

W. FAULKNER, EL DISCURSO NARRATIVO COMO PRACTICA SEMIOTICA POETICA

L.C. BENITO CARDENAL

Mi primera conversación con el Conde de Faulkner tuvo lugar en la ciudad de Nueva York, en Noviembre de 1967, hace exactamente 10 años. Al verano siguiente el Greyhound que cubría la ruta entre Memphis, Tennessee y Oxford, Mississippi, se desvió de la Interstate 55, atravesó el Condado de Yoknapatowpha y me dejó en su ciudad principal, Jefferson. No sé, no recuerdo, si era de día o de noche cuando empecé a caminar por sus calles y entre sus gentes. Que la ciudad no existiera en la realidad en nada impidió mi paseo y mis conversaciones con tantos ya viejos amigos.

Todavía en 1967, en el corazón universitario de Nueva York, el provincianismo, puritano y pragmático, de la América de Franklin y Sears Roebuck, se extrañaba, casi se escandalizaba, de mi incipiente y virulenta amistad con William Harrison Faulkner. Más de una vez un "How can you read Faulkner?" suscitaba de mí un sorprendido, casi estupefacto "How can you not?"; reminisciente de aquel "What are you doing in there, David? What are you doing out there, Ralph?" cruzado entre R. Emerson y Thoreau cuando la visita del primero al segundo, encarcelado éste por su negativa, en lúcido acto de desobediencia civil, a pagar un impuesto extraordinario destinado a una causa en su opinión inmoral.

Para entonces, 1967, los tiempos negros de Bernard de Voto, Geoffrey Stone, Windham Lewis, y Clifton Fadiman -"Life is short, and *Absalom, Absalom* is very long"- habían pasado casi por completo. Quedaba todavía, a pesar de las voces Favorables de Malcom Cowley, Robert Penn Warren, Conrad Aiken, del mismo Paul Sartre y André Malraux... con sus objeciones y distorsiones tan francesas -que difícil para ellos entender al sureño Faulkner y qué precipitadas sus acusaciones, tan cartesianas, de determinismo fatalista y de pasividad ante lo irremediable-; quedaba, digo, todavía el rescoldo de una actitud crítica entre reservada y ofendida ante el fenómeno literario constituido por la extraña crónica de los Sartoris y los Snopes, los Sutpen y los Compson.

Hoy sin haber pasado por un 'revival' súbito, ni gracias a una moda advenediza y fugaz, el status de Faulkner como creador literario de gigantesca estatura está plenamente consolidado, más allá de toda reserva o antagonismo personal. Farrell, Dreiser,...¿quién les lee hoy? El mismo Henry James en gran medida es un anacronismo. Quizá Faulkner sólo sea

uno de los que, pocos oídos durante los años 30 y 40, son ahora leídos y releídos con avidez y pasmo. Su nombre, junto con los de Proust, Joyce, Kafka, Mann,.. está en el frontis del partenón de nuestro siglo. Cada día con mayor esplendor y más unánimemente reconocidos méritos. *How can you? How can you not?*

La obra de Faulkner ha sido objeto - yo diría víctima - de un implacable análisis temático, altamente interpretativo y, por tanto, subjetivo e impresionista. La venganza del intelecto académico -para emplear la expresión acuñada por Susan Sontag- se ha cebado en la obra irreplicable, tan idiosincrásica, de F. Las propias respuestas medio serias medio sardónicas del autor en Nagano, ante un auditorio de japoneses ávidos, como sus cámaras fotográficas, de absorber por simplificación cuanto de occidental había en el *gentleman* de Mississippi que les visitaba, y las ideas sobre su obra y su quehacer de escritor expuestas en las entrevistas a que se sometió en la Universidad de Virginia y en East Point, han servido de base a la 'interpretación' de sus obras en términos tan melodramáticos como pseudo-metafísicos: "El Mal en Faulkner"; "El Tiempo en Faulkner..."; "W.F. and the Social Conscience"; "W.F. and Christian Complacency". "Faulkner ou l'inversion théologique", "W.F. and the tragedy of isolation"; "W.F.: The Definition of Man". En cualquier caso, en términos poco, muy poco relevantes para la crítica literaria (estética) del hecho literario (estético) constituido por sus novelas. Excepción hecha quizá de su discurso de aceptación del Premio Nobel en Estocolmo, en el que, descontado cuanto de histriónico imponía lo ceremonial del acontecimiento, las palabras de F. sobre la lucha del corazón humano "in conflict with itself" y la actitud de "endurance", a que sus novelas van casi parenéticamente dirigidas, sonaron con definitivo valor de síntesis y clave de su obra total.

"...a life's work in the agony and sweat of the human spirit... to create out of the materials of the human spirit something which did not exist before.
...leaving no room for anything but the old verities and truths of the heart, the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed -love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice.
(...) I believe that man will not merely endure: he will prevail, .. because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance.
The poet's voice need not merely be the record of man; it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail".

Cabe, sin embargo preguntarse si F. y su obra representan eso mismo que su discurso de Estocolmo tan repetitivamente expresaba. ¿Es F. un autor programático, constructor (co-constructor) de una mejor humanidad? ¿Es, al menos, un autor vertebrado filosóficamente y

con una carga ética definida y coherente, tal como la masa de crítica temática, interpretativa y pagada de las grandes palabras, "old verities and truths of the heart", parece indicar? A nuestro juicio W.F. se muestra, a través, y a pesar de todos sus 'gothic horrors' y 'tall tales', de todas las exposiciones de la mezquindad humana y todo el realismo a veces brutal de sus obras, como un escritor humanista, profundamente humanista, y su preocupación por el hombre no se limita a un interés por reflejarlo fiel, detalladamente en su obra, sino que se complementa y se dinamiza por una seria intención ética, incluso abiertamente exhortativa, encaminada a hacer de él algo mejor de lo que, dejado a sus instintos más débiles, es y puede llegar a ser.

Es más: de los grandes novelistas norteamericanos del siglo XX no hay quizá un autor que llegue, en esta dimensión, al nivel de Faulkner. Así Dreiser es un naturalista-realista también embarcado en una misión de naturaleza ética; pero ni sus novelas (enormemente lentas, pesadas, sin estructura dinámica sino asentadas por gravedad) ni su actitud simplemente denunciadora de la falsa religión americana del éxito y el dinero pueden compararse en profundidad, dinamicidad de estructura, misterio de estilo y belleza total con las de F. En este sentido la historia ha dado ya su veredicto: Dreiser es un autor leído por razones puramente académicas, mientras que F. es todavía estudiado por la crítica académica en función de su interés para lectores espontáneamente motivados. Henry James, relacionable si no genéticamente al menos modélicamente, con Faulkner en tantos aspectos estilísticos y estructurales (e incluso temáticos), tampoco resiste comparación con él, en este aspecto. Es mi convicción, tras reposada lectura de prácticamente toda la producción novelística de uno y otro, que la calidad y densidad ético-humanista de James se resiente de lo mismo que sus personajes. La preocupación, básicamente estetizante, por hacer de sus vidas conscientes una obra de arte -un artificio perfecto, perfectamente controlado y perfectamente matizado- les esteriliza. El esteticismo vital es para ellos su némesis y, en definitiva, la objetivización del mal que acaba por destruirlos. No es el fracaso espectacular, casi derrumbamiento, de los caracteres de Scott Fitzgerald, víctimas al fin de aquello que en ellos es lo más débil, sino el ahogo lento, a veces eternamente por llegar, que los caracteres de James se infligen a sí mismos, movidos por lo que en ellos es más fuerte y acaba por convertirlos en enredaderas parásitas de sus propios troncos vitales. Por ello, y como resultado global, la temática ética de James apenas existe; es, todo lo más, un estudio en tono menor de algo que en sí mismo considerado es también de entidad menor: la autodestrucción, por esterilidad progresiva, de una clase social con poco que hacer y mucho tiempo para cavilar. Sólo los poderosos tienen tiempo y dinero para pasar largas horas, largos días y meses, posando ante los pinceles y caballete del gran retratista James. Al final su obra, retrato pasmoso de estos caracteres y, sobre todo, de sí misma, no cumple ninguna función ética. Es un esteticismo corrosivamente analítico. Un humanismo selectivo; magistral en dicción y factura, sí, pero

limitado en su origen y destino. La obra de James, una vez acabada, es expresión siniestra (espléndida, pero siniestra) del mal que consume a sus habitantes y a la obra misma. Al terminar el viaje nos encontramos en el punto de partida, condenados, si queremos seguir adelante, a seguir trazando círculos como los condenados del Dante. El mal está, para James, a nuestro juicio, en la búsqueda desordenada de la perfección interior. Es una ataraxia que degenerará, inevitablemente, en eutanasia.

De los demás, ...Farrell, Sinclair Lewis, Dos Passos, Steinbeck, Fitzgerald, Hemingway, H. Miller... y de los modernos, , N. Mailer, Nabókov, Malamud, Pynchon, Vonnegut, Bellow, ¿quién puede compararse a F. en su ambición creadora, en dimensiones imaginativas, en profundidad de su temática ética o simplemente humana?

Y es esto -sólo esto- todo lo que nos atrevemos a decir sobre los aspectos temáticos de la novelística de F. Lo demás sería caza de símbolos, interpretaciones quizá forzosas y ciertamente subjetivas, inverificables y discutibles, en la medida en que fueran más allá de las evidentes constataciones del Sur, la Guerra Civil, la picaresca y avaricia de los Snopes, la esclavitud como pecado, maldición y penitencia, el honor y su código. En esta ocasión ni la premura del tiempo, con su brevedad atosigante, ni la calidad humana y académica de los oyentes se invocan como excusas para no proceder a ulteriores elaboraciones de este punto. F. es un gran humanista y su producción literaria, en su conjunto, ofrece todo un soberano panorama programático de sabiduría y conducta, de denuncia y compasión, de humor sardónico ante la mezquindad humana y de impulso y ánimo hacia los ideales, evidentemente caballerescos, del honor, el coraje y la entereza. Todo cuanto se puede decir en añadidura a esto es obra, quizá benémerita, de la interpretación académica, difícilmente constatable y verificable. Es así como vemos nosotros las obras críticas de M. Millgate, Joseph W. Reed Jr. a pesar de su programa de atención especial a la estructura de la narración en su aspecto técnico, y, por supuesto, la colección de ensayos de alguien tan prestigioso como Warren Beck.

Si de las fronteras de la literatura norteamericana pasamos a todo el espacio literario de nuestro siglo, y dentro de él a las figuras que presentan talla comparable a la de Faulkner, éste también emerge de un estudio comparativo con muy alta calificación. El solipsismo de Proust es evidente. Aunque quizá uno de los secretos componentes de su misterioso atractivo, su opción introspectiva está muy lejos -yo diría muy por debajo, aunque en estética no hay juicio moral relevante- del interés, del pathos de Faulkner por los habitantes de ese enjambre humano que habita en las calles y bosques contiguos a Jefferson. Faulkner escribe al aire libre y del aire libre; no reclinado en almohadones, en el aire enrarecido de la alcoba de un enfermo de sí mismo como Proust. Sus personajes conducen automóviles, construyen ferrocarriles y mansiones, chalanean entre sí caballos y tierras, apilan hectáreas y matan en odio o venganza de honor. Su regionalis-

mo es extrapolable sin trasposición. Yoknapatowpha es el Sur, es América, es el mundo entero, es el corazón de cada hombre. Es Faulkner quien escudriña, a través de un esfuerzo lingüístico encaminado a proyectar luz en lo oscuro, en el corazón de los hombres de Jefferson. Pero ellos no escudriñan; ellos simplemente viven. No así la novelística de Marcel Proust. En cuanto a Thomas Mann, si que le admitimos y damos acceso a la cumbre del Olimpo junto a los verdaderamente grandes, sí podríamos afirmar la entidad muy considerable de su preocupación ética, tanto en *Der Zauberberg* -verdadero manual simbólico de ascesis humanística- como en su *Tod in Venedig*, con su exploración por vía ya simbólica ya discursivo-explicita de la relación e implicaciones éticas entre artista y arte; artista, arte y sociedad. De otros autores del XX sólo diremos aquí -quizá muy discutiblemente- que no resisten una comparación, en parte o en todo, con Faulkner. W. Faulkner está simplemente entre los dioses. Es uno de ellos.

Pero pasemos ya de los qué a los cómo. Con Faulkner nos encontramos con una substancia lingüística densa, densísima, casi perversamente maciza. Para Algunos -de ahí en gran medida su negativa a leerle y admitirle- maraña impenetrable, manierismo insoportable. Para otros, la clave y razón de su adicción a Faulkner como a una droga. En cualquier caso, para unos y otros, es claro que Faulkner presenta un empleo del lenguaje humano como quizá ya no se practique hoy por ningún escritor. En este sentido la densidad de estilo de Faulkner recuerda, por su fe en la capacidad expresiva del lenguaje y por la abundancia de substancia lingüística puesta en juego, al gran Henry James. Y será, por cierto, cuestión relevante para la historia de la literatura norteamericana establecer verificablemente las posibles relaciones genéticas particulares -más allá de las genéricas y generacionales indudables- entre estos dos autores. Pero las semejanzas no son sólo cuantitativas. Son también formales y responden a toda una filosofía estética de la prosa literaria y el arte mismo de la novela. No nos estamos refiriendo a la prolijidad del estilo faulkneriano en cuanto distinto, contradistinto del cristal transparente, económico, factual y lacónicamente objetivo de Hemingway. Aunque quizá haya que añadir rápidamente que la objetividad del estilo de Hemingway, en la que se dice residir su marca personal de estilista parodiable pero difícilmente imitable, es posiblemente tan engañosa como lo era su eterna pose de coraje y gracia en el peligro, de autenticidad a prueba de *phoniness*, de tranquila, demasiado tranquila avenencia con la muerte. Hemingway, a nuestro juicio tan injustamente valorado sobre Faulkner en estos decenios anteriores "-sooner heard, sooner forgotten"- no hizo casi más que hablar de sí mismo (en tercera persona y nombres ficticios, por supuesto), y sus asuntos -cosa lógica al ser él mismo su tema central obsesivo- nunca pasan de ser temas menores, radicalmente frívolos: amoríos, caza y pesca, borracheras y el miedo a la muerte de cada hijo de mujer disfrazado de elegante estoicismo y ejemplarizado para los demás mortales por un norteamericano siempre privilegiado y superior. Pero incluso en Hemin-

way podemos constatar también una enorme fe en el lenguaje como instrumento eficaz, como idiolecto fiel a su dueño.

Es bien patente que en Faulkner, como en Henry James, esta fe se muestra en ropaje exuberante, con una complejidad sintáctica y riqueza léxica rayana a veces, sobre todo en Faulkner, en el exceso y consiguiente oscuridad. Es un acto de fe que "considera el lenguaje y la forma literaria como realización adecuada del sentimiento y la sociedad humanos". Al contrario que Samuel Beckett, Henry James, Marcel Proust y quizá especialmente William Faulkner muestran la convicción de "que la lengua, cuando cultivada con cierta energía insistente" puede encarnar y transmitir la suma de todas las experiencias dignas de atención. Como ha dicho George Steiner, la pobreza lingüística de Beckett, su habilidad genial para decir por medio de su contralenguaje menos de lo que hay que decir, es la antítesis de esto. Por otra parte, la prolijidad indudable de los estilos de James y Faulkner, tan semejantes a pesar de la indudables características diferenciales que los separan (mayor subordinación de cláusulas en James; más apilamiento o yuxtaposición o simple prolongación del continuo sintagmático mediante la utilización principalmente de pronominales ((he, who,,, whose...)) en Faulkner); esa prolijidad, iba diciendo, podría ser entendida por algunos como todo lo contrario de lo que estamos sugiriendo. Más bien -podría decirse- todo ello no es sino manifestación cuantitativa de una radical falta de confianza en la capacidad denotativa, comunicante en primer grado, del lenguaje. De ahí provendrían las series interminables de sinónimos en asyndeton, los efectos verbales cumulativos altamente retóricos, la proliferación de cláusulas, aunque sin anacolutos, que clarifiquen lo posiblemente ambiguo, el empleo repetido y violento del oxímoron, las precisiones y puntualizaciones sin cuento (el "not just that, but rather..." tan característico de Faulkner), la carga y sobrecarga del instrumento lingüístico de esta forma denunciado en su radical insuficiencia con respecto a la función expresiva que le está encomendada.

Es muy posible, sin embargo, que en Faulkner no se produzca todavía esa crisis de confianza en la palabra que caracteriza parte de la novelística contemporánea, especialmente la que de una forma u otra está en deuda o relación con Beckett. Nos referimos a esa obsesión por lo innombrable, lo indecible con palabras (una de las novelas de Beckett lleva ese nombre, *L'innombrable* y en *Malone dies* el protagonista, al contarnos su internamiento en el hospital y su muerte, al leernos su diario, va matando el lenguaje y nos va sumiendo en la más borrosa de las penumbras tanto de trama como de expresión lingüística). Todo ello produce un discurso sintáctico incoherente y, como dirá Julia Kristeva, des-cosido, carnavalesco. Se destruye el orden de las palabras -qué más da?-, incluso su ar-

mazón morfé mica (recordemos por ejemplo los juegos léxicos, el ajedrez morfé mico de Nabokov; el destripamiento de palabras como otrora hiciera Rabelais). Todo ello implica, en efecto, un cinismo ante el lenguaje y su trama morfosintáctica que en el fondo es falta de confianza; escaso respeto. Este fenómeno literario basado en una hiperconciencia de la ineficacia del lenguaje no se produce en Faulkner, como tampoco se había producido en James o en Proust. Todo lo contrario. Su discurso narrativo es una puesta a prueba de posibilidades por parte de ese lenguaje una oportunidad brindada al escritor para tratar de establecer perfecta, casiperfecta ecuación entre la complejidad de la realidad y las potencialidades expresivas de una lengua 'actuada' con alardeante 'competencia'. Empeño quizá ingenuo por excesivamente ambicioso, pero en cualquier caso origen de una experiencia lingüística de considerable interés literario y lingüístico!

Con el discurso de Faulkner nos encontramos quizá con un caso extremo. Casi todas las protestas apuntan a sus involuciones, a sus frases infinitas (a veces treinta y tantas páginas), a la riqueza lujuriente de modificadores y a su uso insólito de la coordinación, sin verdadera subordinación, de las clausulas con el resultado de extrañas estructuras del continuo sintagmático. Pero entendemos que todo ello ha de contemplarse desde una posición integradora, dando por supuesto, salvo que se demuestre lo contrario, que esa perversidad de estilo es algo esencial y directamente integrado en el proyecto estético, fundamentalmente poético, de Faulkner.

Quizá no sea cierto que toda literatura sea sólo lenguaje. Pero creo difícilmente negable que lo único que nos queda, lo único que se nos da y tenemos de la obra de arte literaria es su lenguaje, su lingüisticidad. Todo discurso literario comparte con el que no lo es la condición sublime y miserable de ser un acto lingüístico, una combinación de elementos léxicos y estructuras morfosintácticas. Sin olvidar en ningún momento el sentido inclusivo de la concepción crítica francesa de la *écriture* (no hay nada más olvidado que un 'último grito' pasado a penúltimo!) en torno al concepto de literatura, sí podemos decir que toda obra literaria es "un segmento lingüístico (un continuo sintagmático discreto) en una elevada condición de orden, elipsis, referencia, ornamento o expresividad fonética. La literatura, como cualquier otro momento de la comunicación humana, es una selección voluntaria, muchas veces arbitraria o transraccional, de entre la totalidad disponible, infinita y discreta al tiempo, de los recursos semánticos de una lengua. La diferencia entre la literatura y la comunicación ordinaria consistirá, quizá, en que la literatura selecciona de acuerdo con criterios distintos de los que la utilidad inmediata y el coloquialismo irreflexivo" (G. Steiner).

No obstante todo lo cual, también es verdad que el hecho lingüístico no agota, ni siquiera araña la superficie de esa *écriture* en cuanto hecho que vulnera nuestra sensibilidad estética y nos obliga a llamarlo hecho literario. Ni la lógica formal ni la técnica

análitica más exigente y exhaustiva han contribuido seriamente a la explicación de las calidades literarias, estéticas de esa substancia lingüística que convenimos en llamar artística. Unos grafos más o menos acertados, ingeniosos, y unas conclusiones fonológicas o gramatológicas dicen tan poco sobre la obra del genio literario, aun en el caso, posible y frecuente de su objetividad analítica, como el recurso positivista de vieja escuela a la interpretación de contenidos, a la reconstrucción de fuentes e influencias, a la presencia del autor en la obra, a la caza de símbolos más o menos rebuscados, o a la detección de huellas y efectos en el texto de los pomposamente llamados condicionamientos socio-económicos. El hecho estético literario, incluso a su nivel fáctico y tangible más constatable como es el del estilo -esa substancia fónica o gráfica que se planta ante mis ojos o mis oídos con una determinada singularidad- se escapa tercamente a nuestra presión analítica. Ni los lingüistas conceptualizan la poesía de la gramática, ni los críticos literarios hacen un esfuerzo sincero y documentado por conceptualizarla gramática de la poesía, podríamos decir glosando a Roman Jakobson.

En cualquier caso es claro que "un sistema lógico con base cero-uno no puede dar explicación adecuada del funcionamiento del lenguaje poético". El método científico es un proceso lógico fundado en la tensión sujeto-predicado y sus pasos inevitables son la afirmación o negación de identidad, la determinación por cualificación que es exclusión, la detección y establecimiento de relaciones genéticas o casuales, etc. La lógica perenne, que se mueve siempre dentro de las coordenadas 0-1, e incluso la de Boole, que trata de producir formalizaciones más isomorfas con los mecanismos de funcionamiento del lenguaje humano, son insuficientes una vez enfrentadas con el lenguaje poético, en el que, como dice Kristeva, "el 1 no constituye un límite". Tratar pues de formalizar el lenguaje eminentemente poético de Faulkner con instrumentos conceptuales lógicos sería desfigurarlo. La semiología literaria debería hacerse por tanto desde una lógica nueva: una lógica poética (concepto utópico quizá, que quisieramos no contradictorio' *in terminis* en la que el concepto de potencia de lo continuo abarcará el intervalo de 0 a 2; 'un continuo, ya que el parámetro es tan sintagmático como lo medido, donde incluso el 0 denote y el 1 quede transgredido porque no puede ser, ni seminalmente, límite (Kristeva).

La prolijidad sintáctica de Faulkner y la utilización catafórica de deícticos (aquí el estilo, en su aspecto más tangible, de substancia lingüística, se hace vehículo reflejo de la técnica narrativa también eminentemente catafórica; es decir: referida a lo por venir, a lo que aún está por ser comunicado al lector) constituyen un elemento semántico en sí misma. Este valor, desde el momento que se produce con insistencia a lo largo de una sintagmática narrativa, constituye una auténtica práctica semiótica. Habrá pues que identificar la presencia de esos semas recurrentes; cosa que muy pocos lectores, y éstos muy poco hechos a 'leer' literatura, pueden dejar de constatar en el estilo de Faulkner. Ha-

brá que detectar esa 'práctica' y establecer su valor como significante. ¿Qué significa, estéticamente hablando, ese modo de desarrollar e integrar el signo, la novela, escrita de esa forma tan peculiar, que tenemos en nuestras manos? ¿Cuál es el ideograma concreto de este hecho semiológico concreto? Porque nos parece indudable, por una parte, que habrá que entenderlo en referencia a un contexto literario -y para algunos quizá extraliterario- dentro del cual adquiere sentido y validez estética. Y, por otra, habrá que formalizarlo en todo caso por referencia a unas coordenadas que superen generosamente el espacio 0-1 antes aludido.

Partimos, como postulado y presupuesto metodológico, de la afirmación de Karl Vossler en el sentido de que la fantasía es el principio anímico, vital del lenguaje. Sin ella no se puede dar la presencia de la literatura como momento de celebración dentro de la existencia humana, objetivización feliz de la actividad de la noosfera a la que pertenecemos, momento catalizador de la realización hegeliana de la IDEA a través de la historia de la cultura. Todo esto es importante para nuestro tema. La 'mención', o estructura lógica, más profunda que la misma 'estructura profunda', otorga gramaticalidad al lenguaje; la fantasía le comunica la dimensión poética: eso que, por muchas vueltas que le demos, todavía seguimos sin saber a ciencia cierta qué pueda ser.

La obra de Faulkner ha de ser considerada como una alarde, en temas, técnica narrativa y lenguaje, de una fantasía perversa y gloriosa. Llega, en efecto, hasta nosotros a través, o con ocasión, de unos núcleos temáticos en parte antes aludidos, artificiosamente tratados, a través de una estructura narrativa altamente manipulada, sumamente elaborada, que se constituye en elemento de significación por sí misma, y a través de ese lenguaje que ocupa ahora nuestra atención y que también es portador de sentido, de su propio sentido en cuanto lenguaje de unas características muy acusadas y constantes y no otras. De hecho, bien sabemos, elementos significantes y significados se funden ontológicamente en el signo literario y sólo por vía analítica, por una distinción de razón propedéutica -ese vicio y necesidad humana-, pueden ser considerados por separado. Si ello es así, la integración en la obra estética de estos tres planos que en la realidad de la obra de arte son uno y sólo uno dará a esa obra una armonía interior, una totalidad, una fuerza como signo estético sin la que no podría acceder a la categoría lógica y ontológica de obra de arte. El discurso narrativo de Faulkner, además de vehículo portador de esos núcleos temáticos, es expresión de sí mismo, en una medida que exige toda obra de arte bien hecha, pero que en el caso de Faulkner adquiere un grado máximo. Su sinuosidad, sus ramificaciones sintácticas *ad infinitum*, la utilización de deicticos en una oscuridad referencial que suspende paradójicamente durante páginas y páginas su función 'indicial', son simples aspectos, casi despreciables una vez identificados y cuantificados, de un esfuerzo lingüístico del autor por crear una madeja, una maraña indivisible, un presente

continuo que mantiene vivo el pasado, todavía operante, actante, y que ya incluye ese futuro que, morfológicamente distinto (Shall-Will), tipográficamente todavía no escrito, está ya ocurrido desde el comienzo de la novela.

Dice Theodor Adorno, para escándalo quizá de la crítica sociológica de la literatura, que en la obra de arte el contenido más profundo es precisamente la forma, y que ahí el subjetivismo estéril, el círculo cerrado del autor se rompe y abre hacia los lectores, la sociedad, haciendo así del poeta, incluso del más intimista y confesional, un lugarteniente de la sociedad.

El estilo de Faulkner, para todos los que se han sometido voluntariamente a su tortura y su fascinación, es un interminable incesto consigo mismo, y para mí, ello constituye un elemento semántico de primer orden que impacta al lector y que se integra además en perfecta sintonía con su técnica narrativa y, sus haces temáticos. El estilo no es sólo vehículo, instrumento adecuado de su visión como novelista; es parte integrante de esa visión.

En este contexto quisiera identificar un recurso, uno entre mil, mediante el cual la técnica narrativa de Faulkner va más allá de la obra de teatro dentro del teatro -en la presencia del impudor regio-, o de la literatura dentro de la literatura (como en el cine de Saura, por ejemplo). Y ello es interesante en la medida en que afecta y caracteriza su estilo, su idiolecto. Faulkner va más allá también del recurso narrativo que sitúa el centro de conciencia dentro de la novela misma, usurpando al autor el deber de organizar omniscientemente la narración e ir informando al lector en el momento oportuno. Faulkner, mucho más allá de la técnica jamesiana, al fin y al cabo simple, aunque riquísimamente realista, dedica grandes espacios de sus novelas a narrarnos no ya lo que ha ocurrido, ocurre u ocurrirá, sino lo que uno de los centros de conciencia situados en la novela imagina que podría suceder si...; y de ahí surge todo un flujo narrativo divergente narracionalmente, aunque convergente en cuanto a la estructura y belleza totales del signo novelístico. Lo que Quentin Compson en su conversación con Shreve piensa que Henry Sutpen y Charles Bon (en *Absalom, Absalom!*) podrían posiblemente haberse dicho en un posible encuentro, antes de la separación de Henry y la muerte de Charles, es un ejemplo que bien podría ser clásico de esta forma peculiar de dicción faulkneriana. Igualmente, el pasaje de *An Odour of Verbena* en el que Bayard se despide de Professor Wilkins después de recibir la noticia del asesinato de su padre y adquirir conciencia de que ha pasado a ser 'The Sartoris', aquél de quien se espera lleve a ejecución el código de honor, caballeresco y mezquino, que exige ahora una venganza adecuada a la que Bayard sin embargo ya ha decidido negarse.

A mi modo de ver esta psicologización de la narración hace que el estilo sea un lenguaje mental y adquiera así un registro característico de irrealidad, de estar ocurriendo en

un limbo intangible, donde hasta las formas verbales son preferentemente no finitas, abiertas. .Pues todo es hipotético e incluso, en el caso citado en último lugar, imposible. Se trata sin embargo de un elemento narrativo, puesto que hace 'avanzar' la narración; muy distinto del llamado *stream-of-consciousness*, ya que éste es una modalidad estilística que huye de la dicción retórica, convencional, de la literatura belletrista (caso típico sería el lenguaje artificial de la novelística sentimental epistolar del XVIII), pero que normalmente no forma parte del desarrollo narrativo.

El estilo de la dicción faulkneriana es quizá la máxima metáfora de sus novelas y de toda su saga. Su sintaxis, enredada en torno a sí misma, con una deixis voluntariamente deficiente, es una versión tropológica ^{liquida (expresada por tropos)} de cuanto narra. No es sólo vehículo de la narración, sino parte integrante, incluso semánticamente, de ella. Yo diría que es un estilo icónico, donde el incesto del Sur consigo mismo, el círculo cerrado, el *impasse* de toda una civilización se encuentra metafóricamente reflejado. El estilo en Faulkner es directamente referencial a lo referido.

En cuanto a la técnica narrativa *per se* sólo quisieramos apuntar las siguientes consideraciones. La forma de desarrollo narrativo en las novelas de Faulkner presenta por una parte aspectos muy diferentes en cada novela en cuanto a los recursos empleados: historia contada por varios personajes o centros de conciencia desde diversos ángulos; historia contada desde el punto de vista de un niño, un idiota o un *outsider* (Rattliff en la Trilogía Snopes); narración lineal o narración con ruptura y dislocación de las relaciones de tiempo a lo *Tristram Shandy*; narración monológica o *sketches* entrelazados; etc. Cada novela de Faulkner representa un experimento (a veces un divertimento) distinto en el arte de contar la historia, siendo quizá *Absalom, Absalom*; donde la complicación llega al máximo (no conozco ninguna novela, ni *Tristram Shandy* por supuesto ni el mismo *Ulysses* que pueda comparársele en este sentido) y donde el quid de la novela reside en esa forma diabólicamente compleja de hacernos saber la ascensión y caída de Thomas Sutpen. Por otra parte, todas las novelas de Faulkner coinciden en cuanto a su técnica narrativa en un efecto que quisieramos identificar y que consideramos altamente semántico (y desde luego poético). Fue Conrad Aiken, en 1958, quien primero lo conceptualizó con precisión:

"...elaborate method of deliberately withheld meaning, of progressive and partial and delayed disclosure, which so often gives the characteristic shape to the novels themselves". ^{negado/retenido, reprimido, ocultado}
^{revelación}

O, como dice Joseph Reed, en un momento objetivo dentro de su obra de interpretación subjetiva (*Faulkner's Narrative* 1973):

"The ordering logic behind this series of jumps, disjunctions and revisitings is that of the necessity of withholding information for timed revelation". (pág. 148).

El hecho es pues claro y de sobra conocido para los asiduos a Faulkner. Lo interesante es el problema de escritura que esta técnica comporta y su validez semántica como signo quizá de algo.

Para mí es un misterio cómo lograba Faulkner escribir sus novelas. No se trata sólo de una serie de conexiones cruzadas, de implicaciones mutuas de unos pasajes, de unos términos con otros en contextos coherentes y de un reforzamiento por connotación de ciertos sentidos, como el Profesor García Tortosa de forma primorosa, magistral nos desveló hace dos días en relación al *Ulysses* de Joyce. Tampoco se trata de una estructura meramente cíclica como C. Aiken parece apuntar. Mucho menos de un simple método *in medias res* o de *flash-back*, trayendo, por memoria asociativa, el pasado al presente. A mi juicio hay mucho más.

Cuando la novela empieza Faulkner ya lo sabe todo. Aunque en él, como en cualquier otro escritor, hay un proceso de descubrimiento a medida que la obra va siendo escrita, podemos decir que la estructura narrativa en 'espiral expansiva' (más que simplemente circular), desarrollada a través de uno o varios narradores, o de cualquier otra forma informativa que adopte la novela respecto del lector (detalle técnico al fin y al cabo no tan relevante), contiene ya en su primera espira toda la novela (no en mero germen, sino como *objeto de referencia ya referido*). De ahí esa función deíctica ^{demonstrativa} cuya misión indicial queda en suspenso. Este efecto fue descrito por Fadiman como una suerte de "anti-narrative; a set of complex devices used to keep the story from being told". Cabe asimismo preguntarse con asombro cómo G. Stone pudo describir esta técnica como "refusal directly to give information; a result of bad planning". Sorprende todo esto, porque nuestra reacción es todo lo contrario: es pasmo, a medida que avanzamos en la lectura y vamos comprendiendo a posteriori, retrospectivamente, todo lo leído hasta entonces, cayendo en la cuenta de todos los elementos que en su oscuridad eran referenciales hacia páginas más adelante, hacia páginas posteriores, catafóricamente por así decir. Es como si -para expresarlo de una forma no técnica- Faulkner nos diera a leer una novela escrita por segunda vez, una vez que él ya la ha conocido, descubierto, en su totalidad previamente. Esto, naturalmente, en nada quita o contradice que Faulkner corrigiera, volviera a corregir sus novelas, como de hecho él mismo nos cuenta que hizo, aunque por otras razones, con sus múltiples redacciones de *The Sound and The Fury*. Pero aunque así fuera en todos los casos. Ello no quitaría nada el hecho de que leemos un texto, en su primera o enésima redacción, en el que desde la primera

página la comprensibilidad es función del todo, de lo que está por decir; lo cual, a su vez, no accederá a su plenitud semántica en tanto no lleguemos a la última página, hasta el asesinato del impotente Flem Snopes por el convicto fugado Mink, hasta que arda la dilapidada mansión de Thomas Sutpen con Henry dentro, hasta que los brazos de Aunt Jenny sobre los hombros de Bayard reemplacen en su gesto de aprobación los brazos de Drusila también alzados hasta la altura de los hombros. "The two arms bent at the elbows, the two hands shoulder high", primero simbólicamente sacerdotales, como los brazos de un ánfora ritual, "the Greek amphora priestess of a succinct and formal violence"; luego eróticos, "the arms with the wrist- and elbow-power to control horses about my shoulders to hold my face to hers; luego testimoniales, "I watched her arms rise with almost the exact gesture with which she had put them around me as if she were repeating the empty and formal gesture of all promise so that I should never forget it, the elbows angling outwards as she put her hands to the sprig of verbena in her hair"; luego vengadores, presentando en ofertorio el sacramento de la venganza, "as she stood holding out to me, one in either hand, the two duelling pistols"; luego confesionales, en gesto de desposorio simbólico, "Again I watched her arms angle out and upwards as she removed the two verberna sprigs from her hair..., already putting one of them into my lapel".

Para concluir, y si se me pidiera escoger un momento supremo y modélico de entre toda la producción faulkneriana, yo me decidiría sin duda por *Absalom, Absalom!* donde la cohesión interna, desmesuradamente orgánica de la novela, ya conocida para el autor desde la primera página a pesar de toda la intricadísima trama argumental, es un verdadero desafío a la capacidad de lectura de todos nosotros. Las tematizaciones repetidas, acumulativas, progresivamente elucidadas son infinitas. Cualquier esfuerzo por establecer un análisis vectorial (vectores que atraviesan ese *maelstrom* expansivo) en el que se organicen las recurrencias léxicas, de cláusula, de tropo o de situación ha de ser necesariamente selectivo si no se quiere llegar a una atomización enloquecedora. Después de *Absalom*, *Absalom!* creo que ocupa el segundo lugar la trilogía *The Hamlet-The Town-The Mansion*, con innumerables recurrencias vectoriales a pesar de su longitud y de los 19 años que transcurrieron entre la publicación de *The Hamlet* y *The Mansion*.

El tercer lugar -si es que tiene algún sentido establecer primacías, al fin y al cabo siempre subjetivas- se lo adjudicaríamos a *The Unvanquished*. Opinión ciertamente poco compartida por la crítica que no ha visto hasta ahora en esta obra más que una colección de escenas de la Guerra Civil: "a short-story compound", apto para introducir a la lectura de Faulkner.

Sin embargo, en nuestra opinión, la presencia de esos 'universales semánticos', aunque de vigencia exclusiva para la novela en sí, y sólo en segundo plano para la totalidad de la saga de Yoknapatowpha, hace de ella una entidad orgánica de altísima cohesión, digna del

mejor Faulkner. La venganza, la espada por la espada, "versus" la simple *endurance*, incluso ante la agresión suprema del asesinato, es el tema que da unidad a toda la serie y la eleva a la categoría de novela unitaria. Al final, en *An Odour of Verbena*, todo llega a su recapitulación y a la hipersemantización de todos los vectores que han atravesado, ensartado la serie. Pero *Verbena* no es sólo la recapitulación, el pasador que une y da forma a las diferentes varillas del abanico. *An Odour of Verbena* es una obra maestra, digna de un genio. Ya hemos aludido al gesto de los brazos de Drusilla, los brazos hechos a dominar caballos y que luego se tornan en actantes recurrentes a lo largo de la narración. Igualmente podríamos mencionar el vector "it" referido al llanto de Bayard, primero retenido, luego temido, presentido ya casi vencedor y que finalmente irrumpe incontenible cuando ya el deber del honor ha sido cumplido y el miedo a no ser capaz de hacerlo no tiene objeto: "Now it can begin (again) if it wants to. But it did not. I went to sleep. I went to sleep almost before I had stopped thinking. I slept for almost five hours and I didn't dream anything at all, yet I waked myself up crying, crying too hard to stop it". Los ojos de Colonel Sartoris, de Professor Wilkins, de Aunt Jenny, de Drusilla, de Ringo, de Redmont, del cadaver asesinado de Sartoris. Y sobre todo -¿cómo no?- el olor de verbena que Drusilla decía se captaba solo por encima del olor de los caballos y el coraje. Aroma de verbena que inunda la noche donde pasean en adulterio e incesto Drusilla y Bayard, su hijastro: que sirve de sello del amor; que dramatiza la exigencia de Drusilla sobre Bayard para que éste venga la muerte con la muerte; que persigue a Bayard en sus reminiscencias eróticas y en sus debates interiores sobre el sentido aceptable o absurdo del código sureño del honor; que aparece sobre la almohada, cuando ya el código ha sido quebrantado, no exactamente quebrantado, sino más bien rechazado, repudiado, cuya maldición condena al Sur como un cáncer, el sur que Quentin trata desesperadamente, sabiéndolo imposible, superior a sus fuerzas, de no odiar, porque el Sur aunque derrotado es invicto, y ello cierra a la luz las ventanas de la alcoba donde Henry Sutpen agoniza, hasta que las llamas son la última, la única solución de ese enigma voluntario, cuando ya el código ha sido roto, el hechizo que condenaba a la solitud a los que han matado mucho y ya no pueden estar, aunque no pueden dejar de estar, solos consigo mismos, y Drusilla ha huido, sabiendo su derrota, que es victoria, como la del Sur, estéril, para qué?; el ramillete de verbena dejado sobre la almohada por ella en señal de amor, de huida aunque no de derrota, "filling the room, the dusk, the evening with that odour which she said you could smell alone above the smell of horses".

OBRAS REFERIDAS

- Kristeva, Julia: *Le Texte du Roman*; Mouton, 1970. Versión castellana *El Texto de la Novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- Steiner, George: *Extraterritorial*, 1971. Versión castellana *Extraterritorial*, Barcelona, Barral, 1973.
- Jakobson, Roman: *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Adorno, Theodor: *Noten zur Literatur*. Versión castellana *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- Vossler, Karl: *Gesammelte Aufsätze Sprachphilosophie*. Versión castellana *Filosofía del Lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- Reed, Joseph Jr.: *Faulkner's Narrative*, New Haven, Yale University Press, 1973.
- Millgate, Michael: *William Faulkner* (versión castellana); Barcelona, Barral, 1974.
- Miner, Ward L.: *The World of William Faulkner*; New York, Grove Press, 1952.

