

William Faulkner, Novelista Trágico

CARLOS EDUARDO ZAVALETA

oooooooooooooooooooo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

FACULTAD DE LETRAS

LIMA - 1958

WILLIAM FAULKNER, NOVELISTA TRÁGICO

Tesis presentada por el
Bachiller en Literatura
Don Carlos Eduardo
Zaveleta, para optar el
título de Doctor.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras

Lima - 1958

A Gilbert Chase

INDICE

| | |
|---------------|-----|
| Introducción | 6 |
| Parte Primera | 13 |
| Parte Segunda | 57 |
| Conclusiones | 99 |
| Bibliografía | 100 |

INTRODUCCION

Recojo y discuto en este ensayo el calificativo de "novelista trágico", estampado ayer y hoy por quienes enjuician a Faulkner. Si bien llamarle de aquel modo es hacerle fácil jine- te de dos funciones literarias, novela y tragedia, y no estu- diarle en su campo, dicho juicio ya rebasa, por fortuna, las viejas conclusiones extra-literarias de críticos más dados a llamarle cronista de la vida sureña en los Estados Unidos, o juez puritano, calvinista, que reveló la perversión y luego el milagroso salvamento espiritual de personajes cuyo drama se debía a desniveles sociales, raciales, o a la confusión men- tal de hombres desviados por las urgencias teóricas (religio- sas, psicológicas y aun estilísticas) de Faulkner.

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

No es nuevo que las obras literarias reúnan cualidades de dos funciones: tragedia y novela pueden compartir sus ele-

mentos, por más que vinculemos mucho a ésta con la epopeya. Aristóteles se vio en la urgencia de deslindar tierras de epopeya y tragedia; y dado que hoy tenemos a la novela por "la moderna heredera de la epopeya", quién sabe debió llamarse a Faulkner "épico", pues la forma en que una novela exhibe la anagnórisis, la catharsis, los "sufrimientos", los personajes nobles y esforzados, la atmósfera patética, se acerca menos a la tragedia que a la epopeya. De otro lado, una vez, sólo una, Faulkner pensó en la representación escénica -artificio de la tragedia: fue en Réquiem para una mujer, a medias narración y a medias "teatro", pero a tal punto ineficaz para su representación que sólo fue llevada a escena cuando el experto Albert Camus le dio unos retoques.

Más bien, Faulkner a veces yerra de función literaria. No dudo de que Absalón, Absalón! hubiera ganado nobleza, exacto despliegue de hechos patéticos, unidad de acción, gran empleo de anagnórisis y de catharsis (lo que vemos disuelto en ella), de haber sido una pieza de teatro, al estilo, digamos, de Mourning Becomes Electra, de Eugene O'Neill, publicada cinco años antes, en 1931, con la cual tiene una que otra semejanza. Pero es innegable que éste y otras novelas poseen elementos comunes a la epopeya y la tragedia; si el vasto número de críticos que he de mencionar luego han optado por el término de "trágico", se debe, sin duda, al tono de las obras, a aquella muy lacrada atmósfera, a cierto plan en el desarrollo del tema, a empleos del coro y del vuelco de fortuna, con intensidad dramática y efluvios de poesía parejos con las "elegías fúne-

bres por el dios moribundo", viejo rito de donde nació la tragedia griega. Gilbert Murray extiende el dominio de la tragedia a las más altas obras literarias, independientes de su función o de su época:

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

Aquel "espíritu o esencia" existe en las novelas de Faulkner. Sin embargo, puestos a mencionar cuál de ellas sigue realmente los moldes trágicos, en forma más o menos pura, nos quedaremos apenas con la novela ¡Absalón, Absalón!, el cuento "Hojas rojas" y la novela corta "El oso", donde los temas son rituales, y los personajes, la dinámica y los recursos técnicos son apropiados. Reed Whittemore y R. W. B. Lewis fijaron los caminos de estudio. Ernest G. Griffin, amén de darnos buenos juicios, sostuvo que el cuento "Olor de verbena" y las novelas Las palmeras salvajes, El villorrio y El sonido y la furia también eran trágicas; no fue muy convincente. "Olor de verbena" lo sería, dado que un joven desdeña el antiguo orden, y dueño de otra sensibilidad, no mata al asesino de su padre. En Las palmeras salvajes, según Griffin, los personajes de ambas narraciones ("Las palmeras salvajes" y "El viejo") cometen el error funesto que les aleja de la seguridad y la paz, si bien retornan a la sociedad, el convicto acusado de ganar una libertad

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

que no quería, y Harry, condenado por un acto asimismo involuntario (la muerte de Carlota): ambos aceptan el exilio, ven el mundo bajo nuevas luces en aquel "renacimiento". Juzgando El villorrio, coteja a Eula Varner, tan sensual, con Afrodita, a Flem Snopes, que desea prosperar, con Vulcano. Lavobe se abraza en vano de pasión por Eula: es réplica de Paris, víctima de la diosa del amor; la veca, desatinada novia del idiota Ike Snopes, resulta ser lo corrida por el tábano; personajes ilustrados como Lavobe, Bayard (en la novela Sartoris) y Quentin III (de El sonido y la furia) son el hombre "socrático" en pugna contra lo femenino: Lavobe contra Afrodita, Bayard contra Némesis, Quentin III contra el impulso de muerte, llevado por una sensibilidad que recuerda al poeta Swinburne. Hay, pues, un simbolismo que repite, en planos modernos, la mitología griega; pero Griffin, que no descubre el hecho en todas las novelas de Faulkner, sabré, sin duda, que la tragedia no la forjan únicamente personajes simbólicos; ella es un complejo resultado. No debemos llamar trágico a Faulkner porque en una novela el personaje sea simbólico, porque en otra el tema sea noble, porque en la tercera eche mano del coro, en la cuarta de los "sufrimientos" y en la quinta de la anagnórisis. Todos los componentes deben buscarse en un libro, y si en él todos no existen, afirmemos que hay elementos de tragedia en Faulkner, y no más.

Por mi parte, llamo la atención sobre El sonido y la furia, Réquiem para una mujer y Una fábula, llenas del anhelo de fundar un nuevo tipo de tragedia, que tal vez pueda deno-

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

Empeño difícil, en verdad, descubrir claras intenciones en el pozo de oscuridad que es Faulkner. Góngora, el más oscuro escritor en lengua española, defendió abiertamente su manía de esconder verdades y vocablos; dolido porque se dijera que a Las soledades les "alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel", respondió, dice Menéndez Pidal, que "la oscuridad es útil por cuanto aviva el ingenio, y es además deleitabile, porque 'como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades... en tanto (el lector) quedará más deleitado en cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto'". ++ Góngora veía en la oscuridad un factor estético. Faulkner piense exactamente igual. De la oscuridad (mezcla de misterio, belleza, urgencia de expresarse poéticamente, pero sin revelar ni explicar el mundo) proviene su técnica narrativa, que constituye de por sí la más grande dificultad para que haya unidad de acción en las novelas. Subdivide el argumento en millares de anécdotas cuyo orden y jerarquía son confusos; el método de composición

++ Ramón Menéndez Pidal, "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas", Castilla, la tradición, el idio-

es fragmentario y avanza por adiciones, mosaico tras mosaico. En el aspecto lógico, exagera el desorden romántico y no emplea el raciocinio a fin de interpretar los hechos, sino para descreer de la posibilidad del conocimiento; respecto a la extensión, no sigue "la prudente medida de la memoria", el principio del testro chino de que al llegar al fin no se haya olvidado el comienzo. En fin, el estilo, instrumento de lo oscuro, busca, en el plano temporal, la simultaneidad de escenas (por más que en literatura ellas deben ser sucesivas, no simultáneas), y en el plano emotivo, la perennidad de un estado lírico, de aquella trágica "lamentación fúnebre". Un arte así, barroco, pues evita la claridad, y que aspira a muchas cosas a un tiempo, es susceptible de parecer profundo y complejo, sin serlo.

Entremos en el nocturno Faulkner y veamos su lado trágico; nadie exija que la correspondencia entre lo narrativo y lo teatral sea exacta.

PARTE PRIMERA:

RECUESTO DE LA OPINION CRITICA

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

Aquellos juicios no deben descartar el hecho de que también Faulkner haya buscado la tragicomedia, la comedia y aun las anécdotas hilarantes, en plano secundario y en caudal menos vasto que el de la vena trágica. El humor melancólico y grotesco (le llaman "negro") fue visible en las primeras estampas publicadas en 1925, en el Times Picayune de Nueva Orleáns;¹ humor acuñado bajo el genio tutelar de Sherwood Anderson, que se repite en algunas escenas de La pega de los soldados y se vuelve mordiente en Mosquitos, una sátira de la bohemia intelectual en Nueva Orleáns. A más de ello, en Sartoris hay risibles anécdotas de la vieja Miss Jenny, tan regañona, y de los sirvientes negros; cuentos como "Una rosa para Emilia", de tono a medias lúdico y a medias fúnebre, y el notable "Miss Zilphia Gant" exhiben graciosos rayos de luz en la habitual oscuridad, semejantes en

¹Estampas recogidas luego en este volumen: William Faulkner, Mirrors of Chartres Street (Minnesota: Faulkner Studies, 1953).

la mezcla a unas páginas de Santuario (las de Flem Snopes), Luz de agosto (viajes de Lena Grove) y Las palmeras salvajes (inconsciencia de los convictos), que nos distraen de las muchas escenas macabras: los funerales de Red, la muerte y castración de Joe Christmas, el aborto de Carlota. Este humor ya es sardónico y frío al pintar los personajes de Pylon, quienes se adaptan con varia suerte a una época de aviones y falsificación sentimental; y es limpio y regocijante en los trazos de Los invictos sobre Miss Granny y los niños; en la sección "Spotted Horses" de El villorrio; en los cuentos "Pue" y "Afternoon of a Cow", este último hilarante por demás, donde Faulkner, bajo el seudónimo de Ernest V. Trueblood, se mofa de la escena de El villorrio en que el idiota Ike persigue, enamorado, a una vaca, y marcha en pos de ella como si ambos fueran dioses griegos del amor. El apego de Faulkner a escribir poesía en la novela y a pintar el sarcasmo, hondo y dramático, de aquella persecución (fundada en el mito de Io, hemos dicho), es hoy ridiculizado, tal vez porque a él mismo le agobie la vena seria, doliente, y fugue de ella echando sonoras carcajadas. La sátira, la comedia, le libertan así de un gran peso.

Hay más cuentos de que reír: el fluido "A Courtship", el efectista "Un error de química" y otros del volumen Gambito de caballo. Para el final he dejado Mientras yo agonizo, única novela plausible de las proyectadas como tragicomedias. Las pasiones del viaje espeluznante a cuyo término la familia Bundren entierra a la madre, pasando con su estado mortales aluviones, se esfuman en la sátira de personajes no hace mucho hundi-

dos en la peripecia trágica; el pathos, frenado, no se resuelve, y si bien Darl padece el vuelco de fortuna, para los demás no tiene significado la experiencia. Volvemos a la chata comedia, luego de breve interrupción trágica: el mundo moderno es así, opina Faulkner. Pensamiento rector en aquellas novelas donde sólo hay comentarios líricos y nostálgicos de un hecho trágico, en medio de la descripción de lo que es banal: La paga de los soldados, Santuario, Intruso en el polvo, El villorrio, susceptibles de llamarse comedias por la dinámica del argumento, el menor calibre de personajes, el remate final y los muchos cambios de tono y de foco narrativo.²

En resumen, cuando Faulkner eslisa sus páginas y las llena de frescura y salud, el lector le ve humorista;³ pero si entinta mucho, reinan lo macabro, el sadismo, la borrasca diabólicas: ¿no le llaman "gótico", amigo de la decadencia? En el justo medio de los extremos, reside, no obstante, su indesmayable afán por violentar y llenar la novela de componentes trágicos. Organicemos en seguida el estudio de dicha propensión.

CLASIFICACION DE JUICIOS CRITICOS.

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

² Para la comprensión de términos como "tono", "foco narrativo" y muchos otros, ver Ray B. West, Jr. y Robert Wooster Stallman, "Glossary of Technical Terms", The Art of Modern Fiction (New York: Rinehart & Co., 1949), pp. 645-652.

³ Ver John Arthos, "Ritual and Humor in the Writing of

estudiado por ellos.

Faulkner resulta trágico por los siguientes motivos:

- 1) Su obra recuerda la tragedia griega de un modo vago (Scott, Melraux, Leibowitz, Whan);
- 2) posee cualidades trágicas distintas de las que vemos en la tragedia griega (Rabi, Magy, Hirshleifer);
- 3) es semejante a la tragedia ^{griega o} "clásica", por hechos muy definidos; acá se reúnen más investigadores; lo importante en cada uno de ellos es:

- a. La dignificación de la trama o argumento (Scott, Smith, O'Donnell, Hopper, Arthos, Magy, Rabi, Poirier, Lewis, Griffin, Dembo, Lydenberg, Collins).
- b. El argumento es un mito o una leyenda; hasta puede llamarse un ritual (O'Donnell, Whittemore, Fauchery, Arthos, Magy, Hirshleifer, Emmanuel, Campbell y Foster, Griffin, Lydenberg). Unos le llaman gótico (Smith, Whan) y otros jacobino (Lewis).
- c. El argumento es simbólico; los símbolos son psicológicos, freudianos (Kubie, Mayoux); o son estóicos (Hirshleifer, Lydenberg, Dembo). Para Griffin el símbolo tiene más que nada un valor social.
- d. El motivo fundamental, en la dinámica del argumento, es la fatalidad (Sartre, Whitte-

William Faulkner", *Accent*, IX (Autumn, 1948), 17-30; y Harry Moseley Campbell y Ruel E. Foster, William Faulkner: A Critical Appraisal (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pp. 94-113.

- more, Hopper, Rabi, Brooks, Pierre, Campbell y Foster, Griffin.)
- e. Hay manejo del prólogo, éxodo, monólogo, mensajeros, corifeos y coro (Beck, Rabi, Griffin.)
- f. Hay peripecias, enagnórisis y sufrimientos o hechos patéticos (Smith, Hopper, Glicksberg, Lewis, Griffin.) Por la profusión de hechos patéticos, Faulkner es llamado novelista del horror: McCole es el más encendido de los acusadores.
- g. El personaje es épico (O'Donnell, Leibowitz, Warren, Whittmore, Hopper, Rabi, Poirier, Lewis, Brooks, Pierre, Griffin, Lydenberg, Dembo, Mayoux.)
- h. La naturaleza moral del personaje varía según se enjuicien las diferentes novelas. En general, hay más o menos acuerdo en señalar los "demonios" de la primer etapa y los "celestiales" de la segunda, fundada a partir de Desciende, Moisés!
- i. Faulkner es novelista de atmósfera patética (Camberlain, Coindreau, Malraux, Sartre, Pouillon, Hopper, Megny, Rabi, Brooks, Pierre, Campbell y Foster, Griffin, Dembo.) De Cowley vemos un juicio brillante: Faulkner es novelista en dos planos, el uno narrativo y el otro no, que sería la atmósfera.

- j. Los pensamientos de Faulkner constituyen una sección fuera de mi ensayo, abordada más bien en la tesis del bachillerato. Los mejores críticos le juzgan un novelista lírico cuyos ideas no deben tomarse al pie de la letra; algunos le creen teórico del cristianismo y defensor de ideales norteamericanos: temas, repito, nada serios para un ensayo.

Como se ve, sólo hemos de estudiar los llamados caracteres internos de la tragedia, más susceptibles de un cotejo con la novela que los externos, o sean el estilo, la melopea y el espectáculo.

PRIMERA ETAPA, DE SCOTT A WHITTEMORE: FORMACION DE LA CONCIENCIA CRITICA.

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

⁴Evelyn Scott, On William Faulkner's "The Sound and the

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

Más sobrio, y en Francia (país rector de la buena crítica sobre Faulkner), André Malraux explicó sutilmente Santuario, donde, según él, hay mezcla de atributos de la novela policial y el teatro griego. Veía la fascinación, "estado psicológico

Fury" (New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929), pp. 6, 9.

⁵Henry Smith, "A Troubled Vision", Southwest Review, XVI (January, 1931), XVII; John Chamberlain, "Dostoyevsky's Shadow in the Deep South", The New York Times Book Review (February, 1931), 9; Maurice E. Coindreau, "William Faulkner", La Nouvelle Revue Française, XIX (June 1, 1931), 926-931. Para estudiar la actitud crítica de los columnistas de diarios sobre las novelas de Faulkner, ver la tesis inédita (Universidad de Duke, 1953) por Truman Frederick Keefer, "The Critical Reaction to

en el cual reposa casi todo el arte trágico":

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

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

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

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

the Novels of William Faulkner as Expressed in Reviews Published in American Periodicals up to 1952".

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

⁷ Ibid., 746-747.

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

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

Dar fe de este segundo plano se hizo costumbre en los críticos. Bernard De Voto y Clifton Fediman, nada respetuosos, se mofaron abiertamente: "Brujería en Mississippi" denominó De Voto a su artículo sobre aquella novela, y "El Frank-

⁸ Ibid., 745.

⁹ Ver Lawrence S. Kubie, "William Faulkner's 'Sanctuary'", Saturday Review of Literature, XI (1934), 218, 224-226; Malcolm

enstein del Mississippi" fue el epodo lanzado por el segundo a Faulkner, después de haber leído Las palmeras salvajes. Ellos veían la profusión de hechos patéticos, la niebla engañosa; les sulfuraba la inoportuna y desmedida atmósfera de horror, el nuevo estilo, el modo de llevar el asunto. Graham Greene también hallaba forzado al novelista ("the artificial subject has to be carried by an artificial manner"); tituló "Las Furias en el Mississippi" a su nota sobre ¡Absalón, Absalón!, ganada por el aura fatídica de sus páginas, aura igualmente conocida por Le Breton, aquel experto en el estilo de Faulkner.¹⁰

Jean-Paul Sartre delinea el hombre expuesto en Sartoris y Luz de agosto. El personaje queda en secreto, nada nos revela; es copia de un ídolo y llena el aire de gestos amenazadores. Podemos adivinar, no conocer a fondo, sus vivencias. Y merced a él, Faulkner nos da "cette monotonie écœurante et pompeuse, ce rituel du quotidien qu'il vise, c'est le monde de l'ennui..."¹¹ Método capaz de velar el

Cowley, "Voodoo Dance", The New Republic, LXXXII (April 10, 1935), 284-285; y "Poe in Mississippi", The New Republic, LXXXIX (November 4, 1936), 22, por el mismo autor.

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

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

juego dramático, sin describir acciones, sean actos de personajes o cambios producidos por "cualquier cosa que llegue" en la exposición de la novela:

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

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

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

¡Qué bien dibujados vemos a Bayard Sartoris y a Joe

¹²Ibid., 325.

¹³Ibid., 327.

Christmas! En ellos, los actos son raros y súbitos como aerolitos; su naturaleza irracional nos evoca una piedra obstinada, fija. Viven en una atmósfera de hechicería, sin más que un objeto mágico (una cosa-espíritu) en las conciencias. Y como término, Sartre explica qué mueve a Faulkner, padre de oscuros hijos:

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

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

Nuevos críticos han de unir cabos. En un brochezo,

¹⁴ Ibid., 328.

¹⁵ George M. O'Donnell, "Faulkner's Mythology", William

Leibowitz cree pintar el llamado arte trágico de Faulkner:

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

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

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

La afirmación es valiosa. (Ernest G. Griffin dirá después que el uso del coro es signo de identidad en la tragedia.) En la introducción al muy leído Portable Faulkner, Malcolm Cowley vio apenas las intenciones trágicas de "la leyenda del Sur", contada, según él, por todas las novelas de Faulkner. En cambio, descreyendo de sus personajes trágicos, Harry Modean

Faulkner: Two Decades of Criticism, ed. Frederick Hoffman y Olga Vickery (East Lansing: Michigan State College Press, 1951). Artículo originalmente publicado en 1939.

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

¹⁷ Warren Beck, "A Note on Faulkner's Style", William Faulkner: Two Decades of Criticism, ed. Frederick Hoffman y

Campbell, si bien halla semejantes a Quentin III y a Hamlet, no ve en aquél la nobleza que dignifica los sufrimientos de éste. Al parecer, sólo hay "intención" por fundar la tragedia; mas Pierre Fauchery olvida la cautela y se ocupa sin embozo de la "mitología" faulkneriana en Pylon.¹⁸

Maurice E. Coindreau vuelve al tema con un libro sobre novelistas norteamericanos¹⁹ y clasifica como puritana la atmósfera de Luz de agosto, que Jean Pouillon estudia con penetrante lucidez. La atmósfera se convierte en el Destino, en la misma fatalidad, antaño señalada por Malraux, producto a su vez del estilo y de una especial técnica de evocación, por la cual el tiempo pasado es descrito con tal abundancia e intensidad que domina el presente y el futuro. No hay novela sin la impresión de fatalidad o destino. En el arrebató, la técnica de evocación toma el pasado por el presente y desecha el futuro, pues ya el autor, situado en el pretérito, conoce los futuros relativos de aquel pasado. El presente no es más que un intervalo en la marcha de los planos pretéritos. El "recuerdo" es en sí únicamente la reproducción de hechos patéticos, de la fatalidad, ~~xxx~~ no ~~xx~~ "un encadenamiento geométrico de instantes, de hechos y de sentimientos, sino, más bien, una

Olga Vickery (East Lansing: Michigan State College Press, 1951), p. 158. Ensayo originalmente publicado en Rocky Mountain Review, VI (Spring-Summer, 1942), 6-7, 14.

¹⁸Ver Malcolm Cowley, "Introduction", The Portable Faulkner (New York: Viking Press, 1946); Harry M. Campbell, "Experiment and Achievement: As I Lay Dying and The Sound and the Fury," The Sewanee Review, LI (Spring, 1945), 305-320.

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

impresión de pesantez que envuelve todo lo que llega, todo lo que existe".²⁰ (Completando a Pouillon, Le Breton dirá que esta técnica busca "l'emotion seule, dérégulée, convulsive".) Quién sabe Faulkner suponga que la pesantez del pasado revele la naturaleza íntima de las cosas; quizá para él los hechos se "petrifiquen" sin acuerdo a una ley necesaria:

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

En resumen, las impresiones del pasado, vengan o no de la infancia, no retornan a nosotros en una evocación natural, sino constituyen "un peso constante de lo que fue sobre lo que es". Por ello, la conciencia resulta ser, más que nada, memoria. Hay frases de Pouillon que valen por descubrimientos: "lo real es lo pasado"; "un hombre es porque su pasado lo ha hecho"; "lo que hace hoy está fijado por lo que ha hecho otra vez". Sólo a ratos hay coexistencia de pasado y presente; por lo demás, aquél es un bloque, sin orden cronológico, de planos temporales relativos, fuera de ellos hacia el presente o se hundieran en un pasado más remoto. Al fin, se vuelve casi intemporal: es pasado, ya existió, pero es presente debido a que subsiste; puede ser llamado intempo-

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

²¹ Ibid., 239.

ral, aunque no esté por encima, sino por detrás de cada presente. Al revés, el presente deviene pasado (Temple Drake aparece ya violada, cuando no hemos visto aún el hecho).

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

Antes que nadie, el sagaz Reed Whittemore llamó a "Hojas rojas" el simple ritual de un esclavo negro que huye para no ser sacrificado a la muerte del jefe de la tribu: vana fuga, éste lo sabe al fin. Por lo demás, contribuye a la idea de que en Faulkner no hay libertad, fenómeno necesario para clasificar el tipo de tragedia a que aspira; nadie es libre de ser bueno o malo, dado que solamente elige la forma de hacer lo que debe hacer. El negro de "Hojas rojas" es heroico al cumplir su papel en el ritual, y Rider (el ~~negro~~ de "Sonata en negro", cuento del volumen Desciende, Moisés!) lo es al encarar dignamente la muerte. Los esclavos son vistos con simpatía: ellos aceptan la sumisión. En el mundo de Faulkner, unos parecen destinados a realizar acciones y los otros a padecer las consecuencias, sin queja alguna; en medio de dichos grupos se ven los blancos pobres, los negros pudientes y los mulatos, "cuyo destino equivale a protestar contra su

destino". Whittemore, pues, clasifica personajes según la reacción ante la fatalidad; hay todavía el grupo que exhibe la "furiosa aceptación del destino", con el joven Bayard Sartoris como representante: las acciones son suicidas, violentas, a más de irrazonables e inútiles.²² En globo, hasta aquí vemos a los "héroes". En cambio, los "villanos o débiles" no aprehenden su destino o no revelan dignidad al aceptarlo: son malos porque se engañan a sí mismos, porque no se exhiben como son. Whittemore halla un fondo determinista en toda la literatura, desde Esquilo. "El libre albedrío sólo ha enviado un pequeño número de héroes por sendas buenas o malas".²³ Recordemos: la voluntad humana no es en Faulkner motivo del vuelco de fortuna en la dinámica del asunto trágico; pero digamos que ^{ella} sigue siendo el motivo trágico por antonomasia.

SEGUNDA ETAPA, DE HOPPER A LA BUDDLE: ENTRE LA RELIGION Y LA LITERATURA.

Por entonces, Vincent F. Hopper cotejaba "el infierno" de Faulkner con los de Dante y Milton, señalando que no veía en los últimos la desesperación de aquél, pues no bajaron de un plano celestial. Revelando la atmósfera y las ideas, dio con un "tono" general, basado en el rechazo a la enfermedad, a la decadencia, a todo innoble aspecto del mundo físico. Los personajes se rebelan contra un enorme enemigo cuyo poder, al final, es insignificante como la misma rebelión - o lucha

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

²³Ibid., 22.

entre el cuerpo y la mente. En esta abominación de lo físico reside su arte, donde hay "un odio a la Swift por las tendencias animales del hombre y una oposición miltoniana a los males del mundo". La atmósfera patética es responsable del misterio: "una tremenda urgencia de expresar por medio de un lenguaje forzado y oscuro las profundidades y sutilezas inexpressables". Aunque Hopper sólo toque la abundancia de sensaciones físicas, bien podría desarrollarse el concepto y descubrir los efectos cenestésicos de dicha atmósfera, que, deseando revelar lo inexpressable, y siendo la compañera lírica de la narración, como se dijo, es la compañera irracional del asunto, que trata de ser racional. Luego, Hopper ve la figura trágica de Thomas Sutpen, a quien denomina satánico, según fraseología de Milton: el hombre que desafía lo omnipotente; y le aplica a la novela Absalón, Absalón! esa teoría de Nietzsche respecto a la diferencia entre la ilusión apolínea de glorificación (el sueño de grandeza en Sutpen) y la pérdida dionisiaca del individualismo, sumergiéndose en la unidad de la naturaleza. Tan valioso argumento ha de servirnos mucho. Para Hopper, aquella novela está guiada por los principios clásicos de la tragedia, y su autor es afecto al empleo de símbolos, lo cual emparentaría su obra con el surrealismo en el llamado directo al Inconsciente.²⁴

Henri Peyre, John Arthos y Claude-Edmonde Magny abordan

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

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

recuerdo.²⁵

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

Phyllis Hirshleifer halla un ritual cristiano en Luz de agosto, novela sin desarrollo único, pero invadida de sufrimientos, de referencias sistemáticas a un drama de conflicto religioso, causado por el choque entre víctimas, renegados, creyentes e infieles. El choque no cubre el plano de la acción dramática; es mero contraste de personajes, de símbolos e imágenes religiosas. Se ven las caras "suspendidas" como en "la crucifixión y ascensión mediante la muerte en la paz", hecho que sugiere un hiato entre el sentimiento y la razón, habitual en seres "crucificados". Además, Faulkner no da muchos hombres en sus novelas, sino "un hombre en mil situaciones alternas que son casi seme-

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

²⁶ Robert Penn Warren, "William Faulkner", Forms of Modern Fiction, ed. William Van O'Connor (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1948). Ignoro la fecha en que se publicó

jantes, viviendo más o menos según modelos inescapables". El afán de borrar individualidades beneficia la atmósfera patética, como ya veremos.²⁷

Charles I. Glicksberg responde a las dudas de si el personaje es libre, o si hay piedad, pasión sujeta a la catarsis. Faulkner, dice, lleva a un extremo lógico el naturalismo juzgado como realismo pesimista, donde el hombre es producto del desarrollo y el medio. "Como en la tragedia griega, sabemos el final en cuanto empieza el drama". Luego, si el mundo moderno es "lugar de agónica violencia, lleno de gritos de crueldad, de olor a sangre, enfermedad y muerte"; si no hay ilusión final que justifique la tragedia, entonces "no hay intervención de la piedad: uno escucha el acento de la tolerancia que nos revela todo sin condena, sin ironía, sin sorpresa". Como se sabe, piedad y horror (Aristóteles añade: "otras emociones semejantes") son puestas en juego durante el espectáculo trágico y llegan a la purificación o catarsis^h. Glicksberg menciona una catarsis^h cristiana, especial, "una redención mediante la oración", que tampoco ve en Faulkner. Horror sí hay en él, y demasiado:

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

En fin, Glicksberg junta los personajes en una clase: "Es-

originariamente este artículo.

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

²⁸ Charles I Glicksberg, "The World of William Faulkner",

tas criaturas... pecan y sufren.., cohabitan como animales de-
 mentes y matan como criminales, y luego son perseguidos por las
 furias de la propia conciencia; hombres que buscan ciegamente,
 indignos de compasión o de admiración, pues no hay triunfo par-
 ticular en su caída, ni significado en su muerte. La tragedia
 de ellos esté llena de sonido y furia, que nada significan".
 He aquí el tipo de personalidad revelado en la caracterización:

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

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

The Arizona Quarterly, V (Spring, 1949), 51.

²⁹ Ibid., 49.

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

TERCER ETAPA, DE LA ANTOLOGIA "TWO DECADES OF CRITICISM" EN
ADELANTE: LA CRITICA CIERTA.

El año de 1951 fueron publicados los siguientes trabajos: la antología crítica de Hoffman y Vickery; el largo estudio de Campbell y Foster; los ensayos de Lewis sobre "El oso"; de Brooks, referente a la definición de la inocencia en Absalón, Absalón!; de Sullivan, acerca del designio trágico en dicha novela; y la audaz tesis de Griffin, que yo he revisado en la Universidad de Columbia, donde esta larga vena crítica culmina, si bien ella no hace recuento alguno de la bibliografía sobre el aspecto trágico.

En aquella antología veo el ensayo del lúcido Rabi. Negando a quienes tildan a Faulkner de historiador del sur de Estados Unidos, sostiene: él persigue "la resurrección de los mitos y el renacimiento del sentido de la tragedia". Nadie como Rabi penetra en el fatalismo de los héroes y en el tono. El fatalismo reposa en la inconsciencia, la metódica sombra en que viven los hombres y la palabra misma; Faulkner no descifra el universo y su lenguaje más bien confunde. En las tinieblas, "el hombre se mueve como Edipo, silenciosa y ciegamente, las manos extendidas"; padece en medio de testigos, coros y mensajeros de vitales novedades. "Penosamente busca revelar el drama, al paso que el coro, atemorizado, implora y profetiza". De rato en rato, a la escena en que dialogan héroe y coro, llegan los mensajeros, "espléndidamente líricos, y desplazan la quietud y el caos. Al obrar, el héroe es silencioso, sea porque no tenga nada que decir, absorbido en el acto, o sea

porque la violencia de sus imprecaciones lo demuden". La nudez y la vida a ciegas son símbolos del primitivismo, que, sumado al desorden fundamental del estilo, constituye insalvable diferencia para con la tragedia griega. Dicho en otra forma: las fuerzas responsables de la fatalidad ("los dioses", en términos griegos) no son entendidas ni explicadas por los héroes:

... para (ellos) los dioses no son definidos nunca; permanecen en el fondo, aún más escondidos a causa de su vaguedad. La tragedia griega concedía al menos una esperanza, pues el hombre podía explicar los hechos de los dioses en términos de una estricta concepción de justicia. Nietzsche dijo bien el acentuar el consuelo metafísico que la tragedia deja en el espectador. No obstante el escondido tema de la fatalidad, la tragedia griega conoce un Prometeo que asumió la pena de un crimen a fin de crear la raza humana, y una Antígona que simboliza la eterna ley y no la ley escrita. Imaginemos por un instante lo que hubiera sido de la tragedia griega si todos sus héroes fuesen como Prometeo o Antígona. Sería la tragedia de la libertad, no de la fatalidad.³¹

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

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

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

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

R. W. B. Lewis nos lleva a terrenos más literarios. Estudia la novela corta "El oso", para todos simbólica y ritual. Si algunos ensayistas defienden un aura como de Viejo Testamento en novelas y cuentos previos a ¡Desciende, Moisés! (que englobe, como es sabido, "El oso"), dado el despliegue de violencia y de estilo ceremonial,

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

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

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

³⁴R. W. B. Lewis, "Hero in the New World, William Faulk-

De hecho, la narración es para él un ritual:

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

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

ner's 'The Bear', Kenyon Review, XIII (Autumn, 1951), 641.

³⁵ Ibid., 641-642.

³⁶ Para el significado de "frontera", ver por Frederick

un renacer, una cabal transformación del genio de Isaac, hecho de rigor en las tragedias y que equivale a un segundo nacimiento. Lewis cita a Jung: el nacimiento del héroe es rebrote de la madre-esposa, la segunda madre que, a menudo de naturaleza animal, resulta siendo macho: he aquí a Old Ben, la madre terrible en el mito del héroe Isaac, el muchacho devoto que no le dispersa y transforma así el poder de matar en la "caridad" de no hacerlo, dibujando el vasto cambio de una época a otra, el gigantesco paso de la era pagana a la cristiana.

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

Jackson Turner, The Frontier in American History (New York: Henry Holt and Co. Inc., 1920).

dicho por Rabi.³⁷ Excepto Isaac, los héroes de Faulkner no comprenden el universo.

Queda para Pierre Emmanuel el sentido del pecado, el vínculo religioso con un pasado que va más allá del pasado propio, "con un panorama especial de mitos universales reconstruidos en un molde familiar, y tanto, que no vemos la diferencia entre la familia y los mitos que viven y brotan de ella. A lo que parece, en Faulkner la fatalidad no es fuerza ciega sino realidad orgánica..." Los héroes viven en estado pecaminoso, definido éste como una situación donde parte de su intimidad escapa a ellos, pero es la única que les hace vivir. En Faulkner, el pecado es realidad básica, no meramente casual, ni menos transgresión de leyes morales, como en Mauriac: es pecado original, condición humana, que hace, de los hijos, padres de sus padres, según el juicio de Kierkegaard. Añade Emmanuel: aquí reposa el método faulkneriano de evitar el orden temporal, dado que él sólo ve un presente simultáneo. Todo mira a la vez con "ojo divino", frase enunciada, en verdad, por Magny, y en cierto modo por Lewis. El pequeño ensayo de Emmanuel nos ha de servir cuando estudiemos el origen del asunto trágico y digamos de qué campo cultural extrae Faulkner sus temas.³⁸

Leonard Doran enumera las pocas veces en que Faulkner respeta las unidades de tiempo y lugar (unidades no aristo-

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

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

télicas, pues la Poética sólo se refiere directamente a la unidad de acción), y registra su modo de manejar la acción dramática y el suspenso. ¡Lástima que no haya enumerado las infinitas veces en que Faulkner desdeña dichas unidades, innecesarias hoy, y en el teatro griego también, para ganar el máximo valor estético!³⁹

Los jugosos capítulos del volumen de Campbell y Foster se dedican a nuestro tema. El llamado "El mito del pesimismo cósmico" despliega, dice, el universo de Faulkner, que opone el determinismo a la responsabilidad del individuo, y más profundamente que en O'Donnell, se analiza también un mito en la obra. Si, con palabras de Wellek y Warren, mito es "cualquier historia compuesta anónimamente, que se refiere a orígenes y destinos, a las explicaciones dadas por la sociedad a los jóvenes acerca de la existencia del mundo y la conducta humana: imágenes pedagógicas de la naturaleza y el destino del hombre", entonces Faulkner debe elegir o el mito cristiano, de venturoso destino para el hombre, con la virtud recompensada cósmicamente, aquí o en otro mundo; o el mito pesimista, que define al hombre como la trágica víctima de un universo caótico (si no maligno), y donde la muerte le da una perfecta aniquilación. Faulkner elige, al parecer, el segundo.⁴⁰

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

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

En esta atroz exhibición de un universo donde falta la creencia en el primer mito (exhibición favorable a una nueva etapa de prédica moralista), ¿son libres o no los personajes así fundados y qué clase de tragedia ellos animan? Campbell y Foster responden. La pega de los soldados debe su pesimismo a rápidos y frecuentes viajes del autor, que se mueve de los hechos trágicos a unos comentarios poéticos: el pesimismo lo da una elocuencia swinburniana y soñadora; y en Mosquitos, es verdad, no hay excusa de hechos catastróficos para el desborde verbal. Pero dichas novelas proponen las bases del mito: "la frustración humana y la catástrofe tomadas como reflejo (y quizá como parte) de la confusión trágica del universo mismo". Las dificultades de encarnar este tipo de tragedia cósmica en otra de móviles humanos, han de esfumarse luego, con la maduración del artista. Novelas como Sartoris y Santuario llenan un estadio medio, entre el dudoso método narrativo de las primeras y el cabal aprovechamiento de la tragedia cósmica. Ya los comentarios poéticos se ven ligados a la narración: "someten los personajes a una relación de justicia literaria, y son, paradójicamente, símbolos de una fatalidad que no discrimina... y que destruye a malos y buenos por igual". Los hombres de apellido Sartoris encarnan ideas de Pirro: una extraña combinación de belleza, violencia y fatalidad, que no tragedia: la vida no es más. El aluvión melodramático de Santuario deja fría a Temple, ganada por el "caos cósmico", la "estación de lluvia y muerte"; no puede llamarse libre aquel tedio final, según

Brooks. Más bien, Quentia III, cotejado una vez con Hamlet, abre la puerta del suicidio, luego de los pecados de su hermana, el cinismo del padre que todavía le instruye en una escuela de degradación, y del mismo malsano incesto irreal; se da muerte a fin de no olvidar aquellos hechos en vida, ni habituarse al desdoro. Resulta libre para castigarse con su mano.

No es común, no, que venza la libertad; muy al contrario. Luz de agosto y ¡Abselón, Abselón! enseñan el motivo, en la narración, de una vasta culpa social: el sur "maldito por Dios" a causa de haber elegido la esclavitud de los negros, a quienes Faulkner llama "una raza maldita y condenada a ser siempre parte de la condena de la raza blanca y maldición por los pecados de ésta". ¡Abselón, Abselón! da con el culpable de la tragedia, el villano Thomas Sutpen, producto de la maldición cósmica. Más libres y menos desgraciados que Quentia III, algunos personajes de Desciende, Moisés! discuten el "dilema" de Dios. Issac McCaslin sostiene que Dios debe ser responsable del bien y el mal. "Pero", explica a su primo McCaslin Edmonds,

yo sé lo que tú quieres decir. Que habiéndolos creado (a los hombres) Él mismo debía saber que no tendría más esperanza de lo que podía tener de orgullo y dolor pero Él no esperó Él sólo aguardó porque Él los había hecho: no sólo porque les había dado vida y movimiento sino porque había tenido ya tantas angustias por ellos: tanto tiempo angustiado por ellos porque Él había visto cómo en casos individuales eran capaces de cualquier cosa alta o muy baja recordaba con estupefacta

incomprensión fuera del cielo donde también fue creado el infierno y así Él debe admitirlos o de otro modo admitir Su igual en cualquier parte y así no ser ya más Dios y por consiguiente debe aceptar la responsabilidad por lo que Él mismo hizo para vivir con Él mismo en Su solitario y supremo paraíso.⁴¹

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

Campbell y Foster no olvidan la tensión entre el determinismo cósmico y la responsabilidad individual. Ambos ^{hechos} coexisten en Faulkner, a quien o le indigna o le espanta la humanidad. El conflicto no se resuelve, pero "busca un escape que no sea a través de la fe ni del hedonismo. Faulkner no da solución ni ^hcatarsis"; en los últimos libros crea personajes "buenos", sólo que en número escaso y en el seno de una perversidad social, donde el poco bien practicado "no tiene apoyo en el universo ni en poder hipotético alguno fuera de él".

El capítulo "Primitivismo" ⁴² revela que Faulkner acepta en su arte "la naturaleza como norma" y que ensaya el método de los artistas primitivos: el de la regresión, del retorno.

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

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

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

Luego, Campbell y Foster cargan la trama y la alegoría en "El oso", de un primitivismo que toma formas sacramentales y con muchos símbolos de esta religión que venera lo silvestre y animal. Podemos ver dichas ideas en novelas y personajes que ellos no tocaron, y donde, a falta de alegorías rituales, hay "el primitivismo conceptual", valioso para entender los personajes. La gran población de neo-primitivos, blancos y negros, hombres, mujeres y niños, revela a Faulkner como anti-intelectual, enemigo de un razon-

do despliegue del conflicto, y más bien, proclive al drama psicológico de seres en quienes vemos, en tormentosa ebullición, riadas de impulsos inconscientes.

Aunque Ernest G. Griffin no mencione una adecuada bibliografía, sobre Faulkner en él culmina esta corriente crítica. Emprende una tarea sólo al comienzo sistemática de elucidar si Faulkner emplea o no la técnica de la tragedia. Con ideas de Aristóteles, Nietzsche, Wood Krutch, Cornford, el poeta Yeats y el novelista Lawrence, busca la definición de la tragedia. Luego, como según Aristóteles, ella es "imitación de una acción", y como, según Griffin, las acciones pueden y no pueden ser nobles, resulta secundario el papel del personaje y su evaluación moral. ¿Qué nos falta en el mundo contemporáneo, pues, para el resurgimiento de la tragedia?

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

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

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

... es casi imposible describir el fondo trágico, simplemente porque se halla fuera de nosotros, en los límites de nuestro alcance; las Hades, las Furias, la insondable naturaleza, la armonía universal, el coro de Anons, la conciencia de la raza, el id, el inconsciente colectivo, aun "el tiempo que tiene una bolsa en la espalda", o "lo Perdurable" (términos de Shakespeare), son apenas oscuros vocablos para describir lo que más bien se entiende implícitamente en el estudio de las obras dueñas de gran visión trágica. Por razones de conveniencia emplearemos el término dionisiaco, de Nietzsche. ⁴⁴

El segundo argumento de Griffin defiende cómo, en la tragedia auténtica, el fondo trágico resalta y absorbe el personaje. Según Yeats, "en las grandes épocas del drama,

⁴⁴ Ibid., 9.

el personaje disminuye o a veces desaparece, y en cambio, hay un gran sentimiento trágico". Sin embargo, cuando dicho fondo, o destino, se acentúa, los personajes no devienen hojas en el viento, sino que la lucha de la voluntad humana se hace mayor: he ahí los intensos personajes de la tragedia griega, cotejados con los más débiles de Shakespeare, donde el destino se amengua y el hombre resulta ensalzado.

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

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

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

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

⁴⁵Ibid., 30.

su existencia. Aun cuando Griffin juzgue fundamental el manejo de las peripecias como núcleos del coro, y rele- gue la anagnórisis, se afana mucho por indicar en qué escenas del primer relato la vemos: en la picazón de la culebra, dos veces repetida, que fuerza al esclavo a com- prender su destino. Al final, cuando es capturado (debe morir junto al jefe de la tribu, por no alterar el viejo orden de su sociedad), el hombre canta, rendido y feliz. Muere para darse a los otros. El renacimiento es inne- gable.

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

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

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

El ensayo de John Lydenberg sobre "El oso" enfoca así el personaje:

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

Revela también su concepto del sacrilegio, nuevo en la crítica: el rito debe traer consigo la muerte y la retribución trágica, que no sea júbilo ni duelo; sacrilegio explicable por el pecado original en que se hallan quienes desean matar a Old Ben, debido a que son sureños. "El pecado original les enajenó irrevocablemente de la naturaleza. Así, la

⁴⁶ Ibid., 67.

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

conquista de Old Ben se convierte en una violación". Para Lydenberg, todos los personajes y animales son simbólicos, y la sección IV no posee estructura dramática.

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

"The Symbolic Action of Sin and Redemption", tesis universitaria de Lawrence S. Dembo, fija el método a través del cual el simbolismo cristiano alcanza una figuración dramática; método de la alegoría, o representación externa del conflicto moral habido en el seno del universo cristiano, entre fuerzas personificadas del bien y el mal. Faulkner describe la reacción psicológica del individuo ^{ante el} mundo condicionado moralmente. La moderna realización de esta vieja técnica que forjó el Faerie Queene, de Spenser, es un dramatizar del plano moral dentro de un contexto ideológico múltiple, emplean-

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

do a la vez múltiples alegorías. Dembo no añade si en Faulkner este dramatizar es fiel a los principios trágicos.⁴⁹

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

Todavía hay una angustia mayor cuando el personaje imagina símbolos que revelan el atroz momento en que vive. (Mayoux no lo dice, pero recordad los símbolos en cabeza de Temple Drake, descritos por Lawrence S. Kubie.) Él nos entregó su intimidad por medio de lo que es irreal, ficticio; todo per-

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

sonaje es una simple ilustración de alguna idea del novelista y se halla a merced de quien lo imagina, pues

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

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

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

⁵⁰Jean-Jacques Mayoux, "La création du réel chez William Faulkner", Études Anglaises, V^e année, 1 (Février, 1952), 34.

⁵¹Ibid., 39.

A partir de 1952, si bien escasean los estudios integrales respecto a los elementos trágicos, hay muchos juicios reveladores. Únicamente el volumen de Irving Howe, periodístico y superficial, es huérfano en pasejes pertinentes. La tesis universitaria de Eugene J. Hall analiza los personajes en su doble papel de nexos estructurales y nexos temáticos, o más bien, núcleos que organizan las novelas. Por lo demás, Hall presenta una atinada cronología de los asuntos, por la cual nos hace ver que Faulkner se dedica más al siglo XX, cuyas épocas varían conforme avanza la edad del autor, que a escribir la historia del Sur. Faulkner dijo una vez que sólo ha escrito del Sur que directamente conoce: queda, pues, desvirtuada la teoría de Cowley, ganoso en enseñar que Faulkner se apega a la crónica y a la historia.⁵²

Yo mismo, en la tesis del bachillerato, fui llevado por la urgencia de deslindar el tipo de tragedia, amén del tono o atmósfera. Le llamé "tragedia enfrenada", distinta, pues no sigue un planteamiento progresivo ni se resuelve en una catarsis auténtica; es demorada, contenida, a fin de que el aura dramática sea eterna y penda sobre nuestras cabezas. Dicha aura termina ahogando los personajes y el asunto; Faulkner puebla sus novelas de hechos catastróficos, pero relega la acción principal; su tragedia ¿no puede ser el artificio creado por el estilo? Cuando me explayé en los temas del narrador, en las técnicas del tiempo y la arqui-

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

tectura narrativos, me alejé de los que hoy refiero; no obstante, en la sección "Relaciones entre autor y personaje", subrayé la paulatina esclavitud de los caracteres, reducidos por fin a vacuas ilustraciones de las ideas de Faulkner. Si *Quentin III*, *Joe Christmas* o *Thomas Sutpen* dejaban honda impresión, en las últimas novelas se rinde demasiada pleitesía a la prosa poética (equivalente del coro, según Warren Beck) y ya no vemos tragedia ni héroe, sino confusa marea verbal.⁵³

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

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

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

PARTE SEGUNDA:

FAULKNER Y LA TRAGEDIA GRIEGA

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

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

Sólo estudiaré, repito, los llamados elementos internos de la tragedia: trama, caracteres y pensamientos, ~~que~~ susceptibles de un cotejo con la novela. Sabemos que la enumeración ha sido hecha en orden decreciente de importancia teórica y en orden creciente de su revelación

al espectador o lector.

I. TRAMA, ARGUMENTO O FABULA.

Aristóteles define así la tragedia:

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

No olvidemos; sobre todo, tragedia es reproducción imitativa de acciones, y luego, ~~que~~ las acciones deben ser esforzadas, perfectas, grandiosas. Líneas abajo, añade:

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

En seguida, enumera las seis partes de la tragedia y pone en primer lugar el argumento o trama, juzgado como esencial:

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

el fin es lo supremo de todo.

En otros pasajes es igualmente visible la preeminencia del argumento: 1) "sin la acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres"; 2) "si se enhebran sentencias morales, por bien trabajadas que estén la dicción y el pensamiento no se obtendrá una obra propiamente trágica, y se conseguirá, por el contrario, con una tragedia deficiente en tales puntos, mas con trama o peculiar arreglo de los actos"; 3) "lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento"; 4) "es, pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, viniendo en segundo lugar los caracteres".⁵⁵

Pues bien. Estudiemos la trama, argumento o fábula dividiéndola en sus partes: a) asunto; b) desarrollo; y c) jerarquía. Es sabido que para la novela preferimos el vocablo "tema".

a) ASUNTO. Comprende:

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

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

⁵⁶ Alfonso Reyes, La crítica en la edad ateniense (México: El Colegio de México, 1941): ver especialmente las

tragedia, entonces el asunto será noble, idealizado. ¿Cumple Faulkner dicha necesidad? En rigor, todas sus novelas buscan idealizar y ennoblecer la trama; a tal punto, que exagera, así no convenga. No forja un argumento que sea noble por la calidad intrínseca de éste, sino elige un tema, muchas veces vacío, y poeta como fue en sus años mozos, lo dignifica mediante palabras, explicando (no presentando, explica) su significado. El mayor recurso de la dignificación es la referencia de la trama como parte de un destino cósmico.

Tomemos La paga de los soldados. Faulkner pone en boca del fugaz personaje simbólico, llamado La Ciudad, el asunto de la novela. La Ciudad anuncia como un mensajero: "Regresa un héroe de la guerra", o sea que vuelve a Georgia, Donald Mahon, un guerrero traumatizado moral y físicamente, cuyo retorno no modifica la estéril vida de sus conocidos. Hoy su mente es^{la} de un idiota y marcha hacia la muerte, que ha de ser grotesca, no trágica. El asunto se desenvuelve sin orden ni ritmo; las consideraciones poéticas e intelectuales pasan a primer plano, quedando perdida la esfera de las acciones. Faulkner se afana solamente en estampar un juicio con el libro: el mundo moderno ha dado legalidad al supuesto de que los viejos valores, antaño elevados, son inútiles; el pensamiento de la muerte - o sea, de la vida, en alguna forma - no cabe en nadie, excepto en los sacerdotes (ved al rector Mahon, padre de Donald), quienes se hallan

secciones "Estructura de la tragedia" y "Función de la tragedia", pp. 277-309.

solos en su prédica espiritual.

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

Aquella organización del argumento en torno a un juicio resulta menos elaborada en Sartoris. La primera guerra mundial (la misma donde luchó Donald Mahon) desquicia a una familia sureña: los dos hijos caen bajo el llamado "impulso de muerte", y si bien uno de ellos, Bayard, no muere en el frente, más tarde, en la vida civil, persigue su propia destrucción; sobrevive porque "falla" una y otra vez en matarse, pero finalmente logra su aniquilación. La guerra es, de nuevo, la pesadilla que enferma a los hombres y les acentúa los defectos naturales: actitud opuesta a la de unos pocos civiles, para quienes los viejos valores se mantienen y la existencia humana se respeta.

A esta lucha de valores pertenecientes a dos mundos, el de la guerra (o del industrialismo) y el tradicional (o más bien, feudal, porque Faulkner se apega al concepto caballeresco del viejo señor feudal, "bondadoso" dueño de tierras y esclavos), O'Donnell la llamó generosamente "mito"; en Sartoris la idea reviste, no un conflicto, sino un

anhelo de pintar más que nada personajes: Bayard, de por sí, mueve toda la novela; en él quieren reposar la unidad de acción y el desarrollo argumental, y cuando Faulkner descansa de pintarlo, se ocupa en dibujar otras figuras: la vieja Jenny, el abuelo Sartoris, Narcisa, o los sirvientes negros. El asunto fue vencido por la caracterización, tal como en La paga de los soldados fue dominado por el afán intelectualista y poético.

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

Pero solamente en El sonido y la furia el fatalismo encarna en una buena trama, no obstante que ella se ve desmenuzada por la técnica impresionista, ya del monólogo interior o ya de los narradores cambiantes. La creencia de que la vieja sociedad del siglo XIX fue más virtuosa que la presente en el sur de Estados Unidos (o quizá, la mera predilección de todo pasado), se nos da mediante el recurso del contraste de generaciones en la familia Compson: de un lado, los padres, con su debilidad moral, y de otro, los hijos pequeños, felices, pero sólo hasta llegar a la adolescencia, pues luego el poder nefasto de la degradación es tal que ellos resultan más imperfectos, moral y físicamen-

te, que sus padres; son como el tributo pagado a los dioses, ofendidos por los males de aquéllos. En el seno de este mundo ^{condenado} caótico, /al desastre, surge el héroe sensible, cristiano, pero débil (Quentin III), que juzga y rechaza calladamente a su familia, deja la escena y se suicida, entregándose de modo menos violento que Bayard Sartoris en brazos de su "pequeña hermana Muerte". El suicidio: final simbólico; el resto de la familia sigue viviendo, pero en la oscuridad moral o el quebranto biológico. He aquí una noble tensión entre fuerzas positivas y destructoras, una sucesión de nacimientos y muertes simbólicas.

Una vez Faulkner confesó que al ver a una niña (la futura Caddy Compson), bañándose vestida en un riacho, decidió escribir apenas un cuento. Luego creó a los hermanos Jason, ^{III}Quentin y Benjamín Compson, y a unos fieles sirvientes negros en torno a ella: gozaban todos de la clara infancia, de la aguda risa, bañándose en el riacho. La escena fue el símbolo del universo antes del pecado y el conocimiento. Pero los días transcurren y el concepto de la infortunada ^{existencia} humana les llega a Benjamín y a Quentin III en forma de una revelación que partirá sus vidas en dos: Caddy, la hermana cuya belleza y simpatía reunió a la familia, no sólo ya no es una niña, sino se revela como una mujer demasiado impura. Benjamín y Quentin III, escandalizados, deben darse luego a la ingrata misión de contar los sucesivos amantes de Caddy. Hasta que ella engaña a otro joven, se casa con él y deja el hogar paterno. A Benjamín, sordomudo e idiota, pero dueño de gran

sentido moral, le queda el poder de mezclar aquellas viejas escenas felices (sobre todo, la del riacho) con las nuevas y desgraciadas: en el desorden de su cabeza se venga del Tiempo que nos lo exhibe, a los 33 años, hecho una ruina. Quentin III, más intelectual, mezcla sin confusiones el pasado y el presente; pero no ve culpa en la adorable Caddy, sino en sí mismo, que imaginó el poseerla. Este incesto irreal y la desgracia de vivir en el mundo que ha manchado la belleza y la virtud, le llevan al suicidio. Y finalmente, vemos a Jason, años más tarde, como el juez puritano que no puede enmendar los pasos de otra viciosa en la familia: Quentin, hija de Caddy, sobrina de Quentin III. Jason es siempre burlado por ella y quién sabe se trestorne: la malicia engaña a la virtud en épocas de decadencia.

Faulkner entendió el proceso de la dignificación de materiales; en notable juego dramático, señaló la desintegración del orden ético cristiano, la vida heroica e infeliz de quienes se apegan todavía a él; en medio de una bella y honda atmósfera patética, quizá la mejor de sus novelas, siguió en lo posible la vena trágica, del más alto rango en literatura.⁵⁷

El asunto de Mientras yo agonizo, como el de El sonido y la furia, debe ser entresacado y recompuesto por el lector; depende, en última instancia, de su poder de síntesis.

⁵⁷ Sumner C. Powell ve muchos símbolos cristianos en esta novela. Benjamín, de 33 años, cuyo nombre ha salido de la Biblia, según dice Caddy, es una parodia de Cristo: es inocente y sufre por manos ajenas. La sección última del

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

En Santuario y Luz de agosto la trama sigue siendo moral, desnuda de comentarios y recomendaciones, planteo, por desdicha, no muy habitual en Faulkner. Aquellas novelas nos dan un medio social corrupto por falta de conciencia ética (Santuario) o unos errores éticos causados por prejuicios religiosos y raciales (Luz de agosto). El asunto de Santuario despliega la opinión del autor sobre la sociedad

libro sucede en la Pascua de Resurrección de 1928, pero ya nadie vuelve a la vida. Faulkner les da a ciertas palabras (flor, hierba, lluvia) los viejos significados bíblicos; el cerdo es símbolo sexual y el agua nos evoca la muerte. Ver por Powell, "William Faulkner Celebrates Easter, 1928", Perspective, II (Summer, 1949), 195-218.

en que vive: una chica universitaria que llega fácilmente a la prostitución y no se considera "salvada" cuando deja una casa pública. La inconsciencia y debilidad morales son manifiestas: la vieja figura de la ramera envuelve una acusación para el mundo de la fingida "cultura", que no se libera de lo sensual. La carencia de espiritualidad, fruto (dice Faulkner) de la invasión industrial en el Sur, es el fermento de donde brotan estas generaciones perdidas. Mas, dado el afán de simplificar el proceso de degradación, exagerando los rasgos mecánicos de personajes desviados, Santuario se convierte en un melodrama.

Por lo demás, Luz de agosto refiere asuntos parciales, en vez de uno, global: la unidad no será de acción, como hemos de ver cuando corresponda, sino unidad conceptual, la menos convincente en una obra artística. Bajo una perenne exposición de lo irracional en las esferas del fanatismo religioso y del prejuicio racial, leemos unas historias que pretenden mezclarse: la de Joe Christmas, desde su nacimiento hasta su muerte; la del pastor Hightower, a partir de su infausto matrimonio; y las más secundarias de McEachern, Lena Grove, Byron Bunch y Percy Grimm. Ejemplo de que por destacada que sea la prosa del escritor, si la unidad es meramente conceptual, la obra parecerá fallida o inconclusa. La retórica no puede sustituir el campo de las acciones. Con mayor brevedad, y justeza en la subordinación de anécdotos principales y secundarias, Luz de agosto hubiera sido una gran novela de hechos catas-

tróficos, de cabales escenas del "reconocimiento" trágico, y de mixto vuelco de fortuna en los personajes: unos que se salvan (Lens y Byron) y otros que se hunden (Joe y el pastor.

Faulkner detuvo esta proclividad en Pylon y Absalón, Absalón! El asunto de Pylon carece de rasgos nobles y grandiosos, pero lo vemos redondo, tiene principio y fin; tal vez se diluya, se prolongue demasiado. Lleno de bondad, al curioso periodista le gana el género de vida de un aviador acrobático y de su familia; intenta volverlos humanos, que ellos parecen máquinas. Pero él mismo resulta muy débil, incapaz de practicar sus ideales, y el aviador se mata en la siguiente prueba. Acaba el periodista en culpable simbólico, desdeñado aun por aquellos a quienes pensó ayudar. De nuevo, Faulkner lucha contra el mundo industrial, que pervierte al hombre. Intención pedagógica del argumento, desarrollo excesivo del mismo, constante afán, no de dramatizar, sino hacer líricos los materiales.

Absalón, Absalón! es ya otra cosa. Sigue con mucha fidelidad el planteo trágico. El asunto se presta a ello. En un ambiente familiar (de los que favorecen el sura trágica), los actos del padre y las consecuencias de éstos, acarrearán la ruina total del grupo -ruina que se hace legendaria y casi mitológica en el medio donde esa familia vivió. La "hybris" o exceso del personaje se fundó en el orgullo, la emoción del héroe que no reconoce poderes sobrenaturales, debido a que fue humillado cuando niño

por el mayordomo negro de una rica mansión, quien lo echó de la puerta. La venganza contra la sociedad y el anhelo de someterla, llevan a Sutpen por caminos sin escrúpulos, a fin de convertirse en potentado. Marcha a Haití, en busca de fortuna. Pero el instrumento del destino para castigar su orgullo lo persigue muy pronto: él debe rechazar a su esposa y a su hijo (Carlos Bon) porque tienen sangre negra. Vuelve a su patria, y de la noche a la mañana aparece en Jefferson, Mississippi, construyendo una mansión, dueño ya de tierras y esclavos. Más tarde le nacen dos hijos (Enrique y Judith) de un nuevo matrimonio; en tanto, en la universidad, Enrique y Bon se hacen muy amigos. Hasta que Bon es llevado a casa de Sutpen, donde brota el noviazgo con Judith y el inminente matrimonio. Sutpen descubre la identidad de Bon y lo arroja de la casa; pero Enrique reniega del padre y acompaña a Bon a la guerra; sólo de vuelta de ella, Enrique debe matar al hermano intruso, que ya tiene mujer e hijo mulatos, así como el negro Wash Jones debe matar a Sutpen, el viejo león que sigue ofendiendo a los jóvenes de su sangre. Años después, también Judith muere, víctima de la peste, y solamente Enrique vive escondido en la casona, incendiada al fin por una esclava negra que detiene la reproducción de aquella estirpe "condensada".

La tragedia, con vidas apasionadas y muertes salvajes, parece una hecatombe; nos deja una sensación de agobio y descenso que muy bien puede calificarse de catharsis.

El asunto se subdivide en muchos incidentes cuyo desorden temporal es dado mediante la técnica de narradores

cambiantes. Pero así éstos como el autor se refieren al asunto global, interrumpiendo sus relatos fragmentarios. El padre de Quentia (III) Compson, introduce su opinión sobre toda la historia:

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

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

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

⁵⁸ Absalón, Absalón!, p. 81.

Murieron. Sin ser llorados por nadie, dice la señorita Rosa Coldfield. (Salvo por ella.) Sí, salvo por ella. (Y por Quentin Compson.) Sí, por Quentin Compson".⁵⁹

En medio de dicha técnica sevillada, las alusiones al tema general se mezclan con nuevos y cortos incidentes, hasta que los narradores se olvidan de los hechos, se pierden en descripciones psicológicas e incluso imaginan... lo que pudo pasar. El digno y noble asunto fue de por sí un acierto. Se confirma la aplicación de la tragedia en la novela: aplicación muy posible en cuanto a la esencia, al mismo desarrollo, y deseable por cuanto una obra literaria parece valer más según su semejanza con la tragedia.

Las palmeras salvajes debe ser juzgada como dos novelas cortas para nuestros fines. La primera, del mismo título del volumen, exhibe a una pareja, Harry y Carlota, que desean fundar un nuevo mundo: variedad del mito de Adán y Eva, pero sin Dios. Menos el afán de oponerse a la época industrial y mercantil, es diferente en concisión y altura a la segunda. El asunto se diluye en la red teórica, sociológica, tal vez apropiada en un ensayo, y también en la mar de obsesiones (que no razones) cuya importancia en los personajes sobrestima Faulkner. El artificioso diálogo entre Harry y McCord (el uno no oye ni se dirige al otro, o a veces al mismo tiempo hablan juntos), resume la tortura del hombre moderno... porque ya no es primitivo. La manía de dar sensaciones y no acciones conspira en este nuevo melodrama.

⁵⁹ Ibid., pp. 13-14.

En cambio, "El viejo" plantea la permanencia del hombre ante el desborde de la naturaleza: un ignaro convicto que no aprovecha la salvaje riada del Mississippi para fugarse de la hoy inexistente prisión, llevada por las aguas; en el nuevo mundo elemental en que todos luchan por salvarse, él trabaja serenamente, ayuda a los demás, y cuando el río se aquieta, vuelve a la prisión, obediente a un destino que no le parece insoportable. Bajo dicho asunto, es visible el canto a la pureza del instinto y al bello o estrozo paisaje natural: o sea, el mismo viejo encono de Faulkner por la civilización, el refinamiento y el "esteticismo" modernos; pero hoy fue expuesto con rango espléndido.

El villorrio, una tragicomedia, nos enseña a los Snopes, que, debido a la astucia y carencia de escrúpulos, ganan los mejores puestos en una aldea sureña, invadida ~~vienen~~ por el mercantilismo. Ellos están dondequiera, a menudo ridículos, pero también viscosos, diabólicos. Dado el desorden y el cambio de tono (otra dramático, ora cómico), Faulkner ilumina las partes, no el todo; si un fragmento es inolvidable, piensa, sin duda, lo será toda la novela. Se alternan los cuadros descriptivos sobre Jefferson con los retratos de los Snopes: los asuntos secundarios brotan y se esfuman, y el lector sigue aguardando lo que según él debe ser una acción principal. El fundamento ideológico parece ser el mismo de la novela corta "Las palmeras salvajes": el industrialismo, tan inmoral, consume la pureza y simpatía humanas de las aldeas campesinas. No hay en la composición molde

trágico, ni deben tomarse muy en cuenta los cotejos forzados y burlescos entre algunos personajes y los dioses griegos.

"El oso" nos vuelve en favor de Faulkner, en este cambiante balance de fallos y logros. El tono, ceremonioso, es el de un ritual cuyas partes forjan la tragedia de modo necesario y progresivo. El muchacho Isaac McCaslin participa en el rito anual organizado contra Old Ben, el oso algo humano, que más tarde viola las reglas de convivencia, deja los bosques y comete fechorías en una aldea; pero pasan los años sin que nadie pueda darle caza; con el tiempo, es como si observaran "una cita anual con el oso al que no pretendían matar". Él se ha unido a los cazadores desde los diez años, guardando la imagen de un Old Ben simbólico y sobrenatural, "no precisamente animal, no precisamente bestia". Porque aún es novicio, no se le otorga la gracia de verlo; y cuando se da con él, resulta mirado, sin que pueda descubrirlo.

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

A los trece mata su primer ciervo. Sam Fathers, su maestro en artes de cacería, le marca el rostro de sangre caliente. Un año después mata por fin un oso. La tercera vez que se da con Old Ben, a un metro de distancia, aleja a un perrillo que se atreve a ladrarle al majestuoso ani-

mal; entre ellos se establece una honda relación familiar, como de padre a hijo. Old Ben parte sin hacerle daño.

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

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

La muerte es catastrófica. Muere Old Ben, poco des-

⁶⁰ Desciende, Moisés!, p. 188.

pués Lion, a consecuencia de las heridas, y muere también Sam, que ha participado en la lucha; Boon "cambia" de modo infeliz: enloquece y no puede dejar los bosques, vencido por la muerte de Old Ben. Y para Isaac, la contemplación de la tragedia equivale a un renacimiento: se vuelve mejor que su medio.

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

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

Réquiem para una mujer es un valioso experimento. Mitad relato sobre la cárcel de Jefferson, y mitad diálogo para el teatro, pero diálogo, se entiende, faulkneriano, que no sale

de acciones ni acompañe los hechos, sino crea un mundo aparte, el mundo del lenguaje, que, dice Faulkner, tal vez no explique nada. Así, el teatro empieza cuando ya los hechos han sucedido y los personajes hablan y mezclan el pasado irreal con el presente inexplicable, con el posible futuro, con el misterio total de la vida, muerte y resurrección, apegados a formas tradicionales del pensamiento y la religión. Vemos a la misma Temple Drake de Santuario, años más tarde, nunca reformada, si bien ella creyó estarlo: un buen día se le presenta el primo del difunto Red, el amante con quien ella burló a Popeye, decidido a inaugurar el chante-je por las cartas que Temple escribió antaño a Red. Pero la llegada del rufián es mera ocasión de enfangarse de nuevo: le roba dinero al marido, toma sus propias joyas, no compra las cartas ni echa al rufián, sino decide fugarse con él, llevándose también a su segundo hijo. Sólo Nancy, la negra sirvienta, ex-prostituta, frena su marcha, metiendo el niño, y aceptando después con estoicismo cristiano la pena de muerte que ha merecido en el juicio. Temple descubre por fin que es ella misma la causante del mal y que Nancy le enseña el camino del sacrificio y el cielo, porque la negra está segura de no haber pecado. Nancy le dice: "Hay que creer". "¿Crear en qué?", interroga Temple. "Crear simplemente", es la única respuesta.

¿Es Réquiem para una mujer tragedia tan "cristiana" como El sonido y la furia, pero mucho más "teatral" que ella? El primer acto es la "confesión" interminable, gá-

rrula y sovillada, de Temple, auxiliada por su tío el abogado Gavin, que a ratos sabe más de los hechos que ella; el segundo desenvuelve una acción, la escena del reconocimiento trágico: la fuga de Temple y el primo de Red, contenida por el asesinato del niño; y luego el final, abierto por un carcelero bufón como los de Shakespeare, en donde Nancy pretende enseñar, ya de sacerdotiss, la religión que ha ganado.

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

Una fábula y "Hojas rojas" representan una la exageración y otro el justo medio en el empleo de ese ingrediente enaltecedor. Según los críticos, el argumento de la primera

es una alegoría de la pasión y muerte de Cristo, encarnada en un episodio de la guerra mundial de 1914, o más bien, para ser exactos, en 1918, época del armisticio. Pero como el manejo directo del asunto no existe, como el principio de orden (causeción, en la tragedia) se ha violentado, pues no sabemos el origen de los acontecimientos, ni vemos ritmo en la acción, que debe ir del prólogo al éxodo, dejando en medio el episodio, el único tratamiento del asunto, posible en el Faulkner ya reciente, es su atomización en millares de anécdotas, cada una de las cuales puede anteceder o seguir a otra, o puede ser juzgada más importante que otra, o puede abrir o cerrar la novela misma, amén de que se la repite varias veces en el curso de ella, como un tema musical. Así, las referencias directas o indirectas a Cristo acompañan la narración y se repiten cuando el paralelo entre ella y la Pasión se esfuma. Más que el asunto, a Faulkner le interesa la atmósfera patética, conseguida mediante un tono poético del estilo, tono que desempeña el mismo papel que el coro en las tragedias: el papel de órgano o válvula especial de la catharsis.

En "Hojas rojas" el asunto no pierde su esencia ni queda rezagado. Debido a la concisión y al tratamiento lineal, progresivo, el esclavo negro llega a la escena del reconocimiento (la picazón de la serpiente, según Griffin), cambia su existencia y se entrega el sacrificio, que hoy se volverá un renacer. El fondo religioso de muchas novelas de Faulkner es hoy tomado como un mero sentido de angustiosa

fatalidad humana; por ello, este cuento debe ser llamado el más fiel en su moderna aplicación del molde trágico.

2o. Origen.

¿De dónde extrae Faulkner los asuntos? De la vida contemporánea de Oxford (él lo bautiza como Jefferson), se ha dicho, pueblo en el condado sureño de Lafayette, Mississippi, y de lugares en torno, con los cuales él crea su ficticio condado de Yoknapatawpha, cuyo mapa ha trazado. A veces, le gana la tradición y urge temas en el a medias supuesto siglo XIX de la región; ~~por ella~~ unos críticos le llaman "historiador" de parte del sur de Estados Unidos, guiándose por Malcolm Cowley, quien dice haber dado con una novela o un relato para cada época.

Más profundo, Eugene J. Hall enseña que a Faulkner le importa mucho el siglo XX. Así, La paga de los soldados tiene lugar en 1919; Mosquitos, es probable, en 1927; El sonido y la furia, entre dos fechas, 1910 y 1928;⁶¹ Sartoris, entre 1919 y 1920; Santuario, entre 1929 y 1930; Pylon, en 1935 o quizá 1936; ¡Absalón, Absalón!, en lo que a la historia de los Sutpen se refiere, entre 1807 y 1910; Los invictos, entre 1863, desde la caída de Vick^Sburg, hasta 1876, con la muerte del coronel Sartoris; Las palmeras salvajes: la novela del título en 1938 y "El viejo" en 1927; El villorrio, entre 1895 y 1900; ¡Desciende, Moisés!, entre 1859 (el cuento "Fue") y 1941 (el cuento "El fuego y el hogar"); no

⁶¹ Sumner C. Powell es más minucioso que Hall respecto a la cronología de esta novela. Su artículo ya citado, "William Faulkner Celebrates Easter, 1928", tiene un apéndice sobre la cronología de la familia Compson.

hay cronología exacta de Mientras yo agonizo y Luz de agosto. Según Ward L. Miner, en cambio, 1800 es la primera fecha de los cuentos indios, y 1699, de los de blancos.

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

En fin, ello no es más importante que la inventiva de Faulkner, capaz de forjar vastos mundos a partir de pequeñas escenas, reales o no, y de meros conceptos. También suele fundarse en lecturas, bíblicas o profanas. Tiene en cuenta la vieja tradición literaria de asuntos y personajes: Quentin(III)Compson exhibe influjos de Hamlet; las figuras femeninas recuerdan a Circe; la sensibilidad de sus héroes se basan en poesías de Shelley, Keats, Swinburne, Shakespeare; sus "demonios", como Joe Christmas, salen, quizá, de páginas de Milton; Poe y Dostoyevski han debido de guiarle en la elección de aquella atmósfera patética. En la Biblia aprovecha pasajes susceptibles de una moderna

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

⁶³ Ver por Cervel Collins, "A Note on 'Sanctuary'",

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

Lecturas literarias y religiosas, teorías propias en uno y otro campo, animan los relatos, pero siempre elaboradas de acuerdo a un plan enteramente suyo, pues Faulkner desea también volver reales sus figuras de fantasía, como reales, digamos, son el Quijote y Hamlet. Funda novelas en otras suyas, y toma asuntos y personajes propios como tomaría los mitológicos. Crea, pues, una fértil "saga", eficiencia de novelistas anglosajones. En 1929 se publicó Sartoris, algunos de cuyos incidentes reaparecen en Los invictos, de 1938; en 1931 nació Santuario, pero el asunto es de nuevo descrito en Réquiem para una mujer, de 1951; el mismo 1929 nos dio El sonido y la furia, donde Quentin III se suicida: en 1936, ¡Absalón, Absalón! revivir ese argumento, pero como Faulkner juzga a Quentin una "persona" muerta, lleva la historia de esta última novela seis meses atrás, cuando Quentin vivía. ¡Para él, Quentin es figura histórica, no literaria! En el relato "Los Compson", sugiere que Caddy continúa viviendo, quizá en Chile o Argentina, fuera de la novela donde nació. Gavin

Stevens aparece en diferentes libros, cada vez más viejo a medida que pasa el tiempo; y conserva su nombre, como los Snopes, al revés del vendedor Ratcliff, llamado antes Suratt.

Estos recursos valen para dar impresión de realidad. El autor de la "saga" no sólo pretende fundar novelas, personajes o asuntos, sino hechos reales: desea mezclar la literatura con la vida. Para Faulkner, lo fantástico es real. Creado su mundo por las novelas, saca de ahí hechos y figuras y hasta pone dentro el universo exterior. Su mayor anhelo es fundar su propia tradición literaria.

3o. Dinámica.

De éstos, llamada también virtud trágica del asunto, dice Reyes, glosando ideas de Aristóteles: "El estímulo emocional requiere un vuelco de fortuna. Lo mismo puede ser un golpe de fortuna -de mal para bien-, o un revés de fortuna -de bien para mal.... Así como el vuelco puede ser negativo o positivo, así el desenlace puede ser desgraciado -como en Eurípides las más veces- o afortunado. Ambos aceptables, pero preferible el desgraciado, pues el afortunado deriva hacia la comedia". Este concepto del vuelco se da mediante el recurso del "sufrimiento", con el cual no debe confundirsele.

¿Se cumple la norma en Faulkner? Juzgando las obras más pegadas a los moldes trágicos, no hay duda de que el vuelco las eleva por encima de las demás. Benjamín y Quentin III cambian su vida feliz por otra desdichada

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

En "Hojas rojas" el vuelco es asimismo notable. "Has corrido muy bien", le dicen al esclavo negro, en reconocimiento de su heroicidad, pues llegó a desafiar una costumbre milenaria y trató de implantar una nueva, en que la esclavitud no existiera ni nadie fuese obligado a morir junto con el jefe de la tribu; vencido, por fin bebe agua fresca, apaga el ardor y se dispone al sacrificio. También hay vuelco mixto, en que un carácter se hunde y otro se levanta. "El oso" exhibe el revés de fortuna para los cazadores Boon y Sam, y para los animales Lion y Old Ben; ellos caen en un torrente lleno de majestad y mueren

como símbolos; pero en Isaac se cumple un golpe de fortuna, pues en medio de las muertes descubre el paso a la sabiduría y la elección de una vida primitiva, por encima del mundo civilizado. De igual modo, en tanto se hunde Nancy Mannigoe, la negra de Réquiem para una mujer, Temple surge habiendo penetrado la emoción existencial.

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

Estudiemos ahora los motivos del vuelco. Según el mismo Reyes, pueden ser tres:

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

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

Además, leemos dos recomendaciones: el efecto trágico debe resultar de la acción misma y debe acontecer una sola vez, súbitamente: urgencias poco seguidas por Faulkner, novelista que, sobre todo, elige la fatalidad como principal motivo, subrayado poéticamente por la prosa. Difícilmente veremos una novela contemporánea con mejor uso de la fatalidad que El sonido y la furia o Luz de agosto. La voluntad humana, que sale de la propia culpa, desempeña gran papel en Abselón, Abselón! y en "Hojas rojas". El accidente, motivo menor, se da en algunas de sus novelas policíacas. El estudio del fatalismo empleado por Faulkner revelaría alguna debilidad en la condición del hombre moderno, cotejado con los héroes trágicos; o más bien, la fuerte convicción del pecado original como primer motor de la desdicha humana.

b) DESARROLLO.

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

1o. Proporción.

O mejor, la extensión de la tragedia, y en nuestro caso, de la novela, que si puede no reconocer limitaciones, precisa de una acumulación gradual emotiva, "que suspenda y empuje la atención hasta el fin, y sin fatigarla, 'por adición de bienes'". Si la acción es pequeña, será más bien digna de un cuento; pero si es demasiado grande resulta inabarcable. Este último enunciado, válido para la tragedia, no sirve en la novela, si recorda-

mos Los hermanos Karamázov, La guerra y la paz, En busca del tiempo perdido y Ulises. Faulkner es afecto a la novela de vastas proporciones y aun extiende demasiado las obras, cuando ya el argumento se ha consumido. La paga de los soldados, Mosquitos, Luz de agosto, Pylon, El villorrio y Réquiem para una mujer son desmedidas, retardan la acción principal con interpolaciones vanas. De modo general, se tiende a prolongar un tema reducido y a abreviar un tema vasto. Faulkner analiza y sintetiza con pasión, quedando pocas veces en el justo medio.

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

2o. Orden.

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

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

30. Simetría.

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

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

⁶⁵Ibid., pp. 281-282.

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

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

El cuerpo de la tragedia es el episodio, cuyos incidentes se agrupan de este modo: 1) peripecias; 2) anagnórisis, descubrimiento o reconocimiento por sorpresa; 3) sufrimientos, "ciertas sazones patéticas, dice Reyes, cuyo lugar en la Poética resulta algo indeciso, pero que sin duda acomodan aquí"; y 4) coros. Por razones de claridad, los sufrimientos pueden tomarse como subtipos de las peripecias. Los coros, según es sabido, se mezclan en la acción a intervalos dados.

Las peripecias se definen como "sucesos ajenos a la voluntad que las padece" y no deben ser nunca inverosímiles, condición ésta desdeñada a toda hora por Faulkner, en su anhelo de crear incidentes absurdos. Los actos de Donald Mahon en La pega de los soldados, los diálogos de Harry y Carlota en Las palmeras salvajes, la fuga de Mink Snopes en El villorrio, dejan no sólo de ser reales, sino hasta posibles. La escena de la muchacha que come el mendrugo de pan al comienzo de Una fábula, es la enésima

ma anécdota absurda para el fatigado lector de las demás novelas. Kafka sí sabe ser fantástico y verosímil, al mismo tiempo. Y sobre lo dicho, debe añadirse el número excesivo de peripecias, que desmenuzan el argumento y conspiran contra su unidad.

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

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

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

Se sentiría uno inclinado a considerar su viaje a Nueva Orleans como una casualidad, una maquinación ilógica del destino que había elegido a esa familia entre todas las

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

demás del condado y la región, del mismo modo que un colegial escoge un hormiguero determinado para inundarlo con un chorro de agua hirviente, sin saber él mismo por qué. 67

En una nueva página, el mismo narrador añade: "Sutpen, ausente desde hacía dos semanas, había descubierto ya sin duda alguna la existencia de la amante y el niño (de Bon)". Se cree por fe, y no más. Y se supone que Bon también adivina los hechos: "Bon debe de haberse enterado de la visita de Sutpen a Nueva Orleans tan pronto como llegó a su casa aquel verano". Luego, más adelante: "Comprendió (Bon) en seguida que Sutpen había descubierto la existencia de su amante y del niño..." El instante exacto se disuelve en la duda y la probabilidad. Según Reyes, en la Poética, Aristóteles da una rápida clasificación de la anagnórisis: 1) la que ocurre a tiempo de impedir un desastre; y 2) la que sobreviene cuando ya se cumplió el desastre, la más trágica de ambas. En "El oso" y Réquiem para una mujer, las muertes de Old Ben y del hijo de Temple son hechos irreparables, merced a los cuales ésta e Isaac se transforman; las muertes no podían haberse evitado. En Absalón, Absalón!, Sutpen impide el matrimonio de Bon y Judith, pero hay sucesos más importantes que llevan la desgracia por otro camino y la consuman sin remedio. Faulkner, pues, en aquellas novelas de real influjo trágico, sabe dónde emplear la anagnórisis.

Quién sabe los sufrimientos o pathos son responsables de que al leer a Faulkner recordemos las grandes

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

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

Importa... darse cuenta clara de que la tragedia griega se desarrolla normalmente en dos planos, en dos mundos. Cuando los personajes aparecen en la escena, asistimos a los hechos y destinos de tantos individuos particulares, amantes, conspiradores, enemigos o lo que fueren, en cierto punto del tiempo o del espacio. Cuan-

do la escena queda solamente entregada al Coro y a sus Odas Corales, ya no tenemos delante los actos particulares, sino algo universal y eterno. El cuerpo ha desaparecido y queda la esencia. Presenciamos las inmensidades del amor, de la vanidad, de la venganza, la ley de la eterna retribución, o acaso la eterna duda sobre si, en suma, el mundo esté regido por la justicia. 68

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

no callaba, sino que se esfumaba, yendo y viniendo a largos intervalos como un hilo de agua que corre de un banco de arena seca a otro, y el fantasma (Sutpen) medita con incorpórea decilidad, como si fuera esa voz que él embrujaba donde otro más afortunado hubiera encontrado un hogar.

Salía de un trueno silencioso y, bruscamente (hombre-corcel-demonio), invadía la escena tranquila y convencional como una de esas escuadras que premian en las exposiciones escolares; sus ropas, cabello y barba olían ligeramente a azufre, y tras él se agrupaba su tropel de negros salvajes, fieras a medio domesticar a quienes

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

se les enseñó a caminar erectas como hombres, en actitudes salvajes y reposadas; en medio de ellos, menistado, aquel arquitecto francés (contratado por Sutpen) con su aire severo, huraño y andrajoso. El jinete permanecía inmóvil, barbado, mostrando las palmas de sus manos; detrás, los negros salvajes y el arquitecto cautivo se apretujaban en silencio, llevando en una paradoja incruenta las peles, picas, y eszadas de la conquista pacífica. Luego, en su largo no-esombro, Quentín vio cómo dominaban silenciosamente las cien millas cuadradas de tierra tranquila y estónita, cómo extraían de la Nada silenciosa, con violento esfuerzo, una casa y un parque y los arrojaban como barajas sobre una mesa bajo la mirada del personaje pontifical de las palmas elevadas, para crear el Ciento de Sutpen, el Hágase el Ciento de Sutpen, como antiguamente se dijo Hágase la Luz.⁶⁹

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

No hay, pues, una forma coral estricta, como en las

⁶⁹ Absalón, Absalón!, pp. 12-13.

antiguas tragedias, sino una entonación lírica perenne, cuya función es catártica. Los párrafos poéticos, donde la trama ha sido olvidada y los personajes ya no existen, ayudan a deglutir las emociones acumuladas; a ratos se les emplea muy libremente, para llenar el hueco del asunto, o bien para dividir dos pequeñas anécdotas. Griffin le da excesiva importancia al coro: según él, no hay mayor señal que identifique una tragedia. Olvida el principio de jerarquía y la expresa recomendación de Aristóteles: tragedia es acción, y no simple recitado.

c) JERARQUÍA.

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

un equivalente del coro, ascienden al primer plano. Rasgo peculiar en Faulkner.

II. CARACTERES.

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

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

Ordenando investigaciones propias y ajenas, éstos son los rasgos principales:

a) Tendencia a borrar el protagonista, y ~~hacer~~ surge de caracteres secundarios.

b) Diferente concepto de nobleza. Son nobles ya sea por abolengo (Bayard Sartoris), o ya por nacer primitivos,

sin mancha de civilización (los esclavos). El orgullo convierte en nobles a los hombres (Joe Christmas); pero también la humildad y la sabiduría (Issac McCaslin)

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

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

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

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

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

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

2) El malo que se corrige y pasa a bueno (Temple Drake, en Réquiem para una mujer); variedad pedagógica y moralizante.

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

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

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

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

Muchos de estos caracteres, es posible, no hallarían lugar en la tragedia griega. En cambio, Faulkner sí sabe manejar la interrelación de caracteres, la llamada situación mutua. Funda novelas en el seno de familias, donde sus miembros, de por sí, estén hondamente vinculados; y si no vemos familia alguna, las relaciones entre amigos o enemigos la suplantaban muy bien.

ATMOSFERA PATÉTICA Y CATHARSIS.

Unas observaciones finales sobre la atmósfera y la catharsis. Aquélla proviene, dice Reyes, "de todas las circunstancias de la obra, y no debe confundirse con

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

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

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

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

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

Quién sabe no dosifique el terror ni la piedad; el suyo puede ser un despliegue chocante de sufrimientos. Nos fabrica emociones con palabras. Pero su rechazo del amor como asunto de novelas ¿no indica sabiduría de que el amor no esté sujeto a la catharsis? En su perfecto desenvolvimiento, la tragedia nos deje al fin "humildes y orgullosos", o como dice Maxwell Anderson, "abandonamos el teatro don-

fiados en la raza humana y en nosotros mismos". Faulkner lo sabe. Que a ratos lo olvide únicamente es señal de un genio variable e inconstante.

Conclusiones

I. Según los críticos citados, Faulkner es novelista trágico, ~~es~~ fiel a los cánones griegos, = a la tragedia "clásica".

II. De mi estudio se desprende que Faulkner aplica de modo personal los cánones griegos.

1) Respeta las normas:

- a) del asunto más o menos noble, ideal;
- b) del vuelco de fortuna desgraciado, aunque elija la fatalidad como causa primera del vuelco;
- c) de la anagnórisis, si bien disuelve el efecto de sorpresa;
- d) de los sufrimientos;
- e) de los coros, transformándolos en unos comentarios poéticos del novelista o del narrador de turno;
- f) de los caracteres, con grandes limitaciones;
- g) de la atmósfera patética;
- h) de la catharsis.

2) Contraviene las normas:

- a) de la proporción o extensión;
- b) del orden o causación;
- c) de la simetría o ritmo, que se da en el estilo y no en la acción;
- d) de la jerarquía, pues para Faulkner lo esencial es, o bien el carácter, o bien la atmósfera patética.

Bibliografía

I. LIBROS POR WILLIAM FAULKNER.⁺

La paga de los soldados. Buenos Aires: Editorial Schapiro, 1953.

Mosquitos. New York: Boni and Liveright, 1926.

Sartoris. Buenos Aires: Editorial Schapiro, 1953.

El sonido y la furia. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.

Mientras yo agonizo. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1942.

Santuario. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.

Victorias y otros relatos. Buenos Aires: Editorial Corinto, 1944. Ver en este volumen el cuento "Hojas Rojas".

Luz de agosto. Buenos Aires: Sur, 1942.

Fylon. Barcelona: Luis de Caralt, 1947.

¡Absalón, Absalón! Buenos Aires: Emecé Editores, 1951.

Los invictos. Barcelona: Luis de Caralt, 1951.

Las palmeras salvajes. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1944.

El villorrio. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.

¡Desciende, Moisés! Barcelona: Luis de Caralt, 1955.

The Portable Faulkner. Edited and with an Introduction by Malcolm Cowley. New York: The Viking Press, 1946.

Intruso en el polvo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951.

⁺Estos libros se ordenan según la fecha de las ediciones originales norteamericanas.

Gambito de caballo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1951.

The Collected Stories of William Faulkner. New York: Random House, 1949.

Réquiem para una mujer. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952.

Mirrors of Chartres Street. Minnesota: Faulkner Studies, 1953.

Una fábula. Barcelona: Editorial Éxito, 1955.

II. REFERENCIAS GENERALES.

Aristóteles. Poética, trad. Juan David García Bacca. Obras Completas de..., s. v. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.

Arthos, John. "Ritual and Humor in the Writing of William Faulkner", Accent, IX (Autumn, 1948), 17-30.

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

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

Camberlain, John. "Dostoyefsky's Shadow in the Deep South", The New York Times Book Review (February, 1931), 9.

Campbell, Harry Modest and Ruel E. Foster. William Faulkner: A Critical Appraisal. Norman: University of Oklahoma Press, 1951.

Campbell, Harry M. "Structural Devices in the Works of Faulkner", Perspective, III (Autumn, 1950), 209-226.

Coindeau, Maurice E. "William Faulkner", La Nouvelle Revue Française, XXXVI (June 1, 1931), 926-930.

_____. Aperçus de Littérature Américaine. Paris: Gallimard, 1946.

Collins, Carvel. "A Note on 'Sanctuary'", The Harvard Advocate, CXXXV (November, 1951), 16.

Coughlan, Robert. "The Private World of William Faulkner", Life, vol. 35 (September 28, 1953), 118 ss.

- _____. "The Man behind the Faulkner Myth", Life, vol. 35 (October 5, 1953), 55 ss.
- Cowley, Malcolm. "Voodoo Dance", The New Republic, LXXXII (April 10, 1935), 284-285.
- _____. "Poe in Mississippi", The New Republic, LXXXIX (November 4, 1936), 22.
- _____. "Introduction", The Portable Faulkner. New York: The Viking Press, 1946.
- Dembo, Lawrence S. "William Faulkner: The Symbolic Action of Sin and Redemption" (tesis inédita, Universidad de Columbia, 1952).
- De Voto, Bernard. "Witchcraft in Mississippi", Saturday Review of Literature, XV (October 31, 1936), 3-4, 11.
- Doran, Leonard. "Form and the Story Teller", The Harvard Advocate, CXXXV (November, 1951), 12, 38-41.
- Emmanuel, Pierre. "Faulkner and the Sense of Sin", The Harvard Advocate, CXXXV (November, 1951), 20.
- Fediman, Clifton. "Mississippi Frankenstein", The New Yorker, XIV (January 21, 1939), 60-62.
- Fauchery, Pierre. "La mythologie faulknerienne dans Pylon", Espace (Juin, 1945), 106-112.
- Glicksberg, Charles I. "The World of William Faulkner", The Arizona Quarterly, V (Spring, 1949), 46-58.
- Graves, John A. "Techniques in the Fiction of William Faulkner" (tesis inédita, Universidad de Columbia, 1948).
- Greet, Tom. "The Southern Writer. Toward the Light: The Thematic Unity of Faulkner's Cycle", The Carolina Quarterly, III (December, 1950), 38-44.
- Greene, Graham. "The Furies in Mississippi", London Mercury, XXXV (March, 1937), 517-518.
- Griffin, Ernest G. "William Faulkner and the Tragic Ritual" (tesis inédita, Universidad de Columbia, 1951).
- Hall, Eugene J. "William Faulkner: Character as Theme and Structure" (tesis inédita, Universidad de Columbia, 1952).
- Hoffman, Frederick J. & Olga W. Vickery, eds. William

Faulkner: Two Decades of Criticism. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

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

Howe, Irving. William Faulkner: A Critical Study. New York: Random House, 1952.

Keefer, Truman Frederick. "The Critical Reaction to the Novels of William Faulkner as Expressed in Reviews Published in American Periodicals up to 1952" (tesis inédita, Universidad de Duke, 1953).

Kubie, Lawrence S. "William Faulkner's 'Sanctuary'", Saturday Review of Literature, XI (1934), 218, 224-226.

La Buddle, Kenneth. "Cultural Primitivism in William Faulkner's 'The Bear'", American Quarterly, 2 (Winter, 1950) 322-328.

Le Breton, Maurice. "Technique et psychologie chez William Faulkner", Études Anglaises, I (September, 1937), 418-438.

Leibowitz, René. "L'Art Tragique de William Faulkner", Cahiers du Sud, XVII (Novembre, 1940), 502-508.

Lewis, R. W. B. "Hero in the New World, William Faulkner's 'The Bear'", Kenyon Review, XIII (Autumn, 1951), 641-660.

Lydenberg, John. "Nature Myth in Faulkner's 'The Bear'", American Literature, XXIV (March, 1952), 62-72.

Magny, Claude-Edmonde. L'Age du Roman Américain. Paris: Editions du Seuil, 1948.

Malraux, André. "Préface à Sanctuaire de William Faulkner", La Nouvelle Revue Française, XLI (Novembre, 1933), 744-747.

Mayoux, Jean-Jacques. "La Création du Réel chez William Faulkner", Études Anglaises, I (Février, 1952), 25-39.

Menéndez Pidal, Ramón. Castilla, la tradición, el idioma. Madrid: Espasa Calpe, 1955.

Miner, Ward L. The World of William Faulkner. Durham: Duke University Press, 1952.

Moses, W. R. "Where History Crosses Myth: Another Reading of 'The Bear'", Accent, XIII (Winter, 1953).

Murray, Gilbert. Eurípides y su época. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

- _____. Esquilo. Buenos Aires: Espase-Calpe, 1954.
- Newman, Jules. "The Religion of William Faulkner" (tesis inédita, Universidad de Columbia, 1953).
- O'Connor, William Van. The Tangled Fire of William Faulkner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954.
- O'Donnell, George Marion. "Faulkner's Mythology", William Faulkner: Two Decades of Criticism. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.
- Peyre, Henri. "American Literature Through French Eyes", Virginia Quarterly Review, XXIII (Summer, 1947), 421-438.
- Poirier, William R. "Strange Gods in Jefferson, Mississippi: Analysis of Absalom, Absalom!", Two Decades of Criticism, pp. 217-245.
- Pouillon, Jean. Temps et Roman. Paris: Gallimard, 1946.
- Powell, Sumner C. "William Faulkner Celebrates Easter, 1928", Perspective, II (Summer, 1949), 195-218.
- Reyes, Alfonso. La crítica en la edad ateniense. México: El Colegio de México, 1941.
- Sartre, Jean-Paul. "Bartoris, por William Faulkner", La Nouvelle Revue Française, L (Février, 1938), 323-328.
- Scott, Evelyn. On William Faulkner's "The Sound and the Fury". New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929.
- Simon, Jean. Le Roman Américain au XX^e Siècle. Paris: Boivin, 1950.
- Smith, Henry. "A Troubled Vision", Southwest Review, XVI (January, 1931), XVII.
- Turner, Frederick Jackson. The Frontier in American History. New York: Henry Holt, c1920.
- Warren, Robert Penn. "William Faulkner", Forms of Modern Fiction, ed. William Van O'Connor. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1948.
- Whan, Edgard W. "Absalom, Absalom! as Gothic Myth", Perspective, III (Autumn, 1950), 192-201.

W(hittmore), R(eed). "Notes on Mr. Faulkner", Furioso, II (Summer, 1947), 18-25.

Zavaleta, C(arlos)-E(duardo). "El nocturno William Faulkner", Letras Peruanas, II (Junio, 1952), 50-52.

_____. "Algunos experimentos de William Faulkner en la novela" (tesis inédita, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1952).

_____. "Faulkner", Cultura Peruana, No. 91 (Enero, 1956). Este es el primer artículo de una serie de tres; los dos restantes se publicaron en los Nos. 92 y 93 de la misma revista, durante los meses de Febrero y Marzo de 1956.
