

Nº 5
261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TIEMPO COMO MOVIMIENTO EN WILLIAM FAULKNER



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

P R E S E N T A :
ROSA MARGARITA GALAN VELEZ

MEXICO, D.F.

1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

I N T R O D U C C I O N	1
I <u>ANALISIS DEL TIEMPO EN EL MONOLOGO DE BENJY</u>	5
1.1. Tiempo mecánico	7
1.2. 'Presente físico de Benjy'.....	9
1.3. El 'ahora' del monólogo	13
1.4. Tiempo de los recuerdos	19
1.5. Tiempo interno de Benjy	29
II <u>CONCEPCION TEMPORAL EN WILLIAM FAULKNER</u>	35
C O N C L U S I O N	46
BIBLIOGRAFIA.....	48

INTRODUCCION

Es imposible referirse a la obra de William Faulkner sin abordar el problema del tiempo. Característica constante de sus mejores novelas es la dificultad de percibir una secuencia clara y progresiva del desarrollo de la trama. El presente se nos muestra tenue, complejo, indefinido; constantemente interrumpido por incursiones en el pasado, por vivencias confusas y fragmentadas, difíciles de ubicar.

Esta dificultad de percibir todo un pasado dentro de un presente en sí mismo confuso, se agrava intencionalmente con el estilo sintáctico peculiar de Faulkner: palabras compuestas y mezcladas entre sí; oraciones larguísimas sin mayúsculas, puntos, ni comas; el uso de un sólo sustantivo acompañado de toda una cadena de modificadores; además de los frecuentes cambios de romanas a itálicas en la tipografía, y el uso del paréntesis que suspende continuamente la narración.

Por si lo anterior fuese poco, los nombres de los personajes también cooperan en perdernos dentro de la secuencia temporal de la narración. Un mismo nombre, o la repetición de un apellido dentro de una familia, o simplemente la similitud de sonidos de los nombres de varios personajes aumentan la confusión.

Lo mismo sucede con algunas situaciones que se nos presentan. Más de una vez descubrimos paralelismos o yuxtaposiciones en las relaciones de los personajes, ya sea dentro de una misma novela o de una novela a otra. Los acontecimientos parecen repetirse, pero nunca de una manera total.

El seguimiento de las ideas es un proceso sumamente difícil para el lector. Conrad Aiken opina que la tarea más árdua que tienen los lectores de Faulkner, por más admiradores suyos que sean, es la de leer las primeras cincuenta páginas de cada novela suya. Cada inicio implica nuevamente empezar a aprender como leer este estilo tan propio. El lector siempre está tentado a abandonar su -- lectura. La razón está en el hecho de que Faulkner parece querer decirnoslo todo en cada oración:

It is as if Mr. Faulkner, in a sort of hurried despair, had decided to try to tell us everything, absolutely everything, every last origin or source or quality or qualification, and every possible future or permutation as well, in one terrifically concentrated effort: each sentence to be, as it were, a microcosm. (1)

En efecto, Faulkner trata de decirnoslo todo. Trata de dotar cada momento presente de toda su riqueza y complejidad. Para ello debe incluirlo todo: todo sonido, olor, sabor y color, todo pasado y posible futuro; esa multitud de elementos que se amalgaman en ese breve 'ahora' siempre en proceso de transformación. Porque -- para Paulkner el tiempo no es un concepto sino una realidad vital. No se le presenta como el movimiento ininterrumpido de tres momentos bien definidos: un pasado, un presente y un futuro. Ese tiempo lineal, de sucesión definida, no existe para él. Como lo dijo en una entrevista en la que se le preguntó sobre su concepción -- del tiempo y su posible afinidad con la de Bergson, para él no existe el tiempo fuera del momento presente que experimenta el hombre. Pasado y futuro están condensados en él: "There isn't any -- time, ... In fact I agree pretty much with Bergson's theory of the fluidity of time. There is only the present moment, in which I -- include both the past and the future, and that is eternity." (2) En otra ocasión refiriéndose al manejo de sus personajes en el -- tiempo, señaló también al tiempo como un flujo que sólo existe -- dentro de la experiencia del hombre:

The fact that I have moved my characters around in time successfully, at least in my own estimation, proves to me my own theory that time is a fluid condition which

(1) Aiken, Conrad, "William Faulkner: The Novel as Form", en Warren, Robert Penn, ed., Faulkner: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968, p.48.

(2) James B. y Michael Millgate, eds., Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962, N.Y.: Random House, 1968, p.70.

has no existence except in the momentary avatars of individual people. There is no such thing as was -only is. If was existed, there would be no grief or sorrow. (3)

Así, el tiempo para Faulkner es un flujo ininterrumpido de 'ahoras', una sucesión interminable de momentos siempre cambiantes en los que va incluido todo el pasado del individuo. El pasado es una parte esencial del presente, está íntimamente ligado a él, cristaliza en él de una manera inmediata. Ambos constituyen el instante fugaz que da vida a la experiencia temporal del hombre. Esta omnipresencia del pasado en el presente, en una realidad en continuo movimiento, da características únicas a la prosa de este autor. En una entrevista en la Universidad de Virginia Faulkner dijo:

To me, no man is himself, he is the sum of his past. There is no such thing really as was because the past is. It is a part of every man, every woman, and every moment. All of his and her ancestry, background, is all a part of himself and herself at any moment. And so a man, a character in a story at any moment of action is not just himself as he is then, he is all that made him, and the long sentence is an attempt to get his past and possibly his future into the instant in which he does something. (4)

Por supuesto que la importancia que tiene el tiempo en las novelas de Faulkner no es algo exclusivo de este autor. Como - Roland Bourneuf y Réal Ouellet explican en La novela (5) el tiempo aparece como elemento indispensable dentro de la literatura. -

- (3) Stein, Jean, "The Art of Fiction XII: William Faulkner", en Cox, Leland H. ed., William Faulkner Critical Collection, Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982, pp.24-25.
- (4) La cita la tomé de Bollyson, Carl E. Jr., Uses of the Past in the Novels of William Faulkner, Ann Arbor Michigan: UMI Research Press, 1984, p.2. Pertenece a Faulkner en la Universidad de Virginia.
- (5) Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal, La novela, 1a. ed., 1972, Barcelona, España: Ariel. (3a. ed., 1981), pp.147-148.

Siendo ésta un arte temporal al igual que la música, se opone a la pintura y a la escultura, artes espaciales. Por ser una forma de discurso que utiliza palabras, implica sucesión y movimiento. Mientras un cuadro puede ser visto globalmente en un instante, - una novela necesita desarrollarse para poder ser comprendida en su totalidad. Sin embargo, en la obra de algunos escritores contemporáneos el tiempo no es tan sólo un tema o la condición de una realización. El tiempo es punto central de la experiencia de vida de su autor, de su concepción de la realidad, de su forma de percibir al hombre y al mundo. Creo que esto es particularmente cierto al hablar de la obra de William Faulkner. Jean-Paul Sartre en su ensayo "On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner" señala: "A fictional technique always relates back to the novelist's metaphysics. The critic's task is to define the latter before evaluating the former. Now, it is immediately obvious that Faulkner's metaphysics is a metaphysics of time"(6) A pesar de que el contenido de este ensayo de Sartre ha despertado una gran polémica entre los críticos especialistas en Faulkner, la afirmación sobre la importancia que el tiempo ocupa en su obra no ha sido hasta la fecha puesta en duda.

El propósito de esta tesina es el de examinar el sentido del tiempo en William Faulkner. Para ello tomo la primera sección de El sonido y la furia, el monólogo de Benjy, como objeto central de mi análisis. Pretendo ejemplificar cómo los elementos formales revelan una y otra vez al lector la concepción temporal del autor.

(6) Sartre, Jean-Paul, "On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner", en Warren, Robert Penn, J. Faulkner p.87.

I ANALISIS DEL TIEMPO EN EL MONOLOGO DE BENJY

Problema central para la comprensión de la primera sección de El sonido y la furia es el manejo del tiempo. Es tan central que todos los demás aspectos: la trama, los personajes, el mismo estilo sintáctico, quedan de una u otra forma relacionados con él. De aquí la importancia que su análisis representa para el entendimiento total del monólogo. Gracias al estudio del tiempo podemos descubrir qué pasa dentro de la mente de Benjy, de qué manera pasa, por qué pasa así, y todas las profundas implicaciones que esto acarrea en la mente del lector.

Al hablar sobre el tiempo en esta sección podemos hacerlo desde distintas perspectivas o niveles. Podemos hablar de un tiempo específico en el que tiene lugar el monólogo, una fecha, un día especial de cumpleaños o de Semana Santa, que nos habla de una temporalidad mecánica, de relaciones pre-establecidas por el hombre en sociedad (TIEMPO MECANICO). El estudio de este tiempo es importante por dos razones. En primer lugar porque gracias a él podemos descubrir objetivamente características comunes al concepto global de tiempo de Faulkner, más difícilmente identificables en otros niveles temporales. En segundo lugar porque todos esos datos numéricos y de calendario tienen una función específica dentro de la novela. Son algo así como símbolos, herramientas sensibles que utiliza el autor para expresarnos un significado más profundo. Abren perspectivas para nuevas formas de entendimiento.

Dentro de este tiempo mecánico nos podemos referir al desarrollo temporal de este día. Esto es, a la evolución o sucesión de acontecimientos del día de Benjy en compañía de su cuidador Luster. Este tiempo, al que denominé 'PRESENTE FISICO DE BENJY'

proporciona la situación actual de los Compson. El presente está aquí y todo el pasado se confrontará una y otra vez con él.

También dentro del tiempo mecánico podemos marcar un momento específico en el que se encuentra Benjy cuando tiene lugar el -- monólogo (EL AHORA DEL MONOLOGO). Este tiempo no tiene que coincidir por fuerza con el 'presente físico de Benjy', pues bien - podría ser posterior a él (en el instante de quedarse dormido por la noche). Una vez establecido, todas las acciones que ocurren - antes de él quedan definidas como 'pasado'.

Producto del desplazamiento espacial de Benjy en ese día son las frecuentes asociaciones que hace con los acontecimientos ocurridos a lo largo de su vida. Estos recuerdos o percepciones del pasado también poseen un tiempo mecánico propio; individualmente tuvieron lugar en una fecha específica, y vistos en conjunto presentan un período determinado de la vida de los Compson (TIEMPO DE LOS RECUERDOS).

Entretejadas íntimamente las divisiones anteriores forman un sólo bloque continuo en el que todas las vivencias pasadas y presentes quedan reducidas a un mismo nivel temporal. Este corresponde al TIEMPO INTERNO DE BENJY. La forma en que él experimenta el --- tiempo se refleja también en su peculiar estilo sintáctico (tratado en el 'ahora del monólogo'). En conjunto, esta perspectiva -- provoca en el lector una reacción múltiple de intuición, deducción, compasión y, lo que es más importante, identificación con el drama de la familia Compson.

1.1

TIEMPO MECANICO

El monólogo de Benjy aparece precedido por una fecha: 7 de abril de 1928. Este dato, perteneciente al tiempo del calendario, señala desde el inicio de la sección la importancia que el tiempo tendrá dentro del monólogo y, más allá aún, dentro de la novela, - bajo cualquiera de sus manifestaciones. Esta fecha bien específica nos ubica en un tiempo mecánico, cronológico, de fechas y números, tiempo resultado del esfuerzo intelectual del hombre por ordenar y fijar dentro de límites precisos sus experiencias de vida. En la mente del lector crea la ilusión de límites temporales, de control respecto al contenido que vendrá. Ilusión prontamente cuestio nada al avanzar un poco en la lectura y descubrir el tiempo tan peculiar en que Benjy vive. Se crea una tensión entre el torrente ininterrumpido de memorias de un eterno pasado inmediato que forma el contenido del monólogo y la fecha, el dato preciso y estable - que lo delimita.

Esta fecha vista globalmente dentro de la novela proporciona objetivamente evidencia de la forma en que Faulkner maneja la cronología del tiempo en sus novelas. El sonido y la furia está formada por cuatro secciones: tres monólogos y un relato. Cada una de ellas tiene lugar en diferentes fechas. La más lejana, la de Quentin, el 2 de junio de 1910, las otras tres, dieciocho años -- más tarde, el 6, 7 y 8 de abril de 1928, que corresponden al viernes, sábado y domingo de Semana Santa. Sin embargo estas fechas no aparecen en la novela en un orden secuencial. No tenemos primero el 2 de junio de 1910, siguiéndole después en orden progresivo el 6, 7 y 8 de abril de 1928 como sería fácil de suponer. En esta novela la primera sección está fechada con el día 7, retrocediendo la - segunda en el pasado hasta el año de 1910, para después avanzar - dentro de este retroceso al 6 de abril, terminando la cuarta sección en la última fecha, el día 8 de abril de 1928. Como podemos ver la última fecha es posterior a la inicial. Sí existe por lo -

tanto una progresión temporal, mas ésta se realiza siguiendo un movimiento envolvente, un movimiento que retrocede, avanza en el pasado y salta después sobre el inicio, para lograr así una progresión final. Podemos hablar, dentro de este tiempo mecánico, - de un movimiento anacrónico, no secuencial pero proyectado finalmente hacia una progresión, semejante al de una serpiente, referido en un poema de Coleridge:

like the motion of a serpent,...at every step...
 pauses and half recedes,
 and from the retrogressive movement
 collects the force which again carries him onward.(7)

También dentro del tiempo mecánico podemos señalar que ese día 7 de abril de 1928 corresponde a un Sábado de Semana Santa y que por añadidura, coincide con el cumpleaños número treinta y tres de Benjy (edad en que Cristo muere). Este paralelismo cristiano tiene una significación especial, a la que me referiré más adelante. Por lo pronto basta subrayar que esta concordancia entre Cristo y la novela permanecerá latente, sirviendo como marco para la acción del mondlogo.

[7] En algun momento, mientras buscaba material para esta tesina, encontré esta referencia sobre un supuesto poema de Coleridge que ilustra maravillosamente la secuencia del tiempo mecánico en la obra de Faulkner. Confío que encontraría posteriormente el poema al que pertenecía, pero me ha sido imposible encontrarlo. ("The Rime of the Ancient Mariner" alude a las olas del mar como "water-snakes" y el movimiento que transfieren al barco es bastante similar al de una serpiente. En "Christabel" se habla repetidamente de una serpiente. No obstante, ninguno contiene la cita exacta.)

1.2

'PRESENTE FISICO DE BENJY'

Dentro del tiempo mecánico también podemos señalar un intervalo específico en el que se desarrolla la acción del monólogo: una tarde, a la que nos podríamos referir como el 'presente físico de Benjy'. El transcurrir de este 'presente' es difícil de detectar. Se presenta sumamente tenue, frágil, constantemente invadido por el recuerdo de vivencias ocurridas años atrás. Sin embargo, a pesar de las continuas interrupciones y referencias al pasado, podemos advertir que posee en sí mismo un desarrollo cronológico. Benjy se nos presenta siempre en movimiento, siempre desplazándose de un lugar a otro conducido por su guardián Luster. Primeramente junto a la cerca del campo de golf, antiguo pastizal de Benjy, - desde donde él observa a Luster buscar su moneda perdida de veinticinco centavos y desde donde él gime lastimosamente al relacionar el nombre de su hermana Candace, Caddy, con el llamado que los jugadores hacen al 'caddie'. Posteriormente se dirige y llega a la cochera, pasando por el lugar donde acostumbraba esperar a -- Caddy de regreso de la escuela. Dentro de este continuo desplazamiento llega, siempre dirigido por su cuidador, al arroyo. Después del fracaso de Luster por entretener a Benjy dentro del agua mientras él busca una pelota de golf y de paso su moneda con la que pensaba pagar su entrada para asistir al circo, ambos se dirigen a la casa. En este recorrido pasan por el cuarto de Dilsey, entrando posteriormente al interior de la casa. Una vez dentro, el movimiento continúa: por la cocina, donde Dilsey le tiene preparado un pastel por su cumpleaños, la biblioteca, el comedor, hasta que finalmente llegan a la recámara por la noche.

Para el lector este transcurrir es tan confuso e incomprensible como para Benjy. Ambos deben aceptar el ser desplazados -- permanentemente de un lugar a otro sin tener la más mínima idea de la razón de ello. El movimiento se vuelve obligatorio. Para Benjy no existe otra posibilidad de vida; para el lector, no hay

alternativa alguna para poder seguir la lectura que dejarse llevar y acompañar a Benjy en su recorrido. Los lugares van desfilando uno tras otro. Apareciendo y desapareciendo, la más de las veces, igual que las personas y objetos de esta sección, repentinamente, como si surgieran de la nada para después volver a ella. Se crea una asfixiante monotonía.

Aquí cabría señalar la importancia vital y paradójica de este movimiento. En el nivel más inmediato, gracias a él, a la espacialización de sus vivencias, logramos como lectores percibir el transcurrir de esta tarde. Podríamos decir que el movimiento es parte integral del 'presente físico' de Benjy, es su nota característica. El tiempo no existe en este nivel fuera de su experiencia de vida y ésta se identifica con el movimiento. Por otra parte, este mismo movimiento es en cierto modo el causante de la confusión de su presente. En efecto, debido a ese desplazamiento por cada uno de los lugares por donde pasa Benjy en ese sábado, los episodios de la vida de los Compson se van revelando, fragmentando así el presente. Cada lugar desencadena en Benjy recuerdos específicos que se refieren a acontecimientos ocurridos en el pasado. Este pasado interrumpirá y confundirá la narración.

A pesar de que Benjy vive ajeno al tiempo mecánico, él tiene la capacidad de distinguir un momento del día como especial: la hora en que las niñas salen de la escuela. Anticipando la salida se dirige a la reja de la casa y con ansiedad espera la aproximación de las chicas con sus útiles escolares. En la cuarta sección esta distinción se amplía. Ya no es sólo una hora sino un día de la semana, el domingo, el que se advierte diferente. En él, Benjy realiza su paseo al pantedón.

Por supuesto que se puede decir que se trata de reacciones mecánicas, rutinarias, desprovistas de todo sentido racional. -- Sin embargo la ansiedad y el llanto que envuelven la aproximación o frustración a estas actividades determinadas y la serie de condiciones que lo acompañan les dan características rituales.

Para la gente que rodea a Benjy, al igual que para el lector, estos ritos son difíciles de comprender. La importancia que poseen logra transmitirse pero no explicarse. Al no entender la razón de ellos se aprecian absurdos. Lo dramático radica en el hecho de -- que aún para Benjy, incapaz de ligar causas y efectos, estos rituales están desprovistos de significación. Sólo el lector, después de terminar la novela, puede hacer las debidas conexiones. La espera en la reja tiene su fundamento en la figura ausente de Caddy. Benjy sigue aguardándola después de casi veinte años pues para él el tiempo no existe. Sin embargo en el contexto actual de los --- Compson los años sí han transcurrido, Caddy creció y se ha ido de Jefferson. Este ritual, por lo tanto, resulta inútil a pesar de -- toda la carga emotiva que pudiera acompañarlo.

También el paseo dominical logra aclararse al concluir el -- lector la novela. Lo que en la primera sección no es más que una serie de fragmentos confusos referentes a diferentes viajes al -- cementerio, se unifica en el monólogo de Jason al hacer éste mención de todo el dinero que se gasta, aparte del ridículo que esto implica, en el mantenimiento del viejo carro familiar, tirado por un caballo, en el que Benjy visita cada semana el panteón. Es en -- la cuarta sección donde se aprecia la celebración de este ritual en detalle. En ella se observa la ansiedad de Benjy anterior al -- momento de partida (Dilsey tiene que improvisar a Luster como -- chofer pues es imposible mantener a Benjy tranquilo), la serenidad que lo invade al realizar el trayecto rutinario, y finalmente la forma en que protesta, con un llanto fuerte y profundo, al advertir el cambio que Luster le infringe al paseo ritual al recorrer en sentido inverso al habitual el monumento de la Confederación.

For an instant Ben sat in an utter hiatus. Then he bellowed. Bellow on bellow, his voice mounted, with scarce interval for breath. There was more than astonishment in it, it was horror; shock; agony eyeless, tongueless; just sound....(p.283) (8)

(8) Todas las citas sobre *El sonido y la furia*, editada por primera vez en Nueva York, por Jonathan Cape and Harrison Smith, en 1929, y con "Apéndice", también en Nueva York, por Random House en 1946, están tomadas de la edición de Penguin Books de 1986 (1a. ed., Middlesex, Inglaterra: Penguin Books, 1964, con "Apéndice" en 1985).

Jason interviene y entre golpes y gritos logra girar el -- caballo, recobrando la dirección acostumbrada. Al percibir el - orden conocido, Benjy se tranquiliza, empujando vaciamente el regreso a casa.

Ben's voice roared. Queenie moved again, her feet began to clop-clop steadily again, and at once Ben hushed. Luster looked quickly back over his shoulder, then he drove on. The broken flower drooped over Ben's fist and his eyes were empty and blue and serene again as cornice and facade flowed smoothly once more from left to right; post and tree, window and doorway, and signboard, each in its ordered place. (p.284)

Dos ideas destacan en este episodio. La primera es la manera tan dramática en que Benjy se aferra al orden pre-existente de - las cosas, negando cualquier posibilidad de cambio. La segunda, la idea de muerte implícita tanto en esa negación como en el de tino mismo del pasco. Esta idea queda reforzada, también dentro de esta última sección de la novela, con el único 'juguete' que posee Benjy: un frasco con tierra y varas que pretende ser su co menterio privado. Ambas distracciones giran en torno a la muerte, se encuentran tan ligadas a lo absurdo y estéril de su vida, a - la negación total de todo proceso que implique cambio y transfor mación, que bien pueden ser consideradas como símbolos de su -- existencia.

1.3

EL 'AHORA' DEL MONOLOGO

Dentro del tiempo mecánico, es importante tratar de establecer el momento específico en el que se encuentra Benjy cuando comienza el monólogo. Este tiempo no tiene que coincidir por fuerza con el inicio del 'presente físico de Benjy', pues como en el -- caso de la segunda sección, la de Quentin, bien podría darse -- después de él, en el instante mismo de quedarse dormido (en el lugar de Quentin sería en el segundo infinitesimal anterior a su muerte) (9). El problema no es tan fácil. La dificultad radica en la forma tan peculiar que encontramos en el manejo del tiempo gramatical de la sección. (10)

Podríamos clasificar todas las oraciones de esta primera -- parte en tres categorías. La primera abarcaría todos los reportes directos pertenecientes a la gente que rodea a Benjy. Todas las conversaciones que se dan a su entorno son reproducidas fielmente con la precisión de una grabadora. Vocabulario y estructuras -- gramaticales, se reproducen sin alteración. Se crea una polifonía peculiar, en ocasiones repetitiva, sin intermediarios. El lector recibe el impacto inmediato de los Compson y demás personas en -- torno a Benjy. Después de escucharlos una y otra vez, logra reco -- nocer sus voces.

(9) Karl E. Zink opina en "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", PMLA LXXI (Junio 1956), p.300, que las tres primeras secciones de El sonido y la furia son casi instantáneas. En su ensayo: "William Faulkner, Form as Experience", South Atlantic Quart., lIII, (Julio 1954), p.191, se refiere únicamente a las secciones de Quentin y Jason al respecto.

(10) Basado en el ensayo de Gunter, Richard, "Style and Language in The Sound and the Fury", en Meriwether, James B., ed., The Merrill Studies in The Sound and the Fury, Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company, 1970, pp.146-149.

La segunda categoría incluye todas las oraciones presentadas como reportes indirectos. Es bastante parecida a la primera, nos proporciona en detalle las voces de los Compson, pero se distingue en que Benjy nos indica de quién es cada voz con un breve 'dijo' (Caddy, Quentin, Jason, etc.), siempre en pasado. Este grupo es el mayor de los tres. Es más completo que el anterior, refuerza el sonido de las voces dándoles una identidad precisa y ubicándolas en el espacio.

El tercer grupo lo forman las oraciones de Benjy. Intercalándose con los otros dos grupos, les imprime sus características especiales, y como en ocasiones ha sido señalado, brinda al lector el realismo y proximidad de una cámara cinematográfica. Una de las características más importantes, en cuanto a su relación con el tiempo, es la forma en que Benjy arma sus pensamientos. Como es incapaz de construir oraciones complejas en las que intervengan formas gramaticales elaboradas, su lenguaje estará constituido por pequeñas unidades simples que se van uniendo con la conjunción 'y'. No aparecen, por lo tanto, indicadas relaciones de causa, sustitución, motivo, etc. Todo queda unido en un continuo encadenamiento de unidades simples, todo es y..y..y....

Contrariamente a lo que podría esperarse, el contenido de esta categoría no se encuentra contaminado por la emoción. Benjy es tan objetivo y distante en sus propias oraciones como lo es al reportarnos íntegramente las conversaciones de los que lo rodean. Este distanciamiento vuelve a Benjy un observador pasivo e ignorante (en cuanto a comprensión se refiere) de todo lo que sucede. Su mismo cuerpo y mente le son ajenos y parece como si actuaran autónomamente en sus reportes. Aun su llanto, continuo e intenso a lo largo de esta sección, es un dolor externo, des-carga de anónima emoción.

I put my hand out to where the fire had been.
'Catch him.' Dilsey said. 'Catch him back.'
My hand jerked back and I put it in my mouth and

'Dilsey caught me. I could still hear the clock
between my voice. Dilsey reached back and hit
Luster on the head. My voice was going loud
every time. (p.59)

Todos los verbos de este grupo se encuentran en pasado. Se presentan en este tiempo gramatical sin importar que pertenezcan al 'presente físico de Benjy' o a sus memorias. Se dan en pasado porque el presente que vive Benjy, paradójicamente, sólo se percibe una vez que ha pasado. Su presente es más bien un eterno-pasado-inmediato. Su presente es tan fugaz, tan efímero, que sólo se registra como pasado, y una vez captado como pasado se encuentra exactamente al mismo nivel de todo el demás pasado archivado en su memoria. De aquí, de esta memoria, puede surgir al azar una y otra vez, gracias a la motivación sensorial del ambiente, o simplemente desaparecer sin control voluntario alguno. Benjy no es dueo ni de sus vivencias ni de sus recuerdos. Sencillamente surgen, están allí, y desaparecen sin que él llegue a poscerlos.

Esta forma de presentar el tiempo le dificulta al lector -- establecer el 'ahora' del monólogo. La razón de ello es que se crea una inversión temporal. Lo que constituye el presente más inmediato, los pensamientos propios de Benjy, se reporta en pasado; todos los recuerdos anteriores los aprecia el lector en el más próximo de los presentes, y todo esto de una manera objetiva, evadiendo toda interferencia emocional. Con ello la distancia -- entre pasado y presente se rompe mezclándose confusamente entre sí. Si a ello le unimos la ininterrumpida sucesión de y..y..y.. que da unidad a las diferentes categorías, notamos que se recrea en la escritura y por tanto en el lector el movimiento interno -- que experimenta Benjy. En esta sucesión las comas y puntos se vuelven arbitrarios, esfuerzo inútil por encerrar dentro de fronteras precisas el flujo de unidades.

Then they all stopped and it was dark, and when
I stopped to start again I could hear Mother,
and feet walking fast away, and I could smell it.
Then the room came, but my eyes went shut. I didn't
stop. I could smell it. (p.37)

Se crea una tensión. La secuencia de la conjunción 'y' -- rebasa la puntuación. Estallan los límites, advirtiéndose como un flujo en movimiento. Pero el estar en movimiento no es en sí mismo, en el lenguaje de Benjy, un valor. Al carecer de una razón, de una mente capaz de imponer orden y sentido a las unidades, el movimiento se vuelve monótono, desfile absurdo de fragmentos y partículas sin cohesión. Este movimiento del lenguaje refuerza y es a la vez una imagen de la estructura asfixiante y continua -- del tiempo en Benjy. También su existencia es un encadenamiento de y..y..y..y.. sin ninguna posibilidad de relación entre pasado y presente, y, por supuesto, sin la menor esperanza de futuro.

La experiencia del lector es bastante similar a la de Benjy. La lectura de esta primera sección, y del resto de la novela, se convierte en un desfile continuo de fragmentos en cadena. También él se encuentra inmerso en una realidad de absurdo movimiento en la que el presente es tan fugaz, tan efímero e incomprensible -- que sólo logra ser entendido como pasado una vez terminada la -- novela.

El sonido y la furia es una obra que crece a base de impresiones y no de cronología. Durante tres secciones el lector se debe sumergir en las mentes trastornadas de los hermanos Compson y de ellas ir sacando impresiones que funcionarán como piezas -- de un rompecabezas. El lector debe olvidarse de todo seguimiento secuencial y abandonarse al flujo vital de las impresiones. Ellas serán el único material de que dispondrá para ir haciendo inferencias y conexiones de circunstancias, tiempo y motivación. --- Ellas son su pista, su evidencia, las piezas sueltas que van --- clarificando la historia. En cada sección el lector descubre algo nuevo, capta algún tipo de información que lo permite ir profundizando su contenido. El lector obtiene de la sección de Benjy -- la impresión de lo que pasa. Al igual que Benjy, no logra hacer las debidas conexiones de causa y motivación. Las siguientes dos secciones con su cúmulo de impresiones emotivas (en la de Quetin)

y racionales (en la de Jason), van esclareciendo más su entorno, ofreciendo el por qué de lo ocurrido. Sólo al llegar al final de la última sección se obtiene una visión global de los Compson. - Así, por ejemplo, en la primera sección sabemos que Caddy se casa o que la casa de los Compson colinda con un campo de golf. En la sección de Quentin encontramos las causas del matrimonio de Caddy y de la venta del pastizal de Benjy. En la sección de Jason se obtiene una perspectiva de conjunto de estos acontecimientos y - las consecuencias para la familia. Sólo al finalizar la última parte comprendemos quién es Caddy y que relación de despojo representa el campo de golf para Benjy. (11)

Para Ford Maddox Ford el crecimiento de una historia a base de impresiones sin un seguimiento secuencial es un proceso bastante similar a lo que sucede en la vida diaria. El dice:

It became very early evident to us that what was the matter with the novel was that it went straight forward, whereas in your gradual making acquaintanceship with your fellows you never do go straight forward. You must first get (your character) in with a strong impression, and then work backwards and forwards over his past... We saw that life did not narrate, but made impressions on our brains.(12)

Finalmente, como lo señala Conrad Aiken, lo que pretende y consigue Faulkner es reproducir el movimiento de la vida, mantener ese dinamismo vital en la forma y las ideas "fluid and unfinished, still in motion, as it were, and unknown, until the dropping into place of the very last syllable".(13)

- (11) Perrin Lowrey realiza un detallado análisis del tiempo en esta novela de Faulkner en "Concepts of Time in The Sound and the Fury", en Downer, Alan S., ed., English Institute Essays, 1952. N.Y.: Columbia University Press, 1954.
- (12) Ford, Maddox Ford, Joseph Conrad: A Personal Remembrance, p.180, citado por Lowrey, Perrin, Ibid. p.62.
- (13) Aiken, Conrad, "William Faulkner: The Novel as Form, en Warren, Robert Penn, ed., Faulkner: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966, p.48.

Regresando a la búsqueda del 'ahora' debemos concluir que al estar todo en un mismo pasado inmediato (pasado, porque Benjy lo reporta en ese tiempo y a la vez inmediato, gracias a la actualización del reporte directo) el lector debe abandonar desde un inicio toda intención de apoyarse en el tiempo gramatical como - ayuda para armar la cronología. Olvidándose de él se puede establecer la primera frase de la sección como el 'ahora' del monólogo. Esto es, cuando Benjy comienza "Through the fence, between the - curling flower spaces, I could see them hitting.." (p.11) La razón, es que siendo Benjy un idiota, no podría estarse dando este monólogo como recuerdo deliberado en el momento anterior a quedarse dormido pues su mente trabaja siempre mecánicamente en relación con sensaciones directas externas. Por lo demás, en el monólogo no se encuentra pista alguna que nos lo haga suponer. De esta manera, si se establece el inicio del monólogo en el que Benjy se encuentra con Luster junto al campo de golf como el 'ahora' del monólogo, debemos transferir imaginariamente el pasado gramatical en el que se reporta al presente, quedando así, todo lo sucedido antes de ese momento como pasado anterior a él.

1.4

TIEMPO DE LOS RECUERDOS

Los recuerdos que habitan la mente de Benjy, apareciendo y desapareciendo a lo largo del recorrido, poseen un tiempo propio, una fecha exacta o aproximada en la que ocurrieron y una duración particular dentro del monólogo.

En una visión global de esta perspectiva de los recuerdos - de Benjy es importante advertir cómo su mente se centra en un -- período específico de la vida de los Compson. Este abarca poco -- más de quince años, de 1898 a 1913 (la muerte de Roskus es posterior a esta última fecha), pero se enfoca principalmente sobre los acontecimientos más remotos de su niñez. Temáticamente esto se explica al recordar que de acuerdo a lo que Faulkner escribe en su "Apéndice"*, lo que más amaba Benjy en el mundo era su pastizal, el fuego y a su hermana Candace (en realidad los dos primeros se encierran en Caddy, pues para Benjy 'Caddy huele a árbol y pasto', y el pelo de Caddy es semejante al fuego). Por lo tanto, es lógico que su mente gire en torno a estos primeros años en que Caddy aún lo acompañaba y su pastizal no había sido transg

En 1946, a petición de Malcolm Cowley, Faulkner escribió el "Appendix: Compson, 1899-1945" de El sonido y la furia, para The Portable Faulkner, dieciocho años después de haber escrito la novela. Para asombro de Cowley lo que se pensaba sería un esbozo a manera de síntesis de la familia Compson tal y como aparece en la novela, adquiere un crecimiento documental. Los personajes se presentan a la luz de la historia de los Compson pero rastreados hasta su último ascendiente, en un contexto de cerca de 240 años, haciendo hincapié en toda su herencia de gloria y honor, no sólo como familia sino en relación al condado de Yoknapatawpha. Con este crecimiento repetitivo Faulkner abre nuevas perspectivas a la novela. Los Compson no son seres aislados, son una familia presentada en un marco social específico, adquiriendo su historia una perspectiva social. Al presentárnoslos en toda su dimensión histórica y social, con ese marco de valores y grandeza, su caída, su derrumbamiento como familia es todavía más trágico, y más aún, se vuelve no sólo la caída de una familia, sino la caída de un pueblo, de un condado, de toda una región.

formado en campo de golf. Estructuralmente, ésta es la única sección de la novela que cubre en detalle este período. El monólogo de Quentin se refiere al despertar sexual de Caddy haciendo incapie en los acontecimientos que culminan en su matrimonio. La tercera sección, la de Jason, nos narra el lapso transcurrido entre el matrimonio de Caddy y el presente de la novela. Finalmente, -- la última sección se centra en los acontecimientos del domingo de Pascua de 1928, episodio culminante de la relación de antagonismo de Jason con su sobrina Quentin, hija de Caddy.

Sin embargo, cualquier forma de ordenar, fechar y ubicar los acontecimientos recordados por Benjy no corresponde en manera alguna a su aparición dentro del monólogo. El pasado surge en total arbitrariedad cronológica. Aparece en función del estímulo que lo provoca, no de la fecha en que se dió. De acuerdo a estos estímulos, en su mayoría lugares comunes en el recorrido de Benjy, tenemos bloques temáticos de recuerdos intercalados entre sí, formados por fragmentos de diferente duración, ordenados no sucesivamente.

La duración de los fragmentos no es arbitraria. En opinión de André Bleikasten en conjunto forman una "curva dramática cuidadosamente modulada" que a grandes pasos se formaría así: inicio de la sección en un ritmo tranquilo, fácil, con unidades narrativas (fragmentos) extensas en torno a incidentes relativamente menores (la entrega del mensaje del tío Maury a la Sra. Patterson - el 23 de diciembre de 1902; un viaje al cementerio en 1913). Después de regresar al presente se detalla el día de la muerte de la abuela en 1898, interrumpiéndolo con frecuencia creciente las memorias de la boda de Caddy (1910), y la muerte de dos miembros de la familia (Quentin (1910) y Sr. Compson (1912)) y de Roskus. (Estos bloques en torno a la muerte son los más difíciles de ubicar). A continuación se presenta una secuencia relacionada temáticamente en torno al proceso de crecimiento de Caddy y su consecuente separación de Benjy: Caddy usa perfume (1905), Benjy debe dormir solo a los trece años; Caddy con Charlie en el columpio (1908-09). Este

último incidente conduce a una escena paralela en el presente con Quentin chica. Los recuerdos de Benjy se enfocan cada vez más en la agonía de la pérdida: el episodio de su ataque a las chicas -- Burgess se asocia con su deseo por el regreso de Caddy, al igual que con la pesadilla de su castración (Mayo 1910); la escena, bastante larga, de la asignación de su nuevo nombre (1900) surge como un cruel recuerdo del amor y bondad de su hermana. La alteración rápida de escenas pasadas y presentes enfatiza la magnitud de -- todo lo perdido por Benjy. Sus memorias avanzan y retroceden con una velocidad tal que se crea una progresión emocional que llega a su clímax en lo que para Benjy, al igual que para Quentin, constituye la más intolerable de las memorias: Caddy pierde su inocencia sexual. (14)

Esta curva dramática de Bleikasten permite de una manera bastante simplificada y general visualizar el 'esqueleto' que sostiene todo el enjambre vivencial que constituye el contenido del monólogo. Los bloques que lo forman, aunque a grandes rasgos siguen la secuencia arriba descrita, se perciben mucho más andrógicamente en la lectura que en este trazo lineal. La causa de ello es que los fragmentos de cada bloque no siguen una progresión cronológica, aparte de que se encuentran intercalados con fragmentos de -- diferentes bloques temáticos. Tomando como ejemplo el episodio de los Patterson, uno de los más sencillos, al inicio del monólogo, descubrimos que está formado por seis fragmentos relacionados con la relación sentimental del tío Maury y la Sra. Patterson. En este bloque se narra la entrega de una carta llevada por Caddy, otra -- más llevada por Benjy solo (el Sr. Patterson la intercepta) y el 'desenlace' de la relación en el que el tío se encuentra golpeado.

(14) Bleikasten, Andro. The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury. Bloomington: Indiana University Press, 1976, pp.70-71.

Si numeramos los fragmentos que constituyen este bloque, siguiendo el orden en el que aparecen en la novela, tenemos la siguiente -secuencia: 3-1-2-3-4-5-6. Aquí podemos observar cómo la narración del episodio empieza en un lugar intermedio, retrocede al inicio, regresa al punto de partida, y finalmente avanza a su conclusión. Sin embargo, estos fragmentos están intercalados en el monólogo -con el 'presente físico de Benjy' y, además, se interrumpen entre el 3 y el 4 por un segmento perteneciente a una visita al cementerio en 1913, y por 42 fragmentos más entre el 5 y el 6. Esto es, el 'desenlace' del bloque Patterson está interpuesto entre otros bloques, muchas páginas después de los fragmentos que lo integran.

El pasado está entretelado con el presente. Lo invade una y otra vez. En ocasiones, como, por ejemplo, en la primera interrupción del monólogo, los fragmentos del 'presente físico de Benjy' son inmediatos. Esto es, el pasado, el tiempo de los recuerdos es instantáneo en la mente de Benjy. Más que recordarlo, Benjy vive este pasado impreso en el presente. La situación actual en la que Benjy y Luster pasan por el hueco de la cerca no se interrumpe - exteriormente, hablando de un tiempo mecánico. Para Benjy el pasado se cristaliza de golpe en el presente volviéndose más próximo aún que la presencia de Luster. El lector comparte una experiencia similar pero lograda por diferentes medios. Puesto que en la novela el pasado no puede ser recreado instantáneamente como en la mente de Benjy, pues se expresa en palabras que siguen un orden secuencial, recuperarlo nos lleva cerca de dos páginas. Sin embargo, si bien resulta imposible abarcarlo en un segundo, conforme el lector avanza en la lectura de los segmentos de 1902 se aleja de los -- correspondientes al 'presente físico de Benjy'. Las memorias pasadas se hacen más próximas, son en realidad más cercanas y actuales que el mismo 'presente'. Al retomar nuevamente el lector la -escena interrumpida, el pasado se cristaliza automáticamente pero no como algo muerto sino con la frescura de lo apenas leído.

Karl E. Zink en su ensayo "William Faulkner, Form as Experience" hace un detallado estudio de la técnica que Faulkner utiliza para fusionar el pasado en el presente. (Zink la denomina "flashback"). Como él señala, su importancia y longitud varían en cada novela, mas en todos los casos gracias a ella se logra una captación viva del pasado dentro del momento presente fugaz:

...the flashback is a vital ingredient of structure in Faulkner novels. With the circular development, the flashback creates a unique texture or surface for the Faulkner novel, a surface which is, although linear, a kind of montage of juxtaposed episodes and themes commenting implicitly on one another and giving off meaning through the suggestive power of implication; by means of this dynamic surface (occasionally pushing the resources of the linear medium too far) there is achieved a vivid sense of the vital palpability of the past, working effectively in and as the evanescent present... This rupture in the forward movement of the foreground has a sound psychological and structural basis. It is, in a real sense, the recapitulation of a life, the brilliant activity of the memory, just prior to some extremely serious decision or act... But the linear medium of prose is simply incapable of rendering the necessary instantaneousness of flash recapitulation, and the extensive nature of the medium must be rationalized for the moment. As time passes within such a flashback it subtly becomes the very recent past, a part of the story not known before and so, structurally, is webbed to the novel. In time it returns in mid-chapter exactly to the present moment abandoned pages ago and re-establishes the old foreground. It is a brilliant narrative device with sound structural and psychological validity. It is one of the most striking realizations in Faulkner's prose of the vital palpability of the past within and of the present. (15)

[15] Zink, Karl E., "William Faulkner, Form as Experience", South Atlantic Quart., LIII, (Julio 1954), pp.391-392.

La estructura temporal arriba indicada, similar al movimiento de avance, retroceso y progresión de una serpiente, es bastante parecida en otros episodios del monólogo. Las excepciones surgen en relación con los momentos de extrema tensión en la mente de -- Benjy, como por ejemplo cuando está borracho en la boda de Caddy o cuando sucede el incidente con las jóvenes que regresan de la escuela y la subsiguiente castración de Benjy; o también en percepciones inmanentemente confusas como ocurre en todos los recuerdos relacionados con la muerte. En estos casos los fragmentos se vuelven oscuros. Las palabras parecen quebrarse, mezclándose las unidades narrativas en largas oraciones continuas, sin pausas ni respiros (literalmente agotadoras tanto para el lector como para -- Benjy a quién es fácil imaginárselo jadeante). Diferentes momentos temporales de difícil identificación se funden en uno solo. Es en estas situaciones de tensión en que descubrimos la profunda fusión de todo límite que Faulkner quiso recrear en la sección. A ella me referiré en detalle al hablar del tiempo interno de Benjy.

Para el lector enfrentarse durante una sección a un esquema temporal tan complejo es toda una aventura. Pasadas la sorpresa y frustración iniciales debe intentar emprender la dura tarea de imponer un orden al caos en el que se encuentra inmerso. Algo así como pretender armar un rompecabezas (el mismo que se mencionó -- al hablar del crecimiento de la novela por medio de impresiones) pero con la dificultad de poseer las piezas de varios rompecabezas mezcladas entre sí. Descartando toda pista inteligente o lógica, debe abandonarse a su intuición. En esta primera sección desconoce la historia de los Compson. A partir de la fragmentación que le presenta Benjy tendrá que establecer relaciones, crear -- uniones y explicaciones. Debe organizar significados dispersos. Va armando la historia no en cronología sino en contenido. Une inconscientemente toda la secuencia "puerta", o la de "cementorios", o, aún más, la de "celebraciones" (el funeral de la abuela y la boda de Caddy), quedando así, en un mismo nivel, dos temas polares no sólo del monólogo sino de toda la obra de Faulkner: sexo y muerte, temas míticos del origen del pecado y su consecuencia para la -- humanidad.

En su afán de reconstrucción, el lector se topa con frecuencia ante piezas aparentemente idénticas que no logra encajar. En efecto, inmerso en el torrente ininterrumpido de fragmentos dispares a menudo descubre nombres y situaciones similares que le confunden, pues su intuición le dicta que pertenecen a diferentes momentos de la historia. Los nombres se repiten pero en personas irónicamente opuestas. Así tenemos a Quentin tío, obsesionado por el honor de los Compson y a Quentin chica, hija de Caddy, de conducta desenfundada, nacida de las relaciones sexuales de su madre antes del matrimonio. Maury, el hermano de la Sra. Compson, "soltero guapo, superficial, creído y vago" (según escribió Faulkner en el "Apéndice") y Maury, nombre original de Benjamín, Benjy.

También a nivel de situaciones se crea confusión. Debido a que la mente de Benjy funciona a base de asociación de estímulos, liga en un mismo plano acontecimientos similares ocurridos en -- fechas distantes. Se crean yuxtaposiciones, sobreimposiciones de escenas similares pero a la vez irónicamente distintas. Pasado y presente, confusamente mezclados, enfatizan cambios definitivos en la aparente similitud de la realidad actual.

Desde el inicio del monólogo surgen con mayor o menor intensidad estas asociaciones yuxtapuestas. En la escena ya mencionada que da origen al primer recuerdo de la sección, Benjy se hiere -- con un clavo al arrastrarse por debajo del cercado que lleva al campo de golf y su cuidador Luster se enfada con él. Benjy asocia esta escena con algo similar ocurrido hace años. Caddy y él pasan la cerca para dirigirse a lo que en esa época era el pastizal. En ambas escenas Benjy debe atravesar la misma valla para ir a un -- mismo lugar. Sin embargo, mientras anteriormente lo hacía con -- Caddy, quien buscaba cariñosamente su compañía, ahora lo hace con Luster, quien no tiene más remedio que cuidarlo. El lugar también ha cambiado. Lo que antes era el pastizal de Benjy, una de las -- cosas que él más quería, ahora se ha transformado en campo de -- golf, después de ser vendido para pagar la boda de Caddy y la -- universidad de Quentin.

La historia de los Compson se nos va presentando fragmentada por medio de estas asociaciones. Gracias a ellas quedan al descubierto todos esos detalles de la vida de esta familia que - como dice Irving Howe "revelan más de lo que dicen". Nos revelan la intimidad de los Compson en la que se hace patente toda su -- falta de amor. (16) Las situaciones se repiten después de años. Pero solo externamente, en el contexto superficial de los acontecimientos. Los sentimientos han cambiado. El presente se muestra desprovisto de todo amor. Los ejemplos más significativos y dramáticos se dan en el clímax de la 'curva dramática', en las yuxtaposiciones en las que intervienen Caddy y su hija Quentin. En ellas ambas se funden dolorosa y confusamente en una sola persona. Caddy se vuelve a hacer presente en Quentin. Pero esta última, a pesar de compartir el valor o ímpetu vital de la madre, carece -- por completo de todo rasgo de ternura y amor. Quentin aparece -- como una parodia de Caddy. En la escena del columpio ambas son -- interrumpidas por Benjy con una diferencia de cerca de veinte -- años haciendo el amor con sus respectivos acompañantes. En 1909 Caddy abandona a Charlie:

Caddy and I ran. We ran up the kitchen steps, onto the porch, and Caddy knelt down in the dark and held me. I could hear her and feel her chest. 'I won't' she said. 'I won't any more, ever. Benjy. Benjy.' Then she was crying, and I cried, and we held each other. (p.49)

En cambio Quentin se violenta contra Benjy y Luster sin alejarse del joven cirquero:

You old crazy loon, Quentin said. I'm going to tell Dilsey about the way you let him follow everywhere I go. I'm going to make her whip you good. (p.50)

[16] Howe, Irving, William Faulkner. A Critical Study, s.l., The University of Chicago Press, 1951, tr. española de Ana Sylvia Villegas, William Faulkner. Una crítica profunda, Mexico, D.F.: Editores Asociados M., S.A., 1978, p. 148.

La misma contraposición se da cuando ellas comparten la hora de la comida con Benjy:

'I'll feed him tonight.' Caddy said. 'Sometimes he cries when Versh feeds him.'

'Take this tray up.' Dilsey said. 'And hurry back and feed Benjy.'

'Don't you want Caddy to feed you.' Caddy said.

CAMBIO DE TIPO DE LETRAS

Has he got to keep that old dirty slipper on the table, Quentin said. Why don't you feed him in the kitchen.

It's like eating with a pig.

If you don't like the way we eat, you'd better not come to the table, Jason said. (p.68)

Estas repeticiones tienen, por lo tanto, una función múltiple. En cuanto a situaciones, en un nivel técnico, hablan de la calidad de la mente de Benjy. Indican la forma en que su mente viaja movida por la libre asociación de estímulos. Tomadas en conjunto, estas repeticiones, tanto de nombres como de situaciones, hacen patente - la forma en que los límites desaparecen en una vida en movimiento. El pasado se hace presente en la realidad actual pero de una manera siempre cambiante. En El sonido y la furia este cambio es decididamente negativo. La realidad pasada, en sí misma bastante deteriorada, resulta mejor que la actual. En el transcurso de los - años todo el pasado de gloria y honor, magistralmente registrado en el "Apéndice" dentro de un contexto de 240 años queda reducido a nada. A nivel material ya no hay dinero, ni posesiones, ni patrimonio familiar alguno. Lo único que queda, la casa que antiguamente fue el centro físico de la gran propiedad Compson, se mantiene en pie como triste caricatura del pasado:

They {Benjy, Luster y Dilsey} reached the gate and entered. Immediately Ben began to whimper again, and for a while all of them looked up the drive at the square, paintless house with its rotting portico. (p.264)

Desde una perspectiva espiritual la realidad actual es todavía peor. Ya no hay honor, ni unidad, ni el mínimo rastro de ternura o amor en la familia. (La única fuente afectiva, Dilsey, no

tiene sangre de los Compson.) Todo se ha perdido. Y el hecho de que los nombres se repitan en el tiempo, de que las situaciones vuelvan después de años, de que el pasado y presente se hagan - uno en la experiencia confusa de Benjy (y por añadidura del lector) saca a flote todo el vacío que puebla el mundo en que él - existe, consecuencia única del cambio ocurrido con el correr de los años.

1.5

TIEMPO INTERNO DE BENJY

Analizar el tiempo mecánico del monólogo desde dos perspectivas: 'tiempo físico de Benjy' y 'tiempo de los recuerdos', es sin lugar a dudas útil para el lector perdido en la sección. Clarifica el contenido, desglosándolo en entidades diferentes. Permite un mayor entendimiento de los múltiples planos temporales - que maneja Faulkner y su efecto sobre el lector. Sin embargo, - esta separación es ajena a la mecánica interna de la novela, producto del esfuerzo intelectual del lector por contener y delimitar dentro de patrones temporales el cúmulo de fragmentos que - descubre, mas no propia del monólogo tal y como Faulkner lo concibió y plasmó. En él, como de una u otra forma se ha indicado, - estos dos tiempos se encuentran íntimamente relacionados formando en su conjunto una unidad indisoluble y dinámica con leyes particularmente propias. Esta totalidad es y debe ser así porque corresponde a una concepción de la mente de Benjy: para Faulkner la con fusión que lo caracteriza es "that unbroken-surfaced confusion of an idiot which is outwardly a dynamic and logical coherence" (17) Por lo tanto, aunque compuesto el monólogo de múltiples -- fragmentos temporales, globalmente constituyen un solo bloque con tinuo de vivencias. La separación de los dos tiempos no existe - porque para Benjy el tiempo no existe como tal. El no entiende - de distinciones ni continuidad entre tres momentos temporales -- bien definidos: un pasado, un presente, y un futuro. Perrin Lowrey dice:

To speak of Ben's concept of time is in reality a contradiction, for Ben cannot conceive of time. For him, time does not exist. He is not conscious of the passing of time, nor of the continuity of events; he lives in a world where past is indistinguishable from present. (18)

- (17) Meriwether, James, "The Textual History of The Sound and the Fury", en The Merrill Studies in The Sound and the Fury, Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company, 1970, p.10.
- (18) Lowrey, Perrin, "Concepts of Time in The Sound and the Fury", en Downer, Alan S., ed., English Institute Essays, 1952, N.Y.: Columbia University Press, 1954, p.69.

Es por ello que Faulkner escogió como única clave para que el lector reconociera esos cambios de tiempo, la variación de la modalidad del tipo (que no siempre es de fiar) de romanas a itálicas o viceversa, rechazando todas las otras sugerencias que se le habían ofrecido en el momento de editar su novela. Esta fue su argumentación:

..a break indicates an objective change in tempo, while the objective picture here should be a continuous whole...(19)

Sin embargo, no por vivir Benjy ajeno al tiempo vive en un mundo de plenitud. Inmerso en una realidad cambiante, fugaz, en continuo movimiento, el mundo de Benjy es un mundo privado de la plenitud del presente y del consuelo del pasado. Es un mundo de sombras, de rastros, de pérdidas irreparables. Es un mundo de -- ausencias, en el que el "fue" invade el lugar del "es". Si Benjy viviera en un eterno presente, totalmente desligado del pasado y del futuro, un presente siempre fresco, siempre nuevo, nunca pervertido por el ayer ni por la mínima espera de un mañana, no habría razón para su llanto continuo. Benjy no tendría motivo alguno para llorar ante el mero sonido del nombre de Caddy. Sólo por medio de emociones del pasado, ligadas a la experiencia de sentirse amado, puede explicarse ese vacío, esas huellas de anterior presencia que habitan su mundo. André Bleikasten dice:

Rather than in a seamless present, Benjy may be said to live in a temporal limbo, a no man's land between past and present, an empty but haunted space in which they echo each other in bewildering and agonizing confusion...Benjy is the prisoner of his past, and forever exiled from it, forever "waiting at the gate".(20)

(19) Meriwether, James, "The Textual History of The Sound and the Fury", p.9.

(20) Bleikasten, André, The Most Splendid Failure, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p.77.

En efecto, como Bleikasten señala, lo dramático en la vida de Benjy es que tampoco el pasado le brinda consuelo o esperanza de plenitud. Sus recuerdos se encaminan al momento final en el - que él pierde a Caddy. Individualmente podrían ser considerados como recuerdos de desposeimiento: se le despoja de su nombre, de sus juguetes, de su pastizal, de su sexualidad y del único centro afectivo de su vida, Caddy. De modo que, aunque Benjy vive prisio nero del pasado y se expresa por lo tanto en este tiempo gramatical, no halla plenitud en él, está condenado a nunca regresar a él, a ser un exiliado. Dentro de este mundo caracterizado por el vacío, la única 'espera' que ambiciona la primitiva consciencia de Benjy no proviene del futuro sino del regreso al pasado. Significativamente, Bleikasten titula al capítulo de su obra en la que se refiere a esta primera sección de El sonido y la furia: "Benjy, or the Agony of Dispossession".

Teniendo como raíz este desposeimiento existencial, Benjy se opone a todo lo que represente cambio. El cambio lo aprecia amenazante. Lo asocia directamente con pérdida y destrucción, con - vacío y rastros de la presencia de su hermana Caddy.

Un último comentario se puede agregar sobre el efecto que - el estar inmerso en la mente de Benjy produce en el lector. Al - quedar totalmente abandonado a su intuición, se interna tan activamente en la búsqueda de significados, presenciando tan de cerca la vida cotidiana de los Compson, que llega a una final identificación con el drama de la familia. Todo el peso de la caída Compson ya no es exclusivo de un núcleo familiar concreto, perteneciente a una región específica de Estados Unidos. El fracaso de esta familia es sentido como fracaso universal. Es el hombre como ser humano el que está en decadencia. Es en el transcurso del tiempo que ha perdido todo valor. Irving Howe dice:

Al hacer que el pasado parezca simultáneo con el presente, Faulkner gana momentos notables de compasión, momentos que sondan la irrevocable tristeza que viene del recono-

cimiento de la decadencia y el fracaso. Y notable, debo añadir, por la forma en que los pequeños incidentes y contrastes sugieren los problemas más grandes de la conducta humana. (21)

Aquí habría que regresar a la fecha que preside el monólogo. Este 7 de abril de 1928, corresponde a un Sábado Santo, esto es, el día más oscuro y triste para el calendario cristiano occidental. Cristo, luz del mundo, ha muerto un día antes, el Viernes de Dolores y para los creyentes no llega aún el día de la resurrección. A esta coincidencia de la fecha debemos añadir la celebración en este día del cumpleaños número treinta y tres de Benjy, misma edad a la que Jesús murió.

Ante repetidas preguntas al respecto Faulkner siempre alegó que él no había pretendido identificar a Benjy con Cristo. Simplemente se comparaba a un carpintero que elige de su caja de herramientas aquella que mejor se preste a su tarea. (22) La explicación es buena. Probablemente hay que creerle al autor y no buscar más paralelismos que los estrictamente necesarios. Sin embargo, utilizando sus palabras, la herramienta está ahí y definitivamente tiene una función específica. Creo que más que identificar a Benjy con Cristo se trata de remitirnos al código moral no sólo de una familia sino de toda una cultura. Faulkner lo dijo, respondiendo a Jean Stein sobre la utilización de la alegoría cristiana en su obra:

- I: Does that mean an artist can use Christianity simply as just another tool, as a carpenter would borrow a hammer?
 F: The carpenter we are speaking of never lacks that hammer. No one is without Christianity, if we agree on what we mean by the world. It is every individual's individual code of behaviour by means of which he

- (21) Howe, Irving, William Faulkner, A Critical Study, s.l., The University of Chicago Press, 1951, tr. española de Ana Sylvia Villegas, William Faulkner Una crítica profunda, México, D.F.: Editores Asociados M., S.A., 1978, 147.
- (22) Cowan, Michael H. ed., "Faulkner Discusses The Sound and the Fury. Discussions at the University of Virginia, 1957-58", en Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968, p.20.
- (23) Stein Jean, "The Art of Fiction XII: William Faulkner", en Cox, Leland H. ed., William Faulkner Critical Collection, Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982, p.15.

makes himself a better human being than his nature wants to be, if he followed his nature only. Whatever its symbol -cross or crescent or whatever- that symbol is man's reminder of his duty inside the human race. Its various allegories are the charts against which he measures himself and learns to know what he is. It cannot teach man to be good as the textbook teaches him mathematics. It shows him how to discover himself, evoke for himself a moral code and standard within his capacities and aspirations, by giving him a matchless example of suffering and sacrifice and the promise of hope.(23)

El derrumbamiento de la familia Compson, como lo indica Cleanth Brooks, se hace presente dramáticamente en la destrucción de esos viejos valores de una sociedad tradicionalmente cristiana que sostenían la vida diaria de una familia del Sur: la virginidad de las hijas solteras, la atención y cariño de una madre hacia sus hijos, el cuidado en casa de un débil mental, la unión familiar.(24) Los viejos valores del Sur: el amor, la compasión, el honor y el orgullo, tan reiterados por Faulkner, son los que han sido crucificados en El sonido y la furia. El llanto de Benjy, triste recordatorio de un gran vacío se eleva a nivel de protesta universal:

But he bellowed slowly, abjectly, without tears;
the grave hopeless sound of all voiceless misery
under the sun.(p.280)

Then Ben wailed again, hopeless and prolonged.
It was nothing. Just sound. It might have been
all time and injustice and sorrow become vocal
for an instant by a conjunction of planets.(p.255)

(24) Brooks Cleanth. William Faulkner: The Yoknapatawpha Country. 1a.ed.1963, New Haven, Conn.: Yale University Press,(7a. ed., 1971), p.341.

La vida del hombre sin valores que la dirijan queda reducida a la vida de Benjy, a un continuo flujo de y..y.. de unidades aisladas, de momentos dispersos en una realidad en perpetuo movimiento. En una sociedad en decadencia el cambio que acompaña y caracteriza este movimiento se aprecia amenazante, negativo. La realidad actual, triste parodia del pasado, está llena de vacíos, en caminata a la muerte.

El manejo del tiempo en la primera sección de El sonido y la furia no ofrece ninguna perspectiva optimista para el lector. En ella el tiempo aparece como sinónimo de experiencia de vida y la vida se percibe como cambio y movimiento. Este movimiento no posee en sí mismo un valor moral. Son los valores eternos del hombre - los que son capaces de dotarlo de un sentido. Para la familia - Compson todo se ha terminado. En el transcurso de los años todo valor se perdió. Para ellos no existen promesas, sólo vacío y de solación.

Para el Sur, en un contexto más amplio, queda la esperanza de los que perduraron ('endured'). A lo largo de la novela y específicamente en la cuarta sección, encontramos a la cocinera negra de los Compson, Dilsey, dedicada a imponer un poco de orden, estabilidad y afecto en medio del caos que la rodea. Ella es fiel mas no servil, valiente, honesta, capaz de amar y de sentir compasión por los demás. De la misma manera que su espíritu de servicio y de trabajo se mantiene inalterable a pesar del egoísmo y destrucción que prevalecen en su entorno, su esqueleto resiste - 'indómito' la decrepitud y el aniquilamiento físico que trae consigo el paso de los años. Dilsey en El sonido y la furia es la única fuerza positiva de la casa.

II CONCEPCION TEMPORAL EN WILLIAM FAULKNER

Se podría argumentar que el manejo del tiempo que aparece en el monólogo de Benjy no es en modo alguno representativo ni de El sonido y la furia tomada como novela, ni mucho menos de la obra general de William Faulkner. Esto no es exacto. Si bien es cierto que probablemente en este monólogo el tiempo adquiere manifestaciones particulares y en ocasiones extremas, presenta esta primera sección características similares a las de las otras tres secciones y otras novelas de Faulkner, que sí nos remiten a una concepción temporal consistente de su autor.

Esto es así porque todo el estilo de William Faulkner expresa una forma particular de experimentar la vida. Para él la vida del hombre se identifica con su experiencia cotidiana en el tiempo, con la mirada de componentes internos y externos que se conjugan en cada instante fugaz de una vida en perpetuo movimiento. Como se indicó en la introducción para Faulkner la vida es sinónimo de cambio. Es un flujo continuo, perenne, imposible de paralizar. - Como él mismo lo dijo en repetidas ocasiones: "life is motion... and 'motion' is change and alteration and therefore the only alternative to motion is unmotion, stasis, death..." (25) Entrevistado para el PARIS REVIEW dijo: "... the aim of every artist is to - arrest motion, which is life" (26) Y en otra ocasión el escritor expresó: "...You catch this fluidity which is human life and you focus a light on it and you stop it long enough for people to be able to see it".(27) Es importante señalar, sin embargo, que -

(25) Tomado del Prefacio escrito por William Faulkner para The Mansion, N.Y.: Random House, 1959.

(26) Stein, Jean, "The Art of Fiction XII: William Faulkner", en Cox, Leland H. ed., William Faulkner Critical Collection, Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982, p.22.

(27) Gwynn Frederick L. y Blotner Joseph, eds., Faulkner in the Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958, Charlottesville: University of Virginia Press, 1959, p.239.

como dice Karl E. Zink, Faulkner no es un filósofo, ni un ensayista. Es un poeta. Y como tal, habla por medio de la forma. (28) - De entre los múltiples elementos del estilo peculiar de Faulkner, por lo menos cinco están claramente presentes en el análisis del tiempo del monólogo de Benjy con los que se recrea el impulso de la vida en movimiento. Todos ellos están relacionados de una u otra manera con la dificultad que tiene el lector para seguir el hilo central de la narración.

Elemento básico en el análisis del tiempo de Benjy es la dificultad de percibir una secuencia clara de desarrollo de la trama. El presente, constantemente invadido por el pasado, demuestra un avance parecido al movimiento de una serpiente. Esta característica no es exclusiva de esta sección. Es común a toda la prosa de Faulkner. Dentro de El sonido y la furia el monólogo de Quentin es un claro ejemplo de ello. En él el presente y el pasado están tan estrechamente entremezclados que su lectura es particularmente difícil. En una visión global de esta novela la progresión serpenteada de las fechas que encabezan sus cuatro secciones nos ilustran objetivamente este mismo aspecto: la primera sección está fechada con el día 7 de abril de 1928; la segunda retrocede en el pasado hasta el 2 de junio de 1910, para después avanzar dentro de este retroceso al 6 de abril de 1928, terminando la cuarta sección en la última fecha, el día 8 de abril de 1928. Lo mismo sucede con otras obras de este novelista.

En Luz de agosto la secuencia de la historia se rompe en más de una ocasión con el larguísimo retroceso en el tiempo sobre la niñez y juventud de Joe, con los relatos relacionados con Joanna Burden, con la vida y memorias de Gail Hightower, etc. En Abasajón,

[28] Zink, Karl E., "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", PMLA LXXXI (Junio 1966), p.285.

Absalon el presente se inicia cinco capítulos después de empezada la novela, siendo demasiado débil en comparación con el fuerte - pasado que contiene. En Mientras agonizo el único monólogo de - Addie Bundren se sitúa a más de la mitad del recorrido que su familia emprende para enterrarla en Jefferson. Los ejemplos podrían seguir.

En ocasiones dentro del monólogo de Benjy el pasado cristaliza de una manera instantánea en su 'presente físico' (por ejemplo en el momento en que él y Luster atraviesan la barda). Esto también es recurrente en la prosa de Faulkner. En la segunda sección de El sonido y la furia todo el contenido del monólogo ejemplifica esta situación. Todas las memorias del último día de vida de Quentin entrelazadas indistintamente con su pasado anterior se dan en el segundo infinitesimal anterior a su suicidio. Su pasado se condensa con su presente en el instante mismo de su destrucción. Algo semejante ocurre en El villorrio. La historia biográfica de Jack Houston, su pasado, precede al instante en que Mink Snopes le dig para, fundiéndose pasado y presente en la mente del lector en el momento en que cae muerto de su caballo. En Luz de agosto toda la vida anterior de Joe Christmas está implícita en su mente en el breve lapso que comprende el sonar de las doce campanadas del reloj del pueblo. En el texto esta recapitulación se lleva poco más de ciento cincuenta páginas.

Esta omnipresencia del pasado dentro del presente, como se indicó en la introducción, no es casual. Corresponde a una forma particular de concebir el tiempo, no como sucesión lineal de tres momentos bien definidos sino como desfile interminable de 'ahoras', en los que va incluido el pasado, siempre en proceso de transformación.

Otro elemento importante en la primera sección de El sonido y la furia, íntimamente relacionado con esta forma de experimentar el tiempo, es la manera como se recrea la sensación de movimiento físico y mental en que vive Benjy. El movimiento, bajo sus múltiples manifestaciones se llega a identificar con la experiencia temporal de Benjamín. El lector también se involucra plenamente en ella.

Esta característica tampoco es exclusiva de este monólogo. En las tres secciones siguientes descubrimos lo mismo. En un nivel básico, todos los personajes 'vivos' de la novela están en un primitivo y permanente estado de movimiento. Quentin tío no para de moverse desde el momento mismo en que se levanta dentro de su dormitorio en Harvard o en las zonas vecinas a esta universidad de Massachusetts. Lo mismo podemos decir de Jason, de Dilsey y de Quentin, hija de Caddy. Todos ellos comparten un impulso - constante de movimiento físico.

Y la afirmación se puede extender a personajes de otras novelas de Faulkner como Lena Grove, Joe Christmas, Sutpen, los Bundren, los Sartoris, etc. quienes permanecen en movimiento - constante ya sea caminando o utilizando algún medio de transporte (carretas, mulas, aviones, camiones, etc.). En todos ellos - Faulkner identifica la realidad de sus vidas con el movimiento, a diferencia de los personajes que niegan el impulso de la vida como la Sra. Compson, el Sr. Coldfiel, Dr. Hightower, Emily, etc. quienes no se mueven fuera del limitado perímetro de su entorno.

Al igual que en Benjy, el deambular de los personajes de las novelas de Faulkner se aprecia como una actividad monótona y absurda. Monótona, porque a pesar de que este autor marca cuidadosamente las diferencias de lugares, al sucederse ininterrumpidamente uno tras otro hace que se pierdan sus límites, volviéndose - indistintos tanto para el lector como para los protagonistas. - Absurdo, porque en ese perenne movimiento sus objetivos desapare-

cen. Más que un don libremente ejercido por el hombre, el caminar es una actividad impuesta, obligada del ser humano.

Aún en personajes tan capaces de orientar su propia existencia como Dilsey y Lena el desplazamiento constante se siente difícil de sobrellevar. La cansada figura de la cocinera negra subiendo y bajando las escaleras para atender a la Sra. Compson es buen ejemplo de ello:

She toiled painfully up the steps, shapeless, breathing heavily... Dilsey reached the top of the stairs and took the water bottle... She went on down the stairs... As she {Mrs. Compson} got into bed again she could hear Dilsey yet descending the stairs with a sort of painful and terrific slowness that would have become maddening had it not presently ceased beyond the flapping diminishment of the pantry door. (p.238-239)

El siguiente fragmento pertenece a las páginas iniciales de Luz de agosto:

She {Lena Grove} had been doing that now for almost four weeks. Behind her the four weeks, the evocation of far, is a peaceful corridor paved with unflagging and tranquil faith and peopled with kind and nameless faces and voices... backrolling now behind her a long monotonous succession of peaceful and undeviating changes from day to dark and dark to day again, through which she advanced in identical and anonymous and deliberate wagons as though through a succession of creakwheeled and limpeared avatars, like something moving forever and without progress across an urn. (29)

A pesar de que pocas figuras de Faulkner reflejan la paz y tranquilidad de Lena, aquí también es evidente la monotonía del continuo fluir del tiempo. La identificación de tiempo y espacio, latente en toda la obra de este autor, se encuentra de una manera explícita. El tiempo como movimiento, como sucesión interminable de días, de elementos dispares que se funden en una sola realidad, no es aventura única de un solo individuo. Es legado común de todos - nosotros.

La ruptura en el avance cronológico de la trama y el desplazamiento físico de los personajes no son los únicos medios que utiliza Faulkner para transmitirnos la experiencia humana del tiempo como torrente. En el caso de Benjy también se recrea con su peculiar estilo sintáctico. Todo queda ligado en un permanente flujo de palabras que reproduce magistralmente la sensación de movimiento. En él no sólo desaparecen las distinciones que la puntuación pudiera marcar, sino también las fronteras entre presente y pasado, sensaciones dispersas como olores, sonidos y colores; todo, absolutamente todo, queda reducido a un flujo ininterrumpido.

Esta característica tampoco le pertenece nada más a Benjy. Es cierto que este monólogo se distingue dentro de la prosa de Faulkner por un decidido control de la longitud de sus oraciones y por la ausencia de paréntesis (a menudo paréntesis dentro de paréntesis). Sin embargo, el efecto global de movimiento logrado en la sección gracias a la utilización constante de la conjunción 'y' sí es elemento representativo del estilo de Faulkner. Dentro de El sonido y la furia se puede advertir esta peculiar encadenación en sus cuatro secciones, a pesar de las diferencias propias de las mentes de Benjy, Quentin, Jason y la voz del narrador omnisciente de la última sección. Este es Benjy:

I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop and tried to get out. (p.53)

Este es Quentin:

Then I carried the watch into Shreve's room and put it in his drawer and went to my room and got a fresh handkerchief and went to the door and put my hand on the light switch. (p.161)

Este es Jason:

...then she cried more and kept saying my poor afflicted baby and I says yes he'll be quite a help to you when he gets his growth not being more than one and a half times as high as me now and she says she'd be dead soon and then we'd all be better off and so I says all right, have it your way. (p.177)

Esto es parte del inicio de la cuarta sección:

She wore a stiff black straw hat perched upon her turban, and a maroon velvet cape with a border of mangy and anonymous fur above a dress of purple silk, and she stood in the door for a while with her myriad and sunken face lifted to the weather, and one gaunt hand flac-sole as the belly of a fish, then she moved the cape aside and examined the bosom of her gown. (p.236)

El estilo de Faulkner es siempre el mismo: largas, confusas y agotadoras oraciones unidas con la conjunción 'y', en las que el sentido fluye por ambos lados. Siempre encontramos, sin importar quién esté hablando, esa tendencia tan suya por recrear y transmitir el movimiento como experiencia vital del hombre.

Aspecto importante al analizar el peculiar estilo sintáctico de Benjy, es el predominio del tiempo pasado. Inmerso en un mundo en movimiento el presente que experimenta es tan fugaz, tan efímero, que sólo se aprecia y se expresa como pasado. Al

lector de la sección le sucede lo mismo. Su comprensión de la trama nunca se logra en el momento actual. Sólo se da una vez que ha terminado la novela. Sólo como pasado le es posible entenderla, - encontrándole un significado.

Toda la prosa de Faulkner presenta, igualmente, esta preponderancia del pasado gramatical. Dentro de El sonido y la furia - el monólogo de Quentin es el más claro exponente de esta fugacidad del 'ahora' implícita en el pretérito verbal. Esta sección - en su totalidad habla de la lucha desesperada, anterior a su suicidio, que libra por trascender el movimiento y el cambio que están contenidos en la temporalidad del hombre. Quentin nunca tiene consciencia de su presente inmediato. Sólo ya hecho pasado es capaz de distinguirlo. El pleito con Gerald Bland muestra como Quentin lo percibe sólo una vez terminado, gracias a que Shreve se lo refiere. Mientras está sucediendo él piensa en la riña con Dalton Ames ocurrida con anterioridad. Quentin se descubre inmerso en un fluir ininterrumpido de movimientos de destrucción. - Sartre compara el tiempo en William Faulkner con una persona que viaja en un coche descubierto pero sentado mirando hacia atrás. La realidad que lo rodea surge como sombras, figuras en movimiento que solamente se distinguen una vez que están lejos.

Esta fugacidad no sólo se aprecia en relación a la percepción de los personajes. En las novelas de Faulkner descubrimos que los hechos decisivos de su trama nunca aparecen narrados en el momento en que suceden. Se recuerdan o se alude a ellos y luego surgen posteriormente de una manera oblicua. En El sonido y la furia la castración de Benjy, el suicidio de Quentin, el robo del dinero de Jason, la fuga de Quentin chica, nunca se narran de una manera directa en su momento. En otras novelas es exactamente lo mismo. La muerte de Addie en Mientras agonizo (Darl es el dñi co que menciona en detalle el suceso pero se encuentra a varias millas de su hogar), la violación de Temple Drake en Santuario,

la gran ofensa que Sutpen le infiere a Rosa Coldfield en Absalón Absalón, el asesinato de Joanna Burden en Luz de agosto, etc.: todos ellos acontecimientos centrales en sus respectivas historias, no son narrados directamente, sino reconstruidos de una u otra manera. El lector debe participar activamente cubriendo huecos con la multitud de inferencias y comentarios anexos que Faulkner proporciona. Transcurridas unas páginas o en ocasiones varios capítulos, las dudas se disipan. Sólo como pasado es posible comprender en su totalidad lo que sucedió.

Faulkner constantemente busca espacializar el eterno fluir del tiempo. Otro recurso del que se vale es el de la utilización de imágenes de carreteras y túneles, así como el agua bajo múltiples representaciones. El correr del tiempo como flujo ininterrumpido de cambio adquiere forma en el río desbordado que deben atravesar los Bundren en Mientras agonizo, en el río Charles en el que termina ahogándose Quentin Compson y de una manera especial en el brazo de río ('branch') ubicado en el antiguo pastizal de Benjy en El sonido y la furia. Es en él donde Caddy se enloda - jugando el día del funeral de la abuela como triste presagio de la vida que llevaría más adelante. El mismo Faulkner indicó en una entrevista el simbolismo temporal que encerraría dentro de la novela esta acumulación de agua, como fuente de división y deshonra para la familia:

I saw that peaceful glinting of that branch was to become the dark, harsh flowing of time sweeping her to where she could not return to comfort him, but that just separation, division, would not be enough, not far enough. It must sweep her into dishonor and shame too. (30) (El subrayado es mío)

(30) Faulkner, William, "An Introduction to The Sound and the Fury, en Brodhead Richard H. ed., Faulkner: New Perspectives, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., p.26.

De este comentario destaca un aspecto central de la percepción que como lectores logramos del sentido del tiempo en la obra de William Faulkner. El tiempo es movimiento, es un flujo perenne de cambio pero eso no implica que sea necesariamente positivo. 'The dark harsh flowing of time' también puede llegar a ser separación y división, y aún más, fuente de destrucción del sistema de valores no sólo de una familia sino de toda una región.

No se trata únicamente de que Caddy sea rechazada por su familia y deba abandonar a su hija y trasladarse a otro lugar; ni que Quentin chica termine huyendo de la casa; ni de que Benjy sea finalmente internado en un manicomio, al igual que Darl, en Mientras agonizo. El proceso de desmembramiento es interno, a nivel familiar sí, pero también a nivel social.

El hombre se separa de sí mismo, de su pasado, de su entorno, y debe emprender un monótono deambular por el mundo. Personajes fuera de su hogar, huérfanos (muchos de ellos sin serlo), que recorren incansablemente los caminos de Yoknapatawpha. La sociedad se desintegra de tal manera que permite la aparición de los Snopes y su final dominio de la zona.

Lo dramático de los Compson, y en última instancia de todo ese condado, no reside en lo mal que estén las cosas en el momento presente. Lo tremendo radica en que este presente siempre se coteja con un pasado glorioso, con un pasado mejor. (Benjy no llora porque a Quentin chica le disguste comer al lado de él. Su grito surge de la yuxtaposición, con todas sus semejanzas, de Caddy buscando amorosamente alimentarlo. Lo mismo sucede con la casa, ahora deteriorada, de la familia Compson en relación con la antigua extensión y bonanza de la propiedad; la magnificencia del proyecto de Sutpen con la desolación final de la plantación; los Snopes en contraposición a los Sartoris; Linda Snopes, sorda

y con su desagradable voz gutural, frente a la belleza mítica de su madre, Eula Varner.) Si el pasado no estuviera implícito en el 'ahora', si nadie supiera del ayer, si lo que somos no fuera parte integral de lo que fuimos, la realidad sería dura y difícil, pero no tan profundamente dolorosa, no adquiriría las dimensiones trágicas que se dan en el condado de Yoknapatawpha.

El flujo temporal es para el lector, más que un 'hacerse', un continuo 'deshacerse', un lento moverse hacia o dentro de la muerte. No es de extrañar, entonces, que Benjy juegue con su cementerio privado, ni que su esperada distracción dominical sea su paseo al panteón de Jefferson. Tampoco causa sorpresa que el monólogo de Quentin tenga lugar justo en el momento anterior a su final aniquilación. Nada hay de sorpresa en la atmósfera de destrucción física que rodea al mundo de los Compson ni en la total ausencia de los lazos afectivos que alguna vez los pudieron unir. Por último, no es de extrañar que la imagen que dió origen a esta novela haya sido la de una niña con los calzones enlodados, subida en un árbol, para presenciar el funeral de su abuela que acababa de morir.

Este marco de exterminio no es propiedad exclusiva de los Compson. La muerte de una u otra manera está siempre presente en el condado. Incendios, casas en ruinas, asesinatos, suicidios. Sus habitantes aprenden a muy temprana edad (Addie Bundren, Vardaman, Jack, el hijo de Laverne, Charles Mallison) el significado del término, ya sea por medio de los comentarios de los mayores o a través del enfrentamiento directo con el suceso fatal. Y si a esto le añadimos que la destrucción paulatina que va sufriendo Yoknapatawpha en relación a su pasado es en sí misma una forma de morir, descubrimos que la muerte no es de ninguna manera una idea abstracta en las novelas de Faulkner. Tampoco es un fenómeno futuro, algo que tiene que ocurrir algún día. El morir va inexorablemente ligado al vivir, se muere de alguna manera un poco día a día.

CONCLUSION

Indudablemente, el tiempo en la obra de William Faulkner es sinnimo de movimiento. Sin embargo, aquí cabría retomar el paralelismo cristiano de la fecha que encabeza la primera sección de El sonido y la furia. La experiencia temporal del hombre en sus novelas da la impresión de estar fluyendo, al igual que en el monólogo de Benjy, en un sábado de Semana Santa, el día más oscuro del calendario litúrgico cristiano occidental. Cristo, luz del mundo, (en el contexto de la obra, ese código moral de las 'viejas verdades universales del corazón') ha - muerto y todavía no llega el día de la resurrección. Su ausencia puebla cada momento de ese día. El vacío que dejó su marca profundamente ligado a la sensación de caos, de triunfo del mal sobre el bien, parece prolongarse indefinidamente.

No obstante, Yoknapatawpha no está predestinado a la destrucción. Su historia no es efímera, no puede terminar fácilmente, porque en sus casas y sus calles también hay personajes que luchan por vivir el domingo de resurrección. Gente que se afana cotidianamente por darle un sentido positivo a ese incon-tenible fluir del tiempo: Mrs. Harris, Gavin Stevens, Horace Benbow y, de manera especial, Dilsey, la cocinera negra de los Compson. Faulkner concluyó su "Apéndice" con un breve: "DILSEY. They endured." Y en el discurso que pronunció en Estocolmo, expresó claramente:

...I decline to accept the end of man. It is easy enough to say that man is immortal simply because he will endure; that when the last ding-dong of doom has clanged and faded from the last worthless rock hanging tideless in the last red and dying evening, that even then there will still be one more sound: that of his puny inexhaustible voice, still talking. I refuse to accept this. I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance. (31)

(31) Faulkner, William, The Faulkner Reader. Selections from the works of William Faulkner N.Y.: Random House, Inc., 1929, p.4

La fuerza de este grupo deriva de su simple presencia, de la misma existencia de individuos capaces de amar y de sentir - compasion por los demas en un mundo a la deriva. Ellos son la esperanza del Sur, germen de vida en una tierra de muerte. In-funden una luz diferente sobre las acciones negativas 'cotidia-nas' de esta region.

Todos ellos poseen en comun una capacidad interior semejan-te para resistir y prevalecer. Esta resistencia de la que hablo en tantas ocasiones este autor incluye tambien una forma especial de estar en el mundo. Implica, como lo senala Gail Mortimer () el tener consciencia de toda la riqueza que contiene cada 'ahora' de la vida; el estar permanentemente abierto a sus multiples po-sibilidades y el aceptar el momento presente con todas sus infi-nitas implicaciones con un espiritu de serenidad y apertura.

Esta compleja disposicion del hombre le permite cambiar cons-cientemente con cada 'ahora' y al mismo tiempo desarrollar y for-talecer la riqueza natural de su corazon. Ese potencial inagota-ble de amor, orgullo, compasion y valor que contiene el alma huma-na y que liga al individuo indestructiblemente con su comunidad. Es solo por medio de esta especial resistencia, de este distinti-vo 'endure' que el hombre puede finalmente llegar a prevalecer.

(32) Mortimer, Gail Linda, Faulkner's Rhetoric of Loss, A Study in Perception and Meaning, Austin, Texas: University of Texas Press, 1983, p.44.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

I OBRAS DE WILLIAM FAULKNER: (Entre paréntesis indico el año en que se publicó por primera vez cada novela).

- Soldier's Pay, (1926), N.Y.: New American Library, Signet, 1968.
- Mosquitoes, (1927), N.Y. Boni and Liveright, 1955.
- The Sound and the Fury, (1929), 1a., ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1964 (17a. ed. 1986).
- As I Lay Dying, (1930), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1963 (17a. ed. 1986).
- Sanctuary, (1931), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1953, (12a. ed. 1984).
- Light in August, (1932), N.Y.: Random House, Vintage, 1972.
- Pylon, (1935), N.Y.: Random House, Vintage, 1985.
- Absalom, Absalom!, (1936), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1971 (8a. ed. 1984).
- The Unvanquished, (1938), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1955 (6a. ed. 1984).
- The Hamlet, (1940), N.Y.: Random House, Vintage, 3a. ed. 1964.
- Intruder in the Dust, (1948), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1960, (9a. ed. 1984).
- Knight's Gambit, (1949), N.Y.: Random House, 1949.
- Requiem for a Nun, (1953), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1960, (11a. ed. 1984).
- The Town, (1957), N.Y.: Random House, Vintage, 1961.
- The Mansion, (1959), N.Y.: Random House, Vintage, 1965.
- Flags in the Dust, (1973), N.Y.: Random House, Vintage, 1977.

ENTREVISTAS:

GWYNN, Frederick L., y Joseph L. Blotner, Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958, Charlottesville: University of Virginia Press, 1959. Parte de esta entrevista está reimpresa en:

- COWAN, Michael H. ed., "Faulkner Discusses The Sound and the Fury, Discussions at the University of Virginia, 1957-58", en Twentieth Century Interpretations of the Sound and the Fury, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968, pp.18-24.

STEIN, Jean, "The Art of Fiction XII: William Faulkner", Paris Review, (Primavera 1956), en COX, Leland H. ed., William Faulkner Critical Collection, Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982, pp.5-25.

MERIWETHER, James B., y Michael Millgate, eds., Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962, N.Y.: Random House, 1968).

INTRODUCCIONES:

MERIWETHER, James B., ed., "William Faulkner: An Introduction for The Sound and the Fury", The Southern Review, N.S.VIII (Octubre 1972), pp.705-10.

MERIWETHER, James B., ed., "An Introduction to The Sound and the Fury", Mississippi Quarterly, XXVI (Verano 1973), pp. 410-15.

Estas dos introducciones están reimpresas en:

- BRODHEAD, Richard H. ed., Faulkner. New Perspectives, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., pp.20-28.

FAULKNER, William, Prefacio a The Mansion, N.Y.: Random House, 1959.

VARIOS:

FAULKNER, William, The Faulkner Reader. Selection from the Works of William Faulkner, N.Y.: Random House, Inc., 1929. (Aquí aparece el discurso que pronunció Faulkner en Estocolmo al recibir el premio Nobel de Literatura en 1949).

FAULKNER, William, "Appendix: Compson, 1699-1945", Escrito en el Otoño de 1945. Se publica por primera vez en COWLEY, Malcolm ed., Portable Faulkner, N.Y.: Viking Press, 1946. En 1966 Random House hace una nueva edición.

II

CRITICA SOBRE WILLIAM FAULKNER:

- AIKEN, Conrad, "William Faulkner: The Novel as Form", Atlantic Monthly, CLXIV (Noviembre 1939), pp.650-54. Reimpreso en:
 -WARREN, Robert Penn, ed., Faulkner: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966, pp.46-52.
- BLEIKASTEN, André, The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury, Bloomington, London: Indiana University Press, 1976.
- BOWLING, Lawrence E., "Technique of The Sound and the Fury", Kenyon Review, 10, (Otoño 1948), pp.552-566.
- BROOKS, Cleanth, William Faulkner: The Yoknapatawpha Country, 1a. ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1963 (7a. ed. 1971).
- GUNTER, Richard, "Style and Language in The Sound and the Fury", Mississippi Quarterly, XII (Verano 1969), pp.264-79. Reimpreso en:
 -MERIWETHER, James B. ed., The Merrill Studies in The Sound and the Fury, Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company 1970, pp.140-56.
- HOWE, Irving, William Faulkner. A Critical Study, (1a.ed.1952), 2a. ed. corregida y aumentada N.Y.: Vintage Books, 1962. (Tr. española de Ana Sylvia Villegas, William Faulkner: Una crítica profunda, México, D.F.: Editores Asociados M.S.A., 1978.)
- LOWREY, Perrin, "Concepts of Time in The Sound and the Fury", en DOWNER, Alan s. ed., English Institute Essays, 1952, N.Y.: Columbia University Press, 1954, pp.57-82.
- MERIWETHER, James B. ed., "The Textual History of The Sound and the Fury", en The Merrill Studies in The Sound and the Fury, Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company, 1970, pp.1-32.
- MESSERLI, Douglas, "The Problem of Time in The Sound and the Fury", The Southern Literary Journal, VI (Primavera 1974), pp.19-41.
- MILLGATE, Michael, The Achievement of William Faulkner, N.Y.: Random House, 1966.

- MORTIMER, Gail Linda, Faulkner's Rhetoric of Loss, A Study in Perception and Meaning, Austin: University of Texas Press, 1983.
- OHASHI, Kenzaburo, "'Motion' and the Intertextuality in Faulkner's - Fiction", en GRESSET, Michel y Noel Polk eds., Intertextuality in Faulkner, s.l. University Press of Mississippi, 1985, pp. 158-167.
- OHASHI, Kenzaburo, "Creation through Repetition or Self-Parody", en MCHANEY, Thomas L. ed., Faulkner Studies in Japan, Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1985, pp.15-27.
- ONO, Kiyoyuki, "Life is Motion: An Aspect of William Faulkner's Style", en MCHANEY, Thomas L. ed., Faulkner Studies in Japan, Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1985, pp.28-44.
- ROLYSON, Carl E. Jr., Uses of the Past in the Novels of William Faulkner, Michigan: UMI Research Press, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul, "A Propos de 'Le Bruit et la Fureur': La temporalité chez Faulkner", La Nouvelle Revue Française, LII (Junio 1939), pp.1057-61; LIII (Julio 1939), pp.147-51 (tr. al Inglés de Annette Michelson's en Literary and Philosophical Essays, Londres: Rider and Co., 1955, pp.79-87). Esta traducción está reimpresa en:
- WARREN, Robert Penn, ed., Faulkner: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966, pp.87-93.
- ZINK, Karl E., "Flux and the Frozen Movement: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", PMLA, LXXI,3 (Junio 1956), pp. 285-301.
- Zink, Karl E., "William Faulkner: Form as Experience", South Atlantic Quart, LIII (Julio 1954), pp.384-403.

III

- BOURNEUF, Roland, Réal Ouellet, La novela, 1a. ed., Barcelona, España: Ariel, 1972 (3a. ed., 1983).