo de Faulkner, que opone, leemos, el determinismo a la responsabilidad del individuo, y más profundamente que en O'Donnell, se analiza también "un mito" en la obra. Si, con palabras de Wellek y Warren, mito es "cualquier historia compuesta anónimamente, que se refiere a orígenes y destinos, a las explicaciones dadas por la sociedad a los jóvenes acerca de la existencia del mundo y la conducta humana: imágenes pedagógicas de la naturaleza y el destino del hombre", entonces Faulkner debe elegir o el mito cristiano, de venturoso destino para el hombre, con la virtud recompensada cósmicamente, aquí o en otro mundo; o el mito pesimista, que define al hombre como la trágica víctima de un universo caótico (si no maligno), y don-

38 Pierre Emmanuel, "Faulkner and the Sense of Sin", *The Harvard Advocate*, CXXXV (November, 1951), 20.

39 Leonard Doran, "Form and the Story Teller", *The Harvard Advocate*, CXXXV (November, 1951), 12, 38-41.

de la muerte le da una perfecta aniquilación. Faulkner elige, al parecer, el segundo.⁴⁰

En esta atroz exhibición de un universo donde falta la creencia en el primer mito (exhibición favorable a una posterior etapa de prédica moralista), ¿son libres o no los personajes así fundados y qué clase de tragedia ellos animan? Campbell y Foster responden: *La paga de los soldados* debe su pesimismo a rápidos y frecuentes viajes del autor, que se mueve de los hechos trágicos a unos comentarios poéticos; el pesimismo lo da una elocuencia swinburniana y soñadora; mas ni en ella, ni tampoco en *Mosquitos*, hay excusa de hechos catastróficos para el desborde verbal. Sea de ello lo que fuere, dichas novelas proponen las bases del mito: "la frustración humana y la catástrofe tomadas como reflejo (y quizá como parte) de la confusión trágica del universo mismo". Las dificultades de encarnar este tipo de tragedia cósmica en otra de móviles humanos, han de esfumarse luego, con la maduración del artista. Novelas como *Sartoris* y *Santuario* llenan un estadio medio, entre el dudoso método narrativo de las primeras y el cabal aprovechamiento de la tragedia cósmica. Ya los comentarios poéticos se ven ligados a la narración: "someten los personajes a una relación de justicia literaria, y son, paradójicamente, símbolos de una fatalidad que no discrimina... y que destruye a malos y buenos por igual". Los hombres de apellido Sartoris encarnan ideas de Pirro: una extraña combinación de belleza, violencia y fatalidad, que no tragedia; la vida no es más. El aluvión melodramático de *Santuario* deja fría a Temple, ganada por el "caos cósmico", la "estación de lluvia y muerte". (No puede llamarse libre aquel tedio final, según Brooks). Más bien, Quentin III, cotejado una vez con Hamlet, abre la puerta del suicidio, tras los pecados de su hermana, el cinismo del padre que todavía lo instruye en una escuela de degradación, y el malsano incesto irreal; se da muerte a fin de no olvidar aquellos hechos ni habituarse al desdoro. Resulta libre para castigarse con su mano.

No es común, no, que venza la libertad; muy al contrario. *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!* enseñan el motivo, en la na-

⁴⁰ Harry Modean Campbell y Ruel E. Foster, "The Myth of Cosmic Pessimism", *William Faulkner: A Critical Appraisal* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pp. 114 ss.

rración, de una vasta culpa social: el sur "maldito por Dios" a causa de haber elegido la esclavitud de los negros, a quienes Faulkner llama "una raza maldita y condenada a ser siempre parte de la condena, de la raza blanca y una maldición por los pecados de ésta". ¡Absalón, Absalón! da con el culpable de la tragedia, el villano Thomas Sutpen, producto de la maldición cósmica. Más libres y menos desgraciados que Quentin III, algunos personajes de ¡Desciende, Moisés! discuten el "dilema" de Dios. Isaac McCaslin sostiene que Dios debe ser responsable del bien y el mal. "Pero", explica a su primo McCaslin Edmonds,

yo sé lo que tú quieres decir. Que habiéndolos creado (a los hombres) El mismo debía saber que no tendría más esperanza de lo que podía tener de orgullo y dolor pero El no esperó El sólo aguardó porque El los había hecho: no sólo porque les había dado vida y movimientos sino porque había tenido ya tantas angustias por ellos: tanto tiempo angustiado por ellos porque El había visto cómo en casos individuales eran capaces de cualquier cosa alta o muy baja recordaba con estupefacción incompreensión fuera del cielo donde también fue creado el infierno y así El debe admitirlos o de otro modo admitir Su igual en cualquier parte y así no ser ya más Dios y por consiguiente debe aceptar la responsabilidad por lo que El mismo hizo para vivir con El mismo en Su solitario y supremo paraíso.⁴¹

«Jorge Puccinelli Converso»

Además, Isaac, oponiéndose a una larga tradición, repudia las tierras que heredó, pues él no las cree suyas, debido a la idea de que el suelo no pertenece a nadie; propugna la humildad ante la naturaleza, símbolo de fuerzas que dominan el universo. Es uno de los pocos personajes libres, si bien la libertad le enseña a someterse ante lo suprahumano.

Campbell y Foster no olvidan la tensión entre el determinismo cósmico y la responsabilidad individual. Ambos hechos coexisten en Faulkner, a quien o le indigna o le apena la humanidad. El conflicto no se resuelve, pero "busca un escape que no sea a través de la fe ni del hedonismo. Faulkner no da solución ni catharsis" y en sus últimos libros crea personajes "buenos", sólo que en número escaso y en el seno de una perversidad so-

41 ¡Desciende, Moisés!, p. 220. Citado por Campbell y Foster.

cial, donde el poco bien practicado "no tiene apoyo en el universo ni en poder hipotético alguno fuera de él".

El capítulo "Primitivismo"⁴² revela que Faulkner acepta en su arte "la naturaleza como norma" y que ensaya el método de los artistas primitivos, o sea, el de la regresión, del retorno. Se afirma que el personaje faulkneriano, tan primitivo, no encaja en la sociedad contemporánea. De un modo u otro, eligiendo sanamente la devoción ritual por viejas y casi nómadas formas de vida (así actúan Sam Fathers e Isaac McCaslin), o sufriendo de modo inconsciente la índole de su atavismo (así, Joe Christmas), ellos reflejan, a la vez, corrupción, debilidad y rebeldía ante la civilización industrial. El mismo elogio del Negro, hondo en Faulkner, es una elección moral. ¡Distintos, aun en la desgracia, son los dulces negros de *El sonido y la furia* y el diabólico Joe Christmas, cotejados con estos blancos moralmente débiles: Bayard Sartoris, la familia Compson, Popeye, Benbow, Temple Drake, la familia Sutpen! Cuando el hombre negro se corrompe (ver el cuento "¡Desciende, Moisés!"), automáticamente su conducta es la del blanco: el protagonista Samuel Worshman Beauchamp nos lo enseña. La naturaleza impone reglas y el hombre salvaje es noble; he aquí sus virtudes: resignación, honradez, valentía, apego físico a la naturaleza y pesimismo tolerante.

Luego, Campbell y Foster hurgan la trama y la alegoría en "El oso", relato de un primitivismo que toma formas sacramentales y con muchos símbolos de esa "religión" que venera lo silvestre y animal. Podemos ver dichas ideas en otras novelas y personajes que Campbell y Foster no tocaron, y donde, a falta de alegorías rituales, hay "el primitivismo conceptual", valioso para entender los personajes. La gran población de neo-primitivos, blancos y negros, hombres, mujeres y niños, revela a Faulkner como anti-intelectual, enemigo de un razonado despliegue del conflicto, y más bien, proclive al drama psicológico de seres en quienes vemos, en tormentosa ebullición, riadas de impulsos inconscientes.

Aunque Ernest G. Griffin no mencione una adecuada bibliografía, en él culmina esta corriente crítica. Emprende una tarea sólo al comienzo sistemática de elucidar si Faulkner emplea o no la técnica de la tragedia. Con ideas de Aristóteles, Nietzsche, Wood Krutch, Cornford, el poeta Yeats y el novelista Lawrence,

42 William Faulkner: A Critical Appraisal, pp. 140-158.

busca la definición de la tragedia. Como, según Aristóteles, ella es "imitación de una acción", y como, según Griffin, las acciones pueden y no pueden ser nobles, resulta secundario el papel del personaje y su evaluación moral. ¿Qué nos falta en el mundo contemporáneo, pues, para el resurgimiento de la tragedia?

Del mundo actual, para crear la tragedia necesitamos, no acciones buenas ni personajes nobles, sino una acción tratada seriamente y tan completa como nuestra imaginación pueda concebirla... ella incluirá todo el ritmo de felicidad y miseria, el espectáculo de la empeñosa vida humana desplegándose contra la terrible oposición de fuerzas, más allá de la comprensión de valores simplemente humanos éticos y sociales... Antes de ver la tragedia como un producto de ciertas épocas históricas favorables que dieron lugar a cierto tipo de personajes, nosotros la vemos como una norma general en la vida, que es siempre el "argumento" potencial de la tragedia. Las acciones devienen un concepto profundo que no significa meramente los hechos, sino el simbolismo de un ritmo más profundo y universal en la vida.⁴³

Esta cualidad trágica, por supuesto, amengua cuando los personajes son simplemente humanos (como en Eurípides), o cuando (en las novelas modernas) hay gran dedicación por ellos, desdeñando los demás elementos trágicos. Para ser tal, una tragedia debe hacernos sentir el flujo de la vida, "aquella armonía del universo que da un fondo fatalista de destino a la lucha de la voluntad humana". Y en seguida, Griffin estampa el juicio que aguardábamos. ¿Por qué son trágicas las novelas de Faulkner y algunas obras de diversas funciones literarias, escritas aun hoy día? Pues por el uso del coro o su equivalente, el cual nos revela ese "fondo fatalista", esa "norma general en la vida", cuya esencia es indefinible:

...es casi imposible describir el fondo trágico, simplemente porque se halla fuera de nosotros, en los límites de nuestro alcance; las Hadas, las Furias, la insondable

43 Ver la tesis inédita (Universidad de Columbia, 1951) por Ernest G. Griffin, "William Faulkner and the Tragic Ritual", 7-8.

naturaleza, la armonía universal, el coro de Anons, la conciencia de la raza, el id, el inconsciente colectivo, aun "el tiempo que tiene una bolsa en la espalda", o "lo Perdurable" (términos de Shakespeare), son apenas oscuros vocablos para describir lo que más bien se entiende implícitamente en el estudio de las obras dueñas de gran visión trágica. Por razones de conveniencia emplearemos el término "dionisiaco", de Nietzsche.⁴⁴

El segundo argumento de Griffin defiende cómo, en la tragedia auténtica, el fondo trágico resalta y absorbe el personaje. Según Yeats, dice, "en las grandes épocas del drama, el personaje disminuye o a veces desaparece, y en cambio, hay un gran sentimiento trágico". Sin embargo, cuando dicho fondo, o destino, se acentúa, los personajes no devienen hojas en el viento, sino que la lucha de la voluntad humana se hace mayor: he ahí los intensos personajes de la tragedia griega, cotejados con los más débiles (sic) de Shakespeare, en quien el destino se amengua y el hombre resulta ensalzado.

Griffin, así, reconoce el fondo fatalista como elemento supremo para calificar una tragedia, a más de un personaje que sucumba merced al destino y no a poderes humanos. El coro es el recurso técnico de enseñar el "fondo".

Si una novela moderna reúne las dos condiciones (el coro y el personaje) ella será trágica siempre y cuando, parece añadir Griffin, que también emplee las peripecias y la anagnórisis. Apliquemos lo dicho a nuestro objeto:

La mayor contribución de William Faulkner a la literatura (y el elemento que lo ha hecho escritor de escritores) debe ser, creo, su reacción contra el exceso en pintar el personaje...⁴⁵

O sean, coro y personaje, sí, pero más que nada coro, entonación trágica, y el resto en segundo plano. Muchas páginas de Griffin se dedican a "Hojas rojas" y "El oso". Sin saberlo, sostienen y amplían los juicios de Whittemore respecto al sacrificio del esclavo negro que restablece la armonía de la tribu con la aceptación de su muerte, después de cumplir el rito de la fu-

44 *Ibid.*, 9.

45 *Ibid.*, 30.

ga, durante la cual se modifica su existencia. Aun cuando Griffin juzgue fundamental el manejo de las peripecias como núcleos del coro, y relegue la anagnórisis, se afana mucho por indicar en qué escena del primer relato vemos a esta última: en la picazón de la culebra, dos veces repetida, que fuerza al esclavo a comprender su destino. Al final, cuando él es capturado (debe morir junto al jefe de la tribu, por no alterar el viejo orden de su sociedad), el hombre canta, rendido y feliz. Muere para darse a los otros. El renacimiento es innegable.

El coro, más o menos dramático, lo forman acá unos indios que rodean al esclavo, intervienen en la acción y comentan los hechos. En cambio, en "El oso" hay más una entonación coral, proveniente del estilo, que un movimiento, digamos, escénico, y todavía menos un contrapunto entre los miembros del coro y el protagonista. Old Ben es llamado el "inconsciente colectivo del grupo" y la "actualización visual del demonio". Muere con él la sociedad "natural", ambos condenados a desaparecer, debido a la evolución histórica. Griffin no iguala a Campbell y Foster en el estudio del simbolismo; pero señala el rito desempeñado por el sacerdote Sam y el novicio Isaac en el bautismo; la majestad de Old Ben, el demonio; la seducción del paisaje elemental. Y hace del perro Lion un héroe que representa el salvajismo del nuevo orden: "héroe que mata lo que ama y pone fin a la sociedad en que fue excelso".

Finalmente, como dejamos dicho en la Introducción, Griffin denomina trágicas a muchas narraciones en que hay fugaces parodias de argumentos mitológicos. Error suyo, puesto que la parte no hace el todo. Discutir si el personaje cristiano, habitual en Faulkner, puede ser un héroe trágico, es ya un tema noble. A propósito de Quentin III, leemos:

...dentro de las normas de la doctrina cristiana, que exalta lo eterno, el creyente puede no ser tenido como un personaje trágico; pero dentro de las normas de la visión del artista, puede llegar a serlo. Tomemos al mismo Cristo. Juzgado como parte del sacrificio y del renacimiento ritual, es un héroe trágico; pero ya como Hijo de Dios, Omnipotente y Absoluto, no podemos aplicarle el mejor sentido de aquella palabra.⁴⁶

46 *Ibid.*, 67.

Por otra parte, el ensayo de John Lydenberg sobre "El oso" enfoca así el personaje:

Faulkner ve el hombre en el seno de una eternidad, de una intemporal confusión de pasado y futuro, quien obra no como una criatura racional y deweyana, sino como un animal natural, inconsciente, pero muy moral. Estos hombres no se entienden a sí mismos, y menos los entienden Faulkner y sus lectores.⁴⁷

Lydenberg revela, también, su concepto del sacrilegio, nuevo en la crítica: el rito debe traer consigo la muerte y la retribución trágica, que no sea júbilo ni duelo; sacrilegio explicable por el pecado original en que se hallan quienes desean matar a Old Ben, debido a que son sureños. "El pecado original les enajenó irrevocablemente de la naturaleza. Así, la conquista de Old Ben se convierte en una violación". Para Lydenberg, todos los personajes y animales son simbólicos, y la sección IV del relato no posee estructura dramática.

El libro de Ward L. Miner,⁴⁸ más dado a calificar de historiador a Faulkner, exhibe poco interés; tan sólo unas referencias al simbolismo cristiano de *El sonido y la furia* (tomadas de Summer C. Powell, cuyo ensayo hemos de ver), *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!*, y cotejos entre Eliot y Faulkner como autores religiosos afines, aunque Faulkner no acepte el orden de las instituciones eclesásticas. Dichas novelas representan "el minucioso análisis moral de la sociedad que (Faulkner)-ha creado... (él) es un moralista que lamenta la decadencia, así como Jeremías lamentó la decadencia de Israel". "El oso" le da pie exclusivamente para ver la propiedad de la tierra y la condición de los negros.

"The Symbolic Action of Sin and Redemption", tesis universitaria de Lawrence S. Dembo, fija el método a través del cual el simbolismo cristiano alcanza una figuración dramática; método éste de alegoría, o representación externa del conflicto moral habido en el seno del universo cristiano, entre fuerzas personificadas del bien y el mal. Faulkner describe la reacción psicológi-

47 John Lydenberg, "Nature Myth in Faulkner's 'The Bear'".

48 Ward L. Miner, **The World of William Faulkner** (Durham. Duke University Press, 1952).

ca del individuo ante el mundo condicionado moralmente. La moderna realización de esta vieja técnica que forjó el *Faerie Queenie*, de Spenser, es un dramatizar del plano moral dentro de un contexto ideológico múltiple, empleando a la vez múltiples alegorías. Dembo no añade si en Faulkner este dramatizar es fiel a los principios trágicos.⁴⁹

Jean-Jacques Mayoux, luego de admirar la maestría con que Faulkner hace que veamos presentes e inmediatas las escenas, valiéndose de metáforas al modo de Conrad, estudia el extraño aspecto físico de los caracteres, quienes poseen majestad de estatuas. Afirma: "le corps et l'être sont chez lui (Faulkner) dans une relation instable, souvent ironique, jamais contingent d'ailleurs". El cuerpo del personaje "marque les manques, les échecs, les faiblesses et les démenes comme il marque les forces du vouloir-vivre". Pero, aun concediendo atención a la fisonomía, Faulkner no tiene una ordenada tipología; agrupa a los personajes mediante una clasificación meramente biológica. Desea que el cuerpo lo diga todo y sea un instrumento cuyos gestos equivalgan a un lenguaje corporal. (Temple Drake, por ejemplo, muestra su desorden mental con ademanes de títere). Y del cuerpo, en los ratos de pasión, se aleja la conciencia: "la conscience cessait alors d'être synchronisée avec son corps, qu'elle se détraquait, se mettait en avance ou en retard sur le geste, l'attitude, l'état du corps".

Todavía hay una angustia mayor cuando el personaje imagina símbolos que revelan el atroz momento en que vive. (Mayoux no lo dice, pero recorda los símbolos en cabeza de Temple Drake, descritos por Lawrence S. Kubie). El nos entrega su intimidad por medio de lo que es irreal, ficticio; todo personaje es una simple ilustración de alguna idea del novelista y se halla a merced de quien lo imagina, pues

il s'en faut que les personnages soient à la merci de qui les imagine et que, même s'ils sont d'essence spirituelle, ils ne soient qu'un jeu de l'esprit.⁵⁰

49 Lawrence S. Dembo, "William Faulkner: The Symbolic Action of Sin and Redemption", tesis inédita (Universidad de Columbia, 1952).

50 Jean-Jacques Mayoux, "La création du réel chez William Faulkner", *Etudes Anglaises*, Ve année, 1 (Février, 1952), 34.

Como el mundo de Faulkner es "un pasado que se debe purgar", pasado que viene a ser "la inconsciencia del presente", volver atrás equivale a dar el primer paso de "esta gran catharsis". El drama faulkneriano se entiende como un psicodrama del presente. Hay una ingeniosa manía en el Faulkner de *El sonido y la furia*, que resulta errada, si desea ser trágico. El pasado de los Compson reaparece sin cronología, sin coherencia en la cabeza de Benjamín; notable parentesco con Strindberg y algunas técnicas expresiones o anti-realistas: la vida de los personajes la marcan los traumatismos. Parodiando a Teófilo Gautier, quien era un hombre porque el mundo exterior estaba en él, Faulkner puede decir que lo es, ya que sólo existe el mundo interior. Se nos antoja un idealista platónico; para él no hay otra materia que las materializaciones, los signos, los símbolos, las fuerzas que reposan en la existencia. Aserto mayor, junto a otro, donde Mayoux, reuniendo a los personajes en una clase social, afirma que ellos expresan la angustia de un grupo perdido en una sociedad desintegrada:

...des représentants dissociés de cette société et de cette classe, jetés par les vagues de l'histoire hors de la réalité comme des poissons seraient jetés hors de l'eau, et délirant sur l'élément perdu.⁵¹

«Jorge Puccinelli Converso»

A partir de 1952, si bien escasean los estudios integrales respecto a los elementos trágicos, hay muchos juicios reveladores. Únicamente el volumen del Irving Howe, periodístico y superficial, es huérfano en pasajes pertinentes. La tesis universitaria de Eugene J. Hall analiza los personajes en su doble papel de nexos estructurales y nexos temáticos, o más bien, núcleos que organizan las novelas. Por lo demás, Hall presenta una atinada cronología de los asuntos, por la cual nos hace ver que Faulkner se dedica más al siglo XX, cuyas épocas varían conforme avanza la edad del autor, que a escribir la historia del Sur. Faulkner mismo dijo una vez que sólo había escrito del Sur que directamente conoce: queda, pues, desvirtuada la teoría de Cowley,

51 *Ibid.*, 39.

ganoso en enseñar que Faulkner se apega a la crónica y a la historia.⁵²

Yo mismo, en la tesis del bachillerato, fui llevado por la urgencia de deslindar el tipo de tragedia, amén del tono o atmósfera. La llamé "tragedia enfrenada", distinta, pues no sigue un planteamiento progresivo ni se resuelve en una catharsis auténtica; es demorada, contenida, a fin de que el aura dramática sea eterna y penda sobre nuestras cabezas. Dicha aura termina ahogando los personajes y el asunto. Faulkner puebla sus novelas de hechos catastróficos, pero relega la acción principal; ¿no puede su tragedia ser un artificio creado por el estilo? Cuando me expuse en los temas del narrador, en las técnicas del tiempo y la arquitectura narrativa, me alejé de los que hoy refiero; no obstante, en la sección "Relaciones entre autor y personaje", subrayé la paulatina esclavitud de los caracteres, reducidos por fin a vacuas ilustraciones de las ideas de Faulkner. Si *Quentin III*, *Joe Christmas* o *Thomas Sutpen* dejan honda impresión, en las últimas novelas se rinde demasiada pleitesía a la prosa poética (equivalente del coro, según Warren Beck) y ya no vemos tragedia ni héroe, sino confusa marea verbal.⁵³

W. R. Moses sigue a quienes tienen a "El oso" por un mito; Jules Newman se dedica más bien a fijar el tipo de religión de que Faulkner es devoto; y en todo un libro, William Van O'Connor no da opinión alguna al respecto.⁵⁴

«Jorge Puccinelli Converso»

(Continuará)

52 Irving Howe, *William Faulkner: A Critical Study* (New York: Random House, 1952); y Eugene J. Hall, "Character as Structure and Theme in the Novels of William Faulkner", tesis inédita (Universidad de Columbia, 1952).

53 Ver la tesis inédita (Universidad de San Marcos, 1952) por Carlos-Eduardo Zavaleta, "Algunos experimentos de William Faulkner en la novela".

54 Ver W. R. Moses, "Where History Crosses Myth: Another Reading of 'The Bear'", *Accent*, XIII (Winter, 1953); la tesis inédita (Universidad de Columbia, 1953) por Jules Newman, "The Religion of William Faulkner"; y William Van O'Connor, *The Tangled Fire of William Faulkner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954).