

**THE SOUND AND THE FURY:  
ALGUNAS CLAVES PARA SU LECTURA**

FEDERICO EGUÍLUZ ORTIZ DE LATIERRO  
*Universidad del País Vasco*

(Abstract)

It seems obvious that while trying to say one word on *The Sound and the Fury* in 1991 one runs the risk of repeating what many others have said before, i.e. that it is a *difficult* work. But it is possible to "fan" this opinion by trying to find some of the clues which can help the reader to better understand such a masterpiece. It is true that Faulkner lays himself open to accusations of trying to torture the reader by abandoning him or her in the middle of a labyrinth. But it is the author himself who provides his "victim" with the appropriate clues to trace his way to the "exit". The stream-of-consciousness technique and the use of impressionistic elements create some confusion in the reader, but Faulkner again comes to the reader's aid providing the saving chronology of the Compson family. At the end an unstable balance and an ordered chaos is the comforting result. The reader finally concludes that the structure chosen by Faulkner is the only one possible.

.....

Pudiera parecer que decir en 1993 una sola palabra más sobre *The Sound and the Fury* estaría totalmente fuera de tiempo y de lugar. Mas, por el contrario, una obra maestra como la que nos trae hoy aquí puede seguir ocupando páginas y páginas de libros y de revistas especializadas, al igual que la Piedad, la Gioconda o el Partenón (por entrar de pasada en otras artes) seguirán ocupando a los escritores y a los lectores sin llegar a producir cansancio o hastío. Es natural, también, que hablar de *The Sound and the Fury* siga siendo un empeño *difícil*, teniendo en cuenta que la palabra *difícil* ha sido la más utilizada a la hora de definir esta obra de Faulkner. Pero no por ello debemos caer en la tentación denunciada por Machado de despreciar todo cuanto ignoramos, ni acogernos a la autodefensa que Oscar Cargill hace al enfrentarse a la obra, hace ya cincuenta años: ". . . the Compsons of *The Sound* are so lacking intrinsic worth that we do not really care what happens to them. . ." <sup>1</sup> Obviamente, insistimos, no podemos estar de acuerdo con Cargill, y sería necesario un estudio a fondo de los personajes que no podemos emprender ahora si pretendemos seguir, identificándonos en cierto modo con Faulkner, un sistema que llamamos de punteo para hacernos eco de las múltiples inquietudes que suscita tan significativo autor.

---

<sup>1</sup>Oscar Cargill, *Intellectual America: Ideas on the March* (New York: Macmillan, 1941) 370-386.

En cierta ocasión, Faulkner afirmó que en *The Sound and the Fury* "había escrito sus entrañas"<sup>2</sup>. Esta frase se entiende fácilmente cuando sabemos que el autor realizó nada menos que cinco redacciones consecutivas de la obra, sin quedar todavía satisfecho con la última. Exigencias del verdadero artista pues, como afirma Agustín Caballero:

Si consiguiera su propósito alguna vez, si su obra llegara a equipararse con la imagen que de ella se ha formado, con su sueño no le quedaría otra solución que precipitarse por la otra vertiente de ese pináculo de la perfección definitiva y suicidarse. El novelista no debe sentirse nunca satisfecho de lo que produce, porque nunca es tan excelente como hubiera podido ser.<sup>3</sup>

Fueron, en efecto, sus entrañas las que quedaron insatisfechamente impresas en las páginas del libro. Pero también quedó su inconfundible voz, siempre presente a todo lo largo de la obra. Se podría decir que el novelista se oculta, pone sordina a su voz y permite, o finge permitir, a la historia que se cuente a sí misma. El autor parece que no interviene y ahí radica uno de sus mayores logros, pues es evidente que Faulkner deja constantemente su esencia en cada línea, con lo que se llega a apreciar su omnipresencia en cada frase, en cada palabra impresa. Es una intervención velada y a la vez trascendente, como afirma O'Connor<sup>4</sup>, pues el mensaje se eleva implacable por encima de los avatares y de la caracterización de los propios personajes.

Si nos retrotraemos a la tragedia griega, Faulkner sería el coro. Y su voz, aun cuando rompe esa dinámica y se la presta a un personaje, se deja, por ejemplo, oír en los recuerdos de Quentin cuando éste, en un viaje en tren ve a un viejo con su mula; o en cualquiera de las abundantes y excelentes descripciones, como la de Dilsey en "April Eight, 1928". Si alguien ha acusado a Faulkner de excesivamente retórico, oscuro y difícil<sup>5</sup>, estos magníficos párrafos descriptivos hacen que el lector se pueda formar su

---

<sup>2</sup> William Van O'Connor, *Tres escritores norteamericanos: Hemingway, Faulkner y Frost*, Trad. Angela Fuguera (Madrid: Gredos, 1961) 59-60.

<sup>3</sup> Agustín Caballero, *William Faulkner*, Biblioteca Premio Nobel, Tomo I (Madrid: Aguilar, 1956) xxvi.

<sup>4</sup> O'Connor, 60.

<sup>5</sup> Raquel Sarasibar, Licenciada en Filología Inglesa, siendo aún estudiante, presentó un excelente trabajo de fin de curso sobre *The Sound and The Fury*, consecuencia no sólo de sus lecturas de crítica literaria, sino de su madura reflexión personal. Dicho trabajo me hizo meditar sobre las pretendidas dificultades de la lectura de la obra. Fruto

propia opinión al respecto y observe que Faulkner ejerce como autor, al igual que ejercían los grandes autores clásicos griegos, situándose por encima de sus personajes, moviéndolos a su antojo y haciéndoles a la vez receptores y transmisores de las angustias y agonías de su autor. Los personajes hablan, viven y sienten como Faulkner, tanto en sus facetas conscientes como inconscientes. La magnífica caracterización de Benjy, por ejemplo, constituye un auténtico alarde artístico, no sólo en cuanto a técnica, sino fundamentalmente en lo que atañe a la práctica de la introspección en el subconsciente.

Pero al lector que se adentra en las páginas de *The Sound and the Fury* le asalta pronto la pregunta de qué ha pretendido Faulkner con esta obra. O'Connor intenta salir en ayuda del desprevenido lector diciendo que "no hay duda de que se trata de una obra de gran virtuosismo e incluso de genio, pero existe más de una discrepancia entre los críticos respecto a lo que nos ha querido decir con ella"<sup>6</sup>. Si esto constituye para muchos una incógnita de difícil solución, no lo es menos la cuestión de qué pretendió Faulkner con la técnica empleada. Es una pregunta que se plantea Cunliffe y ante la que se inclina a pensar que

It's a part of his method to plunge the reader into the scene and leave him to find out what everybody is talking about... The effort of detecting it imposes a considerable and not always justifiable strain upon the reader.<sup>7</sup>

La misma postura dubitativa la encontramos en otro crítico, esta vez Granville Hicks, que dice:

Have we here some new, some sharply individual view of life creating for itself new forms, or a keen but mechanical intelligence passing for itself problems that it loves to solve? Faulkner was playing a game with his readers, a game in which displays tremendous ingenuity and gives pleasure to the reader by stimulating a like ingenuity on his part.<sup>8</sup>

---

de esa meditación y del trabajo de Raquel Sarasibar es el presente artículo.

<sup>6</sup> O'Connor, 59-60.

<sup>7</sup> Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States of America* (Harmondsworth: Penguin Books, 1984) 297-301.

<sup>8</sup> Granville Hicks, "The Past and Future of W. Faulkner," *The Bookman*, 74 (Sept., 1931): 17-24.

Pero, conociendo un poco a Faulkner, es difícil pensar que el propósito del autor fuera someter a los lectores a un esfuerzo baldío. Es cierto que Faulkner obliga al lector a realizar un trabajo al que, por lo general, hasta entonces no estaba acostumbrado, un trabajo a veces excesivo si se mide por los resultados, forzando un juego intelectual y de ingenio expuesto sin mala intención. Sin embargo, este juego, una vez aceptado, lleva al lector que sobrevive a él a dar un paso más y poder aventurarse por sí mismo a realizar conjeturas sobre la obra. Es, pues, cierto que Faulkner conduce al lector hasta el interior de la obra y ahí le deja, pero no le abandona, porque, consciente como es de la dificultad que entraña la técnica que emplea, le va a ayudar en todo momento, dándole pistas y soportes a los que asirse en los momentos que parecen de mayor desconcierto<sup>9</sup>. Y el resultado es un gran juego en el que el lector tiene la posibilidad y, a veces, si quiere sobrevivir, la obligación de poner algo de su parte, de alertar todos sus sentidos ante el aluvión de datos y de información que Faulkner proporciona y con los que, en lugar de desbordarnos y ahogarnos en el proceso, el autor pretende mantenernos con la debida tensión. Y ahí está inmediatamente el beneficio de haber continuado el juego: el lector podrá ahora manifestar sus propias conclusiones sin temor a errar en sus juicios, dada la amplitud de posibilidades que se le ofrecen.

Hay, a pesar de todo, lectores que no ven necesario ese aparente desorden en *The Sound and the Fury*. Hicks comenta al respecto que "one can almost imagine Mr. Faulkner inventing his stories in the regular chronological order and then recasting them in some distorted form"<sup>10</sup>. Pero no debemos pensar de forma tan simple. El resultado final de la obra no ha podido ser producto de una mente perversa, ni tampoco del capricho, del descuido, de la ignorancia, ni de la precipitación del autor. Faulkner nos demuestra que, para conseguir los resultados que se evidencian en la obra, ha utilizado un poderoso instrumento literario, y éste no es otro que un lenguaje dotado de una musicalidad y una plasticidad inimitables. No son casuales, por tanto, la pluralidad de modos o la reiteración, a veces obsesiva, patente a lo largo de la mayor parte de la obra. Observemos las abundantes ocasiones en las que aparecen palabras tales como "slobbering" o "moanning", por citar algún ejemplo.

Crucial, por lo tanto, para seguir esta obra es entender que la técnica empleada

---

<sup>9</sup> Lawrence Bowling, "Faulkner: Technique of *The Sound and the Fury*," *Kenyon Review*, 10 (Autumn, 1948): 522-566.

<sup>10</sup> Hicks, 17-24.

por Faulkner es depuradísima y llena de ingenio. Si abrimos la obra por el comienzo, lo primero que resalta es su sencillez. Y es una sencillez conseguida a base de palabras simples y abundantes repeticiones. La estructura básica no puede ser otra que la oración simple y, siguiendo esta lógica, la interrogación y la exclamación se reducen al punto. El narrador no formula ideas abstractas o explicaciones, sino simplemente recuerdos percibidos a través de los sentidos físicos. Todo lo cual implica, por parte del narrador, "an indiscriminating mind -a mind which does not distinguish among a statement of fact, an exclamation, a question, and a comand, and does not recognize any relation between one external fact and another"<sup>11</sup>. Y, en efecto, el lector tarda poco en descubrir que Benjy es "an idiot" para el que la vida es un cuento lleno de ruido y de furia carente de significado, como nos dice Shakespeare en *Macbeth* (acto V., escena V.). Bowling aventura que la clave para entender la técnica que utiliza Faulkner radica en comprender ya desde el principio, que las dos primeras páginas (hasta donde empieza la letra bastardilla) "are not a regular first-person, external rendering of the past experience, but are, despite the use of the past tense, a stream of consciousness rendering of a present action".

Y, efectivamente, Faulkner va a emplear a su manera la técnica que a mediados del siglo XVIII ensayó Lawrence Sterne en *Tristram Shandy* y que, a su vez, había aprendido de Locke en su *Essay on Human Understanding*, técnica que luego utilizaría Virginia Woolf y cuyo desarrollo estudiaría el norteamericano William James. A través de ella Faulkner va a tratar de recoger todo el abanico de ideas que atraviesan su mente, sin desechar ninguna. Es una técnica indudablemente difícil que, además de introducir una dificultad adicional para el lector, expone las posibilidades y las diferencias reales, además de denunciar la incapacidad involuntaria del ser humano para la comunicación. Faulkner es consciente de todas estas limitaciones, pero asume las dificultades con verdadera valentía. L. A. G. Strong<sup>12</sup> dice que "the method is indispensable to the effect needed". Puesto que, como algo característico de Benjy,

. . .his backward-looking mind returns to the present only long enough to be reminded of another fragment from his past. . . In his manner, Benjy's mind continues throughout the first section of the book, jumping capriciously back and forth between the present and thirty

---

<sup>11</sup> Bowling, 522-566.

<sup>12</sup> "Mr. Faulkner again," *The Spectator*, London, 146 (April, 1931): 674.

years of transcribed past experience.<sup>13</sup>

Esto produce unas consecuencias inmediatas en el lector, pues éste "is tempted to look for points of reference and to re-establish the chronology for himself. . . Faulkner did not first think in terms of an orderly narrative and then shuffle the parts like a pack of cards"<sup>14</sup>, en contra de lo sospechado por Hicks. Claro está que no es una técnica fácil y el lector podrá suponer que Faulkner la utiliza de forma excesivamente compleja. Y si nos adentramos en la segunda sección, es decir, en la del 2 de junio de 1910, podremos ver esta técnica en su expresión más pura. Pero si el lector trata de imaginar cómo resultaría su propia mente transcrita en la página impresa, este hipotético lector "will realize that Faulkner has actually simplified Quentin's mental activity in this section"<sup>15</sup>. Estamos ante una manifestación clara del *stream of consciousness* que debemos asumir con todas sus consecuencias, pero que el propio Faulkner, consciente de que el lector podría hundirse en un camino de incompreensión sin retorno, le facilita la labor, dándole una serie de soportes y de pistas decisivas y eliminando a la vez detalles que no contribuirían precisamente a clarificar el tema principal, presentándonos, por ejemplo, la mente de Quentin en un funcionamiento mucho más lógico que el que debería tener en realidad.

Sin embargo, en el episodio de Benjy, Faulkner no hace tantas concesiones, y la única libertad que se toma con los procesos mentales de Benjy es el uso de la letra bastardilla para indicar el punto en el que su mente salta de un fragmento a otro. Y no hace mayores concesiones el autor porque considera que no son necesarias. La complejidad de uno y otro personaje es muy distinta. En Benjy se aprecia una mayor sencillez de razonamiento, por lo que el lector no se siente tan desarmado frente al texto, con la única ayuda de la letra bastardilla. En Benjy se opera un proceso mental durante el episodio, y el lector lo asume así, lo asimila y llega a intuir las reacciones futuras del personaje.

No es así el caso de Quentin. Su intelecto está más desarrollado que el de Benjy y se muestra más ágil al pasar de una experiencia o de una idea a otra. Faulkner es consciente de ello, y por eso le dota de una mayor complejidad. Pero es una

---

<sup>13</sup> Bowling, 522-566.

<sup>14</sup> Jean Paul Sartre, "Time in Faulkner: The Sound and the Fury," *La Bruit et la Fureau*, Trans. Martine Darmon (Paris: Gallimard, 1947) 70-81.

<sup>15</sup> Bowling, 522-566.

complejidad no llevada al extremo por el autor, pues en su tratamiento renuncia en cierto modo a la plenitud del *stream of consciousness*, sacrificándolo en aras de una más fácil comprensión. Faulkner tiene que conseguir que este flujo de la conciencia se mantenga y que, al mismo tiempo, resulte comprensible para el lector. Por eso debemos calificar de soberbio el salto que contemplamos de un suceso a otro. La clave del salto, como revelará Faulkner posteriormente, ha sido la pregunta que Quentin hace a Gerald de si éste ha tenido una hermana. Recuerda repentinamente cómo Caddy acaba de regresar a casa después de haber estado con Dalton Ames, y Benjy se ha percatado de la vergüenza, de la traición que Caddy ha cometido (ha perdido su virginidad), por lo que comienza uno de sus interminables berreos. Cuando ella sale y se zambulle en el riachuelo, Quentin la sigue, habla con ella y le propone el suicidio. Seguidamente se produce otro salto, y rememora la pelea con Dalton Ames. Vuelve al presente, recobrando la conciencia: la pelea había sido con Gerald, que le había puesto fuera de combate.

Esta sucesión de hechos puede desconcertar al lector, dificultándole la comprensión. Pero a Faulkner no se le escapa la posibilidad de que su lector se desoriente y se pierda, y sale en seguida en su ayuda, no dudando ni un solo momento en aclararle el juego al que le ha sometido.

¿Es necesario, entonces, tildar a Faulkner de retórico, de rebuscado o de escritor excesivamente complejo? Bien es cierto que a veces nos resulta sorprendente y difícil, incluso innecesario, si no nos hacemos con la clave de su técnica. Pero si nos explican que:

The author is not primarily concerned with presenting the facts of a story, but with presenting the reactions of certain characters to these facts and thereby revealing individual states of mind. Every simplification of the technique necessitates a corresponding simplification of the character's mental reaction and alters his state of mind to a slightly different state of mind

Plantearíamos como solución la de simplificar aún más la técnica, con lo que perdería fuerza el personaje. La solución parece ser la adoptada por el autor, es decir, dotar al texto de pequeñas claves o luces que orienten al lector en ese complejo laberinto que resulta ser la mente de los personajes. Y Faulkner va a llevar a cabo esta tarea, sobre todo en la primera sección, mediante la utilización de la técnica impresionista, técnica heredada de James, Conrad, Crane, Ford Madox Ford y Joyce.

De este último recibirá fundamentalmente el flujo de percepciones. Podríamos destacar sobre otros ejemplos aquel en el que Benjy se quema la mano<sup>16</sup>, que es "probably the most thoroughgoing sustained effort in impressionistic writing in all literature"<sup>17</sup>. En la narración del suceso, Faulkner, por boca de Benjy, no emplea en ningún momento el verbo "quemar" y, sin embargo, el lector sabe perfectamente que se ha quemado. Faulkner es consecuente hasta el fin del papel otorgado a Benjy, por medio de la técnica empleada con magistral habilidad. Benjy es incapaz de hacer abstracción de los conceptos. Sólo puede percibir sensaciones a través de los sentidos: dolor, frío, luz, calor. . . La vida, según los impresionistas, no "relata", proporciona impresiones a nuestro cerebro. Y nosotros, por nuestra parte, si queremos producir en otros el efecto de la vida, no debemos narrar, sino proporcionar impresiones. Y esto es lo que hace aquí Faulkner.

La sombra de Joyce planea sobre los monólogos interiores, llamando la atención los interminables soliloquios del episodio de Quentin (2 de junio de 1910), y todo ello dentro de la más pura tradición impresionista. La técnica es aquí diferente, como ya se ha señalado, debido principalmente a que Quentin es capaz de abstracciones y reflexiones. La sinestesia y la onomatopeya, imprescindibles en la literatura impresionista, están también presentes: "We went through the rattling leaves"; "The gate was cold"; "I could hear him rattling in the leaves"; "I could smell the cold"; "The sun was cold and bright"; "...but I could smell the bright cold"(13)...

Durante la lectura, resulta evidente la ausencia de interrogaciones y admiraciones en la primera sección y la carencia, en la segunda, y en determinadas ocasiones, de cualquier tipo de puntuación, con lo que se producen párrafos interminables. Pero esto no es un serio obstáculo para la lectura, salvo la sensación de cierta pesadez resultante de tener que mantener la atención ante ciertos pasajes demasiado densos.

Y el empleo de la técnica del *stream of consciousness* y de los instrumentos impresionistas da un resultado sorprendente. Bastantes críticos coinciden en que los elementos tradicionales considerados como fundamentales en cualquier narración, es decir, exposición siguiendo un orden cronológico, argumento y desenlace, son volteados

---

<sup>16</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury* (Harmondsworth: Penguin Books, 1983) 59. Todas las citas referentes a la novela aparecerán con la página entre paréntesis en el texto y pertenecen a esta edición.

<sup>17</sup> Bowling, 522-566.



vertiginosamente por Faulkner, que no respeta ninguno de ellos. Carece de exposición, pues el lector no se percata de lo que ocurre hasta concluir la obra y, como dice Sartre<sup>18</sup>, nada sucede, la historia no progresa, parece que no existe un argumento o un foco (¿es la castración de Benjy o el odio de Jason por su sobrina?) y, obviamente, la "resolución del conflicto" brilla por su ausencia.

Faulkner, tras recibir numerosas críticas en este sentido, decidió ayudar al lector una vez más y poner a su alcance la clave definitiva para entender la obra de una vez por todas. Y esta clave se publicó en forma de Apéndice en *The Portable Faulkner*, de Malcolm Cowley, donde, a petición del propio Cowley, Faulkner realizó una pequeña sinopsis de la obra que finalmente se amplió y desembocó en una genealogía de la familia Compson. Faulkner, al referirse a TP, Frony, Luster y Dilsey, escribe simplemente: ellos perduraron. Esta podía ser precisamente la clave de la obra. Como dijo W. Van O'Connor de Dilsey, y que podemos extender al resto de los "negros" (como los llama Faulkner), "Dilsey es uno de los personajes de Faulkner más dignos de recordarse"<sup>19</sup>. De los cuatro episodios, lo más claro es que hay una serie de personajes que perduran, que continúan, en definitiva, existiendo.

En esto es precisamente donde se ha centrado siempre el mayor debate y donde han aparecido las mayores insatisfacciones al respecto. Recordemos que G. Hicks podía imaginarse a Faulkner pensando la historia en su orden cronológico y luego mezclándola para distorsionarla definitivamente. Sartre, por su parte, avisa de la tentación en que puede incurrir el lector de pretender reconstruir la obra. Cowley entiende incluso que, manteniendo el desorden cronológico, puede modificarse el orden de las secciones para una mejor comprensión de la obra. A esto contesta Bowling diciendo que este salto de secciones sólo contribuirá a retrasar el problema, pues la sección que ocupe el primer lugar planteará iguales incógnitas que las que puede plantear la sección dedicada a Benjy, "for each of the four sections is interdependent upon the other three"<sup>20</sup>. En definitiva, parece ser sentir general que el orden estructural impuesto por Faulkner debe mantenerse como el más idóneo, aunque bien pudo ser otro. Y puesto que al parecer el resultado que producen las técnicas empleadas fue el deseado por Faulkner, la obra ha de verse en su conjunto. Se puede decir que *The Sound and the Fury* es similar a una obra escultórica en la que se ha empleado la

---

<sup>18</sup> Sartre, 70-81.

<sup>19</sup> O'Connor, 63.

<sup>20</sup> Bowling, 522-566.

técnica vanguardista más avanzada. Cada pieza está inserta en su lugar apropiado y único y es una especie de rótula sobre la que giran las demás piezas que en ella confluyen, por lo que cualquier intento de recolocar una de estas piezas supondrá inevitablemente el desmoronamiento de las demás. El resultado es un todo armónico, equilibrado, un desorden ordenado en el que cada pieza es fundamental para soportar el conjunto de la obra y es, además, una miniatura en clave de la obra en su conjunto.

Refiriéndose a la primera parte, Bowling afirma que "from one point of view, it is the whole novel in miniature". En efecto, una vez concluida la obra, el lector se percata de que la primera parte no fue un mero ejercicio de virtuosismo, sino que sirve para encontrar las claves, como si de premoniciones o profecías se tratase, del resto de la obra. Y los ejemplos son abundantes y variados. Recordemos, por ejemplo, el episodio, en el que Caddy tiene siete años, Quentin nueve, Jason unos cinco y Benjy alrededor de tres, cuando están jugando en el riachuelo y Caddy se moja. Para evitar ser castigada se quita la ropa y Quentin se enfada porque se ha desvestido delante de Versh y de los otros niños y la abofetea, cayendo ella al agua y manchándose por detrás. Quentin se siente responsable y anuncia que serán ambos castigados. Caddy, Quentin y Versh deciden no contarlo, pero no así Jason, que sólo callará si recibe algo a cambio. Cuando Caddy se va a la cama, Dilsey descubre la mancha, pero le resulta imposible quitarla.

Para el lector que sólo ha llegado hasta aquí, esto es únicamente un episodio más. Sin embargo, más adelante, encontrará paralelismos claros. Cuando Caddy es ya mujer, mancha el honor de la familia y esa deshonra no puede borrarse. Quentin asume la responsabilidad de la vergüenza autoacusándose de haber cometido incesto con su hermana y suicidándose como expiación de la culpa. Y Jason aprovecha la falta de Caddy para chantajearla.

Se podrían traer más ejemplos. Sírvanos, para no alargarnos, el de Jason y su dinero. Cuando Jason es pequeño, camina siempre con las manos en los bolsillos, como si sujetara constantemente su dinero, llegando incluso a caerse en una ocasión porque no tiene las manos libres para mantener el equilibrio. Cuando ya es adulto, guarda el dinero en una caja en la casa, nunca en el Banco. Hay afirmaciones proféticas. Roskus, por ejemplo, en la página 33, dice: "Tain't no luck on this place". Más tarde comprobaremos que en tales palabras se encierra mucha verdad, pues Faulkner nos va a llevar a presenciar el desmoronamiento de toda una familia y la degradación de sus miembros.

La conclusión que podemos extraer es que la estructura adoptada por Faulkner

no es sólo la mejor, sino la única posible. Cualquier intento de cambiarla por nuestra parte supondrá irremediabilmente la rotura de la armonía del conjunto. Durante el tercer episodio, Faulkner nos revela el contenido de la obra desde diferentes puntos de vista. Unas veces será Jason el que nos arroje luz sobre muchos sucesos; en ocasiones la Sra. Compson redundará en los mismos episodios, pero a través de su propio prisma particular; y Faulkner, por boca de los diversos personajes, irá iluminando paulatinamente los acontecimientos de una historia que no progresa. Los hechos se suceden a sí mismos una y otra vez desde el comienzo hasta el final y son enfocados por cada personaje de acuerdo con el papel que Faulkner ha asignado a cada uno. Faulkner llega así a crear, según Jean Paul Sartre, una metafísica del tiempo.

Y como metafísico del tiempo define el filósofo francés al autor norteamericano. En uno de los múltiples soliloquios de Quentin, Faulkner le hace decir: "The mad and the babes. . ." (94) ¿Qué pretende Faulkner con esta frase al parecer inconexa? Nos recuerda nuestro dicho de que sólo los niños y los locos dicen la verdad. Posiblemente Faulkner se escuda detrás de estos niños y detrás de una persona al borde del suicidio para filosofar. En el episodio dedicado a Benjy (7 de abril de 1928), por ejemplo, hablando de la muerte de la yegua Nancy, los niños hablan de los grajos, que la "desnudaron". Benjy berrea porque "I could smell it", huele la muerte. La escena es inquietante. Un perro, Dan, aulla constantemente. También huele la muerte. ¿Dónde acaba el animal y empieza el hombre en el ser humano? Se detecta en el ambiente un instinto ancestral que permite a Benjy, aun sin saber lo que ocurre realmente, "oler" la presencia de la muerte (materializada en la osamenta pelada de Nancy y en la oscuridad), lo mismo que un perro. "Do you think buzzards are going to undress Damuddy?", preguntará una niña. Faulkner puede hablar de la muerte, a través de unos niños, como algo sencillo, sin las trabas ni los prejuicios de los adultos. De la misma forma, en el larguísimo monólogo del final del episodio dedicado a Quentin (2 de junio de 1910), Faulkner entra de lleno en el tratamiento de la muerte y del hombre en un tono que no puede dejar de recordarnos a nuestro Unamuno e incluso a Pío Baroja. Un cierto "sentimiento trágico de la vida" impregna de tal forma este texto que nos podría hacer pensar que Faulkner, a la hora de escribirlo, era un ser derrotado, catastrofista y desesperanzado. El texto así lo refleja: el hombre es la suma de sus desgracias. Pero será el propio autor el que nos dará de nuevo la esperanza, años después, en el discurso de aceptación del Premio Nobel, donde dirá que "creo que el hombre no sólo perdurará, sino que prevalecerá. Es inmortal, no porque sea de todas las criaturas la única que posee una voz inextinguible, sino porque tiene un alma, un

espíritu, capaz de compasión y de sacrificio y de sufrimiento"<sup>21</sup>.

A Sartre<sup>22</sup>, sin embargo, lo que más parece llamarle la atención de *The Sound of the Fury* es el concepto del tiempo. El verdadero infortunio del hombre es estar confinado en el tiempo. Y retoma la frase "a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortunes would get tired, but then time is your misfortune"(97) para añadir que si la técnica adoptada por Faulkner parece al principio una negación del tiempo, eso se debe a que confundimos tiempo con cronología. Según Sartre debemos abandonar las fechas y los relojes, que no miden nada, puesto que sólo cuando el reloj se para, surge a la vida el tiempo verdadero. Por eso, cuando Quentin rompe el reloj, tenemos un valor simbólico en esa acción. De la misma forma, el concepto de presente no acepta una definición concreta, no es un punto situado entre el pasado y el futuro. El presente de *The Sound and the Fury* es irracional en su esencia; es un acontecimiento, monstruoso e incomprensible, que se presenta ante nosotros como un ladrón y desaparece. Más allá de ese presente, no hay nada, puesto que el futuro no existe. Un presente, que emerge de lo desconocido, conduce a otro presente. Y por esa razón Faulkner emplea la conjunción "and" con tanta frecuencia, como una suma a la que le añadimos sumandos una y otra vez. Es ésta una técnica a la que Sartre llama "l'enfoncement", la suspensión, y contribuye a "to indicate a kind of arrested motion in time. . . Faulkner appears to arrest the motion at the very heart of things; moments erupt and freeze, then fade, recede, and diminish, still motionless"<sup>23</sup>. Para Faulkner el pasado es algo muy real, puede ser descrito, nombrado constantemente. En su obra, un conjunto de hechos ya realizados, "nothing happens, everything has happened. . . the present is nothing but distorted rumor, a future already past". El lector es un individuo sentado en un coche y mirando hacia atrás. A medida que avanza, las sombras emergen a derecha e izquierda. Son vibrantes y difusos puntos de luz y de sombras que sólo se convierten en árboles, coches, hombres cuando son vistos ya en la distancia, con la debida perspectiva de lo pasado. Un pasado que obtiene aquí una cualidad surrealista de trazos fuertes, claros e inmutables.

Esta metáfora sartriana del coche puede darnos pie para pensar que una de las claves de *The Sound and the Fury* está en la idea de la huida, idea que no solamente subyace constantemente en la obra, sino que tiene sus verdaderas raíces en la propia vida

---

<sup>21</sup> Caballero, xxxiv.

<sup>22</sup> Sartre, 70-81.

<sup>23</sup> Sartre, 70-81.

de Faulkner. Si repasamos brevemente algunos de los aspectos de esta biografía consideraremos que Faulkner nace en el seno de una familia sudista venida a menos. "Hay ciertas cosas que no deben nunca consentirse: la injusticia, la afrenta, la deshonra, la ignominia. Ni por la fuerza ni por el dinero: simplemente, hay que negarse a consentirlas"<sup>24</sup>. Sus lógicos ímpetus juveniles se transforman en escepticismo después de la experiencia de la guerra. La dura readaptación a la vida civil, la necesidad de encontrar un medio de vida, el abandono de los estudios, su autodidactismo, todo ello va a forjar una personalidad introvertida, una necesidad de escapar de las grandes concentraciones humanas y de la popularidad y buscar refugio en la vida hogareña, en la escritura y en la agricultura. Meditativo, "the brooding thoughts arranged themselves into the whole interconnected pattern that would form the substance of his later novels"<sup>25</sup>, con lo que su personalidad se reflejará fuertemente en su obra. Y con ella, a través de un hábil manejo de los personajes, la idea de la huida.

Es posible que Benjy sea el que peor pueda reflejar este anhelo del autor, pero sí es cierto que, al menos, constituye un primer acercamiento. Tras la lectura del episodio en el que Benjy franquea la puerta, generalmente cerrada, y pretende tocar a una chica, salen a la luz los primeros interrogantes. "I tried to say. . . trying to say. . . What you doing, slipping out"(52-54) ¿Escapar a o de qué? ¿Decir qué? Escapaba posiblemente de esa imposibilidad de comunicación, de la incompreensión de sus sentimientos por parte de los demás, de ese muro que le separa de un mundo de sensaciones por descubrir. Es un sentimiento de huida presente también en el mundo de impulsos y emociones de Benjy, sentimiento que al final se verá frustrado, castrado.

Otro personaje, Caddy, mancilla el honor de la familia y la solución será casarse con Herbert, pero no se librará de una especie de "fatum" que la aboca a ser una "perdida":

I am dont cry Im bad anyway you cant help it theres a curse on us its not our fault is it our fault hush come on and go. (143)

Su solución también es la huida, fracasando al verse abandonada por su marido y al tratar de recuperar a su hija.

Jason, pintado como reflejo del fracaso, la amargura, la desilusión, muchas

---

<sup>24</sup> Caballero, xviii.

<sup>25</sup> Cowley, 1.

veces desdenoso, cruel, irónico, vive sólo para prosperar en la vida sin reparar en los medios. Chantajea a su hermana, espía a su sobrina, pretende deshacerse de los criados negros a los que su madre mantiene "por respeto". Una de las escenas más fuertes de la obra será protagonizada por él cuando descubre que ha sido robado por su sobrina, robo que significa el fin de sus posibilidades de huida, a pesar de ser un dinero conseguido de su propia hermana y robado a su sobrina.

La Sra. Compson, Caroline, egocéntrica, hipocondríaca, huye de la realidad encerrándose en la autocompasión, aferrándose a una grandeza ya pasada, confiando en su hijo Jason. Pero todo su mundo se desmorona cuando éste se vuelve contra ella y toda la hipocresía contenida estalla.

Quentin, la hija de Caddy, huye también como su madre. La maldición que parecía pesar sobre ellas no es tal y decide huir del ambiente en el que se siente encerrada y que sólo le llena de insatisfacción y disgusto. Y roba a su tío y huye por el árbol donde su madre jugaba en su infancia.

El Sr. Compson, Jason, que directamente no tiene un gran papel, pero que en realidad es casi el verdadero protagonista de la obra, huye también utilizando el alcohol como escape. Pero su huida terminará en la muerte.

Y Quentin Compson, que puede centralizar este espíritu escapista de todos los personajes.

When Quentin breaks his watch, he secretly hopes to stop time, to flee the world of unbearable duties, to seek refuge in the world of divinity, innocence, and eternity. But the broken watch continues its ticking during Quentin's last walk, . . .<sup>26</sup>

También W. Van O'Connor apunta en la misma dirección cuando señala "su deseo (el de Quentin) frustrado de liberarse a sí mismo y a Candance del estruendoso vacío que es la vida"<sup>27</sup>. Incluso O'Donnell: ". . . he fails and ends in a kind of escapism, breaking his watch to put himself beyond time, finally killing himself to escape consciousness"<sup>28</sup>. Son, pues, varios los críticos que han hecho hincapié en la escena en que Quentin destroza el reloj, golpeándolo contra la cómoda y cuyo tictac le

---

<sup>26</sup> G. Rabi, "Faulkner and the Exiled Generation," *Esprit*, 175 (Jan., 1951): 47-65.

<sup>27</sup> O'Connor, 62.

<sup>28</sup> George Marion O'Donnell, "Faulkner's Mythology," *Kenyon Review*, 1 (Summer, 1939): 285-299.

acompañará obsesivamente hasta su suicidio. La clave está en la idea que Quentin tiene de la huida, pues pretende llegar al infierno con Caddy, donde ambos estarán protegidos. Quentin busca un recurso "deus ex machina", similar al carro de fuego que, in extremis, salva a Medea. Pero tal carro nunca llega y el personaje termina suicidándose, con lo que, de nuevo, el fracaso vuelve a hacer acto de presencia.

Faulkner nos presenta la idea de la huida de forma constante. Tanto en este último personaje como en los anteriores se percibe potente el escepticismo del autor. En todas sus creaturas, Faulkner pretende huir. ¿Pero de qué? De un mundo que le parece amargo, desagradable, caótico, en pleno proceso de descomposición. De un mundo del que el hombre necesita escapar. El escape podrá ser cruzar la valla, casarse con alguien a quien no se quiere, el alcohol, el chantaje, la crueldad, el suicidio. Todo ello nos puede presentar la imagen de un Faulkner derrotado o, cuando menos, pesimista. Los años de la postguerra le han transformado en un hombre desengañado. Y ésta es la conclusión a la que llega Sartre: "Faulkner's despair seems to me to be anterior to his metaphysic; for him, as for all of us, the future is barred. All that we live through, incites us to say: 'It can't last much longer'"<sup>29</sup>. Y parecida es la conclusión de Rabi: "Faulkner thus shows that man can't escape, however much he might wish to. He notes the bitter mockery of human freedom"<sup>30</sup>.

Mas no es fácil pensar en un Faulkner tan inmensamente desesperanzado. Uno se resiste a creerlo así después de leer toda la obra, después de viajar en el coche y ver en la lejanía las figuras que hemos dejado atrás. Se debe conceder a Faulkner una ventana a la esperanza. Y la encontramos en la persona de Dilsey, uno de los personajes que "perduraron". Con Dilsey, Faulkner intenta mantener ese resquicio de esperanza. Aunque su tendencia fuera huir, huida que él mismo hace fracasar una y otra vez, hay personas llenas de dulzura, comprensión y sentido común que le atan a uno a este mundo. No es el mensaje de Faulkner un mensaje de desesperanza, como puede pretender Sartre. El mensaje del autor de *The Sound and the Fury* es, al final, un canto auténtico de esperanza. A. Caballero nos traduce las palabras pronunciadas por William Faulkner en el discurso de aceptación del Premio Nobel, conseguido en 1949. Allí dijo:

Nuestra tragedia de hoy es un miedo universal y puramente físico que, por llevar padeciéndolo tanto tiempo, apenas si podemos soportarlo

---

<sup>29</sup> Sartre, 70-81.

<sup>30</sup> Rabi, 47-65.

más. Ya no cuentan los problemas del espíritu, sino la cruda pregunta: ¿Cuándo me tocará saltar hecho trizas? Debido a esto, el joven (o la joven) que se dedica hoy a escribir, ha olvidado esos problemas derivados del corazón humano en conflicto consigo mismo. . . de los únicos que merece la pena escribir, con todas las angustias y sudores que el abordarlos supone.

Y tiene que volver a recordar tales problemas, tiene que convencerse de que la mayor vileza que cabe es tener miedo. . .

Yo no creo en el fin del hombre. . . Lo que yo creo es algo más.

Creo que el hombre no sólo perdurará, sino que prevalecerá. . . El deber del poeta... su privilegio consiste en la ayuda que puede prestar al hombre para que perdure, aupando su corazón y recordándole qué son el valor, el honor, la esperanza, la dignidad. . .<sup>31</sup>

Cualidades sureñas a las que, a pesar de todo, nunca renunció Faulkner. Y gracias a ello ha perdurado como el más grande de los escritores de ficción norteamericanos de nuestro siglo. Por eso, la también escritora Eudora Welty dijo en cierta ocasión que ser escritor en Mississippi después de Faulkner era como tener de vecina a una montaña.

---

<sup>31</sup> Caballero, xxxiii-xxxiv.