

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



MITO, TECNOLOGÍA Y SOCIEDAD EN *EL SONIDO Y LA FURIA*

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

CAROLINA MENDOZA SERRANO

Directora: Dra. Gloria María Prado Garduño

Lectores: Dr. José Ramón Alcántara Mejía

Dr. José Ramón Ruisánchez Serra

Tabla de contenido

Capítulo I	Introducción	3
Capítulo II	Marco teórico	11
Capítulo III	Análisis de la estructura e interpretación	81
Capítulo IV	Reflexión y apropiación de la reflexión	126
Capítulo V	Tecnología y sociedad	211
Capítulo VI	Apropiación y conclusión	224
Apéndice		235
Bibliografía		237

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

[T]he realm of civilization [is] that fluid zone of imprecise contours in which are fused and confused ideas and beliefs, institutions and technologies, styles and morals, fashions and churches, the material culture and that evasive reality which we rather inaccurately call *le génie des peuples* (Paz, “Reflections: Mexico and the United States” 136).

Los grupos humanos, al formarse, siempre buscan un estilo propio, un modo de ver la vida. En otras palabras, la civilización incluye actitudes y percepciones de los grupos frente al progreso y lo establecido, frente a las instituciones previamente formadas y el avance tecnológico, así como ante al futuro y frente al pasado.

El pueblo norteamericano no ha sido la excepción, y la obra *The Sound and the Fury* [*El Sonido y la Furia*], de William Faulkner, refigura muy bien, a través de la literatura, la percepción de la tecnología que tenían los habitantes del sureste norteamericano entre 1920 y 1930, particularmente en 1928, que es el año en que se lleva a acabo la mayor parte de la acción que constituye la trama.

El objetivo del presente proyecto será dar a conocer el modo en que la obra transmite la miseria económica y moral de los habitantes del sureste norteamericano, mismo que será estudiado, en este caso, a través de las percepciones que tiene el autor sobre el desarrollo tecnológico. La familia protagonista, los Compson, había sido una poderosa familia plantacionera en la época de la esclavitud norteamericana. Pero para 1928, el año en que se sitúa la novela, esta familia ficticia ya no poseía absolutamente nada de bienestar económico y material.

La tecnología de su región será la más atrasada del país. El casco de la antigua plantación está derruido y la familia se encuentra en un total estado de decadencia, que se percibirá en la novela a través de la perpetua enfermedad de la madre, el retraso mental de Benjy, uno de los hermanos, y la pérdida de la virginidad de Caddy—o Candance—la única hermana de la familia. Son, también, decadentes en el sentido financiero y en el sentido moral: no tienen dinero; Quentin, uno de los hijos, vive siempre ubicado en el pasado glorioso de su familia sin darse cuenta de que a su familia ya no le queda un centavo. Él, además terminará suicidándose. Jason siempre tendrá una mentalidad mediocre a pesar de ser quien lleva el dinero a su familia. Benjy, el otro hermano, tiene una fuerte discapacidad intelectual. Además, Caddy, la única hermana de la familia, y Miss Quentin, su hija, perderán la virginidad—metáfora de la inocencia edénica—antes de haberse casado, como símbolo del pecado y la miseria moral que están sufriendo los Compson. En esta familia sólo hay un pilar emocional: Dilsey, la sirvienta negra, misma que será la heroína de la historia por ser la única que hace algo por evitar el derrumbe de esta familia de blancos decadentes.

Este proyecto trabajará la hipótesis de que la tecnología¹ separa al ser humano de la naturaleza, y, al desprenderse el hombre de su estado natural, pierde su inocencia

¹ Por tecnología se entienden “dos frases [...]”. Una dice: la técnica es un medio para un fin. La otra dice: la técnica es un hacer del hombre. Ambas determinaciones de la técnica se copertenecen. Pues poner fines, disponer y utilizar

porque elige saber, como en el mito bíblico de Adán y Eva, en el que pierden su estado edénico al elegir comer del fruto del conocimiento del bien y del mal.

Para ello, se estudiará la representación de la tecnología—sobre todo el uso de los automóviles y de los relojes—como el símbolo de la pérdida de la edad idílica de los seres humanos (antes de la expulsión del Paraíso) y del contacto con la naturaleza. El quebranto de la inocencia esta simbolizada por la desfloración de Caddy en el bosque y de Miss Quentin Compson a bordo de un coche. La pérdida del contacto con la naturaleza y con la realidad ocurre principalmente en el caso de Jason Compson, quien usa su automóvil para desprenderse por completo de la realidad y la naturaleza, sin darse cuenta, por ejemplo, de que Miss Quentin ya no es virgen—que ya perdió la inocencia edénica y paradisiaca—ni de su propia miseria económica y moral.

Para este proyecto se considerarán tres estadios de la realidad según el paradigma de Ítalo Calvino. Este paradigma considera que hay tres niveles de la realidad en cada obra literaria. El primero es el nivel de la obra en sí y de sus postulados artísticos. Según Calvino, en “Los niveles de la realidad en la literatura:”

Este primer nivel me puede servir como plataforma sobre la cual montar un segundo nivel que puede pertenecer a una realidad heterogénea respecto del primero, o, mejor aún, remitir a otro universo de experiencia. [Se distinguen, además] [d]os universos no contiguos: el universo inmediato y empírico, en el

medios para ellos es un hacer del hombre. A lo que la técnica pertenece el elaborar y utilizar instrumentos, aparatos y máquinas, pertenece lo elaborado y utilizado mismo, pertenecen las necesidades y fines que sirven. El total de estos dispositivos es la técnica. Ella misma es un dispositivo, dicho en latín: un *instrumentum*. La concepción corriente de la técnica, según la cual la técnica es un medio y un hacer del hombre, puede por eso llamarse la determinación instrumental y antropológica de la técnica [...]. [T]ambién es verdad para la técnica moderna, aunque se afirme además, con cierto derecho, que frente a la vieja técnica artesanal, ella es algo completamente distinto y, por eso, nueva [...]. [Sin embargo] también la técnica moderna es un medio para un fin [...]. Todo estriba en manejar la técnica de manera adecuada [...]. Se la quiere dominar. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto más amenaza la técnica con escapar al control del hombre” (Heidegger 114-5). En otras palabras, la tecnología moderna será el uso de aparatos elaborados por el hombre para dominar la naturaleza y que es más compleja que la artesanal y a la que habrá de dominar para que no salga de control. Éste será el concepto de tecnología que se utilizará en el proyecto. En *The Sound and the Fury* los hermanos que tratarán de dominar la técnica—Quentin y Jason Compson—se separarán de la naturaleza y perderán la verdadera sabiduría de ésta. Por eso ellos serán quienes ignoren la decadencia de la familia Compson.

que yo estoy escribiendo [las obras en sí] y el universo mítico, en el que desde siempre sucede que Ulises está escuchando el canto de las sirenas (196, 198).

En otras palabras, se distinguen el nivel de los postulados artísticos de la obra y el nivel de los mitos universales que el autor trae cargando consigo puesto que, según Freud, son parte del bagaje universal de la humanidad (Freud, Tótem y Tabú 94). Y, finalmente, se distinguirá un tercer nivel, que será el de la realidad histórica que enmarca a la obra.

En este proyecto se analizará en el primer nivel—el de los postulados artísticos de la obra—el modo en que la tecnología simbolizará el desprendimiento de la naturaleza y la pérdida de la inocencia.² En este caso, se analizará a los cuatro narradores de *The Sound and the Fury* para confirmar que, en la narración de cada uno se observa dicho desprendimiento. En otras palabras, los personajes serán o no serán inocentes en la medida en que estén atados a su entorno natural.

La novela está dividida en cuatro secciones o capítulos, con cuatro narradores diferentes—uno en cada sección—, y cada fragmento está fechado en un día diferente. El primer narrador es Benjy Compson, el hermano retrasado de la familia, que narra su parte de la historia el 7 de abril de 1928, el día de su cumpleaños número treinta y tres, y que además es el Sábado de Gloria. Benjy es, aparentemente, el miembro más débil de la otrora gloriosa familia Compson, pues tiene que depender por completo de alguien hasta para que lo vista. Como él mismo dice, “[s]he [Caddy] buttoned my coat and we went toward the door” (Faulkner, The Sound and the Fury 6). Sin embargo es Benjy, con la inocencia de su retraso mental, quien está más en contacto con la naturaleza y es el primero en descubrir que Caddy ya no es virgen.³

² Este nivel de la obra será el más importante para el análisis del texto, puesto que este proyecto será de índole literaria, más que sociológica o histórica.

³ En otras palabras, Benjy es quien primero se da cuenta de la miseria moral de sus familiares. Benjy, por su retraso mental, siempre asocia todo con la naturaleza. Él relaciona también a su hermana Caddy, quien es la que más lo

El segundo narrador es Quentin Compson, otro de los hermanos de esta familia, cuya sección estará situada el 2 de junio de 1910, mucho antes que las secciones o capítulos del resto de los narradores. Este día es cuando él se suicida aventándose de un puente cercano a Harvard debido a que no puede soportar la pérdida de la virginidad de su hermana Caddy. Él entra en contacto con la tecnología, pues, desde el principio de su fragmento, menciona que su padre le había regalado un reloj de muchas generaciones atrás. Sin embargo, este reloj, al igual que el capítulo de Quentin, simboliza, también, el hecho de que el muchacho vive siempre ubicado en el glorioso pasado de su familia y sin darse cuenta de que los Compson ya no tienen un centavo. El propio padre de Quentin dijo, al darle el reloj al muchacho, “I give it to you not that you might be able to remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it” (74).

El tercer narrador es Jason Compson, cuya sección se sitúa el 6 de abril de 1928, que es el Viernes Santo. Jason es el sostén económico de la casa y el dueño del coche de la familia. Sin embargo, es una persona con mentalidad mediocre, a pesar de ser quien lleva el dinero a su casa. Siempre piensa en lo inmediato y material, además de perseguir a su sobrina, Miss Quentin—hija de Caddy—porque no va a la escuela para tener relaciones sexuales con su novio a bordo de otro auto. No obstante, a pesar de sentirse superior a los demás por poseer el único vehículo de la familia, y de tener pistas

atiende, con el entorno natural que lo rodea. Benjy dice, por ejemplo, “Caddy smelled like trees in the rain” (The Sound and the Fury 17). Según Freud, la gente que está en contacto directo con la naturaleza, “[l]os primitivos creen, en efecto, en una igual « animación » de los seres humanos, suponiendo que las personas contienen almas que pueden abandonar su residencia y transmigrar a otros hombres” (Tótem y Tabú 93). Por eso es que Benjy le atribuye a su hermana los olores del bosque. Y este contacto con la naturaleza se debe a que Benjy todavía no ha perdido su inocencia por acercarse a la tecnología. Esta inocencia será simbolizada también con la edad de Benjy y el día en que cumple años: celebra su trigésimo tercer aniversario (la edad a la que murió Cristo) un día antes del Domingo de Pascua (un día antes de la resurrección de Jesús) (The Sound and the Fury 47). En otras palabras, es quien más cerca estará de Jesús por ser el más inocente de los Compson—por ser el que nunca tuvo sexo ni estuvo en contacto con la tecnología y, por lo tanto, quien no ha perdido el Paraíso.

sobre la desfloración de su sobrina, no será capaz de darse cuenta de este evento, a pesar de haber visto en un auto a un hombre de corbata roja.⁴

La cuarta sección utiliza a un narrador en tercera persona que se enfocará en Dilsey, la sirvienta negra de los Compson y que será el pilar emocional de la familia. Al contar con un narrador extradiegético o que no es parte de la historia, se sabrá cuál es la justa verdad: a lo largo de este fragmento, Dilsey será puesta como la heroína de la historia, pues es la única que hace algo por evitar que se derrumbe esta familia de blancos decadentes. Ella irá a su iglesia el Domingo de Pascua—el 8 de abril de 1928, día en que está fechado este fragmento de la novela—para pedir por la familia, pero el resto de los Compson no va. ¿La razón? La iglesia de Dilsey es una iglesia de negros, y “[Jason] Thinks he ain’t no good enough fer white church, but nigger church ain’t no good enough for him” (290). Sin embargo, Jason y los Compson al final quedan, como se va esbozando en la novela, en la familia miserable—en el sentido económico y moral—que han sido a lo largo del texto. La única diferencia es que ahora su decadencia se puede apreciar plenamente.

El segundo nivel de la “realidad” es el de los mitos y tabúes, como bagaje universal que comparten todas las culturas y que, en este caso, se simboliza a través de la pérdida de la virginidad de Caddy Compson, la única hermana de la familia, y de Miss Quentin Compson, la hija de ésta. En la obra, Caddy sale de su casa y deja solo a su hermano Benjy, a quien cuida permanentemente por el retraso mental que éste sufre. Nadie de la familia sospecha lo que ella hace, pero en realidad ya ha perdido la virginidad con su novio. Es decir, simboliza a la corrupta Eva que hará caer a la humanidad en el pecado eterno. Miss Quentin, la hija de Caddy, también hace lo

⁴ En *The Sound and the Fury*, la corbata roja es un símbolo de la pérdida de la inocencia, pues Benjy descubre que Luster (del inglés *lust* o lujuria), uno de los criados negros, tiene una corbata roja, además de ser la corbata un símbolo fálico y el rojo el color de la pasión viril. En otras palabras, el hombre que traiga una corbata de este color será aquel con el que las mujeres de la familia, en este caso Miss Quentin, pierdan la virginidad. Por eso es extraño

mismo, a bordo de otro automóvil. En otras palabras, ella también se constituirá en una nueva Eva que induce al pecado a la raza humana. Por culpa de ella se perderá el Paraíso y, esta vez, será a bordo de un aparato tecnológico que la llevará a perder el contacto con la naturaleza.

El tercer nivel es el nivel histórico de la obra, en que el que se reflejan las realidades y acontecimientos del mundo exterior, que en este caso serán los avances tecnológicos de los Estados Unidos en la década de los veinte. Sobre todo, este proyecto se enfocará hacia el modo en que llegaron estos avances al sureste norteamericano, en lo que fueron los estados plantacioneros antes de la Guerra Civil norteamericana y que serán descritos en la obra.⁵

Para este proyecto, primero se hará un breve bosquejo histórico sobre los adelantos tecnológicos de Estados Unidos en esta década. Después se analizará a cada uno de los narradores y las formas en que, por sus discursos, se unirán a la naturaleza o separarán de ella por la tecnología. También se abordará y desglosará la manera en que se usa a Caddy y Miss Quentin—y sus pérdidas de la virginidad—para hacer patente su separación o unión con la naturaleza. Para terminar, se agregará un capítulo antes de la conclusión, mismo hablará sobre la tensión entre tecnología y naturaleza—es decir, se regresará a los pasajes analizados en los capítulos tercero y cuarto para decidir qué significa esta novela con respecto a la tecnología del universo histórico de Calvino (195); y también tratará sobre la teoría de la tecnología que propone esta novela, y la

que Jason, a pesar de tener una buena pista de que su sobrina ya perdió su inocencia paradisíaca (el hombre de la corbata roja), no logre concretar las pruebas suficientes para demostrar su sospecha.

⁵ William Faulkner nació en New Albany; Mississippi y vivió en Oxford, Mississippi la mayor parte de su vida. Al iniciar su desarrollo como escritor, se dio cuenta de que, “my own little postage stamp of native soil was worth writing [...]” Using his own cosmos to express his universal theme of ‘the problems of the human heart, Faulkner created the novels for which now is best known: *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1936), *The Hamlet* (1940), and *Go Down, Moses* (1942)” (McMichael 1759). En otras palabras, las obras de William Faulkner serán un reflejo, trabajado a través de la literatura, de la sociedad sureña norteamericana de los años posteriores a la Guerra Civil norteamericana. Por eso se considera que, hasta cierto punto, estas obras describen un poco la situación de esta región. Sin embargo, si bien se tratará un poco el aspecto histórico, este proyecto estará enfocado hacia el aspecto literario de la obra más que a ningún otro aspecto, pues, finalmente, *The Sound and the Fury* es una novela y no un texto de índole histórico o sociológico.

tecnología propia de este texto. El sexto capítulo será la conclusión, que repasará los rubros antes mencionados y mencionará la aportación de este proyecto al conocimiento de *The Sound and the Fury*. Además, habrá al final un apéndice pequeño que contiene dos partes: la genealogía de los Compson para diferenciar a Jason III (el padre alcohólico) y Jason IV—su hijo y el narrador que participa en esta novela—y un mapa de Yoknapatawpha, el condado de esta obra, para aclarar que Jefferson, donde viven los Compson, pertenece a este lugar ficticio (y es la ciudad capital de este condado) que permea la gran mayoría de la obra faulkneriana, incluyendo *El Sonido y la Furia*.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Se ha hablado ya de los personajes del texto *El Sonido y la Furia*, así como de los puntos que cubrirá la tesis. Sin embargo, no se ha hablado de las herramientas que se utilizarán para analizar la obra antes mencionada. Este proyecto se referirá al modo en que la tecnología será encargada de separar a los seres humanos de su entorno natural. En otras palabras, el proyecto gira en torno al modo en que el ser humano pierde el contacto con la naturaleza debido a su adhesión a la tecnología.

Este marco teórico girará en torno a dos rubros: el primer rubro tendrá que ver con el análisis de la tecnología y la naturaleza, y se compondrá de *Tótem y Tabú* y “El tabú de la virginidad,” de Sigmund Freud; después se ocupará *Les mots et les choses*, de Foucault, y Paul Ricœur con *Finitud y Culpabilidad*. También se usarán los conceptos de naturaleza y tecnología que manejan Raymond Williams en *Palabras Clave: Un Vocabulario de la Cultura y Sociedad*, y Raimundo Panikkar en *El Concepto de Naturaleza: Análisis Histórico y Metafísico de un Concepto*. La relación con entre estos textos es que ayudarán a este proyecto a definir y a analizar los conceptos de naturaleza y tecnología.

El segundo punto de análisis será de índole narrativo, que abarcará a Oscar Tacca con su texto *Las Voces de la Novela*, a Wayne C. Booth con *A Rhetoric of Fiction (La retórica de la ficción)*, Wolfgang Iser y su texto *El acto de leer*, así como el

proceder hermenéutico de Gloria Prado en *Creación, Recepción y Efecto*. Aunque pareciera que estos libros son muy disímbolos entre sí, ayudarán a este análisis a seccionar la forma narrativa en que cada uno de los narradores expone la tecnología y la naturaleza en los diferentes capítulos de *El Sonido y la Furia*, pues Benjy, Quentin, Jason, y el narrador extradiegético tienen un estilo individual para contar la historia del himen rasgado de Caddy.

En primera instancia, se acudirá al libro *Tótem y Tabú*, de Sigmund Freud, pues con este texto se podrá analizar el contacto que tiene Benjy Compson con la naturaleza, y que, según este texto,

Por lo general, un animal comestible, ora inofensivo, ora peligroso y temido, y más raramente, una planta o una fuerza natural (lluvia, agua), que se hallan en una relación particular con la totalidad del grupo [...]. El carácter totémico no es inherente a un animal particular o a cualquier otro objeto único (planta o fuerza natural), sino a todos los individuos que pertenecen a la especie del tótem [...]. El tótem se transmite hereditariamente, tanto por línea paterna como materna (9).

En este caso, el tótem de Benjy será heredado a través de su padre—a través del apellido Compson—que es quien en teoría encabeza la familia, aunque en realidad no pueda ser el líder de su familia porque enfrenta un fuerte problema de alcoholismo y termine suicidándose, al igual que Quentin, uno de sus hijos.⁶ Por otro lado, la palabra tabú también involucra la prohibición de contacto sexual entre los miembros del mismo clan—cuyo eje es, en este caso, el padre—así como una connotación ambivalente que incluye los conceptos de sagrado y sucio (27). Esta connotación deriva

⁶ Este concepto de tótem será útil porque, como se verá más adelante, Quentin inventará haber cometido incesto con su hermana para salvaguardar el supuesto honor de ésta, que había sido desflorada previamente por otro hombre. En otras palabras, Quentin querrá traspasar la prohibición del incesto, que, como se verá más adelante, implicará no tener relaciones sexuales con miembros del mismo clan, que en este caso se transmite por el apellido Compson.

en dos corrientes diferentes y, a la vez, parte del mismo tabú: la veneración y el horror.

De acuerdo con Freud, esta ambivalencia se crea porque:

Sobre la doble significación del tabú expresa Wundt ideas muy importantes, pero no del todo claras. A su juicio, la idea primitiva del tabú no entrañaba una separación de los conceptos de *sagrado* e *impuro*, razón por la cual carecen de ella tales conceptos de la significación que luego adquirieron al ser opuestos uno al otro [...]. Precisamente a esta significación indiferente e intermedia de lo demoníaco, esto es, la de aquello que no debe tocarse, es a la que mejor se adapta la expresión tabú, pues hace resaltar un carácter que permanece común a lo sagrado y a lo impuro a través de todos los tiempos: el temor a su contacto (35).

En otras palabras, los tabúes son aquello que es sagrado y, a la vez, impuro. Además, aquella persona que toque a otro ser humano que esté considerado como tabú (una mujer embarazada o menstruando, por ejemplo), se convertirá ella misma en algo prohibido, y no se le podrá palpar. Sin embargo, alguien puede llegar a ser un tabú permanente sin haber infringido una de estas prohibiciones porque puede encontrarse en una situación susceptible de excitar los deseos prohibidos de los demás o hacerlos entrar en conflictos entre los dos factores de su ambivalencia (el horror y la veneración)—que es la principal característica del tabú—.

Los dos tabúes más importantes son no comer del tótem de su clan y evitar las relaciones sexuales con otro miembro de éste, en otras palabras, el incesto. Cabe señalar que la fuerza mágica del tabú se reduce a su poder de inducir al hombre a una determinada tentación y para expiar la violación de un tabú por renunciamiento comprueba que este último es la base del tabú; y que en el neurótico se manifiesta como

un exceso de cariño, que “los psicoanalistas han comprobado con qué seguridad puede descomponerse siempre, de este modo, la ternura exageradamente apasionada e inquieta, aun en aquellas circunstancias que lo hacen más inverosímil, por ejemplo en las relaciones entre madre e hijo o entre cónyuges muy unidos” (63).

Esta obsesión o cariño excesivo se traduce en la conciencia moral que nace de esta ambivalencia afectiva—propia de los tabúes y la neurosis obsesiva—en la que uno de los términos de la oposición permanece inconsciente y no esté reprimido por el otro, que es obsesivo y dominante. Además, esta conciencia moral es también “conciencia angustiante,” pues cuando se reprimen los deseos, la libido de éstos se transforma en ansiedad. Además, las personas neuróticas, que se hacen pasar por muy piadosas y piensan que somos grandes pecadores, presentan una nobleza inesperada, misma que no es de orden primario; pues, al inicio de su neurosis, el enfermo tiembla y sólo después su miedo a la muerte es desplazado por otra persona.

Sin embargo, y como en *Tótem y Tabú* se señala, la mecánica de estas prohibiciones pueden trasladarse—a través de la mente de los neuróticos como Quentin—a otros ámbitos (38), también puede llevarse al ámbito de la virginidad. Según Freud,

[L]a demanda de que la mujer no lleve al matrimonio el recuerdo del comercio sexual con otro hombre no es sino una ampliación consecuente del derecho exclusivo de propiedad que constituye la esencia de la monogamia, una extensión de este monopolio al pretérito de la mujer [...]. El hombre que ha sido el primero en satisfacer los deseos amorosos de la mujer, trabajosamente refrenados durante largos años, y habiendo tenido que vencer previamente las resistencias creadas en ella por la educación y el medio ambiente es el que ella conduce a una asociación duradera [...] (“El tabú de la virginidad” 2444).

Hay varias explicaciones con respecto a este tabú de la virginidad. La primera es que, al haber sangre durante el desfloramiento, la virginidad se enlaza con la menstruación, y el flujo menstrual está asociado—en la mente de los primitivos—con la mordedura de un espíritu animal y el comercio sexual con él. La segunda explicación arguye que el primitivo tiene una constante disposición a la angustia—igual a la del neurótico—y el primer acto conyugal implica medidas de defensa por ser inquietante debido al sangrado de la desfloración. Por esto hay pueblos primitivos en los que hacen desflorar a las adolescentes antes del primer coito conyugal y que esto se ha convertido en tabú, es decir, en una prohibición de carácter religioso. Dicha costumbre indica que el marido debe eludir la función de la desfloración y evitarle la angustia de ser el primero en desflorar a la joven (2446-2447).

Sin embargo, la tercera explicación, que es la que se aceptará en este ensayo, misma que “advierde que el tabú de la virginidad pertenece a un amplio conjuro que abarca toda la vida sexual. El tabú no recae tan sólo sobre el primer coito, sino sobre el comercio sexual en general. Casi podría decirse que la mujer es tabú en su totalidad [...]” (2447). Este tabú se impuso a que los hombres primitivos—al igual que los neuróticos—establecen tabúes donde hay un peligro, y ellos temen ser contagiados de la feminidad (la debilidad) de las mujeres y no poder realizar hazañas viriles.

Podemos, pues, concluir que el desfloramiento no tiene tan sólo la consecuencia natural de ligar duraderamente la mujer al hombre, sino que desencadena también una reacción arcaica de hostilidad contra él, reacción que puede tomar formas patológicas [...]. El singular tabú de la virginidad, y el temor que entre los primitivos elude el marido [ante] el desfloramiento quedan plenamente justificados por esta reacción hostil (2447).

En *El Sonido y la Furia* el mito de la virginidad es el que representa la veneración y el horror que se hallan presentes en todos los tabúes: se espera que Caddy y Miss Quentin sean vírgenes por siempre—o hasta antes de casarse—para salvar su honra. Y, por esta misma razón, se consideraba una transgresión perder la virginidad. Por esto es que Jason persigue a Miss Quentin, su sobrina, pues trata de hacerle guardar su castidad, aunque de antemano sabe implícitamente que ella ya la ha perdido. Aparentemente Jason intenta justificar el espionaje de su sobrina diciendo que es un encargo de la madre de éste, aunque en realidad no sea ésa la verdadera razón de su espionaje a la muchacha, sino ver que no rompa el tabú de la pérdida de la castidad.

Las personas con problemas de neurosis o con un retraso mental,⁷ como en el caso de Benjy, son animistas. El animismo es:

En el sentido estricto de la palabra [...] es la teoría de las representaciones del alma; en el sentido más amplio, la teoría de los seres espirituales en general. Distínguese, además, el animatismo, o sea la doctrina de la vivificación de la Naturaleza, que se nos presenta inanimada [...]. Un tercer elemento, y quizá el más importante de esta primitiva «filosofía de la naturaleza», pues aunque hemos limitado extraordinariamente la existencia de los espíritus y nos explicamos los procesos existencia de los espíritus y nos explicamos los procesos naturales, por la acción de fuerzas físicas impersonales, no nos es muy ajeno. Los primitivos creen, en efecto, en una igual «animación» de los seres humanos, suponiendo que las personas contienen

⁷ Si bien la neurosis y el retraso mental no son lo mismo, en este proyecto Benjy, el retrasado mental, será también equiparado a los aborígenes australianos—y será también animista, como ellos—porque los aborígenes australianos “[n]o construyen casas ni cabañas sólidas, no cultivan el suelo, no poseen ningún animal doméstico, ni siquiera el perro, e ignoran incluso el arte de la alfarería. Se alimentan exclusivamente de la carne de toda clase de animal es y de raíces que arrancan de la tierra.” (Freud, *Tótem y Tabú* 8). Es decir, al igual que Benjy, no tienen ningún tipo de tecnología y son más apegados a su entorno natural. Por esta razón, este hermano Compson será aquí igualado a estos aborígenes.

almas que pueden abandonar su residencia y transmigrar a otros hombres (Freud, Tótem y Tabú 92-93).

En este proyecto se tomará la tercera definición de animismo, pues es la definición más propia para éste. En otras palabras, los animistas dan características humanas a los objetos sin vida, como son las plantas y los objetos naturales tales como las piedras de los caminos. Otra característica básica de la mente animista es, según Freud,

[L]a contigüidad espacial, y su representación o su recuerdo. Mas como la analogía y la contigüidad son los dos principios esenciales de asociación, resulta que todo el absurdo de las prescripciones mágicas queda explicado por la asociación de ideas (101).

Esta asociación de ideas será la principal característica del pensamiento de Benjy: al ser el hermano retrasado mental de la familia Compson, e incapaz de valerse por sí mismo, tendrá más oportunidad de estar cerca de los prados y del bosque porque no tiene grandes ocupaciones, así como de su hermana a través del olor a árboles que se le impregnará a ésta y asociará a Caddy con los árboles: “*Caddy smelled like trees*” (Faulkner, The Sound and the Fury 42). En otras palabras, Benjy equiparará a su hermana con el olor de los árboles porque, antes de ser desflorada, ella será como aquel bosque intacto—antes de la entrada de la tecnología—y que, al ser desvirginada, se alienará por completo de éste, como si se despegara de la naturaleza.

Finalmente, la última característica del pensamiento animista es que el instinto sexual se puede observar desde la niñez hasta la etapa adulta, pero en la infancia no se dirige todavía hacia un objeto externo. Todos los componentes de la sexualidad trabajan duro para el placer propio o autoerotismo. Sin embargo, esta etapa es seguida por un periodo de complacencia con un objeto externo, que no es sino el propio egoísmo del

individuo y esa fase patológica se conoce como narcisismo, que es esa conducta en que la persona se comporta como si estuviera enamorado de sí mismo. Como señala Freud:

Los estados conocidos con el nombre de estados amorosos, tan interesantes desde el punto de vista psicológico y que constituyen como el prototipo normal de la psicosis, corresponden al grado más elevado de tales emanaciones con relación al nivel del amor egotista. Nada parece más natural que enlazar al narcisismo, como su característica esencial, el alto valor—exagerado desde nuestro punto de vista—que el primitivo y el neurótico atribuyen a los actos psíquicos. Diremos, pues, que en el primitivo se halla el pensamiento aún fuertemente sexualizado (Tótem y Tabú 108).

Esta fase de la sexualidad está fuertemente asociada con el concepto de la mancha y todo el simbolismo que está atado a ésta: para los primeros seres humanos, el sello de lo sagrado empieza apareciendo en los elementos de la naturaleza, tales como el sol, la luna, y/o las plantas. No obstante, con el pasar del tiempo, desde el simbolismo de la mancha a la simbología del pecado, poco a poco hubo un alejamiento de los símbolos en el sentido cósmico. Por símbolos se entenderán los significados analógicos que se forman espontáneamente, como, por ejemplo, la mancha que se equipara a la suciedad, puesto que, “[s]uciedad’ física, apunta a una situación análoga del hombre en la categoría de lo sagrado, que es precisamente la que hace al hombre un ser ‘manchado’ e ‘impuro.’ Así, pues, el sentido literal y obvio señala por encima de su plano de significación original a algo que es *como* una mancha [...]” (Ricœur, Finitud y culpabilidad 251).

Esta noción de la mancha asociada a lo sucio se debe a que, la culpa entró con la noción del pecado—que se explica con el mito de la caída, y que revoluciona el concepto de la mancha como algo que viene de afuera—. Es decir, gracias a la idea del

pecado, la mancha será asociada con lo sucio. Conforme se fue elaborando más la asociación entre la mancha y la sexualidad, apareció la identidad entre pureza y virginidad: lo virgen es lo incontaminado, lo puro; y lo sexual es lo manchado o sucio. Esta correspondencia es muy importante en la ética occidental; y es el arcaísmo que más se resiste a la crítica, y los seres humanos entran en este mundo ético no por amor sino por temor. Este miedo se enraíza en la vinculación primordial con la mancha; y esta “síntesis” se basa en el castigo como expiación vindicativa. En primer término, se castiga la impureza; y esta represalia se reabsorbe en la idea del orden y en el concepto de la salvación, pasando por la pasión—o sufrimiento—de un doliente. Debajo de esto, según se señala en Finitud y culpabilidad, está la noción primera de la conciencia de mancha:

[E]l sufrimiento es el precio que hay que pagar por la violación del orden, el sufrimiento debe ‘satisfacer,’ dar satisfacción a la vindicta de la pureza [...]. La inmunización contra la mancha estaba preñada de espanto y dolor; antes de que nadie le acuse directamente, el hombre se siente vagamente acusado como culpable del dolor del mundo; ésa es la imagen que presenta el hombre en el origen de su experiencia ética: la imagen de un reo acusado falsamente (272-275).

Esta asociación entre la mancha, el sexo y la culpa es ya muy antigua; y será muy útil en este proyecto para analizar a Quentin y su incesto imaginario con su hermana, pues el decidirá culparse por una transgresión que él no cometió, y todo para salvaguardar el supuesto honor manchado de su hermana, la cual ya había perdido la virginidad con otro hombre.

Así como esta asociación entre mancha e impureza se desarrolló con el tiempo, también al correr los años y conforme avanzó la tecnología, los seres humanos civilizados fueron perdiendo su contacto con el mundo natural que los rodea. *El Sonido*

y *la Furia* representa muy bien esta desconexión entre los seres humanos y la naturaleza que los circunda. Michel Foucault, con su libro *Les mots et les choses*, será la herramienta que ayude a analizar la separación de los seres humanos y su entorno natural. Foucault empieza reconociendo que el hombre estuvo en un principio unido a la naturaleza y dice que,

La *convenientia* est une ressemblance liée à l'espace dans la forme du «proche en proche». Elle est de l'ordre de la conjonction et de l'ajustement. C'est pourquoi elle appartient moins aux choses elles-mêmes de la ressemblance et de l'espace, par la force de cette convenance qui avoisine semblable et assimile les proches, le monde forme chaîne avec lui-même (Les mots et les choses 33).

En otras palabras, la *convenientia*, al nombrar las cosas, se relaciona primero con el mundo y luego con las cosas en sí. Todo esto se da a través de las similitudes entre las cosas y las palabras. Una de estas relaciones de similitud es *l'aemulatio*, que es, según Foucault:

[U]ne sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait, immobile dans la distance [...]. Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité [...]. [L]a similitude devient [quelque fois] un combat d'une forme contre une autre—ou plutôt d'une même séparée de soi par le poids de la matière au la distance des lieux (34-35).

Hay también otra forma de semejanza, que es la analogía, y su poder es inmenso.

[C]ar les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives, des choses elles-mêmes ; il suffit que ce soient les ressemblances plus subtiles que les rapports [...]. Ce point est l'homme ; il est en proportion avec le ciel,

comme avec la terre, les métaux, les stalactites ou les oranges [...]. [M]ais tous ces rapports, il les fait basculer, et on les retrouve, similaires, dans, l’analogie de l’animal humain avec la terre qu’il habite : sa chait est une glèbe, ses os de rochers, ses veines des grandes fleuves ; sa vessie, c’est la mer, et ses sept membres principaux, les sept métaux qui se cachent au fond des miens (36).

Todas estas analogías funcionan gracias a la interpretación y el descubrimiento de todo lo que hay detrás de la naturaleza a través de los signos, pues no hay nada en el entorno que el hombre no sea capaz de descubrir, sobre todo si se conoce el lenguaje del mundo natural—es decir, el lenguaje de las hierbas y los animales, entre otros.

Al ir descubriendo la diversidad del lenguaje, se revelan también esa dimensión abierta en la que la misma cosa jamás se podrá decir con una sola palabra sino con varias. El discurso nuevo, a su vez, no podrá ya detenerse porque encierra una promesa ligada a otras ideas. Por esto es que se encuentran, en el saber de la naturaleza, cada vez más signos nuevos en las relaciones de semejanza—en las relaciones de *convenientia* y *aemulatio*—porque la similitud sólo puede ser conocida por los signos que engendra.

Sin embargo, el concepto de signo se transformó durante el siglo XVII, y de ser una representación de la naturaleza pasó a ser definido según ciertas variables. De acuerdo con Foucault en *Les mots et les choses*:

[U]n signe peut être (comme le reflet dans un miroir désigné ce qu’il reflet) ou de convention (comme un mot, pour un group d’hommes, peut signifier une idée). Le type de liaison : un signe peut appartenir à l’ensemble qu’il désigne (comme la bonne miene qui fait partie de la santé qu’elle manifeste) ou en être séparé (comme les figures de l’Ancien Testament sont les signes lointains de l’Incarnation et du Rachat). La certitude de la liaison : un signe peut être si contant qu’on est sûr de sa fidélité [...] mais il peut être

simplement probable [...]. Aucun de ces formes de liaison n'implique nécessairement la similitude (72).

En otras palabras, ya empezaba a romper el contacto entre el hombre—y su lenguaje— con la naturaleza, pues ya no era necesario estar en contacto con el mundo natural para asociar dos ideas. En estos conceptos, los signos son más motivo de dispersión que de unión. Más aún, una vez que se establece un signo de convención—un signo artificial, cuya asociación se crea sin un contacto directo con la naturaleza—será más fácil escogerlos para aplicarlo a un número indefinido de elementos. Es decir, la relación entre significado y significante aloja en un espacio en el que ya no hay nada que asegure su reencuentro.

No obstante, el hombre acabará desconectándose de la naturaleza debido a la acumulación monetaria. Según Foucault en *Les mots et les choses* :

[L]e signe qu'elles [les monnaies] portent—le *valor impositus*—n'est que la marque exacte et transparent de la mesure qu'elles constituent [...]. On a là une disposition analogue à celle qui caractérise le régime général des signes [...]. Ici, le signe monétaire ne peut définir sa valeur d'échange, ne peut se fonder comme marque que sur une masse métallique qui a à son tour définit sa valeur dans l'ordre des autres marchandises [...]. C'est pour cette raison qu'il avait un *prix* ; pour cette raison aussi qu'il *mesurait* tous les prix ; pour cette raison enfin qu'on pouvait l'*échanger* contre tout ce qui avait un prix (182-185).

En otras palabras, las monedas son de un valor numérico muy ambivalente—como todos los signos artificiales—que se fija en función a la mercancía. Es decir, que la moneda vale en función de algo externo. El metal no le dará mucho valor a la moneda,

sino que la valía se establecerá por relaciones de unidad y el metal representará ese valor.⁸

Si bien estas ideas foucaultianas de la asociación entre los signos y la artificialidad no están, aparentemente muy relacionadas con las ideas freudianas y ricœurianas, en realidad van juntas en el sentido de que Freud hablaba también que las asociaciones entre la mentalidad animista y la naturaleza no son más que analogías y contigüidades (Tótem y Tabú, 101); es decir, presentan una relación igual a la de la mancha y el sexo, de Ricœur, y las monedas y signos artificiales de Foucault.

Un concepto clave para este proyecto es la idea de naturaleza. Según Raymond Williams en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (233), el concepto de naturaleza es el más difícil de definir, y pueden distinguirse tres rubros de significado:

- (i) la calidad y carácter esenciales de algo;
- (ii) la fuerza inherente que dirige el mundo o a los seres humanos, o ambos;
- (iii) el mismo mundo material, incluidos o no los seres humanos.

“No obstante, es evidente que en (ii) y (iii), si bien el área de referencia es clara en líneas generales, los significados precisos son variables y por momentos inclusive opuestos” (Williams, Palabras Clave 233).

La palabra naturaleza proviene de *natura*, del participio de *nasci*, en latín (que derivan de esta palabra, por ejemplo, nación, nativo, e innato). *Natura*, a su vez, viene de $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ (*firis*). Existen muchas palabras relacionadas con $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ (*firis*), y parecen haberse relacionado con el verbo $\Phi\upsilon\omega$ (*fuw*)—“producir, hacer, nacer--”, cuya voz media $\Phi\upsilon\omicron\mu\alpha\iota$ [*fuomai*] tiene el matiz de nacer para sí mismo, es decir, de crecer [...]. De

⁸ Los Compson serán un ejemplo del dinero como representación arbitraria: ya no tendrán un centavo, pero se comportarán como si tuviesen la opulencia de antaño; y eso es lo que los hace decadentes. En otras palabras, al no tener con qué comprar nada, ellos no valdrán nada. Es como si su valor estuviera en algo externo—en ese signo ambivalente que fija su valor según lo que se pueda comprar con él.

esta raíz surge φυσικς como naturaleza. Se comprende, pues, su doble intención de nacimiento y generación, por un lado y de ser y devenir por el otro” (Panikkar 56-57).

Los filósofos griegos presocráticos y contemporáneos a Sócrates—incluido este mismo filósofo—hicieron grandes contribuciones a la definición (i) que propone Williams en *Palabras Clave* (233). Este problema data desde los albores de la filosofía helénica; *Física* será el nombre de las ciencias de la naturaleza y *Metafísica* la reflexión sobre su última estructura. El concepto de cosmología implica, por su parte, según Panikkar, el concepto de la naturaleza por sí misma: “Y éste es el problema que interese investigar [a Raimundo Panikkar]. No qué concepto de *la* naturaleza—es decir, qué cosmología—, sino qué concepto de *naturaleza* han tenido los filósofos” (Panikkar 65).

En este caso, se habrá de dar un bosquejo breve de lo segundo para abundar en la cosmología. El problema filosófico presocrático es sobre la naturaleza. Para ellos, la naturaleza es la ασχη [asch]. La naturaleza es, para los presocráticos, la auténtica *realidad de las cosas*, que es inmutable, imperecedera y, para algunos, hasta divina. Para Sócrates, Platón y Aristóteles, el concepto de naturaleza se expresa del siguiente modo:

- **Sócrates**—Para este filósofo griego, el objeto de su admiración no era el mundo físico, sino el hombre mismo, y todos los productos de la cultura humana. Ante las variables de las cuestiones humanas, Sócrates busca la φυσικς en el orden ético, más que en el material—que fue lo que buscaron los presocráticos. Sócrates, pues, desarrolla el *concepto* al buscar, en el orden lógico como instrumental, lo permanente de lo ético. El concepto es, pues, la φυσικς lógica, segura e inmutable en las cambiantes opiniones humanas.
- **Platón**—Este filósofo parte de la noción socrática de que la virtud se logra siguiendo a la naturaleza de las cosas, misma que viene dada en el concepto. La

virtud será, pues, imposible sin la ciencia, además de que la virtud es saber, “es saber, y aquí radica el paralogismo platónico [...]—acerca de la verdadera realidad, acerca de la naturaleza [sic] de las cosas, de su ser, de su ουσία [ousia] [...]: son los conceptos generales [...] que constituyen los verdaderos principios de las cosas” (Panikkar 87-88). Las ideas platónicas son la auténtica φύσις, pues constituyen el auténtico ser inmutable frente al cambio—el objeto real del saber frente a las diversas opiniones.

- **Aristóteles**—Este pensador sigue el planteamiento de Sócrates y Platón, es decir, que la verdadera naturaleza de las cosas radica en los conceptos que la mente forja, mismos que son abstractos y generales. Su Lógica tendrá la misión de relacionar lo general con lo particular, y para Aristóteles “*la naturaleza será lo universal existente en lo particular*” (Panikkar 94) (cursivas del texto).

El sentido (ii), propuesto por Raymond Williams (Palabras Clave 233) y que implica que la naturaleza es la fuerza inherente del mundo y/o de los seres humanos, fue una aportación del cristianismo, pues con esta corriente surge una nueva mutación filosófica: tiene a Cristo como centro; pero Cristo posee una naturaleza divina. Por esta razón, todo queda inscrito en una relación con Dios. Pero este Dios no es tampoco un Dios que represente el capricho de las fuerzas naturales: es “un Dios personal, Único, Creador y Padre” (Panikkar 103).⁹

Otro concepto que aportó el cristianismo es la idea de *creaturabilidad* de toda naturaleza. La mutación que hizo el cristianismo sobre la naturaleza viene en la idea de

⁹ Al resaltar este carácter creador de Dios, es Él quien crea el mundo más que ponerlo en movimiento. Tal vez sea este poder creador la diferencia mayor entre el Yavé vetotestamentario y los dioses paganos de las tribus circunvecinas. Para expresar la Revelación, el cristianismo necesitará revestirse de palabras, que obligan a una mayor precisión de los conceptos por estar cargadas de sentido. La palabra naturaleza es un buen ejemplo de esto. La naturaleza es la depositaria de esta polaridad del ser creado fluctuante entre el Ser y la nada; es la portadora de esta tensión entre el Ser y los seres, entre lo Uno y lo múltiple, entre lo Absoluto y lo relativo. El Cristianismo no puede minusvalorar el primer polo de esta relación, puesto que la unidad y trascendencia de Dios es el primero de sus dogmas. Pero tampoco puede disolver en mera apariencia el segundo polo, puesto que la realidad del cielo y la tierra

la creación. Todas las criaturas del mundo *son* porque han comenzado a ser y porque participan del *Ser*, que es, según Raimundo Panikkar, “de quien dependen totalmente en su ser y su actuar” (106). La creación no sólo se considera “en su gente—Dios—y en su acto—creación activa—, sino, además—y principalmente para nuestro caso—como efecto, como término de la actividad creadora” (106). La conservación es la permanencia del acto creador. La creación es, pues, la criatura y ser efecto de Dios es su constitutivo formal. La criatura es la culminación del acto divino, de una mirada de Dios.

Las criaturas dependen por completo de Dios, y por conservación lo continúan poseyendo. Sin embargo, hay un abismo infinito entre las criaturas y Dios porque las primeras no son lo segundo. Aunque las criaturas se lo deban todo a Dios, son *algo* que no es la divinidad. “La pregunta por este ser *algo* es la pregunta cristiana por la naturaleza [...]. Por esto, los tres grandes capítulos de la Filosofía Cristiana van a ser: Dios, el mundo y el hombre como intermedio entre ambos [...]. *Las cosas son instrumentos de Dios en su naturaleza*” (Panikkar 107-108).

El cristianismo desarrolló también la idea de la contingencia. “El horizonte griego de la *movilidad* se cambia por el de la *contingencia*, porque todas las cosas vistas desde Dios son simples criaturas [...]. Esta vivencia es en el fondo un *sentimiento de creaturabilidad*” (109). Las criaturas ni *son* realmente porque *no son* el Ser, ni *no son* porque son de Dios. Fuera de Dios, el mundo se sostiene sobre la nada. “Tal es el punto de partida de la concepción cristiana: La contingencia de todo ser fuera de Dios, la indigencia constitutiva del ser creado” (Panikkar 103). La naturaleza no es más que una aspiración hacia el Ser—un destello que procede de Él y a Él regresa.

creados por este Dios es el siguiente de sus dogmas. Este es el problema filosófico cristiano de la naturaleza (Panikkar 104).

En cuanto al sentido (iii) señalado por Raymond Williams (Palabras Clave 233)—la naturaleza como mundo material—se puede decir que la insistencia de las leyes susceptibles de descubrirse derivó en una identificación entre la Naturaleza y la Razón. Por este motivo, se hizo un contraste entre la Naturaleza y lo hecho con el hombre o que el hombre había hecho de sí mismo. Según Raymond Williams en *Palabras Clave*:

Un “estado de naturaleza” podía contrastarse —a veces de manera pesimista pero más a menudo optimista y hasta programáticamente— con un estado existente de la sociedad. El “Estado de naturaleza” y la recién personificada idea de la Naturaleza desempeñaron entonces papeles decisivos en los debates sobre, primero, una sociedad obsoleta y corrupta necesitada de redención y renovación y, segundo, una sociedad “artificial” o “mecánica, que el saber de la **Naturaleza** debía curar [...]. **Naturaleza** significó el “campo,” los lugares incorruptos, las plantas y las criaturas con exclusión del hombre. El uso es especialmente actual en los contrastes entre la ciudad y el campo: la **naturaleza** es lo que el hombre no ha hecho, aunque si se trata de algo que hizo mucho tiempo atrás [...] habitualmente se lo considera natural (236-237).

Para este proyecto, se usarán, además de las tres áreas de significación del término *naturaleza*, otros significados propuestos por Raimundo Panikkar, y que están enunciados en el siguiente cuadro. Están agrupados según los tres sentidos de Raymond Williams (233) y la numeración en cada columna será discontinua porque se respetará la numeración propuesta por Panikkar. Si la columna de la izquierda es un poco más ancha que las demás, es por cuestiones de espacio, mas no porque sea más importante que las demás. Esta tabla no será una repetición de lo dicho anteriormente con respecto a los conceptos de naturaleza, sino una ampliación de los mismos, pues se darán a

conocer los conceptos de naturaleza desarrollados por Raimundo Panikkar en el texto *El Concepto de Naturaleza: Análisis Histórico y Metafísico de un Concepto*.

(i)—Naturaleza como esencia de las cosas	(ii)—La fuerza inherente que dirige el mundo o a los seres humanos, o ambos	(iii)—El mismo mundo material, incluidos o excluidos los seres humanos
<p>1. Nacimiento—“El primero de los sentidos de naturaleza pertenece por derecho propio al significado etimológico [...]. Naturalmente proviene, pues, de nacer y significaría propiamente natividad, la generación de los vivientes” (Panikkar 23).</p> <p>2. Principio engendrante—“Naturaleza es el principio vital. Si la naturaleza en el primer sentido es potente para producir y engendrar, es porque en sí posee este principio engendrador, que es el que propiamente se llamará naturaleza [...]” (26).</p> <p>4. Principio intrínseco de actividad—“Si el significado segundo de naturaleza como principio de generación no se absolutiza en la dirección de considerar el último principio de toda génesis, sino que de él se abstrae el peculiar carácter del cambio que se llama nacimiento, aparece una nueva acepción de la naturaleza como principio intrínseco—eso es lo esencial al principio de generación—de cualquier cambio (31).</p> <p>5. El sujeto de todo cambio (materia)—“La naturaleza es el <i>abstractum</i> universal de todo cambio, es decir, el sujeto inalterable de toda variación, aquello que que permanece, pensando materialmente, es la <i>materia</i>, que será tanto más <i>prima</i> cuanto menos material sea” (33).</p> <p>6. Forma—“Pero si la naturaleza es el principio inmóvil de movimiento, o sea, lo que permanece, y si la <i>materia</i> es lo que permanece considerado desde un punto de vista material, igualmente permanece la <i>forma</i>, haciendo el razonamiento desde una perspectiva idealista [...]. La forma será, pues, la perfección y consumación de la naturaleza, y la materia su inicio” (34-35)</p> <p>7. Esencia—“Así, pues, como la forma completa la esencia de cualquier cosa—ya que nosotros no podemos captar la esencia si no es por la forma—se la llamará también naturaleza y vendrá contenida en aquello en que se contiene la esencia, es decir, en la definición. Por esta razón la naturaleza viene entendiéndose desde Boecio como la diferencia específica en la escala de los seres” (37).</p> <p>8. Ser (en general)—“En la primera de las interpretaciones apuntadas se tiene naturaleza como sinónimo de ser. Este sentido acusa cierta semejanza con la acepción de naturaleza como referida a Dios [...]. El anónimo autor de la glosa al <i>De Natura Rerum</i> del venerable Beda considera la naturaleza como el conjunto de seres existentes, tanto visibles como invisibles, tanto al ser creante como al creado” (39-40).</p> <p>9. Sustancia—“La segunda interpretación, ya apuntada, de la esencia como naturaleza, surge al considerarla en su sentido de <i>sustancia</i>. Esta acepción tiene mucha importancia y está entroncada directamente con la tradición más antigua [...]. Para el griego, la sustancia era el lenguaje corriente, esto, el ajuar que poseía cada individuo, su hatillo, la parte sólida y real de su hacienda” (41).</p> <p>13. La esencia de las cosas aparte de las subsistencias—“cabe separar la esencia de la subsistencia, y considerar como naturaleza a las esencias, según se ha hecho ya desde el primer punto de vista relacionado” (46).</p> <p>15. La inclinación espontánea de las cosas. Lo instintivo—“La inclinación del mismo mundo material cabe nuevamente distinguir la congregación de las causas materiales en contraposición no al espíritu propiamente dicho sino a las fuerzas del arte y la cultura. El reino de la naturaleza será el de la espontaneidad [...], será aquel en el que las cosas actúen por su propia inclinación insita en lo más recóndito de su ser [...]. Se llama naturaleza al principio de todas esas acepciones, porque todas ellas connotan una automovilidad, llámese instinto, espontaneidad, etc., que concuerda con la nota fundamental de naturaleza como principio de actividad” (48).</p> <p>16. Lo que en el hombre se realiza sin reflexión—“Pero aun dentro del mundo de lo instintivo y espontáneo, cabe distinguir lo puramente mecánico de aquello hacia lo que tiende el hombre en su complejidad de sentimientos y voliciones y que sin pertenecer al reino de lo mecánico se realiza al margen de todo cálculo y reflexión” (49).</p> <p>17. El reino del determinismo. Lo mecánico—“El sentido anterior es negado por el cartesianismo que considera a la naturaleza, contrapuesta al espíritu, como el conjunto de seres regidos por un total determinismo. Así será natural no sólo lo materia, sino todo</p>	<p>3. Dios (natura naturans)—“ [D]e aquellos hombres que se esfuerzan por todos los medios en reducir la distancia y separación entre le Creador y la Creación: místicos, panteístas, idealistas, etc. Dios como <i>natura naturans</i> parece más cerca de la <i>natura naturata</i> que el motor inmóvil o el ente <i>a se</i> de los seres movidos o de los entes <i>ab alio</i>” (29).</p> <p>10. Todo lo creado—“La naturaleza será, pues, toda la creación, todo lo que ha surgido de la potencia creadora de Dios; será la <i>natura naturata</i>. En este sentido se habla de naturaleza como todo lo existente y de la madre Naturaleza como la creación entera” (44).</p> <p>11. Todo lo creable—“El <i>todo citado</i> puede interpretarse, también, como la mera posibilidad de las cosas <i>creables</i>. En este caso caben aquí las sustancias posibles, y la anotación de este sentido es de importancia para la discusión acerca de si lo sobrenatural está por encima de todo lo creable, o de sólo lo creado o de una parte solamente de lo creable” (45).</p> <p>12. Lo contrapuesto a sobrenatural—“Naturaleza será por definición aquella realidad y aquel orden—sobre cuya estructura estriban precisamente las divergencias aludidas—que se contraponen a sobrenatural [...]. El milagro, sea lo que fuera, es sobrenatural en el sentido de que no es una cosa natural que quepa en este apartado” (45-46).</p> <p>14. Las sustancias materiales—“En el mundo creado real pueden considerarse con preferencia solamente como término de la acción creadora de Dios; ello constituirá el mundo material, la <i>universitas rerum</i> [...]” (46-47).</p>	<p>18. El mundo de los sentidos—“También el mundo sensorial en cuanto se opone al mundo de las ideas, sentimientos, etc., es decir, el mundo de los sentidos puede llamarse—y se ha llamado—naturaleza. Se trata de este sentido cuando se habla de la belleza de la naturaleza, por ejemplo, o del objeto de las ciencias de la naturaleza, etc.” (49-50).</p> <p><i>Palabras clave</i>—lo incorrupto. El campo opuesto a la ciudad.</p>

El siguiente término por definirse es *tecnología*, que es proviene de τεχνολογίος [tecnologion]—resultado de *tekné* (τεχνη--ciencia, arte u oficio) y *logos* (λογος).¹⁰ Es, en sentido estricto, el estudio o la ciencia de los oficios. Sin embargo, el significado de esta palabra ha pasado por ciertas modificaciones a lo largo de la historia humana:

- Siglo XVII—Se usaba para “designar un estudio sistemático de las artes o la terminología de un arte en particular” (Williams, Palabras clave 312).
- Siglo XVIII—La tecnología era la descripción de las artes, sobre todo la mecánica.
- Siglo XIX—Se empezó a aplicar tecnología como la descripción de artes prácticas. Este concepto partió de la idea de ciencia que surgió a partir de 1867: a partir de este momento, “ciencia” fue la ciencia física y experimental. El

¹⁰A pesar de que *tekné* evocó las artes, actualmente, hay diferencias entre las ciencias, las artes y la tecnología. La ciencia busca la verdad (la exacta correspondencia entre la realidad y nuestras ideas de ella). Las artes buscan la expresión de los sentimientos humanos a través de la belleza de las formas, sonidos y/o conceptos. Si bien ciencia—del latín *scientia* o conocimiento—también pasó por ciertos significados distintos (incluido un sinónimo de arte, pues ambos requerían una cierta destreza), se tomará el significado, anteriormente mencionado, del siglo XIX, que implica, desde 1867, “el sentido que los ingleses le dan tan comúnmente [...] para aludir a la ciencia física y experimental, con exclusión de la teología y la metafísica’ [...]. **Científico, método científico, y verdad científica** llegaron a especializarse para los exitosos métodos de las **ciencias naturales**, principalmente la física, la química y la biología” (Williams, Palabras clave 56).

sentido de ciencia, recién definido en el siglo XIX, y de científico, “allanó la distinción moderna entre el conocimiento (la *ciencia*) y su aplicación práctica (la **tecnología**) dentro del campo seleccionado [...]. En realidad todavía hay lugar para la distinción entre ambas palabras, en que **técnica** es una construcción o método particulares y **tecnología** un sistema de esos medios y métodos” (312). A partir de este momento, las tecnologías se concibieron como medios para satisfacer necesidades y deseos humanos. Permitieron resolver problemas prácticos “y en el proceso de hacerlo transforman el mundo que los rodea haciéndolo más previsible, crecientemente artificial [...]. Cuando la función principal de los objetos tecnológicos es la simbólica, no satisfacen las necesidades básicas de las personas y se convierten en medios para establecer estatus social y relaciones de poder” (“Tecnología,” Wikipedia, la enciclopedia libre pars 7, 56). En otras palabras, las tecnologías simples son llamadas técnicas y las tecnologías complejas usan tecnologías preexistentes más simples.¹¹

Para este proyecto se usará la definición de *tecnología* del siglo XIX, puesto que, si bien esta palabra tiene su origen en las artes, la “moderna técnica de máquinas [...] es la que nos perturba y nos mueve a preguntar por ‘la técnica’. Se dice que la técnica moderna es incomparable con todas las anteriores, porque se apoya en la ciencia moderna, natural y exacta” (Heidegger 122).

Esta interacción lleva a preguntar por la esencia de la técnica moderna, misma que es un desocultar. La técnica moderna provocará, por ejemplo, que las minas de carbón saquen este mineral de sus entrañas y que “el campo es ahora la industria motorizada de la alimentación” (123). La esencia de la técnica es lo dis-puesto, que

¹¹ Si bien al principio del proyecto se menciona el concepto de técnica y no de tecnología, se deberá decir, según las ideas de Heidegger, que al primero pertenece la elaboración de máquinas, aparatos e instrumentos y que estos dispositivos suman la técnica, misma que es un fin para un medio y que “se la quiere dominar [...] cuanto más amenaza [...] con escapar del control del hombre” (“La Pregunta por la Técnica” 115).

lleva al hombre al camino del desocultar. Lo peligroso de la técnica no está, pues, en los aparatos sino en la esencia de la primera, puesto que es la que va a llevar al hombre al des-ocultamiento. “El dominio de lo dis-puesto amenaza con la posibilidad de que el hombre pueda rehusarse a retrotraerse a un desocultar más original y así negarse a experimentar el aliento [...] de una verdad más inicial” (139).

La técnica alberga también el surgimiento posible de lo salvador. Este surgimiento tiene que ver con lo esencial de la técnica. Si se considera la técnica como instrumento, habrá un deseo de dominarla, en lugar de un acercamiento a su esencia. Esta esencia es ambigua porque tiene que ver con la verdad, que es el misterio del desocultamiento. Por esta razón, la esencia de la técnica es una amenaza para el desocultar porque “la reflexión humana puede meditar que todo lo salvador tiene que ser una esencia más elevada, aunque emparentada al mismo tiempo con lo amenazado por el peligro” (146). La esencia de la técnica no es, paradójicamente, nada técnico. Por lo tanto, la reflexión de la técnica y su contraposición decisiva con ella tiene que ver con algo a la vez emparentado y totalmente diferente a la técnica: el arte.¹²

¹² No obstante, mientras más se medite sobre la esencia de la técnica más misteriosa se vuelve la esencia del arte, misma que “sabemos que originariamente se ubica en el terreno de lo eterno, de lo permanente, de lo que siempre importa y ‘tensa’” (Grassi 91). Si bien el arte puede entenderse de diversas formas (en latín *artem* significaba una cierta habilidad, y, hasta fines del siglo XVII se aplicó a las matemáticas, la medicina, la pesca con caña, las artes liberales [gramática, lógica, poética, aritmética, geografía, música y astronomía], y el grupo presidido por las siete musas [astronomía, historia, poesía, comedia, tragedia, danza]), fue en el siglo XIX cuando se popularizó la distinción entre *artista* y *artesano*, siendo los últimos “los ‘trabajadores manuales calificados,’ sin propósitos ‘intelectuales,’ ‘imaginativos,’ o ‘creativos.’ Este desarrollo de artesano y la definición de *científico* en el S19 permitieron la especialización de *artista* y la distinción, ya no de las artes liberales sino de las **bellas artes**” (Williams, Palabras Clave 41). Por ende, el artista echa mano de la creatividad para crear arte. Sin embargo, *crear* y *creativo*, del participio pasado de *creare* que en latín significa hacer o producir, estuvieron en estrecha relación con “el sentido de algo que ha sido hecho y por lo tanto con un suceso pasado [...] porque se usaba principalmente en el contexto preciso de la creación divina del mundo: creación y criatura tienen la misma raíz. Por otra parte [...] como insistía Agustín ‘creatura non potest reare’: la ‘criatura’—quien ha sido creado—no puede crear” (Williams, Palabras Clave 83). Es en este sentido en que se utiliza *arte* aquí, justamente en la unión de la habilidad creadora con su origen divino, y, por ende, su origen sagrado y primigenio—con los mitos. Desde la concepción de las artes en Aristóteles se hablaba de que la belleza en el arte ocurre cuando se reúnen los mitos o fábulas, que para Aristóteles son las tramas, es decir la concatenación de los hechos. Con el tiempo, los mitos fueron significando aquellos relatos fundantes y ordenadores, que reposan en lo eterno y que son también siempre presentes y actuales. Estos relatos cuentan, pues, lo que ocurrió *in principio*, y transforman los lugares sagrados en el centro del mundo, pues “esta pretensión puede entenderse por la circunstancia misma de que todo ser humano tiende hacia un centro propio que asegure su realidad integral” (Grassi 99). Además, según Mircea Eliade, constituye un modelo ejemplar para la vida y toda actividad humanas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc (citado en Beristáin 335).

Volviendo a nuestro objeto de estudio, la novela *El Sonido y la Furia*, podemos relacionar el término *tecnología* con la definición del siglo XIX, y el arte con la configuración de la novela. *El Sonido y la Furia* contiene ciertos signos que denotan la separación entre el hombre y la naturaleza. Uno de estos será el reloj que usa Quentin Compson: a pesar de ser un instrumento para medir el tiempo con más exactitud, a Quentin le servirá para olvidarse de la época en la que vive y pensar únicamente que su vida es como si los Compson todavía fueran ricos, a pesar de que no tienen dinero. En otras palabras, el reloj—que para unos sirve para indicar el paso del tiempo—sirve, en este caso, para que Quentin manipule su función y se olvide de su realidad. Esto se debe a que el reloj, como artefacto tecnológico y artificial, ya no tiene contacto con la naturaleza y se puede asociar con lo que sea. Al usarlo, Quentin también perderá contacto con su entorno natural y con su realidad de miseria económica y moral. En otras palabras, “c’*es l’appartenance d’un calcul universel et d’un recherche de l’élémentaire dans un système qui est artificiel, et qui, par là-même, peut faire apparaître la nature depuis ses éléments d’origine jusque à la simultanéité de toutes les combinaisons possibles*” (Foucault, *Les mots et les choses* 76).

Los tres hermanos Compson darán al lector un punto de vista parcial y limitado, pues son al fin narradores y personajes al mismo tiempo. Pero el cuarto narrador, que es omnisciente, dará una visión completa de lo decadente que es la familia Compson. Frente a eso, Oscar Tacca escribe que el narrador se clasifica en dos rubros:

- 1.- El narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo. (Es el clásico relato en tercera persona) [narrador omnisciente].
- 2.- El narrador participa en los acontecimientos narrados. Dicha participación puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el de mero

testigo presencial de los hechos. (Es el relato en que el narrador se sitúa, habla de sí en primera persona) (165).

Pero lo que más cuenta es la información. El narrador se define gracias a la *cantidad* de información que maneja. Y, como se señalaba anteriormente, hay que distinguir entre narrador y personaje. “Ambas figuras se superponen [pero] [e]l narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa [...] no en el plano del enunciado sino de la enunciación” (69).

Este narrador debe saber contar los hechos. Ésta es su elección. Y su decisión obligada es cómo saber. De esto surge la perspectiva o punto de vista. Con el modo de relacionarse entre personaje y narrador se dan diferentes categorías de este último (72).

Con el propósito de analizar los narradores que aparecen en *El Sonido y la Furia* se acudirá a la propuesta teórica que a este respecto hace Oscar Tacca. Para este teórico hay diferentes tipos de narrador, mismos que plantea mediante los siguientes cuadros:

1. Narrador fuera de la historia (3° persona)	A. Omnisciente (N>P) (la mayoría de los relatos en tercera persona). B. Equisciente (N=P) (Henry James) C. Deficiente (N<P) (Robert-Grillet: <i>Le voyeur</i>).
2. Narrador dentro de la historia (1° persona)	a) Omnisciente (N>P) b) Equisciente (N=P) (Todos los relatos en primera persona) c) Deficiente

En el plano del narrador en tercera persona, como se ve, hay varios tipos de narrador:

1. a. Narrador omnisciente.- Es el que todo lo sabe. Mediante él podíamos conocer, como lectores, las conciencias de todos los personajes. Sin embargo, según Tacca, hay dos cosas en contra de esta modalidad de narrador:

La primera, por tratarse de un modo de percepción o conocimiento antinatural: al hombre no le ha sido dado el don de ubicuidad ni de penetración [...]. Por distintos modos se propugna el

retorno a una visión más acorde con los modos normales de percepción y captación [...]. La segunda reserva radica en la imposibilidad de abarcar la vastedad de conocimientos que un drama (que el más ínfimo segmento de un drama) implica (74-75).

1. b. Narrador equisciente.- Es aquél que tiene la misma información que los personajes. Es quien,

[...] opta por ver el mundo con los ojos de ellos [sus personajes] [...]. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuyen, pues, un caudal de información equivalente al de éstos [...]. El punto de vista adoptado por el narrador es aquí, como lo ha señalado Percy Lubbock, sucesiva y alternadamente, el de cada uno de sus personajes (77-78).

De este estilo de narrador son el estilo indirecto libre y el monólogo interior. El primero implica,

Que el narrador cuente tratando de asumir la conciencia, y, aún, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible—aunque *sin prestarle la palabra* (81).

El segundo consiste en una visión “absolutamente ceñida a la conciencia de los personajes [...]. [La perspectiva de mira] se ordena desde el punto de vista del personaje” (82).

1. c. Narrador deficiente.- Es quien maneja menos información que la proporcionada a los personajes. Este narrador ya no cuenta los hechos, sólo los registra.

Pero en pocos novelistas esta falencia del conocimiento de narrador es tan evidente como en Faulkner: buena parte del misterio, del clima alucinado, de la ‘oscuridad fecundante’ de su obra tiene origen en

ese constante rehusarse a saber de sus personajes lo que, probablemente, ni ellos mismos saben. La deficiencia de conocimiento fue un recurso deliberadamente explotado por la novela ‘behaviorista’ de los norteamericanos, quienes, confinándose en la descripción del comportamiento, se abstenían de penetrar en las conciencias (84-85).

El segundo tipo de narrador, el narrador en primera persona o personaje, está en el interior de la historia; y será analizado a continuación:

2. a. Narrador omnisciente.-

Puesto que la distancia entre narrador y personaje ha sido abolida, y es éste mismo el que cuenta (el que asume la narración) no puede haber diferencia entre uno y otro: si el narrador habla por boca del personaje, éste no puede ignorar lo que dice. Queda, pues, descartada, la relación N>P (84-85).

2. b. Narrador equisciente.-

En efecto, el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva, a una información limitada [...]. La diferencia entre los relatos narrados por un personaje está en su función de *grado* de intervención en la historia, es decir, de la importancia del papel que desempeña (86).

2. c. Narrador deficiente.- Al ser la misma figura narrador y personaje, esta categoría no cabe, puesto que se tiene la misma distancia entre ambos. Por lo tanto, se elimina la categoría N>P.¹³

¹³ Sin embargo, cabe aclarar que las voces de los narradores muchas veces utilizan el *discurso connotativo*: “frente a los otros (discurso *referencial* caracterizado por su transparencia o *transitividad*, discursos *abstracto* y *figurado* caracterizados por su literalidad o intransitividad) el discurso connotativo se distingue por su carácter polivalente: su significación apunta a la vez al aspecto *referencial* y a una relación que vincula su aspecto literal con *otro texto*” (Tacca 90). Éste, como se verá más adelante, será un discurso clave para el análisis de las obras.

Buena parte de la percepción de lo arriba mencionado tiene que ver con la relación entre narrador y personaje, ya que estos últimos son canales de información y observación. Del narrador depende nuestra relación con los personajes, ya que, como señala Óscar Tacca.

Su posibilidad [del narrador] es múltiple: puede contar cosas que no le atañen, introducir personajes que relatan [...] y el milagro épico no es sino esta polifonía de voces que escuchamos, unas a través de otras (134).

Debido a sus múltiples narradores, esta novela ocupa la polifonía. La novela polifónica, según Mijail Mijailovich Bajtin, es un texto en que “no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo [...], sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes” (55). La novela polifónica tiene las siguientes características:

- Es dialógica.
- No se estructura alrededor de una sola conciencia objetiva que abarque a las otras.
- Se estructura con la total interacción de varias conciencias, pero ninguna es el objeto de las otras
- Esta interacción no apoya al observador con un relato monológico normal, sino que hace al observador partícipe del relato.
- Al tener por objetivo que el observador no abrace monológicamente a las demás conciencias, su estructura implica que la contraposición dialógica resulte irresoluble.

Después se analizará la obra utilizando el método propuesto por Gloria Prado en su libro *Creación, Recepción y Efecto: Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria*. Este proceder implica un análisis del texto literal o manifiesto que puede ser

léxico, fonético, gramático, retórico, semántico o semiótico. Después se realiza la interpretación del contenido latente, o “lo que se dice de manera implícita o evocada” (Prado 34). El tercer nivel es el de la reflexión sobre la “interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado” (34). El cuarto nivel será asumir esta reflexión como propia sobre la interpretación hecha y el quinto nivel es la “referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propias [sic]” (34).

Se hará un capítulo por cada nivel, y dentro de cada capítulo habrá un segmento para cada narrador; es decir, se concederá una sección del primer paso para Benjy, otra sección para Quentin, un apartado para Jason y un segmento más para el narrador omnisciente del final de la obra. Así se procederá con los demás pasos. Se analizará también el reflejo mítico en la obra, que es lo que le dará el carácter universal a *The Sound and the Fury*. Después se hará una conexión con el universo histórico que rodea a la obra.

Para los dos siguientes narradores, Quentin y Jason Compson, se aplicará también la teoría de Oscar Tacca. Ambos serán narradores equiscentes en primera persona. Sin embargo, su apego a los bienes materiales e instrumentos tecnológicos les impedirá ver por completo la decadencia de su familia y el símbolo de ésta: Caddy ya no es virgen.

En el caso de Quentin Compson, el apego al reloj que posee habrá de hacerle vivir en el pasado. Por esta razón, la parte correspondiente a él estará fechada el 2 de junio de 1920, en lugar de en abril de 1928. Se hará un análisis retórico sobre esa obsesión de vivir en el pasado—empezando por el hecho de que su segmento estará fechado, como ya se dijo, mucho antes que los relatos del resto de los narradores. Para analizar este rubro se utilizará el concepto de Foucault sobre el signo: el reloj será lo

que separe a Quentin de su realidad pues, para olvidar el tiempo en lugar de sólo medirlo, Quentin tratará de amaestrar la tecnología y perderá el contacto con su realidad.

Se seguirá con el mismo procedimiento par analizar a Jason Compson: será un narrador equisciente que se separa de su realidad porque trata da amaestrar un instrumento tecnológico: el automóvil. Sin embargo, él será también quien lleve el dinero a su casa, y la preocupación de alimentar a todos los Compson hará que, en palabras de Foucault (185), le asigne un valor monetario a todo, aun a la naturaleza, y por eso no se percatará de que su sobrina ya no es virgen—por las huellas de los autos en la tierra, mismo en el que perdió la virginidad—y, por ende, de la decadencia de su familia.

El cuarto narrador será diferente, pues será un narrador en tercera persona, que será equisciente pero que complementará muy bien a los otros tres: este narrador verá las cosas en su justa proporción y contará las cosas como son. La verdadera heroína será Dilsey, la sirvienta negra, quien constituirá el sostén emocional de la familia Compson, y Jason se revelará como la persona moralmente miserable que es. Posteriormente, se hará una breve conexión con el universo histórico que rodea y se presentará la conclusión de este proyecto que involucra la tecnología, los mitos y la naturaleza.

No obstante, cabe señalar que el principal enfoque de este proyecto será en los niveles tres, cuatro y cinco del proceder hermenéutico propuesto por Gloria Prado en *Creación, Recepción y Efecto: Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria*. Es decir, se hará un énfasis en la interpretación, reflexión—y autorreflexión— y apropiación de la obra Para este propósito, se utilizará *The Act of Reading* [*El Acto de*

Leer] de Wolfgang Iser, mismo que será consultado en inglés por ser la lengua original de *The Sound and the Fury*.

Se comenzará señalando, como escribe Iser, que el significado [*meaning*] y el sentido pueden ser sustraídos del texto o de la obra (4), y que tal significado debe ser un producto de interacción entre el texto y el lector. Si esta interacción se lleva a cabo y la división entre objeto (el texto) y sujeto (el lector) ya no opera, entonces el significado ya no es un objeto que deba ser definido sino un efecto que debe ser experimentado. Por esta razón, este proyecto involucrará también el modo en que el significado fue construido a partir del texto analizado, tomando en cuenta que “[t]he strategic effect of this technique [*The Sound and the Fury*] is to give a shock to the observer who wants to bring into play his tried and trusted methods of viewing art” (Iser 11). En este caso, se le pondrá atención también al proceso de construcción de este significado, mismo que revela las condiciones en las que éste fue construido.

Debe señalarse también que el texto literario tiene dos polos: el artístico (el texto) y el estético—la culminación del lector—. De esto se concluye que la obra, pues, no puede ser idéntica al texto o a su concretización sino está situada entre las dos; y se construye cuando el lector pasa por las diferentes perspectivas del texto y relata las diferentes vistas y patrones cuando pone a la obra—y a sí mismo—en movimiento. El mensaje de la obra literaria se transmite en dos formas: cuando el lector lo recibe y a su vez lo recompone. Esta reinterpretación del texto tiene ciertas estructuras, mismas que sólo culminan cuando afectan al lector: el aspecto verbal, que guía la reacción e impide que sea arbitraria; y lo afectivo, que es la culminación de lo que ha sido preestructurado por el texto. El significado [*meaning*] en un texto literario no es una entidad estática sino dinámica. El lector, pues, debe captar los significados potenciales del texto y no quedarse con uno solo.

Sin embargo, este proceso no puede tacharse de privado o arbitrario, pues lo único privado es la incorporación que el lector hace del texto hacia el tesoro del primero; y la respuesta estética, es, pues una reestructuración de la experiencia. La teoría de la respuesta estética tiene, pues, una premisa básica—una separación analítica del desempeño [performance] y resulta en una básica premisa, formulada por el lector o el crítico: ¿qué significa el texto? Hay diferentes tipos de lectores, y el que más se acerca a este proyecto es el concepto de lector implícito, que tiene las siguientes características:

- Es la presencia del lector sin condicionar su situación histórica.
- Implica todas las predisposiciones necesarias para que el texto literario ejerza su efecto; y estas predisposiciones son dadas por el texto mismo.
- Tiene sus raíces plenamente ubicadas en el texto. Es un constructo y no puede identificarse con ningún otro lector empírico.
- Anticipa la presencia de un receptor sin necesariamente definirlo y prevé la estructuración que cada receptor debe asumir y esto es cierto aun para los textos que aparentemente ignoran o excluyen a su lector.
- Designa una red de estructuras que invitan a la respuesta y que invitan al lector a aprehender el texto.
- El lector implícito no se refiere a un lector real o empírico sino a una estructura que forma parte de la estructura general del texto, y que involucra a todas las interpretaciones posibles para el texto

Hay dos aspectos básicos e interrelacionados con respecto a este concepto de lector implícito: el rol del lector como estructura textual y el rol del lector como acto estructurado. Podemos asumir que cada texto literario, de una forma u otra, representa una perspectiva del mundo armado por el autor. No obstante, el texto literario no es una copia fiel del mundo sino que construye el suyo propio. Como el mundo del texto tiene

ciertos grados de desfamiliarización para sus posibles lectores, éstos deben ser colocados en una posición en la que puedan actualizar esta nueva perspectiva. Pero esta posición no está en el texto mismo, y es el punto de ventaja para visualizar el mundo representado y por la cual el lector no puede ser parte de ese mundo. El texto entonces debe traer una posición por la cual el lector sea capaz de ver cosas que nunca hubiera visto desde su enfoque y que estuviera dominando su orientación y, lo que es más, esta determinación debe ser capaz de englobar a todos los posibles lectores.

El texto también se compone por una variedad de perspectivas que engloban la vista del autor y proveen un acceso a lo que el lector debe visualizar. El mejor ejemplo es la novela, en la que hay cuatro diferentes perspectivas:

- ✓ La perspectiva del narrador
- ✓ La perspectiva de los personajes
- ✓ La trama
- ✓ El lector ficticio

Aunque éstas difieren en orden de importancia, ninguna por sí misma es igual al significado del texto. Como señala Iser:

What they do is provide guidelines originating from different starting points (narrator, characters, etc), continually shading into each other and devised in such a way that they all converge on a general meeting place. We call this meeting place the meaning of the text, which can only be brought into focus if it is visualized from a standpoint. Thus, standpoint and convergence of textual perspectives are closely interrelated, although neither of them is actually represented in the text, let alone set out in words. Rather they emerge during the reading process, in the course of which the reader's role is to

occupy shifting vantage points that are geared to a prestructured activity and to fit the diverse perspectives into a gradually evolving pattern (35).

Por lo tanto, el rol del lector está preestructurado por tres componentes básicos: las diferentes perspectivas representadas en el texto, el punto de ventaja por el cual el lector las une todas, y el punto de encuentro en donde convergen.

Cabe aclarar primeramente que, si el lector y el texto han de ser compañeros en el proceso de la comunicación, nuestro foco primordial deberá ser no el significado del texto sino su **efecto**. Para que la comunicación entre lector y texto literario sea efectiva, se debe tener en cuenta, primeramente, que la ficción no es un antónimo de la realidad, sino simplemente una forma diferente de la reformulación de ésta. Con base en este hecho, se debe añadir que este enfoque parte de dos áreas interdependientes: la intersección entre texto y realidad y la intersección entre texto y lector.

Los factores de la teoría discurso-acto derivada del lenguaje común también pertenecen a la lectura de ficción porque también es un acto lingüístico que involucra la comprensión de un texto, o lo que un texto quiera decir, estableciendo una relación entre texto y lector. El acto del discurso, como unidad de comunicación, debe organizar y condicionar la forma en que es recibido. El acto del discurso no es una simple oración, sino una unidad lingüística de comunicación y/o significado en la que las oraciones cobran significado de acuerdo a su estructura.

Si un acto lingüístico ha de ser exitoso, hay ciertas condiciones que deben cumplirse, y que son básicas para el acto lingüístico mismo:

- ✓ La unidad lingüística debe evocar una *convención* que sea válida para el hablante y el receptor.
- ✓ La aplicación de la convención debe atar la situación—es decir, debe estar gobernada por *procedimientos aceptados*.

- ✓ La voluntad de los participantes de involucrarse en un acto lingüístico debe ser proporcional al grado en el cual la situación o contexto de la acción es definido.

Lo que es de suma importancia es el nexo entre la unidad lingüística y la acción. Además, las limitaciones inherentes de los procedimientos aceptados hacen necesaria la distinción entre esas formas de unidades lingüísticas que ejercen un control total o relativo sobre el efecto proyectado. J.L. Austin propone tres actos de discurso, cada uno con diferentes tipos de desempeño:

We first distinguished a group of things we do in saying something, which together we summed up by saying we perform a *locutionary act*, which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly equivalent to ‘meaning’ in the traditional sense. Second, we said that we also perform *illocutionary acts* such as informing, ordering, warning, undertaking, &c, i.e. utterances which have a certain (conventional) force. Thirdly, we may also perform *perlocutionary acts*: what we bring about or achieve *by* saying something, such as convincing, persuading, deterring, and, even say, surprising or misleading (citado en Iser 57).

Para nuestro estudio de la naturaleza pragmática de los textos literarios, son los dos últimos términos los que nos interesan en particular. Cuando una unidad lingüística tiene el efecto deseado en el receptor y produce la consecuencia correcta, tiene la cualidad de un *perlocutionary act*: surge la reacción que debe surgir de lo que se dice. El último término, el *illocutionary act*, tiene un efecto potencial (fuerza) y sus signos sólo pueden producir un tipo de acceso en particular (*securing uptake*), atención (tomar efecto) y una acción apropiada por parte del receptor (invitar a las respuestas). La naturaleza precisa de este término (*illocutionary force*) en el acto lingüístico es algo que el receptor generalmente deduce sólo por el contexto situacional. Sólo a través de esto

puede reconocer la intención del hablante aunque estos presupuestos de hablante y receptor comparten las mismas convenciones y procedimientos y ninguno sancionaría la desviación persistente de tales modos o una aplicación no convencional de ellos.

Durante la lectura, las dos partes—lector y texto—convergen en una situación que depende de ambos para su culminación y que la comunicación literaria exitosa siempre y cuando se traigan todos los componentes necesarios para la construcción de la situación, misma que no existe fuera del mundo literario. Las convenciones necesarias para el establecimiento de una situación se agrupan en el concepto de repertorio (*repertoire*). Este concepto consiste en lo siguiente:

- ✓ Todo el territorio familiar dentro del texto: las referencias a obras anteriores o a normas sociales e históricas, o a toda la cultura de la cual el texto ha emergido—es decir la realidad extratextual de la obra.
- ✓ El hecho de que esta realidad sea apelada alude a una implicación doble:
 1. La realidad evocada no está confinada a la página impresa del texto.
 2. Esos elementos seleccionados no son una mera réplica de la realidad externa.
- ✓ En el texto literario, el repertorio incorpora el origen y la transformación de sus elementos y la individualidad del texto dependerá mucho de la extensión hacia la cual la identidad de los elementos del repertorio sea cambiada.

El repertorio consiste, pues, en una selección de normas y alusiones y la pregunta que surge es la de los principios que gobiernan esta selección, que no puede ser absolutamente arbitraria. Aquí surge el término “realidad,” puesto que los textos literarios no se relacionan con la realidad contingente en sí, sino con modelos de realidad, en las cuales sus contingencias y complejidades se reducen a una estructura significativa. En otras palabras:

We call these structures reduced world pictures or systems [...]. Each meaningful reduction of contingency results in a division of the world into possibilities that fade from the dominant to the neutralized and negated [and] should not result in eliminating possibilities but only in deactivating one of them, so that the system can adapt to a changing world [...]. Herein lies the unique relationship between the literary text and 'reality,' in the form of thought systems or models of reality. The text does not copy these, and it does not deviate from the either [...]. Instead, it represents a reaction to the thought system which it has chosen and incorporated to its repertoire (70-72).

No obstante, cabe señalar que el texto, como transmisor, y el lector como receptor también tienen elementos en común, mismos que son condiciones previas esenciales para la circulación.

Sin embargo, la comunicación literaria difiere de otras formas de comunicación en el sentido de que estos elementos del repertorio del transmisor son familiares al lector, a través de sus aplicaciones en situaciones de la vida real; pero pierden su valor cuando se transplantan al texto literario. Y es precisamente esta pérdida de validez la que lleva a la comunicación a algo nuevo: el repertorio forma una estructura organizacional de significados que debe ser optimizada cada vez que se lee el texto. Esta optimización depende del grado de conciencia del lector y de su deseo de involucrarse en una experiencia que no le es familiar. Pero también depende del texto, que dará las pautas—no arbitrarias—para su actualización.

El repertorio de un texto literario no sólo consiste en normas sociales y culturales, sino que incorpora elementos y tradiciones completas de literaturas pasadas, mismas que son mezcladas junto con estas normas. Las proporciones de estas mezclas forman la base de la diferencia entre géneros. Hay textos con un gran énfasis en los

factores empíricos, incrementando la proporción de las normas extratextuales en el repertorio—éste es el caso de la novela. Hay otros géneros, como el de la poesía lírica, cuyo repertorio es dominado por los elementos de la literatura temprana.

Lo que es indeterminado o no formulado es el sistema de equivalencias, que puede ser descubierta por la optimización de estructuras ofrecida: puesto que el repertorio es usualmente caracterizado por una remodificación, provee su propio contexto de posibilidades de significado dominantes, virtuales y negadas. El significado se concierta en la propia experiencia del lector en proporción al grado de orden que puede establecer mientras optimiza la estructura. El significado debe ser, inevitablemente pragmático, y no debe nunca cobrar todos los potenciales semánticos del texto, sino sólo abrir una forma particular de acceso a estos potenciales. El significado pragmático es un significado aplicado, puesto que capacita a la literatura para realizar toda su función como respuesta revelando y balanceando las deficiencias de los sistemas que han creado el problema. Hace también que el lector reaccione contra su propia “realidad,” para que esta misma realidad sea refigurada. A través de este proceso, el cúmulo de experiencias pasadas del lector puede recibir una reevaluación similar a la contenida dentro del repertorio, puesto que el significado pragmático permite estas adaptaciones y las fomenta, para lograr su meta intersubjetiva: la corrección imaginaria de realidades deficientes.

Así como el repertorio del texto es construido por el material selecto de los sistemas sociales y las tradiciones literarias; y tiene por función poner a la obra en un contexto referencial por el cual su sistema de equivalencias debe ser actualizado. Las estrategias tienen por función organizar esta actualización y lo hacen de diversos modos: condicionan los lazos entre los distintos elementos del repertorio, ayudando a fundar los cimientos de la producción de equivalencias y proveen un punto de reunión

entre el repertorio y el lector. Las estrategias ordenan, pues, el material del texto y las condiciones bajo las cuales el material debe ser comunicado. No son iguales al efecto o la representación pero pueden llegar a la operación en un punto antes de que estos términos sean o puedan ser relevantes. Acompañan a la inminente estructura del texto y a los actos de comprensión disparados en el lector.

Las estrategias son generalmente definidas por las técnicas del texto—ya sea narrativo o poético. Sin embargo, aquí se trabajará con su estructura más que con las técnicas mismas. ¿Cuál es, pues, esta estructura? La pregunta es difícil, puesto que debemos recordar que las estrategias no sólo organizan los elementos del repertorio, sino que cumplen con la función de ser los “procedimientos aceptados” de los actos de lenguaje. “These incorporate all those rules and processes that must be common to speaker and listener if the speech act is to succeed. But in a fictional text, which by its very nature must call into question the validity of familiar norms, how can this common ground be established, in order for the communication to be ‘successful’? After all, the ultimate function of the strategies is to *defamiliarize* the familiar” (87).

Una primera respuesta a la pregunta por la estructura de las estrategias es la teoría de la desviación, y si bien esta teoría no contesta a ciertas interrogantes, se pueden tomar algunos puntos buenos sobre ella, mismos que arrojan una luz sobre lo que es el texto literario: las desviaciones van desde una violación a la norma o canon hasta una invalidación de lo familiar. Este hecho desata el potencial semántico del texto, que produce, por lo tanto, una clase especial de tensión: la violación es transformada en una irritación, que comienza a atraer la atención hacia sí misma. La tensión demanda desahogo y esto necesita una referencia que no puede ser idéntica a aquellas referencias que produjeron, originalmente, la tensión: la cualidad poética no está atada a las normas de un estándar abstracto o a un canon estético igualmente abstracto, sino a la

disposición del lector individual. Su función es la de movilizar la atención del lector y lograr la tarea del *securing uptake* propuesto por J.L Austin en el término *illocutionary speech acts* (citado en Iser 89).

Hablando en general las “normas de expectación” del texto pueden dividirse en dos categorías:

1. El repertorio de las normas sociales y referencias literarias provee los antecedentes contra los cuales el texto deberá ser reconstituido por el lector.
2. Las expectativas pueden ser relacionadas con las convenciones sociales y culturales de un público en particular para el cual el texto en particular es dirigido.

Las violaciones de estas normas, por supuesto, producen una tensión pero ellas, por sí mismas, no estructurarán las reacciones del lector.

E.H. Gombrich, por su parte, introduce las ideas de “esquema y corrección.” Estos conceptos están basados en la psicología Gestalt pero el autor desarrolla sus propias ideas. A pesar de que el autor usa estos dos conceptos para describir las artes pictóricas, nunca separa el acto de representación del acto de recepción; al contrario, siempre trata de igualar ambos conceptos—representación y recepción. El esquema funciona como el filtro que nos hace agrupar los datos y revela no sólo el principio de economía—que la psicología Gestalt ha definido como aquél que regula todas nuestras percepciones diarias—sino una reducción, drástica y necesaria, de la contingencia del mundo, representada por una gran complejidad del esquema y, por lo tanto, lo hace accesible a la comprensión.

La estructura del esquema es evidentemente dialéctica puesto que balancea el principio de economía (es decir, la exclusión de los datos de percepción) contra su propia complejidad creciente, a través de lo cual contrarresta las pérdidas sostenidas por

la reducción de la contingencia del mundo. Sólo de esta forma los esquemas pueden probarse a sí mismos; y mientras mejor puedan representar al mundo real, más estables se vuelven, hasta que se convierten eventualmente en estereotipos confiables.

Esto nos trae al segundo punto principal en el argumento de Gombrich: cada esquema hace al mundo accesible de acuerdo con las convenciones que el artista ha heredado. Pero cuando algo nuevo es percibido y que no está cubierto por los esquemas, sólo puede ser representado por medio de la corrección a los esquemas. Aquí yace la funcional fecundidad del modelo de Gombrich, puesto que el esquema abarca una referencia que es trascendida por la corrección. Mientras el esquema capacita al mundo para ser representado, la corrección evoca las reacciones del observador a ese mundo representado.

Lo que es importante para nuestros propósitos, sin embargo, es el hecho de que la corrección viola una norma de expectación contenida en la representación misma contenida en el texto. De esta forma, el acto de representación crea sus propias condiciones de recepción y estimula la observación y pone a trabajar la imaginación del observador, que es guiado a la corrección en la medida que trate de descubrir el motivo del cambio de esquema.

Ahora que los esquemas están por ser cambiados, la “corrección” no puede ser guiada por datos preceptuales del mundo externo porque la corrección en los textos literarios debe evocar algo que no se encuentra y que no ha sido formulado en el mundo exterior. Ésta es la función particular de los esquemas literarios: por sí mismos son elementos del texto y aun así no son ni aspecto ni parte del objeto estético. El objeto estético anuncia su presencia a través de las deformaciones de los esquemas y el lector, al reconocer estas deformaciones, es estimulado a dar una forma al objeto estético. Ésta es la verdadera insubstancialidad del objeto estético que espolea en la imaginación del

lector. Esto, sin embargo, no significa que la imaginación sea dejada a su libre voluntad. Es aquí donde las estrategias juegan su papel, en trazar las líneas a lo largo de las cuales la imaginación debe correr.

Los esquemas del texto, según la teoría de R. Posner, son el primer código y el objeto estético es el segundo código (citado en Iser 92). Si la función del código primario es dar al lector las instrucciones para descifrar el código secundario, el primario no puede ser una pura denotación, como los esquemas seleccionados no son un fin en sí mismos. Ellos son partes componentes de una estructura que trasciende el esquema individual y el contexto original del cual el esquema ha sido tomado. Las estrategias, entonces, llevan el invariable código primario al lector, que lo descifrará a su modo y producirá el variable código secundario.

La estructura básica de estas estrategias surge de la composición selectiva del repertorio. Cualesquiera que sean las normas sociales que sean seleccionadas y encapsuladas en el texto, ellas automáticamente establecerán un marco de referencia en la forma del sistema de pensamiento o del sistema social de los cuales fueron seleccionados. El proceso de selección inevitablemente crea una relación de términos menos importantes (background) o en último plano y términos más importantes o en primer plano (foreground), con los elementos escogidos en el primer plano y su contexto original en el último. Y sin esta relación, el elemento escogido no tendría significado. Además, según Iser:

The same applies to literary allusions; in a parody, for instance, the change of context results in a complete reversal of the original meaning. And so once the norm is lifted from its original context and transplanted in the literary text, new meanings come to the fore [...]. The chosen element evokes its original setting, but is to take on anew and as yet unknown function. By means of this foreground-

background relationship, the principle of selection exploits a basic condition for all forms of comprehension and experience, for the as yet unknown would be incomprehensible were it not for the familiarity of the background it is set against (93).

La selección trae consigo la relación “background-foreground,” y permite el acceso al mundo del texto. La combinación organiza a los elementos escogidos de tal modo que permite la comprensión del texto. La selección establece el nexo externo y la combinación el nexo interno. La combinación se refiere a todo un sistema de perspectivas, puesto que la obra literaria no es sólo el punto de vista del autor sino el ensamble de diferentes perspectivas, que, como ya se había mencionado antes, son cuatro a través de las cuales el patrón del repertorio emerge: el narrador, los personajes, la trama y el lector.

Si la función de las diferentes perspectivas es iniciar la producción del objeto estético—el significado del texto—se puede decir que el objeto no puede ser representado totalmente por alguna de esas perspectivas en particular; y mientras esas perspectivas ofrecen un punto de vista en particular del objeto por representar, también abren una vista a otros panoramas.

La interacción entre perspectivas es continua porque no están separadas unas de otras y tampoco son paralelas: el comentario autorial, el diálogo entre personajes, el desarrollo de la trama y las posiciones marcadas por el lector se entretajan en el texto y ofrecen una siempre cambiante constelación de enfoques. Éstas son las perspectivas internas del texto—distinguidas de las perspectivas externas, que ligan al texto a su realidad externa. Las perspectivas internas proveen el marco en el cual los elementos seleccionados son combinados pero que también deben ser estructurados de tal modo que la combinación sea regulada. Para esto se tomarán prestados los términos tema y

horizonte—que vienen del libro *Thema und Horizont* de Alfred Schütz (citado en Iser 97).

Mientras las perspectivas se entretajan continuamente no es posible que el lector las abarque todas de una sola vez, así que la perspectiva con la que el lector está involucrado en este momento en particular es el **tema**. Éste, sin embargo, estará siempre antes que el **horizonte** de otro segmento de perspectiva en el que el lector se haya situado previamente. “The horizon is that which includes and embraces everything that is visible from one point” (Gadamer citado en Iser 97). El horizonte no es algo puramente opcional. Está hecho de todos esos segmentos que proveyeron los temas de previas fases de lecturas. Por ejemplo, según Iser, si el lector está trabajando con la conducta del héroe—el tema de este momento—su actitud será condicionada por el horizonte de actitudes pasadas hacia el héroe, desde el punto de vista del narrador, de los otros personajes, de la trama, del propio héroe, etc. Es así como la estructura del horizonte y del tema organizan las actitudes del lector y al mismo tiempo construye el sistema de perspectivas del texto.

El punto de vista móvil (*wandering viewpoint*) es otra herramienta de análisis y que implica que:

The relation between text and reader is therefore quite different from that between object and observer: instead of a subject-object relationship, there is a moving viewpoint which travels along *inside* that which it has to apprehend. This mode of grasping an object is unique to literature [...]. The literary text, however, takes its selected objects out of their pragmatic context and so shatters their original frame of reference; the result is to reveal aspects (e.g., of social forms) which had remained hidden as long as the frame of reference remained intact. In this way, the reader is given no chance to detach himself, as he would have if the

text were purely denotative. Instead of finding out whether to build up the object for himself—of ten in a manner running counter to the familiar world evoked by the text (Iser 109).

El punto de vista móvil es, pues, lo que permite al lector viajar a través del texto, desdoblado así las perspectivas entrelazadas del relato, mismas que están desconectadas unas de otras. Esto da lugar a una red de posibles conexiones caracterizadas por el hecho de que no unen datos aislados de las diferentes enfoques sino que establece una relación de observancia recíproca entre perspectivas estimulantes y estimuladas. Esta red de conexiones potencialmente acompaña a todo el texto. Pero este potencial nunca es del todo culminado, sino que forma las bases para las muchas selecciones que deben ser hechas durante el proceso de la lectura y las cuales, aunque intersubjetivamente no son idénticas, permanecen intersubjetivamente comprensibles puesto que son intentos de optimizar la misma estructura.

El punto de vista móvil es, pues, un medio para describir la forma en que el lector está presente en el texto. Esta presencia es en un punto donde la memoria y la expectación convergen, y el resultante movimiento dialéctico trae una continua modificación de la memoria y un aumento de la complejidad de expectación. Estos procesos dependen de las iluminaciones recíprocas de las perspectivas, que proveen antecedentes interrelacionados el uno al otro. La interacción entre estos antecedentes induce al lector a una actividad sintetizadora.

Estas síntesis, entonces, son primariamente agrupamientos que juntan a las perspectivas interrelacionadas en una equivalencia que tiene el carácter de un significado configurado. El punto de vista móvil se encarga de dividir al texto en estructuras interactuantes, y éstas dan origen a una actividad de agrupamiento que es fundamental en la aprehensión del texto. Sin embargo, como apunta Iser:

Inherent to this problem –which Gombrich originally derived from decoding distorted messages and then applied to the observation of pictures—is a problem which is highly relevant to the consistency-building that takes place during the reading process. The “consistent interpretation”, or *gestalt*,¹⁴ is a product of the interaction between text and reader, and so cannot be exclusively traced back either to the written text or to the disposition of the reader. Now psycholinguistic experiments have shown that meanings cannot be grasped merely by the direct or indirect decoding of letters or words, but can only be complied by means of grouping (119).

El significado, pues, está a un nivel del lenguaje al cual no pertenecen las palabras. El significado es parte de una profunda estructura, y puede resistirse a las meras palabras. Mientras el significado no se manifieste en palabras y el proceso de lectura por lo tanto no puede ser más que mera identificación de signos lingüísticos individuales. Sigue, pues, que la aprehensión del texto es dependiente en los agrupamientos *gestalt* (con minúscula según el texto de Iser), que son la autorrelación de signos textuales. La tarea del lector es hacer que estos signos sean consistentes y, mientras lo hace, es posible que las conexiones que establece se conviertan en signos que sirvan para otras autocorrelaciones, que son las conexiones que equivalen al *gestalt* y que impedirá que el lector proyecte un significado arbitrario sobre el texto.

La coherencia *gestalt* se describe, en términos usados por Gurwitsch, como la noema perceptual del texto. Esto significa que cada signo lingüístico transporta algo más que a sí mismo a la mente del lector y deben unirse en una sola unidad con todos sus contextos referenciales. La unidad de la noema perceptual viene con la forma de los actos de aprehensión del lector: el lector identifica las conexiones entre los signos

¹⁴ Si bien esta palabra, en el idioma alemán, su original, se escribe *Gestalten* (con mayúscula), en este caso se respetará la ortografía del texto original, en donde se escribe *gestalten* (con minúscula) (Iser 120-131). Por esta

lingüísticos y entonces concretiza las referencias no manifiestas explícitamente en esos signos. El noema principal liga, pues, los signos, sus implicaciones, sus influencias recíprocas y los actos de identificación del lector, y a través de éste el texto comienza a existir como gestalt en la conciencia del lector. A este respecto, Iser apunta:

When Arnold Bennett said, “You can’t put the whole of a character into a book,” he was thinking of the discrepancy between a person’s life and the unavoidably limited form in which that life may be represented (qtd in Iser 180) [...]. The same argument applies to the decisions that organize the literary text [...]. The literary text is like the world in so far as it outlines a rival world. But it differs from existing ideas of the world in that it cannot be completely deduced from the prevailing concepts of reality [...]. The non-identity manifests itself in degrees of indeterminacy, which relate less to the text itself than to the connections established between text and reader during the reading process. This kind of indeterminacy functions as a propellant—its conditions the reader’s ‘formulation’ of the text (180-182).

Hay dos estructuras básicas de indeterminaciones: los espacios en blanco (blanks) y las negaciones (negations). El primero—blank—no debe ser confundido con lo que Ingarden planteó como “lugares de indeterminación” (citado en Iser 182). El concepto de Ingarden designa una brecha en la determinación del objeto intencional o la secuencia de los aspectos esquemáticos; el espacio en blanco designa una vacante en el sistema general del texto, el llenado del cual trae una interacción de patrones textuales.

En otras palabras, la necesidad de completar es reemplazada aquí por una necesidad de combinación. Es sólo cuando los esquemas del texto se relacionan unos con otros que el objeto imaginario comienza a formarse y que los espacios en blanco

pueden hacer esta operación. Ellos indican que los diferentes segmentos del texto *deben* ser conectados, aunque el texto mismo no lo diga así. Los espacios en blanco son las uniones no vistas del texto, y mientras separan a los esquemas y perspectivas textuales unos de otros, simultáneamente desencadenan los actos de ideación por parte del lector. Consecuentemente, cuando los esquemas y perspectivas han sido juntados, los espacios en blanco desaparecen.

Podrá salir la pregunta de que hasta qué extensión el texto literario preestructura la comprensión de sus contenidos y si los espacios en blanco del eje paradigmático de la lectura; y si los son, qué función tienen. La respuesta está en el repertorio del texto, cuya función es incorporar una realidad externa al texto y ofrecer al lector un marco definido de referencia o invocar un rango de experiencias pasadas. De esta forma liga la actividad productora de ideas del lector a la respuesta que el texto quiere dar a un problema social o histórico en específico.

Normalmente, las normas sociales del repertorio pasan inadvertidas; pero cuando son depragmatizadas se convierten en un tema en sí mismas. Esto pasa también con las normas del lector: si las reglas de su sociedad están expuestas de esta forma, él tiene la oportunidad de percibir las conscientemente como un sistema en el que estaba atrapado inconscientemente. Su conciencia ahora será mayor si la validez de estas normas es negada. Lo familiar comienza a parecerle obsoleto, pues pertenece al pasado y él se ha movido a una posición más allá de él, sin tener el control de esta situación—tal negación produce un dinámico espacio en blanco en el eje paradigmático del proceso de lectura, pues la invalidación denota una deficiencia en las normas seleccionadas y el lector debe desarrollar una actitud específica que lo capacite para descubrir eso que la negación ha indicado pero no formulado. El proceso de negación sitúa al lector en medio de un “ya no” y un “todavía no.” En otras palabras:

Negation therefore represents a specific modality to which this knowledge is subjected in a sense once defined by Husserl as follows: ‘No matter what kind of object may be involved, it is always upon one already constituted is tantamount to the displacement of the latter; and correlatively in a noetic sense a second concept is formed which does not lie *beside* the first, displaced one, but above it and in conflict with it’ (citado en Iser 213) [...]. Negation is therefore an active force which stimulates the reader into building up its implicit but unformulated cause as an imaginary object (213).

Esta discusión de espacios en blanco y negaciones deriva al concepto de “negatividad.” Los primeros dos conceptos denotan las conexiones faltantes y temas virtuales en los ejes sintagmático y paradigmático del texto, además de aumentar la densidad de los textos de ficción, puesto que las omisiones y cancelaciones indican que prácticamente todas las formulaciones del texto se refieren a unos antecedentes no formulados, y entonces el texto formulado es una especie de doble no formulado.

Al contrario de la negación, la negatividad no está formulada por el texto, sino que forma una base no escrita. No niega las formulaciones del texto, sino que, vía los espacios en blanco y las negaciones, las condiciona. Capacita a las palabras escritas para trascender su significado literal, a asumir una referencialidad múltiple y experimentar la expansión necesaria que puede ser distinguida y descrita en lenguaje referencial. Pero no hay que olvidar que la negatividad es la fuerza básica de la comunicación literaria; y debe ser más experimentada que explicada. Sin embargo, se tratará de dar una definición parcial:

- ✓ El primer rasgo es formal: la negatividad hace posible la comprensión que viene a través de los actos constitutivos del proceso de la lectura. Las posiciones individuales del texto sólo toman un significado cuando se unen. El proceso de

unión no es explícito en las posiciones, sino que son indicados por negaciones y espacios en blanco parciales. “The blanks and negations are the abstract manifestation of this aspect of negativity; it is the ‘nothing’ between the positions which enables them to be related and thus comprehended. During this act the positions do not remain the same, but bring to the fore those elements of themselves that had hitherto been hidden” (226).

- ✓ “This brings us to the *second* feature of negativity, which relates to content. As we have seen, negations may revoke, modify, or neutralize the knowledge presented or invoked by the repertoire, or they may simply relegate it to the background; furthermore, positions clearly denoted in the text may begin to negate each other [...]; in such cases, not only are expectations thwarted, but the reader is also confronted with the question of a cause” (227).

Después de estas definiciones, se pasará al análisis de la obra *El Sonido y la Furia*, en el que se utilizarán todos los conceptos anteriormente señalados, pero este proyecto también abarcará, como ya se dijo en un principio, el proceso de comprensión de esta obra bajo el enfoque de la tecnología, la naturaleza en sus tres sentidos, y los mitos.

Sólo habrá que aclarar dos cosas en cuestiones de personaje y punto de vista, puesto que tres de los cuatro narradores son ambas cosas: son parte de la historia y quienes cuentan su visión de ésta. El personaje, según Robert Scholes, no es una persona real, aunque aparezca en una novela histórica (129). Los personajes en la ficción son *como* la gente real; pero son también diferentes. La ficción realista, que incluye muchas novelas y cuentos, trata de enfatizar la vida común de sus personajes. Como Scholes apunta:

Using the newly developed ideas we have learned to call psychology and sociology, the realistic writers have offered us instruction in human nature. The

motivation of characters, the workings of conscience and consciousness, have been made the focal point of most novels and short stories. Perhaps the most extreme movement in this direction has been the development of the stream of consciousness technique, through which fiction writers offer us a version of the mental process at the level where impressions of things seen and heard converge with confused thoughts and longings arising from the subconscious mind. In reading this kind of fiction we must check the validity of its characterization against our sense of the way people behave (129).

Sería útil pensar en los personajes en función de dos impulsos: el de individualizar y el de tipificar. Muchos personajes memorables son el resultado de esta poderosa combinación de ambos impulsos. Hay que recordar las cualidades peculiares e individualizantes de cada personaje—discursos habituales, acciones o apariencias—y tener presente que el personaje representa algo más grande que sí mismo. Estas características individuales son parte del arte del narrador (o narradores) de la historia. Los narradores nos entretienen o nos hacen compadecer a un cierto personaje. En la ficción realista un personaje puede ser la representación de una clase social, raza, profesión o un tipo psicológico posible que puede ser analizado por un complejo o síndrome. El lector debe recordar que hay muchas variedades y combinaciones de esas diversidades; y también debe estar alerta para responder a diferentes clases de caracterizaciones en los términos de éstas.

El punto de vista es un término técnico para la forma en que la historia es contada. Por conveniencia, se dividirá el tema del punto de vista ficcional en dos partes relacionadas:

1. La naturaleza del narrador en una ficción dada.
2. El lenguaje de ese narrador.

La naturaleza del narrador es, en sí misma, muy complicada, pues involucra cosas como que si él mismo es un personaje cuya personalidad afecta nuestro entendimiento de su discurso y la extensión a la que su percepción de los eventos es limitada en tiempo y en el espacio o en su habilidad para ver en las mentes de varios personajes. Las complicaciones y refinamientos en el punto de vista ficcional pueden ser grandemente clasificados. Pero para el lector las clasificaciones, por sí mismas, son menos importantes que su conciencia de las posibilidades. “The reader’s problem comes down to knowing how to take the things presented to him. This means paying special attention to any limitations in the narrator’s viewpoint. If the viewpoint in the story is ‘partial’—in the sense of incomplete or in the sense of biased—the reader must be ready to compensate in appropriate ways” (133).

En este caso, se tomará a los tres primeros narradores en su calidad de narradores-personajes con una perspectiva muy limitada sobre los eventos y en la que el lector tendrá que reconstruir los hechos por sí mismo, como si armase un rompecabezas de la historia.

También deberá abundarse un poco más sobre esta teoría de los narradores, pero esta vez con la teoría de Wayne Clayton Booth (Wayne C. Booth) en *The Rhetoric of Fiction* (*La Retórica de la Ficción*). La primera distinción de este libro se da en el ámbito de la forma de narrar, y se trata de la distinción entre “decir” y “mostrar.”

Sometimes [...], the complex issues involved in this shift have been reduced to a convenient distinction between “showing,” which is artistic, and “telling,” which is inartistic. “I shall not *tell* you anything,” says a fine young novelist in defense of his art. “I shall allow you to eavesdrop on my people, and sometimes they will tell the truth and sometimes they will lies, and you must determine for yourself when they are doing which [...]. You will no more expect

the novelist to tell you precisely how something is said than you will expect to him stand by your chair and hold your book” (Harris citado en Booth 8).

Sin embargo, habrá que señalar que el juicio del autor siempre está presente y es evidente a cualquiera que sepa buscarlo. Esta cuestión de la presencia del autor en el texto siempre es compleja, por lo que se procederá a analizarla brevemente. Para Henry James, en sus *Prefacios*, el enemigo persistente es la falta de consistencia artística e intelectual, no una forma particular de decir o mostrar (citado en Booth 23). Además, muchos trabajos críticos han empleado esta misma oposición dialéctica entre “mostrar,” como forma artística, y “decir,” como forma no artística. La acción no se expresa desde el punto de vista del autor, sino en términos de situación o escena. Este reto dramático, tal vez que es un tipo de programa inspiracional que puede ceder a un joven novelista suficiente convicción sobre la importancia de lo que está haciendo. ¿Es cierto esto?

Una respuesta está en el amor del modernismo norteamericano¹⁵ por la generalización de “todas las novelas,” “toda la literatura,” o “todo el arte.” Para Ortega

¹⁵ “Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo*. Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llamo *modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*” (Paz, *Los Hijos del Limo* 128). Por esta razón, para distinguir a la vanguardia norteamericana del modernismo hispanoamericano se le denominará aquí también *modernismo norteamericano* al primer movimiento literario mencionado. Se trata, pues, de un movimiento—definido por Raymond Williams en *La política del modernismo*—como ese periodo literario comprendido de 1890 a 1940 y que “pone a los escritores y pintores posteriores en línea con los descubrimientos de Freud y les atribuye una visión de la primacía de lo subconsciente o inconsciente [...]. Se aplaude a los escritores por desnaturalizar el lenguaje, romper con el punto de vista [...] de que éste es un cristal claro y transparente, o un espejo” (53)—; y, si bien en un principio este movimiento se caracterizó por “la exploración romántica de los peligros y posibilidades del desarraigo cultural [...] aun cuando le falten en especial las motocicletas y ametralladoras de Marinetti” (19), habrá un segundo modernismo reaccionario, dentro de este primer modernismo, que “se superpondrá a la primera en términos de sus valores últimos—intensidad, calidad—, pero ve a éstos como virtudes que deben defenderse a contrapelo de la nueva civilización (industrial, demócrata, ‘de masas’) y no liberados por ella. Es este sentido, el modernismo es *reactivo*, no activo a la manera futurista: todavía comprometido con lo ‘multicolor’ y lo ‘polifónico’ (aunque seguramente se opondría a la ‘revolución’) los considera amenazados por las grises presiones ‘uniformadoras’ de su ambiente contemporáneo [...]. El modernismo y la modernidad son ahora antagonistas mortales, no hermanos de sangre” (20). De ahora en adelante, en este proyecto, se entenderá por modernismo este movimiento norteamericano que coincide con la vanguardia hispanoamericana y no el llamado modernismo de la América de habla española.

y Gasset hay siete tendencias generales que cubren todas las obras esencialmente modernistas norteamericanas:

1. Deshumanizar el arte
2. Evitar todas las formas vivas
3. Ver que la obra de arte es únicamente arte
4. Considerar el arte como ejecución y nada más
5. Ser esencialmente irónico
6. Aspirar a una realización escrupulosa
7. Ver el arte como una cosa sin consecuencias trascendentales (citado en Booth 29-30).

Esta búsqueda genérica de las constantes en toda la buena literatura o toda la buena ficción pueden ser útiles para algunos propósitos y, sobre todo, para las preguntas más interesantes de la literatura y el arte que no pueden ser contestadas de otra manera. R.W.B. Lewis distingue, por ejemplo, el mundo “humano” de Moravia, Silone, Camus, Faulkner, Graham Greene, y Malraux del mundo “artístico” de la generación de Mann, Proust y Joyce. La cualidad “humana” de la segunda generación es revelada por sus héroes característicos, los bribones santos que encarnan, en su impureza y en su criminalidad, la confianza en la vida y en la compañía que las novelas modernistas norteamericanas tanto enfatizan.

Los temas se añaden a esta búsqueda de lo humano en la literatura; y debe señalarse que Henry James anotaba que los temas más humanos son aquéllos que reflejan para nosotros la confusión de la vida, la cercana conexión de dicha y lágrimas, de las cosas que ayuda junto a las cosas que lastiman, tan oscilantes delante de nosotros este metal brillante, de aleación tan extraña, y que una cara suya puede ser para alguien alegría y felicidad y para otro dolor, y también los temas más “humanos” son los que

reflejan la ambigüedad de la vida (citado en Booth 49). En tales novelas, el autor no debe dejar colarse ninguna sugerencia del mundo organizado en el que vive. La implicación de cualquier orden destruirá siempre la sensación del lector de verdadera libertad mientras el lector encara lo absurdo del caos. Un orden implícito era hasta cierto punto excusable en la ficción más antigua. Pero en nuestro mundo, donde el verdadero caos de las cosas se ha visto, sólo es tolerable la técnica que parece dejar a los personajes libres para encarar el caos.

Otro concepto clave para este proyecto es el concepto de autor implícito, del cual ya se había hecho mención anteriormente pero que aquí se estudiará a mayor profundidad. Esta herramienta de autor implícito se desarrolla con la idea de que el autor debe ser neutral ante los hechos de la novela, aunque, irónicamente, una lectura cuidadosa de la defensa de la imparcialidad del autor implica cierto apego a un concepto—es decir, no hay neutralismo. Como se señala en *The rhetoric of fiction*:

The author as he writes should be like the ideal reader describe by Hume in “The Standard of Taste,” who, in order to reduce the distortions produced by prejudice, considers himself as “man in general” and forgets, if possible, his “individual being” and his “peculiar circumstances” (citado en Booth 70). To put it in this way, however, is to understate the importance of the author’s individuality. As he writes, he created not simply an ideal, impersonal “man in general” but an implied version of “himself” that is different from the implied authors we meet in other men’s works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote (70-71).

Esta “segunda versión del autor” es uno de los efectos más importantes que el autor crea en el lector. Por más impersonal que el autor trate de ser, su lector siempre construirá una idea de este “escribano oficial” que escribe de esta manera—y este escribano,

además, nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos a estos valores determinarán nuestra respuesta a la obra.

Nuestro sentido del autor implícito incluye no sólo los significados extraíbles sino el contenido moral y emocional de cada pedacito de acción y sufrimiento de todos los personajes. Incluye, pues, la intuitiva aprehensión de un todo artístico completo; el valor principal de este autor implícito está comprometido, independientemente de a qué partido pertenece su creador, es aquél que se expresa por la forma total. Hay otros tres términos que se usan para nombrar el conjunto de normas y selecciones que se engloban en el término “autor implícito:”

- Estilo—se refiere, a grandes rasgos, para cubrir todo lo que nos da un sentido, palabra a palabra, línea a línea, de lo que el autor ve más profundamente y juzga más hondamente que sus personajes presentados. Aunque el estilo es una fuente importante para detectar las normas del autor, el estilo excluye nuestro sentido de las herramientas del autor en su selección de los personajes, episodios y escenas.
- Tono—usado de un modo similar para referirse a la evaluación implícita, que, como señala Booth,

[T]he author manages to convey behind his explicit presentation, but it almost inevitably suggests again something limited to the merely verbal; some aspects of the implied author may be inferred through tonal variations, but his major qualities will depend also on the hard facts of action and character in the tale that is told (74).

- Técnica—igualmente, se ha expandido a veces hasta cubrir todos los signos discernibles del arte del autor. Si se cubre la noción de técnica entendida como

el rango entero de las opciones hechas por el autor, entonces servirá a nuestros propósitos.

El autor implícito escoge, consciente o inconscientemente, lo que leemos. Lo inferimos como una versión, ideal y literaria, del hombre real. Es la suma de sus propias selecciones. También este concepto engloba la idea de imparcialidad hacia todos los personajes. El modernismo norteamericano ha producido ficción asumiendo que para entender todo es necesario personar todo. Pero esta idea es muy diferente a la neutralidad. El modernismo ha producido novelas que tienden a ser más y más inmorales, pues el novelista tiende a cargarse más hacia un lado, ya sea al amor puro o a la libertad licenciosa.

El arte de construir narradores confiables—los que siguen las reglas del autor implícito—implica la maestría de la proyección de ciertas reglas del texto.

Compasión o empatía indiscriminadas—Si el autor da la impresión de que su juicio no está implícito, puede esconder de sí mismo que está sentimentalmente involucrado con sus personajes y que pide a su lector su empatía sin proveer razones adecuadas.

Ironía indiscriminada—“We have no word like sentimentality to cover the opposite fault of the author who allows an all pervasive, ‘un-earned’ irony to substitute for an honest discrimination among his materials. The fault is always hard to prove, but most of us have, I suspect, encountered novelists who people their novels with very short heroes because they themselves want to appear tall. The author who maintains his invulnerability by suggesting irony at all points but never holding himself responsible for definition of its limits can be as irresponsible as the writer of best sellers based on naïve identification” (85).

T.S Eliot también señalaba la idea del “objective correlative,” que es:

“The only way [...] of expressing emotion in the form of art [...]; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in a sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (citado en Booth 97). This “objective correlative” has become so much a part of our critical language that we often forget to ask whether there is any such thing as a natural poetic object which will serve, in itself, as a formula for particular emotions (97).

Los valores que nos interesan, y que están por lo tanto disponibles para la manipulación técnica en la ficción, se dividen en tres áreas:

1. Intelectual o cognitiva—Tenemos, o podemos hacer que tengamos, una fuerte curiosidad de conocimiento sobre “los hechos,” la verdadera interpretación, las verdaderas razones, los verdaderos orígenes, los verdaderos motivos, o la verdad de la vida misma. Es decir, que aun en los textos aparentemente sin trama, somos llamados a desear descubrir la verdad del mundo del libro. En los textos que dependen mucho de este interés, sabemos que el libro se completa cuando vemos el rompecabezas entero.
2. Cualitativo—Tenemos, o podemos hacer que tengamos, un fuerte deseo de ver completado cualquier patrón o forma. Casi todos los trabajos imaginativos, incluso aquéllos de esa clase que parecen ser cognitivos o didácticos en el sentido de ser contruidos en intereses especulativos o intelectuales, que dependen en parte de intereses muy diferentes de la curiosidad intelectual. Son los que hacen al lector desear una cualidad.
 - a) *Causa-efecto*—cuando vemos que comienza una cadena causal, exigimos—y exigimos en una forma que sólo esta indirectamente relacionada a la mera curiosidad—ver el resultado. Esta clase de secuencia no es muy usada en los modernistas norteamericanos.

b) *Expectativas convencionales*—para los lectores experimentados un soneto comenzado exige un soneto terminado. Aun en un género tan amorfo como la novela, con muy pocas convenciones establecidas, hace uso de este interés: cuando se comienza a leer lo que se piensa que es una novela, se espera leer este género, a menos que el autor pueda, como Sterne, transformar la idea de lo que es una novela.

c) *Formas abstractas*—detrás de esta convención hay unos patrones más generales de deseos y gratificaciones que sirven. Balance, simetría, clímax, repeticiones, contrastes, comparaciones—cada patrón derivado de nuestra experiencia es probablemente imitado por cada convención exitosa. Las convenciones que continúan dando placer cuando ya no están de moda son las basadas en patrones de reacción muy hondos.

d) *Cualidades “prometidas”*—Además de estos atributos, comunes a muchas obras, cada obra promete en sus primeras páginas una provisión de cualidades distintivas exhibidas en estas páginas. Ya sea que la característica prometida sea una brillantez estilística o simbólica, una sublimidad, ironía, ambigüedad, ilusión de la realidad, profundidad, o bosquejo de caracteres único, hay una promesa de que vendrá.

3. Interés práctico—Tenemos, o podemos hacer que tengamos, un fuerte deseo por el éxito o fracaso de aquéllos a los que amamos u odiamos, admiramos o detestamos; o podemos sentir esperanza por alguien o miedo al cambio de cualidad en un personaje. Si se mira con cercanía a nuestras reacciones a muchas grandes novelas, descubrimos que sentimos una fuerte preocupación por los personajes como gente—nos preocupamos por su buena o mala fortuna. En muchas obras significativas, nuestro

interés en la lectura, tanto como nuestro juicio al libro después de cierta reconsideración, es inseparable de este involucramiento emocional.

Si bien ya se había hecho una clasificación de los narradores siguiendo *Las voces de la novela*, de Oscar Tacca, ahora se verá la clasificación de narradores y las definiciones de punto de vista en *La retórica de la ficción*, de Wayne C. Booth, puesto que enriquecerá mucho este proyecto. Además:

If we think through the many narrative devices in the fiction we know, we soon come to a sense of the embarrassing inadequacy of our traditional classification of “point of view” into three or four kinds, variables only of the “person” and the degree of omniscience. If we over three or four of the great narrator—say Cervantes’ Cide Hamete Benengeli, Tristram Shandy, the “I” of *Middlemarch*, and Strether, through whose vision most of *The Ambassadors* comes to us, we realize that to describe any of them with terms like “first-person” and “omniscient” tells us nothing about how they differ from each other, or why they succeed while others described in the same terms fail (149-150).

Para esta tabla se seguirá el orden propuesto por el propio Booth:

PERSON	DRAMATIZED AND UNDRAMATIZED NARRATORS			OBSERVERS AND NARRATOR-AGENTS	SCENE AND SUMMARY	COMMENTARY	SELF-CONSCIOUS NARRATORS	INSIDE VIEWS
<p>“Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and described how the particular qualities of the narrators relate to specific effects. It is true that choice of the first person is sometimes unduly limiting; if the ‘I’ has inadequate access to necessary information, the author may be led into improbabilities. And there are other effects that may dictate a choice in some cases. But we can hardly expect to find useful criteria in a distinction that throws all fiction into two, or at the most three, heaps [...]. Further evidence that this distinction is less important than has often been claimed is seen in the fact that all of the following functional distinctions apply to both first and third person narration alike” (Booth 150-151)</p>	<p>“<i>The implied author (the author’s “second self”)</i>. — Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the ‘real man’ — whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a ‘second self,’ as he creates his work [...]. In so far as a novel does not refer directly to this author, there will be no distinction between him and the implied, undramatized narrator” (151).</p>	<p>“<i>Undramatized narrators</i> — [...]; most tales are presented as passing through the consciousness of a teller, whether an ‘I’ or a ‘he’ [...]. In fiction, as soon as we encounter an ‘I,’ we are conscious of an experiencing whose views of the event will come between us and the event. Where there is no such ‘I’ [...], the inexperienced reader may make the mistake of thinking that the story comes to him unmediated. But no such mistake of thinking from the moment that the author explicitly places a narrator into the tale, even if he is given no personal characteristics whatever” (151-152)</p>	<p>“<i>Dramatized narrators</i> — In a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as ‘I’ [...]. But many novels dramatize their narrators with great fullness, making them into characters who are as vivid as those they tell us about [...]. [T]he narrator is often radically different from the implied author who creates him. The range of human types that have been dramatized as narrators is almost as great as the range of other fictional characters — one must say ‘almost’ because there are some characters who are not fully qualified to narrate or ‘reflect’ a story” (152).</p>	<p>“Among dramatized narrators there are mere observers [...] and there are narrator-agents, who produce some measurable effects on the course of events [...]. Clearly, any rules we might discover about observers may not apply to narrator-agents, yet the distinction is seldom made in talk about point of view” (153-154).</p>	<p>“All narrators and observers, whether first or third person, can rely on their tales to primarily as scene [showing] [...], primarily as summary or what Lubbock called ‘picture’ [...], or, most commonly, as a combination of the two” (154).</p>	<p>“Narrators who allow themselves to tell as well as to show vary greatly depending on the amount and kind of commentary allowed in addition to a direct relating of events in scene and summary. Such commentary can, for course, range over any aspect of human experience, and it can be related to the main business in innumerable ways and degrees. To treat it as a single device is to ignore important differences between commentary that is merely ornamental, commentary that serves a rhetorical purpose but is nor a part of the dramatic structure, and commentary that is integral to the dramatic structure [...].” (155).</p>	<p>“Cutting across the distinction between observers and narrator-agents of all these kinds is the distinction between <i>self-conscious narrators</i> [...], aware of themselves as writers [...], and narrators or observers who rarely if ever discuss their writing chores [...] or who seem unaware that they are writing, thinking, speaking, or ‘reflecting’ a literary work [...].” (155)</p>	<p>“Finally, narrators who provide inside views differ in the depth and the axis of their plunge [...]. All authors of stream-of-consciousness presumably attempt to go deep psychologically, but some of them deliberately remain shallow in the moral dimension. We should remind ourselves that any sustained inside view, of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator; inside views are thus subject to variations in all of the qualities we have described above, and most importantly in the degree of unreliability. Generally speaking, the deeper our plunge, the more unreliability we will accept without loss of sympathy” (163-164).</p>

VARIATIONS OF DISTANCE					VARIATIONS IN SUPPORT OF CORRECTION	PRIVILEGE
<p>“Whether or not they are involved in the action as agents or as sufferers, narrators and third person reflectors differ markedly according to the degree and kind of distance that separates them from the author, the reader, and the other characters in the story” (Booth 155)</p>					<p>“Both reliable and unreliable narrators can be unsupported or uncorrected by other narrators [...] or supported or corrected (<i>The Master of Ballantrae, The Sound and the Fury</i>). Sometimes it is almost impossible to infer whether or to what degree a narrator is fallible; sometimes explicit corroborating or conflicting testimony makes the inference easy. Support or correction differs radically, it should be noted, depending on whether is provided from within the action, so that the narrator-agent might benefit from it in sticking to the right line or in changing his own views [...], or simply provided externally, to help the reader correct or reinforce his own view against the narrator’s [...]. Obviously, the effects of isolation will be extremely different in the two cases” (159-160)</p>	<p>“Observers and narrator agents, whether self-conscious or not, reliable or not, commenting or silent, isolated or supported, can be either privileged to know what could not be learned by strictly natural means or limited to realistic vision and inference. Complete privilege is what we usually call omniscience. But there are many kinds of privilege, and very few ‘omniscient’ narrators are allowed to know or show as much as their authors know [...]. The most important single privilege is that of obtaining an inside view of another character, because of the rhetorical power that such a privilege conveys upon a narrator [...]. Our roving vision into the minds of sixteen characters in Faulkner’s <i>As I Lay Dying</i>, seeing nothing but what those minds contain, may seem in one sense not to depend on an omniscient narrator. But this method is omniscience with teeth in it: the implied author demands our absolute faith in his powers of divination. We must never for a moment doubt that he knows everything about each of these sixteen minds our that he has chosen correctly how much to show of each. In short, impersonal narration is really no escape from omniscience—the true author is an ‘unnaturally’ all-knowing as he ever was. If evident artificiality were a fault—which is not—modern narration would be as faulty as Trollope” (160-161).</p>
<p>“1. The narrator may be more or less distant from the implied author. The distance may be moral (Jason vs. Faulkner [...]). It may be intellectual (Twin and Huck Finn [...]). It may be physical or temporal: most authors are distant from even the most knowing narrator in that they presumably know how ‘everything turns out in the end’” (156).</p>	<p>“2. The narrator may be more or less distant from the characters in the story. He tells. He may differ morally, intellectually, and temporally [...]; morally and intellectually [...]; and thus on through every possible trait” (156)</p>	<p>“3. The narrator may be more or less distant from the reader’s own norms; for example, physically and emotionally (Kafka’s <i>Metamorphosis</i>); morally and emotionally [...]. Authors in the twentieth century have proceeded almost as if determined to work out all of the possible plot forms based on such shifts: start far and near; start near, move far, and end near; start far and move farther; and so on” (156-157)</p>	<p>“4. The implied author may be more or less distant from the reader. The distance may be intellectual (the implied author of <i>Tristram Shandy</i>, not of course to be identified with Tristram, more interested in and knowing about the classical lore than any of his readers), moral (the works of Sade), or aesthetic. From the author’s viewpoint, a successful reading of his book must eliminate all distance between the essential norms of his implied author and the norms of the postulated reader” (157)</p>	<p>“5. The implied author (carrying the reader with him) may be more or less distant from other characters [...]. For practical criticism probably the most important of these kinds of distance is between the fallible or unreliable narrator and the implied author who carries the reader with him in judging the narrator. If the reason for discussing point of view is to find how it relates to literary effects, then surely the moral and intellectual qualities of the narrator are more important to our judgment than whether he is referred to as ‘I’ or ‘he,’ or whether he is privileged or limited. If he is discovered to be untrustworthy, then the total effect of the work he relays to us is transformed [...]. For lack of better terms, I have called a narrator <i>reliable</i> when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), <i>unreliable</i> when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus ‘unreliable’ in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable [...]. Unreliable narrators thus differ markedly depending on how far and in what direction they depart they depart from their author’s norms; the older term ‘tone,’ like the currently fashionable term ‘irony’ and ‘distance,’ covers many effects that we should distinguish [...]. All of them make stronger demands on the reader’s powers of inference than do reliable narrators” (158-159).</p>		

La más importante tarea de todo narrador es decir al lector los hechos que, de otra forma, no podría saber. Hay muchas clases de hechos, y pueden ser contados de un número ilimitado de formas—explicación del significado de una acción, resumen de un proceso de pensamiento de eventos demasiado insignificantes que no merecen ser dramatizados, descripción física de eventos y detalles cuando esta descripción no pueda ser hecha por otro personaje. Todos los grandes narradores siempre se las han arreglado para hacer interesante este resumen. Una forma de hacer interesante esta función es el control de la ironía dramática. La forma más simple es la descripción directa de cómo un personaje malinterpreta los motivos o pensamientos no hablados del otro. Como se señala en *The rhetoric of fiction*, los efectos más obvios son logrados controlando explícitamente las expectativas del lector:

If novelists must work hard to establish their norms, they often must work even harder to make us judge their characters accurately in the light of those norms. After all, there is a measure of agreement among us about the relative value of generosity, say, as opposed to meanness, or kindness as opposed to brutality [...]. The kind and amount of rhetoric required will depend on the precise relation between the detail of action or character to be judged and the nature of the whole in which it occurs. Most of the great story tellers of all periods have found it useful to employ direct judgment, whether in the form of descriptive adjectives or extended commentary (182-183).

Muchos grandes escritores de ficción han trabajado con un amplio espectro de valores. No hay otro arte es tan apto para describir a los personajes que son complejas mezclas de bueno y malo, de lo admirable y lo contemplativo. El comentario sobre las

cualidades morales e intelectuales de los personajes siempre afecta nuestra visión de los eventos en que estos personajes se ven involucrados. A pesar de que el comentario ha servido en las formas antes mencionadas, y a pesar de que no hay otro mecanismo que se ajuste tan bien, es cierto que para ver a estas funciones, la explicación del poder de los grandes comentadores es sólo un primer paso.

El efecto aquí está formado por muchos elementos. Hay un gran placer en el mero ornamento: la historia [history] de introducir narradores está llena de exhuberancia discursiva, como si la narración misma, buena como es, no proveyera el suficiente alcance para el genio del autor. Pero la cualidad más importante aquí es algo más: el narrador se ha convertido en un personaje dramatizado ante quien reaccionamos como reaccionamos ante otros personajes.

En muchas obras, como los textos de Virginia Woolf, John Dos Passos, Katherine Anne Porter, Faulkner, Hemingway, y Eudora Welty se han presentado las confusiones de punto de vista—hechas intencionalmente por el autor. Esta confusión también ha tenido ciertos efectos en el lector. El más frecuentemente discutido es el aire de naturalidad que se ha pensado que es dado por una obra aparentemente sin autor. No hay un narrador o inteligencia central y/u observador que simplemente convenza: él es convincentemente decente o malo, brillante o estúpido, informado o ignorante. Puesto que hay pocas cualidades que hasta el más tolerante lector pueda observar con neutralidad, nos encontramos usualmente que nuestras reacciones emocionales e intelectuales afectan la forma en que reaccionamos a la forma en el narrador relata los acontecimientos.

Este mismo efecto es inevitable en la ficción. A pesar de que es más evidente cuando un narrador cuenta la historia de sus aventuras, el lector reacciona a todos los narradores como personas. Encontramos sus relatos como creíbles o increíbles, sus

opiniones como sabias o tontas, sus juicios como justos o injustos. Los grados o ejes de aprobación o condenación son casi tan ricos como aquéllos presentados en la vida misma, pues podemos distinguirlos en dos diferentes tipos de reacción, dependiendo del narrador—confiable o no confiable—. Como escribe Wayne Booth:

At one extreme we find narrators whose every judgment is suspect (the barber in “Haircut”; Jason in *The Sound and the Fury*). At the other are narrators scarcely distinguishable from the omniscient author (Conrad’s Marlow) [...]. Because narrators who clearly fall on the unreliable side of the line are in many respects more troublesome to deal with, we shall begin with that other more amiable breed: the narrators who, however human and limited and bewildered, earn our basic trust and approval (273-274).

En la siguiente tabla, se tratará este tema de los narradores y la reacción de los lectores, y como se dice arriba, se empezará con los narradores más confiables y se terminará con los menos confiables, según la obra de Booth:

CONTROL OF SYMPATHY	CONTROL OF CLARITY AND CONFUSION		"SECRET COMUNION" BETWEEN AUTHOR AND READER					
<p>"Perhaps the most important effect of traveling with a narrator who is accompanied by a helpful author is that of decreasing emotional distance. We have seen that much traditional commentary was used to increase sympathy or to apologize for faults. When an author chooses to forgo such rhetoric, he may do so because he does not care about conventional sympathy [...]. Such an effect is possible, I think, only when the reflected intelligence is so little distant, so close, in effect, to the norms of the works that no complicated deciphering of unreliability is required of the reader. So long as what the character thinks and feels can be taken directly as a reliable clue about the circumstances he faces, the reader can experience the circumstances he faces, the reader can experience those circumstances with him even more strongly because of his moral isolation" (274).</p>	<p>"<i>Mystification</i>.—Of the many uses of bewilderment, ordinary mystification without obvious contrivance is perhaps the most common. Mystery is easily attained in any mode, of course, but one trouble with the old-fashioned methods [...] is that often no reason for the mystery is provided other than the narrator's desire to mystify. He knows all the time what he holds back until later, and though a skilful author, like a skilful magician, can conceal his suppression and unveilings pretty well, we are likely to feel cheated when we discover that facts were held back for no good reason" (284).</p>	<p>"<i>Deliberate confusion of the reader about fundamental truths</i>.—A very different effect ensues when the narrator's bewilderment is used not simply to mystify about minor facts of the story but to break down the reader's convictions about truth itself, so that he may be ready to receive the truth when it is offered to him. If the reader is to desire the truth he must first be convinced that he does not already possess it. Like a well written philosophical treatise, any work depending on this desire must raise an important question in a lively form if the reader is to care about reading on to find the answer, or to feel the importance of the answer when it comes. Whether the answer is itself unequivocal or, as in many modern novels, deliberately ambiguous is irrelevant to the basic for of such reading experiences. The claim that there is no answer is itself an answer, so far as literary effect is concerned [...]. We have many discussions of these novelists' doctrines, and we have a few attempts to relate various quests to the archetypal 'quest-myths' [...]. I can make only a small beginning here, by illustrating the kinds of confusion such works rely on" (285-288).</p>	<p>1. <i>Deliberate confusion about the relation of art and reality</i>.—We have already seen something of the fun Sterne could produce by confusing the reader about the kind of book he was writing. Many modern woks use the same kind of confusing, unreliable narration in a deliberate polemic against conventional notions of reality and in favor of the superior reality given by the world of the book" (288).</p>	<p>"The effects of deliberate confusion require a nearly complete union of the narrator and reader in a common endeavor, with the author silent and invisible but implicitly concurring, perhaps even sharing his narrator's plight. The effects we turn to now require a secret communion of the author and reader behind the narrator's back. Few modern narrators are made up entirely of qualities at either extreme, but the predominance of one kind or another will determine radically different effects in the works in which they are found [...]. But behind the manifold particular effects that can be heightened or suppressed by using this kind of narrator, one can recognize three general pleasures that are in some degree present whenever the reader is called on to infer the author's position through the semitransparent screen erected by the narrator (300-301).</p>	<p>"<i>The pleasure of deciphering</i>.—[...] It is obvious—at least, once we have read Joyce—that there is no limit to the number of deciphering pleasures that can be packed into a book. And clearly the challenge to the cryptographer is greatest when the explicit helps from the author, speaking in his own voice, are least. In so far as a work depends, then, on the reader's activity of deciphering, it cannot offer explicit aid" (301).</p>	<p>"<i>The pleasure of collaboration</i>. — The true value of forcing the reader to decipher lies in what such activity does to his attitude toward the story and its author [...]. The trouble with most talk about the good and bad of asking the reader to decipher—usually under terms like 'difficulty,' 'obscurity,' 'complexity,' or 'allusiveness'—is that it is entirely general, as if there were some abstract law which says that this or that degree of difficulty is too much or too little [...]" (302).</p>	<p>"<i>Secret communion, collusion, and collaboration</i>.—All of the great uses of unreliable narration depend for their success on far more subtle effects than mere flattering the reader or making him work. Whenever an author conveys to his reader an unspoken point, he creates a sense of collusion against all those, whether in the story or out of it, who do not get that point. Irony is always thus in part a device for excluding as well as for including, and those who are included, those who happen to have the necessary information to grasp the irony, cannot but derive at least part of their pleasure from a sense that others are excluded. In the irony with which we are concerned, the speaker is himself the butt of the ironic point. The author and the reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting. The effect is most clearly distinguishable when the narrator shows ignorance of matters of fact" (304).</p>	<p>"2. <i>Confusion about moral and spiritual problems</i>.—If art were 'for art's sale' in the limited sense of existing only to give pleasure through abstract forms and patternings [sic], one would expect that a quest is formed would be only important distinction between good and bad" (Booth 292). "One can theoretically project a novel in which no attempt would be made to give a sense of progression toward any conclusion or final illumination. Such a work might simply convey an all-pervasive sense that no belief is possible, that all is chaos, that nobody sees his way clearly, that we are all engages in a 'journey to the end of the night.' In a work of this kind, not only would the narrator and reader move together through the unanswered questions as they arise, but presumably the implied author would move with them; such a work must leave the action unresolved: any resolution would imply a standard of values in relation to which one situation would be more nearly final than another. Only an unresolved sense of meaningless continuation could do justice to a full nihilism of this kind" (297).</p>

Ahora se abordará otro punto de este marco teórico: la moralidad de la narración y la técnica, es decir, las formas que un autor usa para producir empatía o antipatía en el lector. Si un autor quiere producir intensa empatía por sus personajes que no tienen fuertes virtudes que los recomienden, la viveza psíquica de las introspecciones profundas y prolongadas lo ayudará. Si un escritor quiere lograr la confusión del lector, entonces la narración no confiable puede ayudarlo. Por otro lado, si una obra requiere un efecto como la intensa ironía dramática, ya sea cómica o trágica, el autor debe encontrar nuevos usos para la narración confiable directa. Habrá que dejar que cada obra “haga” lo que quiere hacer y que el autor descubra los poderes inherentes de ésta para que el autor mida la técnica de él para la culminación de esos poderes.

De todos los criterios que se pueden emplear para los juicios—sociales, psicológicos, sexuales, históricos, políticos, religiosos, o lo que sea (se señalarán todos en la siguiente tabla)—sólo uno puede ser fuertemente forzado al lector por la naturaleza del tema, de tal modo que no pueda transgredirse: la narración impersonal ha levantado dificultades morales más frecuentemente para nosotros para dejar pasar las cuestiones morales como irrelevantes para la técnica. Como señala Booth:

We have seen that inside view can build sympathy even for the most vicious character. When properly used, this effect can be of immeasurable value in forcing us to see the human worth of a character whose actions, objectively considered, we would deplore [...]. But it is hardly surprising that works in which this effects is used have often led to moral confusion. Perhaps a majority of all charges against the immorality of serious modern fiction can be traced to this one device. One can recognize the irrelevance and wrongheadedness of many such charges

and still attempt to deal honestly with the problems presented by the seductive rogues who narrate much modern fiction (378-379).

THE AUTHOR'S MORAL JUDGMENT OBSCURED	THE MORALITY OF ELITISM
<p>“The moral question is really whether an author has an obligation to write well in the sense of making his moral ordering clear, and it so, clear to whom. Ian Watt has suggested recently that the novel is essentially an ambiguous form; the rise of the novel is itself a reflection of ‘the transition from the objective, social and public orientation of the classical world to the subjective, individualist and private orientation’ (citado en Booth 387) of modern life and literature. As the novel sought what he calls ‘realism of presentation,’ in a world in which reality itself came to seem more and more ambiguous, relativistic, and mobile, it inevitably sacrificed the ‘realism of assessment’ of other genres” (Booth 386-387).</p> <p>“This does not mean, however, that novels should or must be ambiguous. Nor does it mean that failures in communication between novelist and reader should be treated as if successful communication is an accident of personality. When communication fails, Leon Edel says, it ‘may sometimes be the fault of the artist,’ but ‘generally it must be recognized rather as a failure of the two consciousnesses involved to establish a harmonious relationship. This happens often enough in life; there is no reason why we may not expect it to happen sometimes in our relationship to certain novels that we read’ (citado en Booth 387). This is true enough, so far as it goes; there are no doubt good readers and good authors who somehow cannot meet on common ground, and few readers are ever sufficiently careful to catch the clues that are provided. But we might equally well conclude from the potential ambiguity of fiction that the novelist must work harder at providing, <i>within his work</i>, the kind of definition of his elements that a good production gives to a play” (387-388).</p> <p>“From this standpoint there is a moral dimension in the author’s choice of impersonal, noncommittal techniques. As we have seen, the objective narration, particularly when conducted through a highly unreliable narrator, offers special temptations to the reader to go astray. Even when it presents characters whose conduct the author deeply deplores, it presents them through the seductive medium of their own self-defending rhetoric. It is consequently not surprising that reactions to such works have been marked with confusion and false accusations” (388-389).</p>	<p>“We have noted that many of the works in the unreliable mode depend for their effects on ironic collusion between the author and his readers. The line between such effects legitimately pursued and the pleasure of snobbery is difficult to draw, but impersonal, ironic narration lends itself neatly, far too neatly, to disguised expressions of snobbery which would never be tolerated if expressed openly in commentary.[...]. Even baser would be the pleasure of writing works so that only the select few can understand” (391-392).</p> <p>“In short, the writer should worry less about whether his <i>narrators</i> are realistic than about whether the <i>image he creates of himself</i>, his implied author, is one that his most intelligent and perceptive readers can admire. Nothing will so certainly consign a work to ultimately oblivion as an implied author who detests his readers or who thinks that his work is better that it is. And nothing is so certain to lead an author into creating such a picture of himself as the effort to appear brighter, more esoteric, less commercial than he really is” (395-396).</p> <p>“The ultimate problem in the rhetoric of fiction is, then, that of deciding for whom the author should write [...]. The author makes his readers. If he makes them badly—that is, if he simply waits, in all purity, for the occasional reader whose perceptions and norms happen to match his own, then his conception and norms happen to match his own, then his conception must be lofty indeed if we are to forgive him for his bad craftsmanship. But if he makes them well—that is, makes them see what they have never seen before, moves them into a new order of perception and experience altogether—he finds his reward in the peers he has created” (396-398).</p>

Otro texto que servirá para analizar *El Sonido y la Furia* es la obra del reconocido teórico y crítico literario Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*. En esta obra, el autor comienza diciendo que:

[L]a lectura es una praxis personal, más que una empresa educativa. El modo en que leemos hoy, cuando estamos solos, guarda una continuidad considerable con el pasado, aunque se realice en una biblioteca universitaria [...]. Permítanme fundir a Bacon, Johnson y Emerson en una fórmula de cómo leer: encontrar, en aquello que sintamos próximo a nosotros, aquello que podamos usar y reflexionar, y que nos llene de la convicción de compartir con una naturaleza única, libre de la tiranía del tiempo [...]. En definitiva, leemos [...] para fortalecer nuestra personalidad y averiguar cuáles son nuestros auténticos intereses. Este proceso de maduración y aprendizaje nos hace sentir placer (17-18).

Además, Harold Bloom propone una serie de principios para acercarse por primera vez a los textos literarios, mismos que serán explicados en la siguiente tabla:

<p>1. <i>“Límpiate de tópicos pseudointelectuales”</i> (Bloom 20) (itálicas del texto).</p>	<p>2. <i>“No trates de mejorar a tu vecino ni a tu ciudad con lo que lees ni por el modo en que lo lees”</i> (itálicas del texto).</p>	<p>3. <i>“El intelectual es una vela que iluminará la voluntad y los anhelos de todos los hombres”</i> (itálicas del texto).</p>	<p>4. <i>“Para leer bien hay que ser inventor”</i> (22).</p>	<p>5. <i>“[L]a recuperación de lo irónico”</i> (22).</p>
<p>“Una cultura universitaria en que la apreciación de la ropa interior de las mujeres victorianas sustituye a la apreciación de Charles Dickens y Robert Browning recuerda las vitriólicas sátiras de Nathanael West, pero no es más que la norma. Una consecuencia involuntaria de esa « poética cultural » es que no puede surgir un nuevo Nathanael West, pues semejante cultura universitaria no podría soportar la parodia. Los poemas de nuestra tradición cultural han sido reemplazados por la ropa interior que cubre el cuerpo de nuestra cultura. Nuestros nuevos materialistas nos dicen que han recuperado el cuerpo para el historicismo, y afirman obrar en nombre del principio de realidad. La vida de la mente será aniquilada por la muerte del cuerpo, pero para eso no se necesitan los hurras de una secta pseudointelectual” (20).</p>	<p>“El fortalecimiento de la propia personalidad ya es un proyecto bastante considerable para la mente y el espíritu de cada uno: no hay una ética de la lectura” (20-21).</p>	<p>“No hay por qué temer que la libertad que confiere el desarrollo como lector sea egoísta, porque, si uno llega a ser un lector como es debido, la respuesta a su labor lo confirmará como iluminación de los demás” (21).</p>	<p>“A la «lectura creativa», en el sentido de Emerson, la llamé en cierta ocasión «mala lectura» [misreading], expresión que persuadió a mis oponentes de que padecía una dislexia involuntaria. La inanidad o la vaciedad que perciben cuando leen un poema sólo está en sus ojos. La confianza en sí mismo no es un don ni un atributo, sino una especie de segundo nacimiento de la mente, y no sobreviene sin años de lectura profunda” (Bloom 22).</p>	<p>“Pensemos en Hamlet, que casi invariablemente cuando dice una cosa quiere decir otra, a menudo diametralmente opuesta. Pero, al enunciar el quinto principio —la lánguida esperanza de recuperar la ironía—, me siento próximo a la desesperación, porque enseñarle a alguien a ser irónico es tan difícil como instruirlo para que desarrolle plenamente su personalidad. Y, sin embargo, la pérdida de la ironía es la muerte de la lectura y de lo que nuestras naturalezas tienen de civilizado” (22-23).</p> <p>“La ironía exige una amplia dosis de atención y la capacidad de albergar mentalmente en un momento dado doctrinas antitéticas, incluso si chocan entre sí. Si la lectura es despojada de la ironía, pierde inmediatamente su carácter disciplinar y su capacidad de sorprender. Pregúntate qué es aquello que sientes próximo a ti, aquello que puedes usar para sopesar y meditar, y lo más probable es que te respondas que la ironía, incluso si muchos de tus maestros no saben ni dónde encontrarla. La ironía limpiará tu mente de los tópicos pseudointelectuales de los ideólogos y te ayudará a ser un intelectual que ilumine a los demás como una vela” 25).</p>

Además, leemos por razones variadas, y muchas veces familiares:

1. Por nuestra imposibilidad de conocer a fondo a toda la gente que quisiéramos.
2. Por nuestra necesidad de conocernos mejor.
3. Para conocer cómo somos, cómo son los demás, y cómo son las cosas.

4. Sin embargo, el motivo más profundo y auténtico para la lectura del tan maltratado canon es la búsqueda de un placer difícil. Yo [Bloom] no patrocino precisamente una erótica de la lectura, pienso que «dificultad placentera» es una definición plausible de lo sublime; pero depende de cada lector que encuentre un placer todavía mayor. [...]. Hago un llamamiento a que descubramos aquello que nos es realmente cercano y podemos utilizar para sopesar y reflexionar. A leer profundamente, no para creer, no para contradecir, sino para aprender a participar de esa naturaleza única que escribe y lee. A limpiarnos la mente de tópicos, no importa qué idealismo afirmen representar. Sólo se puede leer para iluminarse a uno mismo: no es posible encender la vela que ilumine a nadie más (26-27).

Ahora se abundará un poco sobre la naturaleza de la novela y su lectura, que, en teoría, esta última no tendría que ser muy diferente que la lectura de una poesía, sobre todo porque la parte más importante es el lector. No obstante, hay pequeñas diferencias en la lectura de la novela, pues esperamos encontrar en ella, en primera, una realidad social—contemporánea o histórica [anterior a nosotros]—que nos sea familiar, aunque no la hayamos protagonizado nosotros y/o las personas cercanas a nosotros. Sin embargo, se puede afirmar que se pueden leer las novelas por sus personajes, sus argumentos y la

belleza de sus narraciones, y deberán ser leídas por las mismas razones que en los siglos XVII y XVIII: para obtener placer estético y ampliar la perspectiva espiritual del lector.

Habría que mencionar nada más dos últimas cosas: la primera es que Harold Bloom considera que las obras de Faulkner, como todas las analizadas en su libro, son herederas del canon de William Shakespeare, pues todas ellas—incluyendo a *El Sonido y la Furia*, cuyo título es una frase de *Macbeth*, de Shakespeare—explican, hasta cierto punto, las emociones humanas; y sus personajes son posibles en el universo histórico, es decir, que pudieran ser cualquiera de nosotros. El segundo punto que hay que recordar es que, como señala Bloom:

Los personajes de las grandes novelas no son meros signos en una página, sino retratos postshakesperianos de la realidad de los seres humanos, unos seres humanos verdaderos, probables y posibles. La novela se nos sigue ofreciendo para ser leída, y en el siglo XX Proust, Joyce, Beckett y una legión de autores americanos, tanto anglosajones como hispanos, se ha sumado a la rica tradición de Austen, Dickens, Flaubert, Stendhal y los demás representantes clásicos del género (151).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA E INTERPRETACIÓN

What Faulkner implicitly acknowledges here is that the relationship between reading and writing is one of reversibility: reading is always a virtual writing, and writing always a way of reading (Bleikasten 44).

En este capítulo se analizará la obra *El Sonido y la Furia*, aplicando, en la medida en que vaya siendo necesario, las herramientas teóricas mencionadas en el capítulo anterior. Sin embargo, cabe mencionar que, en atención a que tanto el título de esta tesis como la hipótesis que la guía se cifran en la relación entre tecnología y naturaleza, en este capítulo se hará un breve bosquejo histórico de los orígenes y trayectoria del reloj y del automóvil, puesto que son los dos artefactos tecnológicos que juegan un papel determinante en la trama y en el argumento de esta novela. Es decir, este bosquejo histórico se incluirá en este proyecto para incrementar y aclarar la competencia de los posibles lectores con respecto a *El Sonido y la Furia* y a este análisis de la obra antes mencionada.

En otras palabras, se hablará del repertorio o *repertoire*, es decir, de todas estas referencias sociales e históricas y de la cultura—todas las alusiones extratextuales de la obra, que están en el nivel externo planteado por Ítalo Calvino (“Los niveles de la realidad en la literatura” 196-201) pero que no están re-producidos del todo en el texto literario. En otras palabras, el texto literario siempre será una re-formulación de esta

realidad extratextual, aunque la función de este breve bosquejo sobre la tecnología será ofrecer al lector la referencia adecuada para la comprensión del texto y de este proyecto.

Los primeros seres humanos medían el tiempo usando la posición del sol: si el sol estaba en su punto más alto, era el mediodía. Si estaba en el horizonte, era o el comienzo o el final del día. Después, los egipcios usaron gigantescos obeliscos, que daban la hora proyectando su sombra en el piso, según la posición del sol.

The next great advance in time keeping occurred in about 3450 when a primitive hourglass was invented. This device was basically a bowl with a hole in the bottom. Water dripped through the whole as the day wore one, and grooves cut into the side of the bowl measured the passage of times [...]. More than 2000 years later, glass hourglasses [...] began to appear. A huge advance occurred in the 1300's when mechanical clocks, which used weights or spring, began to appear. At first, they had no faces, and no hour or minute hand; rather, they struck a bell every hour. Later, clocks with hour, and then minute hand, began to appear [...]. In the 1400's another important discovery in timekeeping was made: it was learned that coiled springs [...] were able to move the hands on a clock as well as weights or springs of previous larger clocks. This discovery made smaller clocks, and later watches, possible (Mehalek pars. 3-8).

En 1655, Christiaan Huygens inventó el reloj de péndulo y, en 1762, John Harrison hizo un relojito para navegantes. “In the early 1800s, one of the most important events in clock making occurred. Eli Terry developed machines, patterns, and techniques that produced clock parts which were exactly alike, so they could be mass-produced and interchanged from one clock to another” (Mehalek par 10). En 1852, Gran Bretaña implementó una red de telégrafos y estandarizaron los tiempos de entrega con el

meridiano de Greenwich. En 1882, Estados Unidos creó cuatro husos horarios en su territorio, que todavía están en uso hasta nuestros días. En 1884, los delegados de 25 países firmaron un acuerdo para estandarizar los husos horarios de todo el mundo.

A principios del siglo XX, sólo las mujeres llevaban reloj de pulsera. Como escribe Kyle Mehalek: “[n]o self respecting ‘real man’ would wear one. However, the first World War, soldiers wore wristwatches because taking out a pocket watch to check the time was difficult or impossible in the battle. After the war was over it was considered ‘socially acceptable’ to wear wristwatches and they became popular” (par. 12). Para 1967 se creó el reloj atómico, con margen de error de un segundo cada 1.4 millones de años. En 1999, se creó un reloj que pierde un segundo cada 20 millones de años, y es el más exacto del mundo.

Con respecto al nacimiento de los primeros automóviles, éstos surgieron en Europa, a principios del siglo XVII, con un vehículo impulsado con vapor, creado por un flamenco llamado Ferdinand Verbiest para el emperador chino. Sin embargo, fue el francés Nicholas Joseph Cugnot quien, en 1769, demostró que el vehículo tenía una aplicación real. No obstante, fue en Inglaterra en donde Richard Trevithick hizo funcionar un vehículo de propulsión a vapor. Los primeros autos estadounidenses se produjeron en Filadelfia, cuando, según Patrick J. Moran, Oliver Evans recibió una patente—en 1792—por su invento Oruktor Amphibolos, que era “a steam-land carriage that was used for the dredging of streams and ponds” (1).

Si bien los primeros autos con motor de gasolina se produjeron en serie en Alemania (según el capítulo “History of the automobile” de la enciclopedia *Wikipedia*), estos autos se desarrollaron simultáneamente por varios inventores y fueron producidos por Karl Benz en 1888 (pars. 6-7). En Estados Unidos aparecieron poco después, hacia 1900, primero con los hermanos Charles y Frank Duryea y su Duryea Motor Wagon

Company. Posteriormente, los autos se produjeron a gran escala por Oldsmobile—fundada por Ransom Olds, que sacó un auto con motor de un cilindro y tres caballos de fuerza—y, sobre todo, por Ford Motor Company—fundada por Henry Ford—. Este último, como señala Patrick J. Moran, “revolutionized the industry by coming up with the idea of the assembly line. In the assembly line each worker was responsible for putting one part, or doing a piece of work on each automobile. This allowed workers to perfect one area of building, and greatly reduced the production time of automobiles (1-2).

En otras palabras, Henry Ford impulsó mucho la producción en serie de autos con motor de gasolina, lo cual contribuyó a que éstos se propagaran por el territorio norteamericano, lo cual no sucedió con los autos eléctricos debido a su estorbosa batería que se descargaba pronto y, como apunta John Rae, debido a errores estratégicos (principalmente haber perdido la patente del motor eléctrico) de la principal compañía productora (“The Electric vehicle Company: A Monopoly that Missed,” par. 4).

Finalmente, en 1910 el auto con motor de gasolina se impuso a los autos con motores de vapor y de electricidad, y se desarrollaron los motores con transmisión de velocidades. Entre 1919 y 1929, se inventaron los autos con motor enfrente y aumentaron los controles de calidad en la fabricación de estos autos y la mejora de los motores de combustión interna, que ya incluían válvulas múltiples, además de concebirse los vehículos v-8, v-12, y v-16 para los muy ricos. En esta época se situarán las narraciones de Jason y el narrador extradiegético de *The Sound and the Fury*, cuyas referencias a la tecnología y la naturaleza se analizarán posteriormente.

También se dará un breve bosquejo de la Guerra Civil norteamericana y de la mentalidad sureña que se denominó la Causa Perdida [the Lost Cause], referente a la

etapa sureña posterior a la guerra, pero en la cual los sureños norteamericanos seguían pensando como si vivieran antes del conflicto armado.

La Guerra Civil norteamericana comenzó en el año de 1861 y terminó en el año de 1865. Se llevó a cabo entre once estados sureños—bajo el liderazgo de Jefferson Davis—, con economía esclavista [los Estados Confederados de América, o, simplemente, Confederados] y los estados norteños—al mando del presidente republicano Abraham Lincoln—o la Unión [popularmente conocidos como *yankees*].

La guerra comenzó debido a la negativa de los Confederados a aceptar la abolición de la esclavitud propuesta por los estados norteños, y dicha negativa desencadenó que los estados sureños o confederados decidieran separarse de la Unión Americana. Abraham Lincoln se negó a aceptar la separación y comenzó la guerra en 1861, misma que terminó en 1865, seguida por el periodo denominado la Reconstrucción.

Después de este periodo de guerra, se agudizó la diferencia entre el Norte y el Sur de Estados Unidos de Norteamérica, pues si bien antes de la guerra la ventaja del norte sobre el sur no era tan grande, ésta se fue haciendo cada vez mayor a lo largo del conflicto armado, pues los norteños aumentaron su flota de barcos de guerra y el número de trenes y caminos. Desde antes de la guerra, los sureños no quisieron modernizarse porque, al ganar las elecciones presidenciales los republicanos (Abraham Lincoln), éstos implementaron una mentalidad competitiva y capitalista—que era una amenaza para la economía esclavista del sur la razón principal por la que los dueños plantacioneros no impulsaron tantos avances tecnológicos.

Después de la derrota sureña en la Guerra Civil por parte de los *yankees*, se acuñó el término La Causa Perdida [The Lost Cause] —aparecido por primera vez en 1866—para denominar la mentalidad de los sureños después de esta lucha, pues ellos

atribuyeron su derrota a cosas más allá de su control—como traiciones de sus héroes. Muchos promotores de esta ideología fueron los antiguos generales derrotados, caballerescos y pasados de moda.

Los temas en torno a los cuales giraba esta mentalidad eran, entre otros, la “virtud moral” de los generales sureños en contraposición con los norteamericanos, que, según los sureños derrotados, tenía una moralidad muy baja;¹⁶ también estaban los mitos de la derrota sureña por la incompetencia de los subordinados a los altos mandos militares del sur. Esta mentalidad llegó a influenciar hasta la novela *Lo que el viento se llevó*, publicada por Margaret Mitchell en 1936; y, obviamente, en la idiosincrasia de los Compson—sobre todo de Quentin, que pretende mantener intacta la virginidad de su hermana a toda costa; y, al no lograrlo, prefiere suicidarse aventándose hacia un río desde un puente—.

Esta historia se llevó a cabo en el condado mítico de Yoknapatawpha, mismo que fue una reinterpretación, dentro de las normas de una obra literaria, del sureste norteamericano; y el único evento que ocurrió fuera de éste es el suicidio de Quentin en Boston, ciudad correpresentada a través de los pensamientos racistas del joven Compson. Este condado ficticio era atravesado por el río Mississippi, a cuya orilla se encontraban numerosas plantaciones algodoneras que pertenecían a familias blancas. Estas enormes extensiones de tierra producían algodón gracias a los esclavos negros traídos de África. Sin embargo, después de la guerra civil norteamericana, la mayoría

¹⁶ En este proyecto, las categorías que se usarán posteriormente para describir a los Compson como decadentes y escandalizados por la desfloración de Caddy y miss Quentin serán productos del reflejo de esta mentalidad atrasada en el texto, no tanto de una reacción del lector a éste. Como señala Wayne Booth a propósito de la moralidad en los textos: “The ultimate problem in the rhetoric of fiction is, then, that of deciding for whom the author should write [...]. The author makes his readers. If he makes them badly—that is, if he simply waits, in all purity, for the occasional reader whose perceptions and norms happen to match his own, then his conception and norms happen to match his own, then his conception must be lofty indeed if we are to forgive him for his bad craftsmanship. But if he makes them well—that is, makes them see what they have never seen before, moves them into a new order of perception and experience altogether—he finds his reward in the peers he has created” (396-398). En otras palabras, estas categorías surgen en el lector por el efecto del autor implícito y porque así son sus reglas de la narración—que implican crear el universo literario en el que se pongan de manifiesto las arcaicas costumbres de los habitantes del

de estas familias perdió su antiguo esplendor. Una de estas familias es la familia Compson.

Los Compson también habían perdido su opulencia de antaño. Esta familia se componía de siete miembros: el padre, Jason Compson III, que era alcohólico; la madre, Caroline Compson, de soltera Bascomb, que estaba permanentemente enferma; tres hermanos: Benjy, Quentin, y Jason IV, y una hermana, Caddy, misma que tuvo que casarse embarazada y dio a luz a una hijita a la que abandonó en casa de sus padres. Esta niña se llamó Quentin, como su tío; y, si bien se le ha nombrado de diferentes modos—Quentin II, miss Quentin Compson, o Quentin Head—en este proyecto se le nombrará como en *El Sonido y la Furia*, miss Quentin, que es como se referían a ella todos los personajes de este libro, para diferenciarla de su tío. También estaban otros personajes, que, aunque no son de la familia Compson, vivían en la misma casa: Dilsey, la sirvienta negra, y sus hijos.

La acción ocurre mediante una transposición de planos témporo-espaciales, pues la diégesis se lleva a cabo cuando casi todos los eventos ya han ocurrido. El relato comienza el 7 de abril de 1928, sábado de Gloria y día del cumpleaños de Benjy, el hermano retrasado mental de la familia y narrador de este capítulo, mismo que contiene todos los acontecimientos esenciales de la obra, que son ampliados posteriormente. La historia se inicia—en orden cronológico—cuando los hermanos Compson son pequeños, y hay un hecho que marcará toda la narración, misma que será un soporte simbólico y un hilo de la acción: Caddy, de pequeña, cae a un río y se mancha de lodo su calzón largo. Quentin, un poco mayor que Caddy, le da una cachetada por haberse mojado, y la golpea alegando que es mayor que ella y que ya va a la escuela.

sureste norteamericano—, mas no porque el propio lector se haya escandalizado (al igual que Quentin) por la desfloración de Caddy y de su hija.

Esa mancha es un presagio, pues cuando muere Damuddy, la abuela de los niños Compson, la pequeña Caddy se sube a un árbol para ver qué pasa en el velorio; y sus hermanos y los hijos de Dilsey, la sirvienta negra, se quedan viendo la parte baja de su calzón largo, que está manchado de lodo. Esta mancha será una suerte de premonición de su desfloración a los dieciocho años de edad, así como un fuerte soporte simbólico de la historia. Este hecho será otro fuerte soporte simbólico e hilo de la acción, así como uno de los tantos segmentos de la novela que cuentan con un desarrollo, un clímax y un desenlace—ya que la narración no es lineal—y el clímax de esta parte de la novela es la mancha en el calzón de Caddy, y que es vista por todos los niños de abajo del árbol. Este pedazo de la narración está permeado con las referencias intermedias de Benjy, que ya sospecha algo cuando ella ya no tiene el olor de la brea de los árboles, además de constantes alusiones al día en que está fechada su sección (como la pelea entre miss Quentin y Jason porque éste la espía constantemente). Cabe mencionar que este evento está en la sección de Benjy, y éste sigue narrando otros eventos que ocurrieron posteriormente, como el suicidio de Quentin. Como señala Benjy en *The Sound and the Fury*:

‘He thirty-three.’ Luster said. ‘Thirty-three this morning [...]. We going to have thirty-three candle on a cake, anyway. Little cake [...].’

I hushed and got in the water *and Roskus came and said to come to supper and Caddy said,*

It’s not supper time yet. I’m not going.

She was wet. We were playing in the branch and Caddy squatted down and got her dress wet and Versh said,

‘Your mommer going to whip you for getting your dress wet.’ [...]

Caddy smelled like trees in the rain (15, 17) (cursivas del texto).

Otro fragmento de este capítulo es el referente a la desfloración de Caddy—que no es la mancha en su ropa interior, ya que esta mancha es sólo un presagio simbólico de su pérdida de la virginidad—, que se lleva a cabo cuando ella es una adolescente, y que desemboca en un clímax con un embarazo tiempo después, y una boda subsiguiente con Herbert Head, un hombre que no es quien la desfloró. Se casan en abril de 1910, y Quentin se suicida en junio de ese año al no poder soportar la desfloración y el embarazo de su hermana. Este suicidio se narra a través de todo el texto pero, sobre todo, en la segunda sección, el 2 de junio de 1910, día de la muerte del joven Compson.

Cuando nace la hija de Caddy, la joven Compson se ve obligada a abandonarla con sus padres y, al crecer la niña, sigue mandándole dinero, que Jason, su tío, le roba. Jason acosa a su sobrina, y trata de perseguirla al sospechar que alguien asimismo la desfloró. Efectivamente, la muchacha también es desvirginada por un hombre de corbata roja y huye con él a bordo de un auto, con el dinero que le pertenece y que Jason le había robado.

Los otros hilos de la acción—que no son los fragmentos narrativos antes mencionados sino las acciones que, agrupar los segmentos, fungen como los pilares que soportan la trama de la obra — son varios: uno es el dinero, y será motivo de contraste porque, por un lado, los Compson no se han dado cuenta de que ya no les queda un centavo; y por otro está Jason, el tercer narrador, que es el único miembro de la familia que consigue trabajo y, por ende, es el sostén económico de ésta. Sin embargo, sigue siendo tan mediocre como ellos, roba el dinero perteneciente a su sobrina, hace mal uso del dinero de su madre al comprar un auto—para lo cual no estaba destinado ese dinero—y acaba ahogándose con el humo del escape de su vehículo.

El último hilo de la narración—y el foco de este proyecto—es la oposición de tecnología frente a la naturaleza: Caddy será la primera persona en tener un auto en el

pueblo, como vaticinio de que su hija huirá a bordo de un vehículo de éstos al final de la narración. Además, cuando Caddy es desflorada, sólo Benjy, que está en pleno contacto con la naturaleza, se dará cuenta. Quentin, por estar atado a su reloj, sólo se percatará cuando su hermana está embarazada; y Jason, por estar preocupado por lo monetario, no verá que su sobrina será desvirgada a bordo de otro auto y que huirá con el dinero que él le robó.

Todos estos hilos estarán entrettejidos a través del discurso balbuciente de Benjy, quien sólo describe lo que ve pero no sabe qué pasa; sin embargo, por medio de su narración tan confusa se ve el contacto con la naturaleza porque narrará los hechos tal cual son, y no a través de una mentalidad retorcida. También está la imagen misericordiosa de Dilsey, que en su juventud era una mujer muy fuerte pero, para el domingo de Pascua de 1928, era una anciana bajita y delgada. Sin embargo, ella será el pilar de la familia y la única para la que la salvación cristiana tendrá sentido. Dilsey, la sirvienta negra, es la única que se salva de esta decadencia, pues es la única para quien tiene sentido el domingo de Pascua, al no dejarse abatir por la tristeza y las desgracias de los Compson. Dilsey es también la única en la casa de los Compson que comprende las cosas en su justa dimensión.

Desde luego, estará el discurso y el apego al dinero de Jason; y las dos mujeres que cambian la historia de los Compson: Caddy y miss Quentin. Caddy, al casarse embarazada, rompe las reglas de la rígida sociedad sureña norteamericana. Aunque se ve obligada a abandonar a su hija en la casa Compson, ésta, miss Quentin, será quien huya con el dinero que su mamá le envió y cambie para siempre su destino, y por ende, la historia ya no tendrá un final trágico para ella y habrá valido la pena el sacrificio de su madre.

En otras palabras, el texto se entreteteje por tres narraciones en las voces de tres narradores-personaje; es decir, en las voces de tres relatores que tienen un punto de vista muy limitado y que pueden ser conocidos por lo que los demás dicen de ellos que por el discurso de ellos mismos. El lector conocerá verdaderamente a los personajes y a los hechos en la cuarta sección, que pondrá en su lugar todas las piezas del rompecabezas que es esta obra.

A través de este estilo antes mencionado, y de la técnica que utilizan los narradores, analizada posteriormente en este capítulo, se puede elaborar al autor implícito de esta obra, que no es el autor real sino su otra versión textual (ese escribano oficial del texto, que puede estar tras bambalinas, como titiritero, o como un Dios indiferente), no es para nada neutral a los hechos de la obra, ni a todos sus personajes.

En este texto *El Sonido y la Furia*, el autor implícito tiene una especial simpatía por los miembros más débiles de la familia Compson—a través de los discursos de cada narrador (Benjy siempre dándose cuenta, antes que nadie, de lo que pasa; Quentin siempre egoísta y sin superar la desfloración de su hermana; Jason con su discurso racista y machista; y el cuarto narrador extradiegético que relata la partida de miss Quentin, la ceremonia de Pascua a la que asisten Benjy y Dilsey, y el ahogamiento de Jason con su vehículo), este autor implícito inclinará su simpatía hacia los miembros más débiles de la familia Compson, es decir, por Benjy, Dilsey, Caddy y miss Quentin; y pesará su antipatía por Jason, Quentin, y Caroline Compson (de soltera Bascomb).

En otras palabras, las reglas del autor implícito serán dirigidas a mover las emociones de los lectores para sentir empatía hacia los débiles y repulsión por los fuertes. Por ejemplo, Benjy siempre llorará la pérdida de su hermana, pues él sentirá el abandono de Caddy porque su ella lo atendía siempre. Por esta razón, uno de los criados le dirá a Benjy—en la primera sección de la novela—“*You can't do no good*

looking through the gate, T. P. said. Miss Caddy done gone long ways away. Done got married and left you” (Faulkner 49). Es decir, se desarrollará en el lector un sentido de compasión por este retrasado mental que ha sido abandonado hasta por Caddy, que era quien lo cuidaba. Sin embargo, Jason comenzará su discurso diciendo, “Once a bitch, always a bitch, what I say” (179). Es decir, el discurso de Jason estará, desde su comienzo, lleno de comentarios despectivos hacia todos los que son diferentes a él, lo cual provocará—como se verá en el capítulo IV—un disgusto hacia él por parte del lector.

Ahora se hará un análisis, de cada una de las secciones, tomando en cuenta la configuración del tiempo objetivo y subjetivo y del espacio objetivo y subjetivo, de la estructura interna, recursos poéticos o retóricos, y del fluir psíquico de los personajes y soportes simbólicos.

Sección de Benjy—7 de abril de 1928

Life’s but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets its hour upon the stage
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(Macbeth. Act V. scene IV, 24-27).

Ahora se procederá a analizar la primera sección de la novela *El Sonido y la furia*, correspondiente a Benjy Compson, que tiene un discurso muy fragmentario y aparentemente sin forma. Es un relato lleno de confusión—de sonido y de furia¹⁷—misma que retrata el sinsentido de la vida de los Compson. Como señala André Bleikasten en su libro *The Most Splendid Failure*:

Echoing its Shakespearean title, the first section of *The Sound and the Fury* presents itself as a “tale told by an idiot” [...]. Benjy is a dumb, and yet he speaks; he is deaf, and yet he can hear. Which is to say that he belongs with the idiots of literature, not with those of the asylum. Like any character of fiction, but less hypocritically than those one encounters in the realistic novel, Benjy is a set of conventions functioning in a verbal construct (Bleikasten 67-8).

En otras palabras, este narrador personaje—un idiota—, que da en cierto modo el título a esta obra por su discurso lleno de sinsentido, es quien mejor percibe, junto con la sirvienta negra Dilsey (quien será analizada al final) la decadencia de su familia. Como señala este título shakesperiano—*El Sonido y la Furia* es un título que se toma de un fragmento de la tragedia *Macbeth* de Shakespeare, en el cual Macbeth se da cuenta de que, al final de sus días, su vida ya no tiene ningún sentido—la vida de los Compson carece de dirección y de contenido. Esta ruina moral está simbolizada por el desfloramiento de Caddy. Se está de acuerdo con André Bleikasten en que Benjy, con su discurso fragmentario en cuestiones de gramática, es quien rompe con la hipocresía de su familia y logra transmitir desde un principio el propósito de la obra: dar a conocer la ruina moral de los Compson, que son una metáfora de los decadentes blancos del sureste norteamericano.

Benjy se da cuenta de esta situación debido a su mentalidad animista y asociada con la naturaleza que, como señala Freud, “todo el absurdo de las prescripciones mágicas queda explicado por la asociación de ideas” (Freud, *Tótem y Tabú* 101). Todo esto se enfatiza a través de ciertas repeticiones de palabras. Por ejemplo, antes de que Caddy perdiera la virginidad, Benjy repetía constantemente, al estar cerca de ella, “[s]he smelled like trees” (7). Como señala Margaret Birns “Caddy’s mudinness [her muddy

¹⁷ “The very title, *The Sound and the Fury*, tells us that the novel is as much about meaningless as meaning, so we need to question whether death’s role in the novel is to provide meaning or to undermine it. Clearly, death does not

drawers] suggests an affiliation with this vegetative world of the mothers, and is complemented by Benjy's association of Caddy with trees" (535). No obstante, cuando Caddy empieza a ponerse perfume y a alienarse de la naturaleza, Benjy dice,

Caddy put her arms around me, and her shinning veil, and I couldn't smell trees anymore and began to cry.

Benjy, Caddy said, Benjy. She put her arms around me again, but I went away. 'What it is, Benjy.' she said [sic]. 'Is it this hat.' She took her hat off and came again, and I went away.

'Benjy,' she said, 'What is it Benjy. What has Caddy done.'

'He don't like that prissy dress,' Jason said. 'You think you're grown up, don't you. You think you're better than anybody else, don't you. Prissy' (Faulkner, The Sound and the Fury 38) (cursivas del texto).

Es decir, Benjy ya detecta, a través del cambio en el olor, la separación de su hermana, desde el momento en Caddy huele diferente, pues significa que se pone perfume para atraer a un hombre y perder la virginidad. Por esta razón, él es el primero en detectar que Caddy ya no es virgen; y señala a este respecto:

We were in the hall. Caddy was still looking at me. Her hand was against her mouth and I saw her eyes and I cried. We went up the stairs. She stopped again, against the wall, looking at me and I cried and she went on and I came on, crying, and she shrank against the wall, looking at me. She opened the door to her room, and she stood against the door, looking at me.

Then she put her arm across her face and I pushed at her, crying (67).

Al poco tiempo de que Benjy detecta este cambio de aroma, Caddy quedará embarazada y tendrá que casarse, abandonando a su hermano desvalido. Por esto, un

provide closure to this novel; rather, it seems to be the novel's generating principle" (Brown 409).

recuerdo de Benjy es el siguiente: “[y]ou can’t do no good looking through the gate, T. P. said. Miss Caddy done long ways away. Done got married and left you. You can’t do no good, holding to the gat and crying. She can’t hear you.” (49) (cursivas del texto).

Sin embargo, como señala Tacca, se trata de un narrador que da una información parcial, que obliga a tener una perspectiva precisa e información limitada, y por esta razón, los narradores faulknerianos son deficientes (85-86). Es decir, la narración de Benjy es de hechos sin significado, puesto que este narrador sabe lo que pasa pero no por qué pasa. En otras palabras, Benjy sólo se limitará a narrar, según su punto de vista, los hechos que se llevan a cabo en su cumpleaños, mismos que están plagados de recuerdos de su niñez y que no llevan ningún orden. No sabe qué les ocurre a los otros, sólo dice lo que perciben sus sentidos. El hecho de que pueda “revelar” los acontecimientos no hace a Benjy narrador equisicente.¹⁸

También deberá anotarse que, en este caso, se está tratando con un narrador dramatizado, según términos de Booth (152). Este narrador dramatizado es aquél que se ha distinguido como “yo,” aunque en muchas novelas se ha dramatizado tan bien que este narrador parece tan vívido como otros personajes. En este caso, este narrador es también un personaje, lo cual ha servido como recurso para dramatizarlo, puesto que lo ha capacitado para narrar o reflejar parte de una historia. En otras palabras, Benjy sabe plasmar parte de la historia de su familia desde su propio punto de vista, el del retrasado mental que dice todo lo que pasa pero sin saber por qué pasa. “Faulkner can use the idiot for *part* of his novel only because the other three parts exist to set off and clarify the idiot’s jumble” (152).

¹⁸ “On the surface, Benjy’s narrative may appear fragmented, idiosyncratic, and removed from history. Yet it operates with a local coherence that readers rely upon, shows the dialogic formation of his identity, demonstrates how his perception with the past affects his present perceptions, and reveals Benjy’s significance for other members of the

Benjy se puede considerar también, en términos de Booth, como un narrador observador, puesto que él no tiene un gran efecto en las acciones de la novela, sino que simplemente narra los hechos y, aun en las otras secciones, es el personaje que es llevado y traído hasta por Dilsey. Sin embargo, esto no significa que su peso en la novela sea menos que el peso de los demás personajes, puesto que, como se verá más adelante, él pesará mucho dentro de *El Sonido y la Furia*, porque será uno de los personajes reivindicados en este texto. Además, Benjy no se estará consciente de sí mismo como narrador. Él se limitará a relatar los acontecimientos que lo rodean, así como lo que perciben sus sentidos, pero no tendrá conciencia de sí mismo como narrador.

El fragmentario discurso de Benjy puede dividirse en varias partes, mismas que se desglosarán, con algunas añadiduras, a lo largo de la novela. “The technique he [Faulkner] uses is complex. First, Faulkner presents Benjy’s mind *as recording the action or situation which Benjy is present to* [...]. Second, Faulkner presents Benjy’s mind *as recording the conversation where Benjy is present to*” (Handy, *The Sound and the Fury: A Formalist Approach* 75). Si bien su gramática es secuencial—salvo en contadas ocasiones—su discurso es muy fragmentario en cuestiones de temporalidad. Esta confusión se logra por medio de las letras cursivas, que pueden indicar un recuerdo de Benjy, o pueden indicar un cambio de temporalidad, como si se quisiera indicar que Benjy no distingue el pasado del presente. Para él sus recuerdos todavía ocurren, y su presente podría ser muy lejano. Por ejemplo, una de las veces que Benjy narra el día de su cumpleaños, dice,

I hushed and got in the water *and Roskus came and said to come to supper and Caddy said,*

household—and for Faulkner’s readers—as they too attempt to comprehend the history of the Compson family” (Burton 208).

It's not supper time yet. I'm not going.

She was wet. We were playing in the branch and Caddy squatted down and got her dress wet [...] (Faulkner, The Sound and the Fury 15) (cursivas del texto).

Sin embargo, hay veces en que las cursivas indican el día del cumpleaños de Benjy,:

I kept a-telling you to stay away from there, Luster said.

They sat up in the wing, quick. Quentin had her hands on her hair. He had a red tie.

You old crazy loon, Quentin said. I'm going to tell Dilsey about the way you let him follow everywhere I go. I'm going to make her whip you good. (46)

(cursivas del texto).

El primer indicio de que, en esta ocasión Benjy está narrando algo que se lleva a cabo en el día de su cumpleaños (que es cuando se lleva a cabo la diégesis de esta sección) es el pronombre posesivo *her hands*, referente a miss Quentin. Es decir, se trata de su sobrina y no de su hermano. Aquí hace referencia a la corbata roja de Luster—del inglés *lust*, o lujuria—, misma que implica el órgano masculino, tanto por su forma como por su color. Esta banda, colgada en el cuello de Luster, será el presagio de un hombre que llegará a Jefferson con un circo, y que tiene una prenda de este color, y que huirá con miss Quentin y un dinero que habrán robado de Jason. Las cursivas, como ya se dijo, pueden indicar un recuerdo de Benjy, como es el caso arriba mencionado, o pueden indicar un cambio de temporalidad.¹⁹

¹⁹“Faulkner knew if *The Sound and the Fury* was to be printed as he had written it, he handed to make references less direct [...]. The first such occurrence appears in Benjy's section [...]. Quentin's gender identity is not clear. Sometimes female (miss Quentin) and sometimes male, this confusion disrupts the dichotomy of sexual difference [...]. Benjy seamless shifts between memories of his brother Quentin Compson and his niece Quentin Head, frustrate efforts to understand which Quentin he means or that there are even two Quentins” (Abate par. 21).

A través de este discurso tan fragmentario, Benjy se verá la decadencia de su familia, simbolizada en este caso por la pérdida de la virginidad de Caddy, la hermana que lo cuida y lo atiende:²⁰

1.- El presente del capítulo, 7 de abril de 1928, día en que Benjy cumple años—treinta y tres, la edad de la muerte de Cristo (1-2).

2.- Se manda un mensaje del tío Maury a su vecina, la señora Patterson, el 23 de diciembre de 1900 (2-12), y hay un recordatorio de un viaje al cementerio en 1912 (12-15). La narración se cambia al presente.

3.- Un recuento detallado de la lenta agonía y la muerte de la abuelita, Damuddy—“‘I’d sit in Damuddy’s chair.’ Caddy said. ‘She eats in bed.’ (21). “[...] Damuddy was sick” (24). “‘Your grandmamy dead” (31)— (15- 38) mientras se interrumpe con cierta frecuencia, aludiendo a la boda de Caddy (18-19, 37) y a las otras muertes de la familia Compson: Quentin, el señor Compson, y Roskus el esposo de Dilsey (31).

4.- La separación de Caddy y Benjy, mientras Caddy crece y empieza a usar perfume (38). Benjy debe dormir solo a los trece años (41), así como cuando Caddy está en el columpio con un chico llamado Charlie (45).

5.- La siguiente escena es un paralelo con la hija de Caddy, Quentin II, en la que Jason espía a su sobrina cuando ésta sale con su novio (46). Aquí será la

²⁰ “‘I want to take a case of recognizing ... a text as “another language” ... in which it may seem self-evident that a way of speaking is... “psychologically identifiable,” and therefore apparently controlled by its connections with a reader’s own intelligible vocabulary from beyond the text, when in fact as a language takes more dominion than that. The best example I can give of this linguistic condition is from Faulkner’s *The Sound and the Fury* [...]. What Benjy is “trying to say” ... is [...] that he wants to see his sister Caddy, whom he used to meet on her way home from school; and he is trying as well to do something he can never do, to talk to another human being. But “what he is trying to say” amount to, we also know, is a continuous loud and horrible bellowing [...]. [What] seems most interesting is the way that Benjy’s comparative incapacity becomes his individual capacity and power ... [H]is inability to conceive enable him to notice a very great deal as it happens’ (Guetti citado en Read 119-20) [...]. As Guetti hold, it is experiences of *language* that are in question here, experiences of grammatical effects not simply communications, not just meaning, and signifying. Our everyday language, and certain language, and certain linguistic items [...] that we can translate into it without any worrisome violence, without loss, involve sensical significations” (Read 119-22).

primera referencia al hombre de la corbata roja, con quien huirá la muchacha, como lo hizo su madre con el padre de Quentin II.

6.- Hay un episodio en donde Benjy persigue y arremete contra una niña, como reflejo de su deseo de que Caddy regrese (51), así como el festejo de su cumpleaños (55-9).

7.- Su cambio de nombre de Maury a Benjamin (56, 59-62).

That's right, Dilsey said, I reckon it'll be my time to cry next. Reckon Maury going to let me cry on him a while, too.

His name is Benjy now, Caddy said.

How come it is, Dilsey said. He ain't wore out the name he was born with, is he.

Benjamin came out of the bible, Caddy said. It's a better name for him than Maury was. (56) (cursivas del texto)

Páginas más adelante, Benjy vuelve a recordar su cambio de nombre, “*Your name is Benjy, Caddy said. Do you hear. Benjy, Benjy*” (Faulkner The Sound and the Fury, 59) (cursivas del texto).

8.- Benjy jala el vestido de Caddy después que ésta perdió su virginidad, queriendo meterla al baño (66-67).

9.- Se vuelve al presente, donde hay un pleito entre Jason y miss Quentin (68-70).

10.- Se termina con la escena de Caddy que se cambia el vestido y su calzón largo después de haberlos enlodado cayéndose de una rama en el entierro de su abuela (73).

A través de la repetición de vocablos y de soportes simbólicos—como las letras cursivas, que a veces indican su pensamiento y otras ocasiones indican cambios de

temporalidad, mismos que tiene por propósito indicar el tiempo mítico, o más bien la atemporalidad, del relato —, Benjy irá armando su narración, a la vez confusa y llena de sentido.

Por ejemplo, al inicio de la novela, la primera frase hace referencia a la reja en la que Benjy esperaba a Caddy a que ésta regresara de la escuela, ya que esa ausencia de su hermana será la que permeará la narración de Benjy. “Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting” (1). Sin embargo, en la siguiente página, hay un cambio de temporalidad:

‘Eat all them thirty three candles [...]. Wait a minute.’ Luster said.

‘You snagged on that nail again. Can’t you never crawl through here without snagging on that nail.’

Caddy uncaught me and we crawled through. Uncle Maury said to not let anybody see us, so we better stoop over, Caddy said. Stoop over, Benjy. Like this, see. We stooped over and crossed the garden, where the flowers rasped and rattled against us (2).

Otro indicio de la temporalidad de este fragmento anterior es la edad de Benjy, treinta y tres años—que es a su vez signo del tiempo mítico y del día de su aniversario²¹—, misma que se repite a lo largo de la novela, pues indica su inocencia, al ser la edad a la que murió Cristo y la está cumpliendo en Sábado de Gloria, se señala que la narración se está llevando a cabo en la fecha de la sección—7 de abril de 1928—pues es cuando Benjy está festejando su cumpleaños.

Sin embargo, cuando Benjy comienza a mencionar a Caddy y su discurso está escrito en cursivas, hay un cambio de temporalidad porque Caddy se fue muchos años antes, al haberse casado embarazada. No obstante, este primer acercamiento a esa

²¹ En otras palabras, esta edad indica el día de la narración; pero también envuelve al texto en el aire universal del mito cristiano de la muerte y resurrección de Jesús.

situación, a través del discurso de Benjy, se da de una forma no muy clara—y que, para despejar la confusión, habrá que seguir leyendo el libro una y otra vez—como énfasis de la atemporalidad de este niño de treinta y tres años, que no distingue ni entre pasado y presente; ni entre sus recuerdos y lo que pasa en el día de su cumpleaños (su presente); ni entre el tiempo mítico—en que su hermana es una Eva desflorada—y el tiempo fechado de su sección.

Se puede decir que el discurso de Benjy se da en términos de una combinación *decir o resumen*, y *mostrar o escena*, según la clasificación de Booth (154). En otras palabras, Benjy dice claramente sus pensamientos, pero no ordena los hechos. El lector tendrá que ordenar los acontecimientos después. Los comentarios de Benjy sobre los hechos que ocurren no son muchos, pues se limitará a decir qué pasa. Sus constantes repeticiones sobre la partida de su hermana, así como su continua espera en la reja por el regreso de Caddy serán el único indicador del abandono del cual él se siente víctima por parte de su hermana.

Su narración comienza diciendo, “[t]hrough the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting” (1).²² Esta reja será una pieza clave en su narración pues desde allí observará a Caddy y la esperará a que regrese de la escuela para atenderlo. Por esta razón, Benjy la mencionará frecuentemente en su discurso.²³

Benjy repetirá mucho esta palabra, y será también un fuerte soporte simbólico de su narración, pues desde allí se observará a Caddy y esperará a que regrese de la escuela para tenderlo. Por esta razón, Benjy la mencionará frecuentemente en su discurso: “[b]

²² “[I]n the opening section of *The Sound and the Fury*, every device which contributes to Benjy’s radically simplistic narrative voice—the repetitiveness of the diction, the almost exclusive use of active, declarative sentences, the flattening of temporal distinctions, and the disquieting unification of tone can be seen as working toward the articulation of ‘life without mind’” (Kreiswirth 282).

²³ “The first sentence of *The Sound and the Fury* is a death sentence, and it situates us in that state we recognize as the closest we come in life to undying death on a regular basis—the dream state, when we simultaneously observe and play a part in a drama of the mind of the mind while our bodies are arrested [...]. Benjy is never so much at the fence as moving along it [...]. We are in direct contact with him, our point of view superimposed on his [...], with

ecause the gate is not the place where Caddy lingered but the way she came home, Benjy encounters the gate in terms of her imminent arrival. The gate is the place, moreover, where he gets ahead of himself and runs into the future which bears down on him [...]” (Radolff 58).

Otra referencia a la reja de la ruinosa casa Compson dice, “We went along the fence and came to the garden fence, where our shadows were” (Faulkner, The Sound and the Fury 2). En otras palabras, este espacio en el que transcurre la narración de Benjy será esa reja, puesto que, si bien durante sus recuerdos y en el día de su cumpleaños sus familiares lo llevan a otros espacios, él siempre se quedará mentalmente en esa reja—esperando durante dieciocho años a que su hermana regrese de su escuela y lo cuide—. Por eso, cuando regresan de la calle en el día de su cumpleaños y pasan por la reja, Benjy ve pasar a unas niñas que regresan de su escuela con sus mochilas y trata de abrazarlas porque le recuerdan a su hermana,

We went to the fence and looked through the curling flower spaces. Luster hunted on the grass.

[...]

I went along to the fence, to the gate, where the girls passed with their booksatchels. ‘You Benjy,’ Luster said, ‘Come back here.’²

[...]

He think if he down to the gate, miss Caddy come back.

Nonsense, Mother said (48-9) (cursivas del texto).

Este episodio se re-produce cuando Benjy ataca a una niña que regresa de su escuela cargando su mochila, y acompañada por una compañera suya. “I was trying to say, and caught her, and she screamed and was trying to say and trying and the bright shapes

the word ‘I.’ In using the pronoun “I,” Benjy, Quentin and Jason, enter into the immediate world of narrative discourse—a world dependent on the present and on the possibility of death” (Brown 413).

began to stop and I tried to get out” (51). Mientras repite que estaba tratando de decir algo, Benjy transmite su desesperación de poseer a esa niña, que pudiera sustituir a su hermana, para que ésta ya no se vuelva a ir.

Otras palabras que a menudo repite son *fuego y espejo (fire y mirror)*. “*Then I looked at the fire and at the bright, smooth, shapes again*” (55) (cursivas del texto). “*There was another fire in the mirror*” (59) (cursivas del texto). Esta constante reiteración de las palabras *fuego y espejo* se debe a que Benjy, al mirar constantemente la lumbre de las velitas de su pastel, quiere tocarla y se quema una mano. Dilsey se la envuelve y dice, “He just burnt his hand a little” (57). Este episodio le desatará muchos recuerdos y constantemente repetirá: “*I could see the fire in the mirror, too*” (60). La razón es muy simple, y hay una estrecha relación entre la reja y espejo: “The fence precedes the mirror as ‘the spot where ‘visibility, pacing death,’ signifying the ‘breaking of immediacy.’ It stands as the bar between subject (‘I’) and object (‘them hitting’)” (Brown, Arthur 414). Es decir, cuando Benjy se quema una mano en su cumpleaños, esto hará que recuerde una serie de cosas—en particular en desfloramiento de Caddy—y estos recuerdos estarán relacionados con el espejo, que romperá lo inmediato en el discurso de Caddy.

Sin embargo, hay dos escenas que predicen el comportamiento fatal de Caddy: la primera es cuando ella tiene siete años y se cae de una rama, mojándose el vestido en un arroyito. Quentin, un poco mayor que ella, le advierte que le dará una cachetada si se quita el vestido, pues es mayor que ella. Caddy se lo quita y Quentin le da una cachetada. Es decir, ya hay una rebeldía por parte de Caddy, aun siendo muy pequeña (15-16). La otra escena es en el entierro de Damuddy, la abuela, en que Caddy se sube a un árbol, siendo una niña, para tratar de ver qué pasa en el entierro de su abuela, y los

demás—sus hermanos y los niños negros—se quedan viendo su calzón largo lleno de lodo (37).²⁴

I saw that they had been sent to the pasture to spend the afternoon to get them away from the house during the grandmother's funeral in order that the three brothers and the nigger children could look up at the muddy seat of Caddy's drawers as she climbed the tree to look in the window at the funeral, without then realising the symbology of the soiled drawers, for here again hers was the courage which was to face later with honor the shame which she was to engender, which Quentin and Jason could not face [...] (Faulkner, "An Introduction to *The Sound and the Fury*" 156).

En otras palabras, esta cita refuerza lo que ya se había venido diciendo anteriormente: uno de los principales hilos de la acción de esta historia—si no es que el principal—es la desfloración de Caddy, y esta mancha de lodo en su calzón largo será una prolepsis de esto. Además, esta cita también refuerza lo que se verá más adelante: las otrora víctimas del arcaico régimen sureño estadounidense—las mujeres en general; y Caddy y miss Quentin en particular—serán las que reviertan la historia y tengan un mejor futuro cuando miss Quentin huya con el hombre de la corbata roja a bordo de un vehículo automotor.

Sección de Quentin—2 de junio 1910

When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and I was in time again, hearing the match. It

²⁴ "The image of the Garden of Eden, implying the images of the Fall, informs *The Sound and the Fury*. Suggestions of Eve and the Tree of Knowledge are contained in the central image, the one around which Faulkner said he structured the novel: [...] Faulkner referred again and again to this image and to his tender feelings for the beautiful and tragic little girl who in climbing the tree disobeyed her father's command [...]. On the surface level, then, the image functions [...]: to foreshadow Caddy's moral fall and consequent alienation, which is at the heart of the story, and to foreshadow the reenactment of the tree scene by Caddy's daughter, which establishes unity and suggest continuity" (Fletcher 142).

was Grandfather's and when Father gave it to me he said, Quentin, I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciatingly apt that you will use it to gain the reducto absurdum of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it (Faulkner, The Sound and the Fury 74).

Esta sección está a cargo de Quentin Compson, que es el hermano a quien mandan a estudiar a Harvard a costa de vender el pedazo de tierra de Benjy. Esta sección de *El Sonido y la Furia* es la única que está fechada en un año diferente al de las otras tres— los otros tres capítulos están fechados el 6, 7, y 8 de abril de 1928; y el capítulo de Quentin está fechado el 2 de junio de 1910, cuando se suicida aventándose a un río desde un puente en Massachussets. Esta fecha es, pues, un símbolo de la atadura de Quentin a los valores previos a la Guerra Civil norteamericana, que, “the Lost Cause practitioners endorsed a deferential society based upon white supremacy, social order, and moral purity [...]. Quentin internalizes the Lost Cause mindset and struggled to isolate himself from the wider world which moved and changed with time.” (Dobbs 3-5). Esta atadura será simbolizada también por el reloj, que, si bien, en un principio sirvió para medir el tiempo, para Quentin servirá para abstraerse de éste y olvidarse de la afrenta de su hermana.

Al igual que Benjy, Quentin es un narrador deficiente en primera persona, puesto que cuenta los hechos desde una perspectiva muy unilateral y fragmentaria, a través de la cual se conocen los hechos de una forma muy parcial. Sin embargo, esta perspectiva muy quebrantada se compensará en la sección final de la novela, en la cual se pondrá la última pieza del rompecabezas y que dejará las cosas en su justa dimensión.

La sección de Quentin es también un poco confusa, pero se entiende un poco mejor que la de Benjy. También se puede dividir en ciertas secciones:

1.- “Samway’s summary of Quentin’s movements during the morning of June 2, beginning with the young man’s awakening and his early activities in the dormitory room at Harvard, and continuing with Quentin’s trips to the nearby post office, various sites in Boston, and then back to Cambridge, seem accurate (citado en Chappell par. 5) [...]. Near the beginning of his interior monologue, while in his dormitory room and after he has evaded an admonition from his roommate Shreve MacKenzie (renamed ‘McCannon’ in *Absalom, Absalom!*) to hurry up to an 8:00 a.m. class, Quentin reveals through his mental references to ‘bones,’ ‘deep water,’ ‘the flat-iron’ and the Deity that he has decided on this day to drown himself” (Chappell pars. 2-9).

2.- Después de comer su desayuno, Quentin va al joyero y luego a una tienda que está atravesando la calle. Horas más tarde, ya que ha recorrido ciertos caminos en el tranvía y los trenes urbanos, se baja en una parada que da al camino entre los bosques que lo llevará al puente que escogerá para suicidarse.

3.- Quentin hace las preparaciones para su último día con vida: arregla unos libros, empaca algunas pertenencias, se rasura, se viste y escribe algunas notas—entre ellas una a Shreve, su compañero de cuarto. Durante la mañana, compra dos barras de acero para guardarlas en su abrigo y ahogarse más pronto en el río.

4.- Se encuentra a una niña de origen italiano que lo sigue a todas partes y lo detiene la policía, acusándolo del secuestro de ella. Lo liberan después de pagar seis dólares de fianza.

5.- Regresa a Harvard y le da a un anciano de origen africano la nota para Shreve. Sale de su cuarto para suicidarse.

Sin embargo, este relato que aparentemente es sencillo en realidad está permeado de todas las memorias de Quentin, mismas que giran principalmente alrededor del desfloramiento de su hermana, el cual este joven Compson nunca ha podido superar; y, si bien en un momento dado él dice que es más fuerte que su hermana (152), es tan débil que no es capaz de resistir un duelo con Prince, uno de los novios de Caddy (158-62) ni la precipitada boda de su hermana con Herbert Head, otro de sus novios, debido al embarazo de ésta.

Es a través de las repeticiones de ciertas palabras—mismas que serán los soportes simbólicos de esta sección, como los relojes, las sombras, y el desfloramiento de su hermana—como el texto va dando pistas de las obsesiones de Quentin, comenzado por su obsesión por la virginidad de su hermana—y por el sexo en general—. Estos indicios se darán a veces con soportes simbólicos como las letras cursivas y a veces dentro de su misma narración de los hechos que lo llevan a quitarse la vida. Por ejemplo, la obsesión de Quentin por la virginidad de su hermana—y de las mujeres en general—se plasma en una plática con su padre, Jason Compson III, debido a la repetición de este concepto:

And Father said it's because you are a virgin: don't you see? Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It's nature is hurting you not Caddy and I said That's just words and he said So

is virginity and I said you don't know. You can't know and he said Yes. On the instant when we come to realize that tragedy is second-hand (115).

A través de la repetición de las palabras *virgin*, *virgins*, y *virginity* se enfatiza que Quentin está muy preocupado con la desfloración de su hermana y la no-desfloración de sí mismo—como lo indica Jason III, padre de Quentin—. ²⁵ Por ejemplo, al ser descubierto besando a una niña llamada Natalie, al principio de la adolescencia de ambos, Quentin trata de excusarse, y dice, “*I didn't kiss a dirty girl like Natalie anyway [...], not a dirty girl like Natalie*” (132-3) (cursivas del texto). En otras palabras, Quentin no quiere admitir que besó a Natalie porque no desea verse en la misma situación que él condena en su hermana. No obstante, al tratar de evadir estas situaciones, Quentin preferirá vivir en el tiempo mítico en el que él aparentemente transgredió uno de los grandes tabúes de la humanidad: el incesto. ²⁶

En este caso Quentin se echará la culpa de la desfloración de Caddy, inventando el incesto entre ambos, porque trata de salvaguardar el honor perdido de su hermana y evitar que sea mal vista en la rígida sociedad sureña norteamericana. Él se culpará de la desfloración de su hermana porque, como señala Ricœur en *Finitud y Culpabilidad*, “el sufrimiento es el precio que hay que pagar por la violación del orden, el sufrimiento debe ‘satisfacer,’ dar satisfacción a la vindicta de la pureza [...]. La inmunización contra la mancha estaba preñada de espanto y dolor; antes de que nadie le acuse

²⁵ “Repetition is not only a structural device but also a method that [...] Faulkner [uses] to portray the interior landscape of an obsessed mind in particular images. The major group of images already discussed concerns Quentin's continued references to time: watches, clocks, sundials, ticking and chimes. Another repeated image, the smells of honeysuckle, evokes thoughts of Caddy's sexuality and the night of their proposed double suicide” (Simonton 14).

²⁶ Si bien en este proyecto se ha hablado mucho de la pérdida de la virginidad o desfloramiento de Caddy, ahora se hablará también del incesto imaginario de Quentin, pues si bien ambos conceptos son diferentes (la desfloración por sí misma se lleva a cabo con alguien de una familia o clan diferente y el incesto se lleva a cabo con alguien de la misma familia o clan), ambos hechos están relacionados directamente con el sexo. Como señala Ricœur, “‘suciedad’ física, apunta a una situación análoga del hombre en la categoría de lo sagrado, que es precisamente la que hace al hombre un ser ‘manchado’ e ‘impuro.’ Así, pues, el sentido literal y obvio señala por encima de su plano de significación original a algo que es *como* una mancha [...]” (251). A la larga, el sexo fue considerado como impuro y la virginidad como pureza; por lo tanto, si la desfloración y el incesto tienen que ver con el sexo, ambos son considerados como impureza.

directamente, el hombre se siente vagamente acusado como culpable del dolor del mundo; ésa es la imagen que presenta el hombre en el origen de su experiencia ética: la imagen de un reo acusado falsamente” (272). En otras palabras, al transgredir Caddy el orden de la sociedad sureña norteamericana anterior a la Guerra Civil y el tabú de la virginidad (que en la mente de su hermano siguen vigentes), Quentin se culpará para justificar a su hermana.

Este incesto imaginario será, a la vez, un reflejo de la vida erótica de Quentin, quien nunca ha tenido relaciones sexuales con nadie, y transmitirá esa frustración culpándose de la conducta de Caddy en este sentido. Como se dice en el texto de Faulkner, “*Poor Quentin you’ve never done that have you and I’ll tell you how it was I’ll tell Father then it’ll have to be because you love Father [...] I’m stronger than you I’ll make you know we did you thought it was then*” (147) (cursivas del texto). Es decir, Quentin canalizará su desesperación por su vida de castidad inventando el abuso sexual imaginario de su hermana, supuestamente obligándola a acceder con el pretexto de que él es más fuerte que ella.

Quentin será, como su hermano Benjy, un narrador dramatizado, puesto que hablará desde un “yo” y será un complejo personaje dentro de la historia: será un narrador-personaje muy ambiguo, puesto que, a través de su narración, se querrá hacer pasar como muy fuerte e intelectual, cuando en realidad es tan débil que terminará suicidándose en Massachussets, el lugar donde estudia. Pero, a diferencia de su hermano Benjy, Quentin sí será un narrador agente, puesto que, al decidir quitarse la vida—y consumir este hecho—logra un cometido que cambiará por completo el sentido de la historia de su familia. Lo alterará tanto que se le dará una sección específica, para conocer sus motivos para terminar con su existencia terrena. Se darán a conocer estas

razones por conducto de sus analepsis, que van del día de su suicidio hasta sus recuerdos de antaño.

A través de estas analepsis, se va construyendo también el fluir psíquico de Quentin, así como su culpa y su incesto imaginario con su hermana. En algunos momentos se confunden sus pensamientos con sus acciones, pues, como escribía Richard Feldstein, es un modo en que se cuestiona la linealidad del texto para crear un mundo más fragmentario (“Faulkner’s *The Sound and the Fury*: The Incest Theme.” 86), como el fluir psíquico de Quentin, y todo con el objeto de hacer creer al lector la culpabilidad de éste en la supuesta violación de Caddy. Por ejemplo, mientras Quentin va caminando por los prados aledaños a Harvard, se da cuenta hasta del follaje de la zona de Nueva Inglaterra, mientras intercala los supuestos recuerdos de la supuesta violación de su hermana:

The road went into the trees, where it would be shady, but June foliage
in New England not much thicker than April at home in Mississippi [...] *There
was something terrible in me sometimes at night I could see it through them
grinning at me through their faces it’s gone now and I’m sick*

Caddy

Don’t touch me

[...]

I promise Caddy Caddy

Don’t touch me don’t touch me (111) (cursivas del texto).

Este segmento tan fragmentario—en el que aflora el inconsciente de Quentin—señala que, de alguna manera, era el anhelo escondido de Quentin tener sexo con su hermana, y, al inculparse de la desfloración de ésta, cumple su deseo en forma imaginaria, (como en sueño), y por eso debe castigarse.

Para lograr este efecto, la narración de Quentin contiene una combinación entre decir y mostrar, puesto que describe con detenimiento el paisaje en el que se topa con el río que será su tumba; pero simplemente dice, de forma ruda, el modo en que imagina el incesto con su hermana. Sus comentarios más largos serán, precisamente, sobre el desfloramiento de su hermana, pues siempre opinará que ese hecho no debió haberse llevado a cabo, y se inculpará por este “crimen” moral que no cometió. Por estas razones, se considerará que Quentin será un narrador consciente, puesto que siempre sabrá por qué pasan las cosas y por qué él procede como lo hace.

Sin embargo, y aunque su narración es un poco confusa, se puede distinguir entre los pensamientos de Quentin y los acontecimientos del día de su muerte porque sus pensamientos están narrados con enunciados muy fragmentarios y desordenados, mientras que los hechos del día de su muerte están expresados con oraciones más ordenadas:

I wouldn't have I wouldn't. I know you wouldn't I didn't mean to speak so sharply but women have no respect for each other for themselves

But why did she The chimes began as I stepped on my shadow, but it was the quarter hour (94) (cursivas del texto).

La primera parte del texto está expresada en una sintaxis muy fragmentaria, sin puntos ni secuencias. Sin embargo, cuando Quentin habla sobre su sombra, en el día de su muerte, la sintaxis es mucho más ordenada, como para distinguir un poco sus pensamientos de los hechos. En otras palabras, la secuencia gramatical desordenada y fragmentaria pertenece a los recuerdos de Quentin, en donde él todo lo mezcla. Esta sintaxis pertenece, además, a los pensamientos que el joven Compson deja aflorar, y que corresponden a sus arcaicas nociones sobre las mujeres. La parte ordenada

pertenece al simple recuento que él hace del paisaje que va viendo poco antes de su suicidio.

Otra obsesión de Quentin, misma que se transmite a través de la repetición constante de ciertas palabras o frases, es su obsesión con las sombras y con el tiempo. De hecho, Quentin comienza su capítulo diciendo, “When the shadow of the sash appeared on the curtains, it was between seven and eight o’clock, and I was in time again hearing the match” (74). Cuando anda buscando un puente para suicidarse, Quentin enuncia, “The shadow of the bridge, the tiers of railing, my shadow leaning flat upon the water, so easily had I tricked I that would not quit me” (88). También los relojes son un soporte simbólico importante en esta sección, pues Quentin expresa, “While I was eating I could hear a clock strike the hour. But then I suppose it takes at least one hour to lose time in, who has been longer than history getting into the mechanical progression of it” (81).

La razón de estas repeticiones es lo que señala Margaret Brown en “The Language of Chaos: Quentin Compson in *The Sound and the Fury*.”

Clearly Quentin’s life and language echo Macbeth’s words. The emphasis on the mechanical “recorded time” in an obvious parallel, and Quentin’s yesterdays have in a sense lighted his way to death. Walking in a shadowy world, denying reality, Quentin reacts his role as protector of women but fails in the present as surely as he has in the past (poor player). Life, motion, time—all are meaningless, and death for Quentin as for Macbeth will end the empty “sound and fury” of existence (550).

En otras palabras, este texto de Margaret Brown sirve para reafirmar lo anteriormente dicho sobre Quentin y su lenguaje en este proyecto: todo el fragmento de Quentin

recalca el desorden y el caos de los Compson. Además, se está de acuerdo con esta autora en que este lenguaje tan fragmentario recuerda también, como se dice arriba, al discurso de Macbeth (Act V. scene IV, 24-27) que da el título a esta obra: la vida no tiene ni una forma definida ni propósito de ser.

Sin embargo, en esta sección, Quentin expresará algo que se desarrollará después en el segmento de Jason: Caddy será la primera mujer en el pueblo que poseerá un coche, que será un regalo del padre de su hija. *“It’s her car aren’t you proud of your little sister owns the first auto in town”* (Faulkner, The Sound and the Fury 91). Posteriormente, Benjy recuerda que *“the first car in town a girl a Girls what Jason couldn’t smell of gasoline making him sick”* (171). Estos dos fragmentos serán un preludio de lo que pasará después: así como Caddy tiene un auto, regalo de su novio y padre de su hija, ésta huirá posteriormente a bordo del auto del hombre de la corbata roja; y Jason acabará ahogándose con el humo del escape de su auto y tendrá que pagar a dos negros para que lo lleven de regreso a su casa conduciendo en coche del joven Compson.

Sección de Jason—6 de abril de 1928

Once a bitch always a bitch, what I say

(Faulkner, The Sound and the Fury 179).

Esta sección del texto es la primera que tiene un relato lineal, muy diferente a los relatos de Benjy y Quentin. Como señala André Bleikaasten en *The Most Splendid Failure*:

Contrary to Benjy’s ‘trying to say’ and to Quentin’s self absorbed musings, Jason’s discourse at once emphasizes the narrator’s awareness of himself in the very act of speaking [...]. What is more, with Jason the novel reverts to its traditional narrative function [...]. As a consequence, there are no

longer any barriers to our understanding: the presentation of events is most often in chronological sequence, and the very few time-shifts occurring in the section are handled in such a careful way as to reduce the risk of confusion to a minimum. Although Jason is by no means a reliable narrator, the narrative thus gains clarity and coherence, many gaps in the reader's information are filled in, and the fragments of the Compson story collected in the previous sections begin at last to fall into an intelligible pattern (146).

En otras palabras, la sección de Jason es mucho más ordenada en el sentido gramatical, y se está de acuerdo con el párrafo arriba citado en que éste será el gran aporte de esta sección tercera en la novela, que ya no se tendrán que adivinar los eventos que pasaron y el tiempo en que ocurrieron. Este segmento arriba escrito será un soporte para este proyecto aclarando, justamente, el punto antes mencionado sobre la aportación del discurso de Jason; pero, sobre todo, por el hecho de que no habrá que creer mucho en él como narrador, que será un punto analizado más adelante.

Una de las pocas analepsis de esta sección es el momento en que Caddy abandona a su hija—Quentin II, Quentin Head, o miss Quentin Compson, todas variantes de la misma persona—mientras hace alusión al suicidio de Quentin I, que se avienta a un río con unos lingotes de metal en el abrigo, para ahogarse más rápidamente (195-200). Sin embargo, el discurso de Jason está lleno de comentarios racistas—hacia los judíos y los negros, por ejemplo (190)—y machistas, pues empieza y termina su discurso diciendo lo mismo: “Like I say, once a bitch, always a bitch” (264); además de quejarse de que el cheque para su sobrina llegó seis días tarde porque lo mandó una mujer—Caddy, la madre de la muchacha y hermana de Jason (189)—.

Es con esta misma afirmación tajante que comienza su discurso. ““Once a bitch always a bitch, what I say” (Faulkner The Sound and the Fury, 179). Se refiere a su

sobrina, de quien ya han recibido quejas de que sale de la escuela sin permiso para irse con su novio; discute acaloradamente con Caroline Compson—de soltera Bascomb—, madre de él y abuela de miss Quentin, sobre esto y le reclama que lo ponga a espiar a la muchacha para que no se vaya con su novio, el hombre que usa una corbata roja y que viene en un circo que llegó al pueblo.

‘Sure,’ I says, ‘I never had time to be, I never had time to go to Harvard like Quentin or drink myself into the ground like Father. I had to work. But of course if you want me to follow her around and see what she does, I can quit the store and get a job where I can work at nights. Then I can watch her during the day and you can use Ben for the night shift (180).

Este discurso, aparentemente, pone a Jason como un hombre fuerte y maduro porque es el sostén financiero de su familia. Además, su coherencia gramatical hará pensar que se puede confiar en él. Sin embargo, hay cosas que indican que lo anteriormente señalado no es cierto: Jason seguirá haciendo comentarios despectivos en términos de raza y religión; y siempre sacará a relucir que su principal preocupación es el dinero. Estos dos son, pues, los primeros indicios de que Jason es un narrador no confiable. Por ejemplo, él dice:

Well, I’ll reckon those eastern jews have got to live too. But I’ll be damned if it hasn’t come to a pretty pass when any damn foreigner that can’t make a living in this country where God put him, can come and take money right out of an American’s pockets (191).

Sin embargo, lo más significativo de este fragmento discursivo de Jason será—más que el racismo— el dinero, y por eso dice que “Earl in no good businessman” (225) y a las mujeres siempre las verá también en términos de dinero. Cuando se engancha con una prostituta llamada Lorraine, dice, “Last time I gave her forty dollars. Gave it to her”

(192). Este interés por lo material se plasmará, sobre todo, cuando Jason le roba el dinero a su sobrina, haciéndola firmar un cheque por el cual él le dará menos dinero, Jason dirá, “She took the pen, but instead of signing she just stood there with her head bent and the pen shaking in her hand. Just like her mother” (215).

A pesar de esta aparente aureola de superioridad que Jason proyecta en su discurso, habrá dos cosas en éste que delatarán lo contrario: la primera es que, si bien Jason y su madre pelean con frecuencia y Caroline repite varias veces, “[b]ecause you are a Bascomb despite your name” (181), también ella será quien repita que no necesitan la caridad de una mujer caída (refiriéndose al cheque de Caddy) (218). Ella señala, asimismo, “Let me never see when my children accept the wages of sin” (220). En otras palabras, si bien Caroline Compson no quiere recibir esta cantidad, ellase ha percatado de que ellos viven del dinero de Caddy—o sea de una mujer mancillada por tener que casarse embarazada—, y que Jason, al vivir en la casa Compson, también cargará con parte del pecado porque le toca subsistir con ese dinero. Además, Jason pecará intencionalmente porque robará parte del dinero que le toca a su sobrina; y llevará el peso de la falta cometida conscientemente.

La segunda señal de esta decadencia es que Jason expresa, “but if you think that I’m going to trust a thousand dollar’s worth of delicate machinery to a half grown nigger or a grown one either, you’d better buy him one yourself” (236). Sin embargo, a Jason le hace daño el olor de la gasolina, y por esto le dolerá la cabeza con el humo del escape y habrá que pagar para que dos negros lo regresen a su casa al final de la historia.

Muchos efectos del discurso de Jason logran porque él es, como sus hermanos, un narrador dramatizado, porque es también un complejo personaje dentro de la historia, puesto que, si bien su narración es mucho más clara que las de sus hermanos, él es una

mezcla de un discurso con aires de superioridad y la persona decadente que él es en realidad. Además, como señala Wayne Booth en *The rhetoric of fiction*, esta narración cumple con la función de esclarecer—tanto en gramática como en orden cronológico—las otras dos narraciones anteriores (306).

Una forma de esclarecer los hechos es a través del manejo de su discurso: Jason simplemente dirá las cosas en lugar de mostrarla. Él no se andará con rodeos, como Benjy y Quentin, sino que dirá las cosas tal como las piensa. Sin embargo, no por eso se trata de un discurso menos artístico que los demás, pues su aportación a la estética de la novela radica precisamente en que es un discurso comprensible a simple vista y que no hay que estar descifrando, como los anteriores. Las únicas metáforas que hay son muy claras—son metáforas muertas²⁷—; y son muy despectivas, como cuando Benjy es equiparado a una vaca que pasta cuando el joven Compson está jugando en el césped.

Los comentarios de Jason con respecto a los hechos que ocurren a su alrededor también son muy claros: él considera que todos los seres humanos que no son sajones son inferiores a él. De ahí que se derive su comentario despectivo hacia los judíos y los franceses, por ejemplo (Faulkner, *The Sound and the Fury* 121). Si bien Jason no es un narrador confiable, su aportación será la claridad de su discurso también en términos de su mentalidad: se sabrá perfectamente lo que él piensa y no habrá necesidad de descifrarlo, como en las otras dos secciones anteriores.

Puede decirse también que Jason es un narrador agente porque sí produce un efecto considerable en la narración y en los hechos de la novela: su efecto en la narración es el hecho de que se le está dando una oportunidad de expresar los hechos desde su punto de vista, que aterriza los hechos dándoles una dimensión mucho más

²⁷ “[L]a tensión entre las palabras, o más precisamente entre las dos interpretaciones, una literal y otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido de la que una retórica clásica sólo puede ver el sentido [...]. Las metáforas vivas son metáforas de invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en

material y concreta que la mítica interpretación que sus hermanos dan a los acontecimientos. Además, Jason abusará de su sobrina al robarle dinero, y posteriormente él servirá de contraste con ella—una persona reivindicada al final—al ser quien tenga que ser llevado a casa, a bordo de su propio automóvil, por dos negros a los que tiene que pagar para que conduzcan el coche a Jefferson. Otro punto importante es que Jason es un narrador auto consciente, puesto que sabe muy bien lo que dice y por qué lo dice. Por esta razón comienza y termina su discurso de la misma forma: expresándose despectivamente de las mujeres.

Sección de Dilsey—8 de abril de 1928

Dilsey is the only person in the novel whose spiritual situation is not an occasion for pity. Dilsey's soul is saved [...]. The redemption of Dilsey's soul parallels her "unburdening" of the Compson's misery (Dukes 170-1).

Esta última sección de *El Sonido y la Furia* es diferente a todas las demás, pues está narrada a partir de un narrador extradiegético, es decir, fuera del relato, y que pone las cosas en su sitio: los Compson, a pesar de su discurso segregacionista hacia las mujeres y los negros, son una familia de blancos decadentes, que no han visto que ya no tienen nada del esplendor de antaño. El padre es alcohólico, la madre está siempre enferma, un hermano es retrasado mental, otro hermano se suicida, y la única hermana—Caddy—debe casarse precipitadamente porque está embarazada. Sin embargo, Dilsey, la sirvienta negra, será la heroína de la familia, que sostiene moralmente este hogar que se está derrumbando.

la oración se convierte en una nueva ampliación del sentido [...]" (Ricoeur, Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido 65).

Esta narración es lineal, y no tiene ninguna interrupción temporal. La única desviación del estándar será que reproduce, más que en las secciones anteriores, el habla de los negros. Sin embargo, esto no es signo de inferioridad de las personas de origen africano, pues Dilsey es, no obstante, el pilar de los decadentes Compson.

A pesar de que, como escribe André Bleikasten, esta cuarta sección se divide en cuatro unidades distintas (182)—el primer segmento es un prólogo que comienza a las 9:30 a.m. y lleva a la partida de Dilsey hacia la iglesia y a su regreso a la casa a la 1:30 p. m; la segunda parte es la persecución que Jason hace a miss Quentin, que se fugó con el hombre de la corbata roja y llevándose el supuesto dinero de su tío pero que era realmente suyo; y la tercera secuencia en que Luster y Benjy van al cementerio (Faulkner, The Sound and the Fury 182-3)—recibe el nombre de “sección de Dilsey” porque es, como escribe Phillip Castille, la única a quien, “Easter conversion elevates [...] to an incommunicable vision of heavenly salvation” (par. 21) debido a que no ha tenido contacto con la tecnología. Además,

In this section 4 differs notably from the preceding ones: in the first section we are given facts with no meanings; in the second and the third we find meanings divorced from facts; only the last section avoids the extremes of blank factualness and blind fantasizing [...]. Distance is the reader's major again. No doubt the new perspective he is offered is [...] undeniable less subjective than that of the previous two sections and less confusing than Benjy's” (Bleikasten 176).

En otras palabras, aquí se verán los hechos en su justa proporción: a diferencia del punto de vista de Jason, que es un narrador equisicente y, como escribe Oscar Tacca, “el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva, a una información limitada [...]” (86), y que no se da cuenta de su propia miseria—como el

hecho de que se ahoga con el gas del escape de su auto—este narrador extradiegético señalará que Dilsey es la única para la cual la salvación pascual tiene sentido, mientras que a Jason su sobrina le robó tres mil dólares y éste tendrá que pagar para que un afroamericano maneje el auto de los Compson y lo lleve a su casa.

La cuarta sección, o sección de Dilsey, comienza precisamente con la vívida imagen de esta mujercita cuyos antepasados eran de origen africano cuando se levanta para preparar el desayuno para los Compson e ir a su iglesia de afroamericanos para la ceremonia del domingo de Pascua,

Dilsey opened the door of the cabin and emerged [...]. She wore a stiff black straw hat perched upon her turban, and a maroon velvet cap with a border of mangy and anonymous fur above a dress of purple silk [...]. She had been a big woman once but now her skeleton rose, draped loosely in an unpadded skin that tightened again upon a paunch almost dropsical, as though muscle and tissue had been courage or fortitude which the days or the years had consumed until only the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark above the somnolent and previous guts (Faulkner, The Sound and the Fury 265-6).

Este pasaje, que señala la aparente fragilidad de la mujercita negra, será ampliado a lo largo de la sección, como señalando que, a pesar de su pequeñez, Dilsey sigue siendo el pilar de la familia Compson. “The room grew warmer. Soon, Dilsey’s skin had take on a rich lustrous quality as compares with that as of faint dusting of wood ashes which both it and Luster had worn” (274).

Si bien esta sección tiene bastantes menos repeticiones que las tres anteriores, habrá ciertas palabras y/o conceptos que se reproducen a lo largo del fragmento. A pesar del lluvioso domingo de Pascua, día de la resurrección de Cristo, los árboles están llenos de azahares—como señala la propia sección—:

Beside the house, shading it in the summer, stood, three mulberry trees, the fledged leaves that would later be brad and placid as the palms of hand steaming flatly undulant upon the driving air. A pair of jaybirds came up of nowhere, whiled up on the blast like gaudy scarps of clothes or paper and lodged in the mulberries, where they swung in raucous tilt and recover, screaming into the wind that ripped their harsh cries onward and away like scraps of paper or of cloth in turn (266).

Cuando entran al cuarto de miss Quentin y se dan cuenta de que la muchacha ha huido con su dinero y dejando todo desordenado, encuentran también la ventana abierta que da a un árbol de peras que está en flor.

They went in. It was not a girl's room. It was not anybody's room, and the faint scent of cheap and the few feminine objects and the other evidences and hopeless efforts to feminize it but added to its anonymity [...]. The window was open. A pear tree grew there, close against the house. It was in bloom and the branches scraped and rasped against the house and the myriad air, driving in the window, brought into the room the forlorn scent of the blossoms (282).

En las subsecuentes horas, se verá que Dilsey es la única que se ocupa de todos: atenderá a la señora Compson, preparará el desayuno y mandará a Luster a alistar a Benjy para que vaya con ella a la iglesia (266-90). Finalmente, logra salir al templo cristiano con Benjy y, cuando se separan blancos y afroamericanos para ir a sus iglesias y Dilsey lleva al joven Compson a la iglesia de los negros, una mujer de esta raza le dice que no lo lleve porque la gente murmura. Dilsey le responde, ““Trash white folks. Dat's who it is. Thinks he ain't good enough fer whit church, but nigger church ain't good enough fer him [...]. Tell um de good Lawd don't keer whether he smart is not. Don't nobody but white trash keer dat”” (290). En otras palabras, ella no discrimina a

nadie—ni siquiera a Benjy—y esto indica, otra vez, que ella ha evolucionado más que sus amos blancos, pues no hace diferencias ante ninguno y considera a todos como hijos de Dios. Es un preludio hacia este punto de vista que complementará las cosas: ella será la que recibirá la esperanza de la resurrección cristiana, mientras que los Compson vivirán en la miseria moral.

En este caso, hubo una gran combinación entre decir y mostrar, puesto que el narrador no usa tantas metáforas como los otros narradores, pero describe con precisión a Dilsey, a los árboles, y a los demás objetos que la rodean, así como a los hechos que se llevan a cabo ese día, además de retratar con mayor fidelidad el habla de los negros. Además, los comentarios de este narrador no son tan abundantes con respecto a las secciones anteriores; pero será un discurso que dejará todo en su lugar, en el sentido cronológico y en el sentido figurado—el lector percibirá todo con en su justa dimensión—; y los otrora poderosos Compson quedarán como lo que son: gente atrasada, miserable y retrógrada.

En el camino de la iglesia, Dilsey vuelve a encontrar árboles en flor. “What growth there was consisted of rank weeds and the trees were mulberries and locusts and cynamores—trees [...] whose very burden seemed to be the sad and stubborn remnant of September, as if even spring had passed by them, leaving them to feed upon the rich and unmistakable smell of negroes in which they grew” (291).

Todos esos árboles en flor serán un preludio para la escena que viene: llegará el ministro Shegog—otro de los principales soportes simbólicos de la narración—y, con su dialecto de negro, dirigirá un sermón convincente sobre la resurrección de Cristo. A su llegada, este ministro es descrito como un señor bajito y con un abrigo de alpaca. “He had a wizened black face like a small aged monkey” (293). Sin embargo, a través de la

descripción de su voz, se logra dejar atrás esa apariencia de animal y su sermón impactará grandemente:

They even forgot his insignificant appearance in the virtuosity of with which he ran and poised and swopped upon the cold, inflexionless wire of his voice I sees Calvary; wid de sacred trees, sees de thief en de murder en de least of dese [...]. I sees de resurection en de Light, sees de meek Jesus sayin Dey kilt Me dat ye shall live again; I died dat dem whut believe in en believes never die [...]. I sees de dom crack en hears de golden horns shoutin down the glory, en de arisen dead whut got the blood en de ricklickshun of de Lamb (294-7).

Como se aprecia en este fragmento, el ministro se apega mucho al habla de los negros. A pesar de su lenguaje, lejos de la lengua estándar de los blancos,²⁸ el reverendo Shegog logra captar la esencia de la muerte y resurrección de Jesús mientras contrasta símbolos de muerte con símbolos de vida. En otras palabras, éste será el clímax y el parte aguas de esta sección: con esa lengua no estandarizada de los negros, el ministro Shegog logra llegar a los corazones de sus feligreses y hacerles accesible la salvación de Jesucristo, a lo cual no logran acceder los blancos Compson. En otras palabras, éste es el principal soporte del texto arriba citado: reafirmar que una gran aportación de esta última sección es que resalta que hasta los negros pueden ser salvos en sus corazones de actitud humilde, lo cual no se aplica para los soberbios amos de Dilsey y su familia.

Dilsey se conmueve tanto con el sermón del ministro que se seca una lágrima con su falda al salir de la iglesia (Faulkner, The Sound and the Fury 298) y se lleva en su corazón el mensaje del ministro. Ella es la única en la casa Compson que siente verdaderamente el sermón del ministro y se lo transmite a Benjy, el otro miembro más

²⁸ “[Reverend Shegog] commences his sermon in the “white linguistic real,” and instance of “linguistic masking,” until the reader realized, he slips skillfully and undetected into the black vernacular of “linguistic realm.” [...] Reverend Shegog’s language conflates the sufferings of Christ at the hands of the Romans with the sufferings of the

débil de la familia, diciéndole, “‘You’s de Lawd’s chile, anyway. En I be His, too, fo long praise Jesus. Here’” (314).²⁹

Después se retomará la persecución que hace Jason de miss Quentin y del hombre de la corbata roja, en donde el supuesto miembro fuerte de los Compson tendrá que contratar a dos negros para que lo lleven de regreso a su casa. Finalmente, Benjy es llevado al cementerio local, y el texto termina con una imagen llena de árboles: “The broken flower drooped over Ben’s fist and his eyes were empty and blue and serene again as cornice and façade flowered smoothly once more from left to right; post and tree, window and doorway; and signboard, each in its ordered place” (321). En otras palabras, el texto termina de una forma ordenada, con todo en su lugar, como fue esta sección—todos los hechos fueron narrados en orden cronológico, con una sintaxis adecuada, y sin vocablos racistas, poniendo las cosas en perspectiva y en su justa dimensión—.

A través de varias de las perspectivas señaladas por Iser (35)—la trama y la perspectiva de los narradores, que en este caso son también personajes—y del repertorio (las referencias a anteriores obras, el marco histórico de la obra, y las demás alusiones a lo extratextual) se ha ido entretejiendo esta obra—este texto en el sentido estricto de la palabra, que viene del latín *texere* o tejer—y en este capítulo se han estudiado las perspectivas antes mencionadas. Sin embargo, falta analizar la última perspectiva mencionada por Iser (35): el lector. En el capítulo cuatro se estudiará la interpretación

African American congregation at the hands of the white society; in this instance, Faulkner converts to a black idiom (as well as the historical actions) of the master” (Dahill-Baue par. 38).

²⁹ “Dilsey’s Christ-centered faith allows here to adhere fully to all time’s dimensions: her answer to the past is fidelity; the present she endures with patience and humility; and armed with the theological virtue of hope, she is able to face the future without alarm [...]. Dilsey’s concept of time is theo-logical, not chrono-logical [...]. The implication is certainly not after all the Compsons may be saved, but what the oblique connection between the Passion week and the family tragedy suggests is that for Dilsey the drama of the Compsons is above all one of redemption denied [...]. Myth infuses reality: projected into an immemorial past, Benjy as well as Dilsey are transformed into archetypal figures through their identification with Christ and the Madonna. Conversely, the remote events of the Passion are brought back to life again and quiver with pathetic immediacy in the compelling vision of the preacher” (Bleikasten 193-8).

de este proyecto; y en el capítulo cinco se analizará la interacción entre tecnología y sociedad.

CAPÍTULO IV

REFLEXIÓN Y APROPIACIÓN DE LA REFLEXIÓN

Con todo lo anterior, se pretende por una parte, poner en práctica la propia metodología hermenéutica de aproximación el [sic] texto literario propuesta aquí por nosotros, y por otra, presentar una reflexión hermenéutica que contemple y comprenda los dos niveles previos de análisis y exégesis aplicados a la totalidad de textos que conforman nuestro universo de investigación (Prado 33).

Después de haber analizado el contenido latente (aquél que está entre líneas y que fue necesario descifrar, entre otras cosas, reorganizando los hechos y las frases) y el contenido explícito (lo que el texto dice en primera instancia) de *El Sonido y la Furia*, se procederá a una reflexión de este análisis y una validación del mismo. Se utilizará la misma metodología que se ha venido usando hasta ahora: primero se escribirá sobre Benjy, luego sobre Quentin, después sobre Jason y al final sobre la llamada “sección de Dilsey,” puesto que se toma en cuenta el orden en el que cada sección aparece en el libro.

Esta reflexión, sin embargo, será de índole hermenéutica, misma que implicará un redoblamiento o repensar sobre la interpretación del texto y la circunstancia propia, desde el punto de vista de la interpretación que se escogió para este texto, misma que está basada en Freud, Foucault y Tacca, así como la propia. Así se analizarán todos los

capítulos de *El Sonido y la Furia*, siendo este capítulo la transición entre la interpretación y la autocomprensión.

Sin embargo, esta interpretación no será arbitraria, puesto que estará regida por las normas planteadas por Wolfgang Iser en su libro *The Act of Reading [El Acto de Leer]*, ya que la interpretación debe estar sujeta a ciertas normas que el propio texto analizado impone, además de que Iser proveerá a este proyecto con algunas propuestas que apoyará a la interpretación y, posteriormente, a la autorreflexión. Según este teórico alemán, hay tres componentes básicos que preestructuran el rol del lector: las perspectivas del texto, el punto de ventaja por el cual el lector une estas perspectivas, y el punto donde convergen (35).

El anterior capítulo dio a conocer el repertorio (esa realidad extratextual y que no está forzosamente repetida de forma exacta en el texto) y la técnica (cómo se reformuló el repertorio dentro de las normas literarias de *El Sonido y la furia*) de la obra—mismos que son capaces de hacer que el lector vea las cosas de cierta forma, la que el lector nunca hubiera visto desde su perspectiva—; este capítulo se enfocará más en las estrategias, que son las que organizan las actualizaciones del lector y las unen con el texto. Se analizarán, pues, las tácticas para cada sección y después se procederá a una breve reflexión al final del capítulo, cuyo foco será el efecto del texto en el lector más que su significado. Así como con el repertorio de los sistemas sociales y las tradiciones literarias pone a la obra en un contexto referencial, las estrategias organizan el material del texto y las condiciones bajo las cuales ha de ser comunicado, además de acompañar a la estructura del texto y a los textos de comprensión disparados por el lector y son definidas por las técnicas del texto.

En este caso, dado que el lector y el texto son compañeros en la comunicación, el acto del discurso—como unidad de comunicación—debe organizar la información del

lector, y es una unidad lingüística de comunicación y/o significado en que las oraciones cobrarán significado de acuerdo a su estructura. En *El Sonido y la Furia*, los actos del discurso son las formas en que la obra está enunciada lingüísticamente (a través del habla de los negros, el discurso fragmentario de Benjy, las referencias discriminativas de Jason y el egoísmo de Quentin); y estos actos del discurso van estructurados en las cuatro secciones del texto, puesto que entre todas van haciendo que el texto cobre sentido, poco a poco. Con la información que cada segmento aporta, se va construyendo el significado del texto; así, con el último segmento, se logra una total comprensión de los hechos de la novela.

El autor implícito, con sus técnicas, hará también que el lector sienta compasión por ciertos personajes. Se sentirá simpatía por los “débiles” porque son los que mejor perciben la decadencia de los Compson y hacen algo por cambiarla; sin embargo, se sentirá antipatía por los “fuertes” porque son los que abusan del poder (Jason le roba el dinero a su sobrina), o los que viven ensimismados en su egoísmo (Quentin y Caroline Compson). En otras palabras, y si bien los narradores parecen mandarse solos, en realidad estarán obedeciendo o desobedeciendo a un autor implícito que también regirá las reacciones de los lectores hacia los personajes y los propios narradores. Será este autor implícito el que irá dirigiendo los discursos de los narradores.

Todos estos sentimientos se construyeron a través del estilo, analizado en el capítulo anterior, a través del cual se dio la personalidad a cada narrador y a cada miembro de la familia Compson—incluidos Dilsey y sus hijos. Ahora se procederá, como se había dicho, a analizar las estrategias con las que el autor implícito escoge lo que leemos, así como nuestras reacciones a esas opciones que leemos.

Sección de Benjy—7 de abril de 1928

Benjy is the prisoner of his past, and forever exiled from it, forever “waiting at the gate.” His whole monologue, errative as it is, is like Quentin’s stubborn quest for the long-lost sister [...]: Benjy recalls the day when Caddy for the first time put on perfume and did not smell any more like trees [...]. Most of the events recalled in the first sections are either anticipations of consequences of Benjy’s major loss, like the death of his brother Quentin and his own sexual mutilation (Bleikasten 77).

Ahora se volverá a analizar la sección de Benjy, el endeble y retrasado hermano Compson. Así como antes se analizaron las técnicas del discurso de este narrador, ahora se hará un análisis hermenéutico y autorreflexivo de esta narración tan fragmentaria y a la vez tan llena de sentido. Como señala Michael Zeitlin,

Soldier’s Pay, Elmer, Mosquitoes, Flags in the Dust, The Sound and the Fury, Sanctuary, As I Lay Dying, Light in August: these are the most fundamentally Freudian of Faulkner’s novels. Each explores what psychoanalysis calls its universal themes [...]: the loss of the loved object; the fear of bodily violence and castration, [...]; the fatefulness of the instincts as they pursue their necessary yet contingent along circuitous routes of language and logic; the pressure of normative definitions of masculinity and femininity [...]. (“Returning to Freud and *The Sound and the Fury*” 61).

Este texto recién mencionado es una pieza clave para este proyecto, pues es un soporte para las obras de Freud mencionadas en el capítulo segundo: en esta sección se exploran los temas universales según este autor austriaco. Apoya, pues, la hipótesis de que Benjy y su discurso son una forma en que interactúan la textualidad freudiana y la obra de Faulkner, pues Benjy encarna todas esas temáticas del psicoanálisis, como son la pérdida del objeto amado—Caddy—y la cercanía a sus instintos, misma que se refleja, como señala el propio Freud, en la asociación de ideas, tan propia de la gente en contacto con la naturaleza, como es este hermano débil de la familia Compson (Tótem y Tabú 93): al estar muy cerca de su hermana, él notará cuando deja de oler a los árboles por ponerse perfume, como indicio de que pronto será desflorada por un hombre, como símbolo de la naturaleza caída que entró al género humano por una mujer.³⁰

Sin embargo, la diferencia entre el discurso de Benjy y el de sus hermanos, es que el discurso de Benjy está basado, en concepto foucaultiano de la “*convenientia*,” que es esa semblanza ligada al espacio en la forma de lo muy próximo y que está dentro del orden de la conjunción y el ajuste. Gracias a ésta, el mundo forma asociaciones y concatenaciones por sí mismo (Les mots et les choses 33-6).

En otras palabras, el discurso de Benjy es el discurso de la naturaleza, antes de que el ser humano se separase de ésta por la tecnología y que el signo adquiriera un significado alienado que no era el suyo. Su narración no es, como el discurso de su hermano Quentin Compson, que le otorga al reloj de su padre la función de olvidarse del tiempo en lugar de medirlo con más exactitud. Benjy dará a la brea de los árboles,

³⁰ En este caso, se usará el concepto de naturaleza en el sentido primero de Raymond Williams (Palabras Clave 233), mismo que implica la esencia de algo—en este caso de la raza humana—, y se ocupará también (dentro del sentido antes mencionado de *naturaleza*), la definición séptima de Panikkar—lo específico a algo. En este sentido, la naturaleza o esencia específica, la caída de los seres humanos implica la entrada del pecado a través de la mujer por haber comido del fruto del árbol del bien y del mal, por lo cual Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso. Es decir, los seres humanos somos una raza caída—con una naturaleza o esencia con propensión a fallar—porque la primera mujer cedió a la tentación de la serpiente.

que es el aroma característico de Caddy, su verdadero significado de ser exactamente eso, un aroma natural y que es dictado por sus sentidos.

Debido a este apego de Benjy a la naturaleza—a lo esencial y a sus sensaciones—él se dará cuenta del desfloramiento de su hermana;³¹ y asociará inconscientemente la mancha de lodo del calzón largo de Caddy con su posterior pérdida de la virginidad, pues, como señala Freud, “la mujer es tabú en su totalidad [...]. El singular tabú de la virginidad, y el temor que entre los primitivos elude el marido [ante] el desfloramiento quedan plenamente justificados por esta reacción hostil” (“El tabú de la virginidad” 2447). En otras palabras, la mujer será un tabú hasta para su primer coito conyugal. Por esta razón, Benjy será, pues, quien más importancia dé a la mancha en la prenda íntima de su hermana como una prolepsis del texto para el posterior desfloramiento de Caddy. En otras palabras, esta mancha de lodo en la ropa interior de la entonces niña Compson será una analogía a la mancha de su desfloración, y por tanto, de su impureza. Además, será en torno a esto que giren las narraciones del resto de la novela, y principalmente de los otros dos hermanos Compson.

En otras palabras, esa mancha en la ropa interior de Caddy simbolizará su posterior pérdida de la virginidad y la mancha del pecado que entró, desde el tiempo bíblico, a través de Eva. Benjy dará, pues, mucha importancia al lodo en la prenda de su hermana como antelación a su actividad sexual porque, como señala también Ricœur en *Finitud y Culpabilidad*, no se puede entender que el símbolo sea el puente entre el ser total y los humanos si se estableciera una oposición entre las hierofanías religiosas y las

³¹En esta ocasión, el término *naturaleza* se refiere al sentido (iii) de Raymond Williams, que implica el mundo material (Palabras Clave 233), y como señala Raimundo Panikkar, el mundo de los sentidos o “el mundo sensorial en cuanto se opone al mundo de las ideas, sentimientos [...]” (49-50). Como Benjy no entrará en contacto con los aparatos o instrumentos, él será un hombre incorrupto, como aquella naturaleza que todavía no recibe la llegada de los aparatos tecnológicos, como ese Adán que todavía no conocía el bien y el mal porque no había comido del fruto del árbol prohibido. En este caso, la definición de *tecnología* será la tercera propuesta por Raymond Williams (Palabras clave 312), misma que implica una acumulación de técnicas más simples y que servirá—como se verá más adelante con Quentin y el reloj y Jason y su auto—para establecer un cierto status, que no será la función para la cual estos aparatos fueron creados. En otras palabras, Benjy dará a las cosas y a los eventos su significado natural o esencial y no un significado que los objetos y eventos no tienen en realidad.

producciones oníricas interpretadas por Freud o Jung, “desbordan las proyecciones de la historia individual para hundir sus raíces, por debajo de los estratos de la arqueología privada individual, en las representaciones básicas comunes de toda una cultura, e incluso en el folklore de toda una humanidad” (249). Es decir, la mente animista de Benjy también procede, aunque de forma inconsciente, con esas analogías que están impresas en todos los humanos desde los albores de esta especie, en la que, después de la caída de la raza y su consiguiente expulsión del Paraíso, se introdujo la idea del pecado; y, con ésta, se asoció la mancha con lo impuro, lo sucio, y lo sexual (y el miedo a esto último), así como se asoció la virginidad con lo limpio y lo incorrupto.

Tal vez no se pueda decir que el discurso de Benjy implique una cosmología—un concepto de naturaleza—o una reflexión sobre ésta o sus ciencias (metafísica), puesto que este personaje es absolutamente incapaz de elaborar estos pensamientos. Benjy sólo procede por instinto. Sabe lo que pasa pero no por qué pasa. Sin embargo, sí se puede decir que capta, a través de sus sentidos—sobre todo el olfato—los cambios de esa φύσις que agrupaba a los fenómenos naturales del universo, la materia primitiva de la que ellos surgían, y sobre todo, el devenir de las cosas materiales; y, si bien la φύσις implica la esencia de los seres, también involucra los cambios de éstos. En este caso, Benjy captará, a través del olfato, que Caddy ya habrá cambiado su esencia después de haber sido desflorada: al haberse puesto perfume, la muchacha habrá dejado de oler a la resina de los árboles del bosque. Ya habrá sido intervenida por lo humano y habrá dejado de pertenecer a esa φύσις de los fenómenos naturales, a ese mundo previo a la intervención de la tecnología—de esos primeros seres humanos que escogieron el conocimiento que causó la caída de la raza humana.

Sin embargo, y a pesar del apego de Benjy a la naturaleza (a lo esencial y al mundo material que todavía no ha recibido a la tecnología), su discurso también transmite la confusión que los Compson experimentan con los avances tecnológicos a través de un punto de vista de narrador deficiente y de una voz que narra desde el “yo.”³² A través de este discurso limitado y confuso, en el que irónicamente se encuentra el embrión de lo que pasará en el resto del relato, se presentará una pieza del rompecabezas de los Compson, y se le dará voz a una persona que no tiene voz, a pesar de percibir todo lo que pasa a su alrededor pero que no puede expresar sus sentimientos y pensamientos.

El relato de Benjy es *su* relato sobre *su* vida y la de *su* familia—es su punto de vista, expresado por él mismo, de lo que pasa consigo mismo y con su familia—. Es decir, se tiene acceso a los pensamientos y sentimientos de un retrasado mental, que, de otra forma, no se conocerían. Se tiene acceso a ese discurso de sonido y furia, a ese discurso sin sentido—hechos sin significado—, y que a la vez está lleno de significación porque capta la miseria económica y moral de los Compson y porque apela a los mitos primigenios que explican las emociones humanas. Ésta será la pieza que Benjy aportará a la polifonía o multiplicidad de voces que conforma la novela: será el primero de varios discursos que conformarán la obra, y uno de los dos narradores y/o personajes más naturales—más apegados al significado esencial de las cosas y menos atados a la tecnología (el otro personaje será Dilsey) — y que serán los más reivindicados a lo largo de este texto.

³² Esta confusión que los Compson experimentan con la tecnología, en particular con los autos y los relojes, se analizará en las secciones de Quentin, Jason, y Dilsey principalmente, en donde Quentin le otorga al reloj un significado para olvidarse del tiempo y no para medirlo con exactitud, lo cual provocará que Quentin se aliene tanto con la desfloración de su hermana que se suicidará el 2 de junio de 1910. Jason, por su parte, se sentirá muy grandioso por poseer un auto, cuando en realidad su madre señala, en la sección de éste, que a Jason le hace daño el humo que sale por el escape del auto (Faulkner, *The Sound and the Fury* 238); y, en la última sección Jason tendrá que pagar para que dos negros conduzcan el vehículo hasta la casa Compson porque él se ahoga con el humo del coche (313). Sin embargo, este discurso de Benjy será el embrión de la confusión antes mencionada porque Benjy “*the first car in town a girl a Girls what Jason couldn’t smell of gasoline making him sick*” (171). En otras palabras,

Ésta será la primera función de esta sección: la reivindicación de Benjy—uno de los miembros más débiles de la familia y en la escala social sureña norteamericana—, y de señalar la miope y atrasada mentalidad de la gente de esta región, y como forma de apelar (aunque de forma literaria y bajo las reglas de esta narración artística) al universo histórico de esta obra: un retrasado mental abre la novela con su discurso confuso y a la vez lleno de significado, y es una señal primera de lo dicho anteriormente, y que regirá el resto de la obra: los miembros “fuertes” serán los más ahora los segregados, y los otrora olvidados—Dilsey y Benjy—serán los encumbrados por ser los más apegados a la esencia de las cosas y al mundo destecnificado de los otros miembros de la familia Compson.

Habría que preguntarse también sobre la segunda función del discurso de Benjy dentro del texto *El Sonido y la Furia*. “In one of the manuscripts examined by Mr. Cohen and Ms. Fowler, Faulkner admits that the three brothers are all representation of himself: ‘I could be in it, the brother and father both. But one brother could not contain all I could feel toward her [Caddy]. I gave her 3 [brothers].’” (Faulkner, “Introduction to *The Sound and the Fury*” Citado en Coughlin A7). En otras palabras, la función de los discursos de los tres hermanos sería, según este fragmento, fungir como la representación de las propias ideas del autor real y empírico. Este texto plantea ciertas funciones, pues se está consciente de que este proyecto no es la interpretación única de *El Sonido y la furia*. Sin embargo, este proyecto plantea también otras funciones del discurso de Benjy.

Una función de este discurso del hermano retrasado mental sería la de apuntar a la decadencia de los Compson, que, como Jason, se sienten superiores a los demás cuando son totalmente incapaces de controlar los avances tecnológicos que hay en su

Benjy ya sabe, aunque no se da cuenta, de que su familia no conoce la forma de controlar estos adelantos tecnológicos de su país.

país, además de no darse cuenta de su rezago monetario y moral—simbolizado por la desfloración de Caddy y su hija, que han roto uno de los tabúes de la sociedad sureña norteamericana, que es el tabú de la virginidad—y que mejor un retrasado mental se percata de esto. Si bien esto no será analizado en esta sección sino en las secciones de Jason y la última, se puede decir que, en esta sección, un indicio de la decadente mentalidad de los Compson, será el hecho de que Caroline Compson considere que los apodosos son vulgares y para la gente común—esto refiriéndose que a Benjamin todos se dirigen como Benjy—pues aún no se ha percatado de que ella y su familia no tienen un centavo y piensa que todavía viven en su esplendor de antaño.

‘You don’t need to bother with him.’ Caddy said. ‘I like to take care of him. Don’t I, Benjy.’

‘Candance.’ Mother said. ‘I told you not to call him that. It was enough when your father insisted on calling you by that silly nickname, and I will not have him called by one. Nicknames are vulgar. Only common people use them.’ (Faulkner, The Sound and the Fury 61).

Esta sección se puede agrupar en los *illocutionary acts* y los *perlocutionary acts*, puesto que informa, advierte y sus unidades lingüísticas tienen cierta fuerza (como los primeros); además, los segundos son los que persuaden, convencen, y sorprenden o no guían bien. Por ejemplo, al desglosar este segmento de la novela en las partes numeradas en las páginas 95 y 96 de este proyecto, se pueden entender todas las unidades lingüísticas que conforman esta sección y que son los embriones que se desarrollarán en el resto de la novela. No obstante, hubo necesidad de leer y releer la sección de Benjy, pues lo confuso de su segmento no daba pistas claras para saber qué pasaba y cuándo acontecía.

En este caso, la fuerza de este segmento radica en la confusión del discurso de Benjy, que transmite también la anarquía del resto de la familia Compson, misma que se está desmoronando, de no ser por Dilsey, la sirvienta negra que sostiene a sus decadentes amos. Es este desorden también el que, supuestamente, no guía correctamente al lector puesto que no da una coherencia; pero, a través de la repetición de ciertas ideas, persuade al lector para sentir empatía por este personaje: con la continua repetición de la idea de la reja, se transmite el abandono que Benjy siente por la partida de Caddy; y también es Benjy quien, con sus constantes repeticiones sobre el olor de su hermana, se dará cuenta de la desfloración de ésta cuando ya huele a perfume en lugar de a la resina del bosque—es decir, ya dejó de estar en contacto con el bosque (la naturaleza en el sentido iii de Williams) y por eso su aroma es diferente.

Sin embargo, toda esta interpretación obedece a las estrategias del texto y del lector, que son producidas por las técnicas del texto; y su función última es desfamiliarizar lo familiar: desde la violación a la norma o canon hasta una invalidación de lo conocido. La sección de Benjy es una completa desviación a lo antes visto, puesto que no sigue una secuencia aparentemente lineal sino el flujo de conciencia de este personaje. Por lo tanto, hubo que leer y releer varias veces esta sección para lograr saber qué pasaba; y se cumplió la función de movilizar la atención del lector, puesto que no cumplía con las normas establecidas de éste: hubo que desprenderse de la lógica para lograr entender la mente de este retrasado mental, que finalmente es la mente más primigenia y más apegada a los primeros pensamientos humanos.

Estas percepciones están reguladas por el concepto de esquema—el filtro que hace al lector agrupar los datos y revela el principio de economía (el que regula todas nuestras percepciones) y una reducción drástica de la contingencia del mundo—. En este texto *El Sonido y la Furia*, la primera sección—narrada por Benjy—el esquema es

muy disímulo: los hechos se suceden sin un orden aparente; sin embargo, se pudo trazar una secuencia de éstos, misma que se enunció en el capítulo III de este proyecto. En otras palabras, fue necesario hacer una reducción de este esquema confuso y hacerlo accesible a la comprensión; es decir, se debió hacer varias relecturas a fin de estructurar los acontecimientos de esta sección; pero el cambio más drástico se dio en la percepción, pues se debió prescindir de la lógica e integrarse al discurso desordenado de este narrador-personaje.

También se ha debido balancear la exclusión de los datos de percepción contra su propia complejidad creciente—es decir, se ha debido replantear todo este filtro de datos que aparentemente no sirven, pero que en realidad significan mucho para la trama: esta sección es contada por uno de los miembros más débiles de la familia; sin embargo, aquí se encuentran los embriones del resto de la historia. Aquí viene el eje de esta novela: el himen rasgado de Caddy, y también la posterior fuga de miss Quentin, así como el suicidio de Quentin I—el tío de la muchacha y hermano de Benjy—pero todo está dicho de una forma muy complicada: fue necesario hacerlo más accesible para entenderlo.

En otras palabras, como cada esquema hace al mundo accesible según las convenciones que el artista ha heredado, que en *El Sonido y la Furia* la convención fue el flujo de conciencia, esa exposición desordenada del pensamiento del narrador—en esta ocasión, de Benjy. Pero cuando el lector percibe algo nuevo, es necesario “tamizarlo” a través de la corrección de los esquemas y poner a trabajar la imaginación del lector.

En este segmento de la novela, se ha debido poner a trabajar la imaginación de la lectora para organizar y entender todo, sobre todo para abandonarse al ritmo de la narración de Benjy y dejarse llevar por sus palabras—algo que no es muy familiar en

otras narraciones—. Hubo que corregir muchas malas percepciones de este fragmento, como la confusión entre Quentin I—el tío—y Quentin II—la sobrina del primero e hija de Caddy; así como la temporalidad de la historia, pues Benjy no distingue entre el día de su cumpleaños, su niñez, la boda de Caddy y el abandono de ésta. Ésta es la presencia del objeto estético: a través de las deformaciones del esquema, fue necesario dar una forma al objeto estético, pero sin que la imaginación sea dejada a su libre albedrío.

Las estrategias llevan el mensaje del texto para que el lector lo descifre: en este proyecto, se tuvieron que desechar todas las confusiones con respecto a los hechos para sacar lo que verdaderamente pasó. Para seleccionar los hechos principales se tuvo que echar mano de la relación “background-foreground” (Iser 93). Para el nexos externo de esta sección—es decir, la unión con el universo histórico—, se han seleccionado los mitos de la desfloración o pérdida de la virginidad, y los conceptos de la naturaleza—como esencia de las cosas y como el mundo ajeno a la mano humana o el bosque, así como el trasfondo del decadente sureste norteamericano en el que sus habitantes aún no se han dado cuenta de que ya pasó su esplendor anterior a la Guerra Civil norteamericana.

Para el nexos interno de este fragmento—su coherencia—se seleccionó la combinación (la combinación es al nexos interno como la selección es al nexos externo) de la desfloración de Caddy porque es en torno a ella que gira el resto de la novela; también se seleccionó la continua repetición de los olores de Caddy de antes y después de su desfloramiento, pues gracias a ellos Benjy se da cuenta de que su hermana ya no es virgen—y, por ende, de la decadencia de su familia—. Ésta fue la selección de “foreground,” y el “background” se constituye por todos aquellos elementos que apoyan

el texto pero sin ser de relevancia para este proyecto, como cuando Benjy va a ver a sus vecinos y arruina las flores de ellos.

La combinación es todo un sistema de diferentes perspectivas: el narrador, los personajes, la trama y el lector. Si bien ahora se está tratando con un solo narrador-personaje, se debe decir que las perspectivas se dan a través de su memoria: por medio de los diferentes eventos que se llevan a cabo en la memoria de Benjy, se va dando una perspectiva de los diferentes personajes de la novela, así como de todos los acontecimientos que pasan.

El tema de esta sección es la perspectiva en la que está involucrado el lector. Este rubro se hallará situado antes que el horizonte de otro segmento de perspectiva del cual el lector se haya alimentado previamente—el horizonte está constituido por todos los segmentos que proveyeron los temas de previas fases a la lectura. En este fragmento, el tema es la cercanía de la naturaleza—en los tres sentidos propuestos por Williams (Palabras clave)—de Benjy en contraste, como se verá después, con sus otros dos hermanos, que no tendrán esa cercanía con lo natural en sus tres sentidos y que no verán la decadencia de su familia. El horizonte de esta sección está compuesto de todas aquellas lecturas previas sobre este personaje—incluyendo la obra *Mientras agonizo*, de William Faulkner, que involucra a Vardaman, el miembro retrasado mental de la familia Bundren, y a Dewey Dell, la hermana embarazada que quiere abortar a su hijo, así como textos sobre la tecnología, la naturaleza y bagaje cultural del lector. Como señala Harold Bloom:

Dewey Dell, la única hembra de sus cinco hijos [Addie Bundren, pues Jewel no es hijo de Anse] tiene su dignidad; pero no encuentra fuerzas para llorar a su madre porque, como blanca pobre soltera y embarazada, está obligada a buscar, en vano, un modo de abortar en secreto. Vardaman, el más

pequeño, simplemente niega la muerte de Addie, hace agujeros en el ataúd para que respire y al fin la identifica con un gran pez que atrapó mientras ella agonizaba: «Mi madre es un pez» (Bloom 263).

Además, Benjy es un poco parecido a Darl, uno de los hijos Bundren de *Mientras Agonizo*, pues es el único que se da cuenta de todo—a pesar de ser diagnosticado con esquizofrenia al final de la novela—y es el único que sabe que Dewey Dell está embarazada y que Jewel es sólo su medio hermano (es hijo de su madre con el ministro religioso de la localidad, y no de Addie con Anse). Benjy también sabe de antemano que Caddy—la otra Dewey Dell en la familia Compson—está embarazada, y se da cuenta de la decadencia de su familia.

Benjy es, además, el narrador-personaje más shakesperiano de todos en *El Sonido y la Furia*, pues es el que le da el título a la novela: él es el idiota que tiene, como decía Macbeth, un discurso lleno de sonido y furia, significando nada y que, irónicamente, a la vez lo significa todo—este discurso significa todo el sinsentido de la vida de los Compson, que lo capta mejor que los cuerdos.

[...]it is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing.

(Macbeth. Act V. scene IV, 24-27).

Ésta es la primera gran ironía de la historia: un idiota es quien entiende mejor que los cuerdos, y quien además tiene un discurso que es el embrión de todos los demás capítulos de la novela—aun del último, que se perfila por los pleitos entre Jason y miss Quentin—, que Benjy narra confusamente, como si fueran los pleitos de antaño entre Quentin I y su hermano Jason. Es decir, como si fueran una extensión del ciclo Compson que miss Quentin romperá al final de la historia.

Aunque esta idea aparezca contradictoria, no es sino una ironía de la historia, que, como decía Harold Bloom en *Cómo Leer y Por qué*, hay que recuperar como parte de la praxis personal de la lectura, y la ironía que es aquello que nos puede hacer reflexionar sobre la naturaleza única de las cosas, esa naturaleza libre de la tiranía del tiempo (18-22). Para esto, hubo que aprender a albergar todas esas ideas contradictorias de la ironía, que afirman algo que dice lo contrario. En esta sección, se tuvo que aprender que, si bien este discurso de Benjy es el más confuso, es a la vez el más claro porque es el que capta toda la decadencia—simbolizada por el embarazo de Caddy—de los Compson. Además, se tuvo que captar que este miembro de la familia es el tonto y el más frágil, pero es el que ve antes que nadie el embarazo de Caddy. Es como Tiresias, el personaje ciego de la mitología griega—que no ve pero sí ve: sus ojos son ciegos pero capta los hechos mejor que nadie.

Para lograr este entendimiento, hubo que desprenderse, como decía Bloom, de los tópicos pseudointelectuales (20). Es decir, hubo que dejar de albergar que las ideas son únicas y que un texto puede albergar una sola idea: en esta sección, se albergan dos ideas contrarias, cristalizadas en Benjy, pero que se complementan y que hacen la aportación del texto al bagaje del lector: un idiota que se da cuenta de todo, y cuya narración contiene todos los hechos que se desarrollarán a lo largo de la novela.

Además, este texto fue dirigido a aumentar la confianza en sí mismo mencionada en el cuarto principio de Bloom, en que para ser buen lector hay que ser inventor (22). Es decir, para esta sección hubo que reinventarse continuamente junto con el texto, para tratar de saber qué había pasado y reacomodar los hechos. En otras palabras con frecuencia hubo que abandonar los prejuicios intelectuales y formar nuevas ideas, lo cual contribuyó al fortalecimiento de la propia personalidad. Con esto se espera como dice el tercer principio de Bloom (21), que este trabajo sea una vela para los anhelos de

los hombre, y todo gracias al fortalecimiento de la personalidad del lector, que, según el segundo principio de este crítico norteamericano (20-21), es a lo único a lo que se puede aspirar, más que a mejorar a otras personas o al entorno, pues la razón primordial por la que leemos es por conocimiento, ya sea autoconocimiento o poder conocer cómo son los demás y cómo son las cosas, o ante la imposibilidad de conocer a fondo a toda la gente que quisiéramos.

Sin embargo, la razón más profunda para leer es la búsqueda de un placer difícil, que es aquello que nos hace reflexionar y sopesar: se trata de la ironía, que es el principal ingrediente de esta novela—y que ha llevado a hacer una autoevaluación y a pensar que los personajes de este texto pueden ser cualquier persona de afuera—sobre todo alguien de cualquier familia, pues *El Sonido y la Furia* espera retratar una realidad social anterior a nosotros, pero que nos sea familiar y que motiva a lector a abordarla por placer estético y para ampliar su perspectiva intelectual al identificarse con cualquier personaje de esta obra. En este caso la identificación puede ser con el débil Benjy, que inspira compasión por ser el débil que todo ve pero al que nadie le cree.

El texto literario, sin embargo, toma sus objetos seleccionados y los saca de su contexto pragmático y de su original marco de referencia para revelar ciertos aspectos de las normas sociales, mismos que habían estado escondidos porque el marco de referencia permanecía intacto. En este segmento de Benjy, lo que se quiere resaltar es que, a pesar del desordenado discurso del narrador, éste es el fragmento que contiene el embrión de toda la historia. En otras palabras, la función de esta sección es resaltar la discriminación de la sociedad sureña norteamericana hacia los más débiles; pero que aquéllos que más discriminan son, irónicamente, más débiles que los discriminados, puesto que no se dan cuenta de su propia debacle.

Esta perspectiva, como ya se dijo, es muy limitada porque depende únicamente de un miembro de la familia, y, como escribe Robert Scholes, en su libro *Elements of Literature*, en este caso se trata de un narrador personaje cuya personalidad afecta la comprensión del lector hacia el discurso del narrador (133) —a través del flujo de conciencia de Benjy, se establece una gran confusión en la percepción del lector. Y el problema viene precisamente cuando hay que discernir sobre cómo tomar las cosas. Para esto hay que tomar en cuenta las limitaciones del narrador y su punto de vista.

En este caso, siendo un narrador muy parcial—por la limitación de que Benjy es un retrasado mental y ser él mismo el narrador de su propia historia—, hubo que hacer una ordenación de todos los hechos y hubo que discernir entre las letras cursivas y las no cursivas, pues ellas indican un cambio de temporalidad, mas no que son una sola temporalidad cada una. A veces, las letras cursivas señalan el día del cumpleaños de Benjy y a veces señalan épocas anteriores. Igualmente, las letras no cursivas señalan a veces el aniversario del narrador y otras veces señalan episodios anteriores a este cumpleaños.

Hubo que aprender, pues, a no dar todo el crédito—en cuestión de organización de los hechos—a este narrador retrasado mental, pues él sólo sabe qué pasa pero no por qué suceden las cosas. Por ende, Benjy no organiza bien sus hechos. Para él todo sigue ocurriendo en el mismo día de su cumpleaños: el desfloramiento de su hermana, su precipitada boda, el nacimiento de su sobrina, el suicidio de su hermano Quentin, su cumpleaños, y la presencia del hombre de la corbata roja (quien se llevará a miss Quentin a bordo de su auto con el dinero de ella).

Sin embargo, el autor implícito de la obra utiliza la técnica de compasión o empatía indiscriminadas, en las que despierta la empatía hacia un personaje sin dar las razones adecuadas: se siente compasión por Benjy debido a su invalidez emocional, es

decir, debido a que transmite el sentimiento de abandono por la partida de su hermana. No obstante, conforme se avance en la lectura, el lector se dará cuenta de que Benjy es uno de los pocos personajes que de verdad perciben la decadencia de su familia, puesto que está atado a la naturaleza en los tres sentidos aquí planteados. En otras palabras, el *objective correlative*—la forma de expresar las emociones en el arte a través de un conjunto de objetos, situaciones, o una cadena de eventos que serán la fórmula de una emoción particular—es el desfloramiento de Caddy, que Benjy distingue a través de los olores de ésta, y la sensación de desamparo que produce en Benjy la partida de su hermana, debido a la precipitada boda de ésta con motivo de su embarazo.

Además, en este fragmento de Benjy, el autor implícito aplica la manipulación intelectual en la ficción, misma que, aun en los textos sin trama, nos llama a descubrir a verdad del mundo de una novela o un texto. Esta sección hace que el lector se anime a descubrir el verdadero orden de los hechos en *El Sonido y la Furia*: a través de los desordenados acontecimientos de Benjy, se ha sentido una enorme curiosidad de seguir avanzando para saber lo que en realidad pasó en la vida de los Compson, es decir, que se complete el rompecabezas de los hechos. También se ha echado mano del área cualitativa, en su fase de cualidades prometidas; es decir, se ha utilizado un fuerte deseo de ver completado cierto patrón o forma a través de la promesa de un aspecto—la ironía, la ambigüedad, la ilusión de la realidad, etc.—y que, en este caso, es la expectativa de una narración más clara, en el sentido estilístico y en el sentido de los hechos; en otras palabras, el autor implícito ha manipulado la narración de Benjy para que el lector desee un estilo gramatical más claro y que diga qué pasó verdaderamente en el texto. Esto se logra a través del “yo” del narrador, que en este caso es el tonto de la familia.

En esta novela, también se ha echado mano de la distancia entre el autor implícito—quien pone las reglas de la narración—y el narrador. Esta distancia hace que un narrador sea creíble (que siga las reglas del autor implícito) o no creíble (que no las siga). Benjy es un narrador creíble porque sigue las reglas del autor implícito, que son las de mover las emociones del lector para sentir compasión por los más débiles. Ésa será la forma en que el autor implícito reivindique a los más vulnerables de la familia Compson y resalte la miseria moral de los otrora poderosos miembros de este clan. Al enunciar su sentimiento de desamparo por la partida de Caddy, Benjy mueve la compasión del lector hacia sí mismo e, inconscientemente, hacia su sobrina, puesto que ya comienza a retratar el acoso del que la muchacha es víctima por parte de Jason.

Esta viveza psíquica es un recurso fuerte del cual se vale el autor implícito para crear una fuerte simpatía y/o compasión hacia un narrador, puesto que siempre será una forma de ahondar en las emociones del relator. En este caso, se trata de una introspección larga y profunda, en la cual no hay una técnica convencional, sino un gran desorden con el que:

The effects of deliberate confusion require a nearly complete union of the narrator and reader in a common endeavor, with the author silent and invisible but implicitly concurring, perhaps even sharing his narrator's plight [...]. But behind the manifold particular effects that can be heightened or suppressed by using this kind of narrator, one can recognize three general pleasures that are in some degree present whenever the reader is called on to infer the author's position through the semitransparent screen erected by the narrator (Booth 300-301).

No obstante que se puede creer en Benjy, como narrador, también debe señalarse que su discurso será aumentado por los demás relatores: a pesar de que en esta sección ya se

contienen todos los hechos de la novela, las siguientes secciones añadirán más datos sobre los hechos del texto, mismos que, aunque sean pequeños, contribuirán en gran medida a aclarar ciertas situaciones, como el suicido de Quentin (aclarado en la segunda sección), el orden cronológico de los hechos (sección de Jason) y la justa proporción de las cosas (última sección).

Sin embargo, este desorden en el discurso de Benjy hace que el lector esté constantemente descifrando el texto, y que además no hay una ayuda específica en esta sección. La ayuda serán el propio lector y las secciones posteriores, en las cuales se irá obteniendo más información sobre lo que pasó y cuándo ocurrió. Sobre todo, esta técnica del desorden discursivo de uno de los miembros más débiles del clan Compson logrará que el narrador sea más creíble porque sólo cuando las reglas de la narración están tan cerca de la inteligencia humana, se logra crear un placer en descifrar el discurso: en *El Sonido y la Furia*, el narrador está un poco distante de las normas del lector en el sentido de que no se espera, al principio, una narración tan desordenada. Sin embargo, esto no implica que Benjy, como narrador, no siga las reglas del autor implícito y que se lleve consigo al lector. Al contrario, Benjy, con su discurso tan desordenado y primigenio, apela a las emociones y los pensamientos más primarios e inconscientes de los seres humanos.

En otras palabras, a pesar de tener que leer y releer una y otra vez el discurso de Benjy, se logra una simpatía hacia él y hacia los miembros más desvalidos de la familia Compson, puesto que este discurso es parte de la invalidez mental de este Compson adánico. También se empieza a sentir aversión hacia los miembros “fuertes” de esta familia, pues Benjy comienza a retratarlos, aunque sin proponérselo, en su justa dimensión—el padre es alcohólico, la madre siempre está enferma, Quentin termina

suicidándose, y Jason no ve que miss Quentin ya se ha relacionado con el hombre de la corbata roja, con el que huirá al final del texto.

El tono³³ de esta sección es un tono triste, puesto que Benjy retrata las cosas arriba mencionada con toda su crudeza. A través de su raro discurso y el uso de palabras—pero sobre todo, como señala Booth (74), de las acciones que describe, Benjy dará un tono de tristeza de su sección—describe su abandono por la partida de Caddy, así como las veces que chilla junto a la cerca esperando el regreso de ella—; y también señala todas las muertes en la otrora gloriosa casa Compson: fallecen Roskus (el marido de Dilsey), Quentin, y Jason III (el padre).

Benjy, como narrador, está lejos de los personajes en el sentido temporal, pues se limita a narrar los hechos en que éstos intervienen, pero no las emociones que los otros caracteres ponen en lo que hacen. Benjy estará siempre sumido en sus propios pensamientos y en ese tiempo mítico en que, a través de Caddy—una Eva que fue desflorada antes del matrimonio—entró la decadencia a la familia Compson. Sin embargo, esto es lo que hace interesante la narración de Benjy, puesto que envolverá a los hechos de una aureola de universalidad que los hará accesibles a todos los lectores que accedan al texto, independientemente del bagaje histórico de la Guerra Civil norteamericana.

El punto de vista móvil fue lo que permitió al lector viajar por las perspectivas de la sección de Benjy—es decir, por todas las temporalidades de este fragmento—: los eventos de la niñez, de la adolescencia y de la edad adulta de este niño inocente de treinta y tres años, a quien hasta el nombre le cambian de Maury a Benjy [o Benjamin] (como el hijo menor de Jacob); así como a esa temporalidad mítica, que abarca el

³³ “[L]a fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo tono en el sentido de τῶνος, tensión, como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía [...]. Puesto que el poema adquiere así su consistencia, su palabra es, más que nada, un texto [...]. La palabra « texto » designa, en un sentido propio, un tejido, un todo inseparable compuesto de meras hebras sueltas. De la misma manera en el poema, de muchas palabras y sonidos resulta una unidad que se

desfloramiento de Caddy, el propio nombre del narrador, su edad (la edad a la que murió Cristo), y su cumpleaños en Sábado de Gloria (cuando Cristo está por levantarse de entre los muertos).

Todos estos eventos se unen en una relación de observancia recíproca entre perspectivas estimulantes y estimuladas, mismas que constituyen una base para la selección del proceso de lectura y que modifican la memoria y la complejidad de expectación del lector. El desorden de este fragmento es la perspectiva estimulante para la imaginación del lector y que éste se deshaga de la lógica tradicional y re-organice su esquema para adaptarse a esta sección de la novela. Es decir, este punto de vista móvil fue el que logró las modificaciones a las expectativas de lectura de este proyecto y la reordenación de los hechos en esta sección. Este recurso fue el que permitió modificar el esquema del lector; en lugar de esperar una narración lineal, se aceptó a esta narración desordenada, y también se pudo hacer la estructura de los hechos y encontrar la coherencia de este fragmento de la novela.

En otras palabras, el punto de vista móvil se encargó de llevar a cabo esa interpretación coherente o gestalt de Iser (119) que fue producto de una interacción entre texto y lector. Cada fragmento gestalt de esta sección—en el que hubo inicio, clímax y desenlace (como cuando Caddy subió al árbol para ver el entierro de su abuela y sus hermanos vieron la mancha de lodo en su calzón largo) —tuvo una contribución a la coherencia general del texto o noema. Cada fragmento del capítulo de Benjy llevó algo más que sí mismo a la mente del lector y hubo que unir todo. En este caso, todo —lo pasado y lo presente (la cachetada que Quentin le da a Caddy por mojarse el vestido cuando son niños; el calzón manchado de ésta; sus salidas cuando es adolescente; su cambio de olor por su desfloración; su boda precipitada cuando está embarazada; el

distingue precisamente por la unidad del tono (Gadamer145).” En este sentido se usará la palabra tono: la tensión provocada por el raro discurso de Benjy y todos los narradores que usan el lenguaje de una forma diferente.

sentimiento de abandono de Benjy por la partida de Caddy; el suicidio de Quentin; y la posterior aparición del hombre de la corbata roja) —gira alrededor de la desfloración de Caddy como símbolo de la decadencia de los Compson. Esto fue la noema. Sólo hubo que conectar los hechos en el fragmentario discurso de Benjy para que tomara su sentido.

Este discurso tan desorganizado dio pie al uso de dos estructuras básicas de indeterminación: los espacios en blanco (blanks) y las negaciones. El primero designa una vacante en el sistema general del texto—a llenarse por una interacción de patrones textuales—. El segundo implica una de pragmatización de las normas sociales del repertorio del texto para pasar a ser un tema en sí mismas. Así, el lector las percibe conscientemente y se capta el sistema en que se estaba atrapado inconscientemente. El lector, pues, se ha movido más allá de sí mismo y no tiene el control de la situación; lo cual produce una negación y espacio en blanco del eje paradigmático del eje de lectura, pues la invalidación denota una deficiencia en las normas seleccionadas y habrá que desarrollar una actitud específica para descubrir lo que la negación ha indicado pero no formulado.

En esta sección, los espacios en blanco se desarrollaron gracias al aparente desorden del discurso de Benjy. La vacante en este fragmento de la novela es la aparente carencia de sentido de este texto, misma que, como ya se ha dicho, provocó que se integrase toda la significación del texto, alrededor de la pérdida de la virginidad de Caddy y del sentimiento de abandono del narrador con la partida de su hermana— irónicamente, la falta de coherencia del discurso de Benjy es su principal fuerza de sentido: este segmento es el embrión de toda la novela—.

La negación del lector implicó, en este caso, una reorganización de las expectativas del texto—no se podía esperar un segmento ordenado, pero sí uno lleno de

sentido—. Hubo que cambiar la selección del eje de los paradigmas para dar un nuevo significado a las propias expectativas; y hubo que desprenderse de la idea que significación y sentido eran lo mismo. Hubo que darle una significación al texto a través de reorganizar los hechos para que éstos cobraran todo su sentido y se encontrara toda la base de lo que ocurriría en las secciones posteriores, que son una ampliación de la primera. Como señalaba Wolfgang Iser:

[T]he reader produces a secondary negation when he has to link his discovery with his own disposition [...]. In many modern novels there is a clear trend toward intensified production of secondary negations. A good example of this is Faulkner's *The Sound and the Fury*. Thus the reader may feel that the feeble minded Benjy's diffuse perception only requires an enhanced to establish a proper means of access to world [...]. He is confused, for instance, by Benjy's fragmented perceptions, and so expects a certain degree of order from the degree of order from the missing faculty of consciousness; this alone can counter the flood of perceptions and split it up into units of apperception (219-220).

En otras palabras, habrá que deshacerse de las propias expectativas de la narración para poder aceptarla tal cual es, para posteriormente comprenderla. La cancelación de las propias perspectivas, de lo cual ya se venía hablando, resulta en espacios vacíos entre los relatos porque no se establecen las conexiones para la esperada continuidad, sino que ésta es constantemente perturbada. Estos espacios en blanco resisten los intentos del lector de formular sus propias imágenes mentales; y, como señala Wolfgang Iser:

And, indeed, herein lies the key to the meaning of this novel, through the continual cancellation of the mental images provoked by the blanks, the senselessness of life—which Faulkner indicated through the ‘Macbeth’ quotation that forms his title—become a living experience for the reader. The negation of

his own mental images guarantees that this experience will be real for him (Iser 220).

En otras palabras, estos espacios en blanco son otros indicios de la falta de coherencia de la narración de Benjy, que transmite también el sinsentido en la mentalidad de su familia—el cual se transmite desde el mismo título de la obra—. Finalmente, la negatividad será usada para analizar este texto. Deberá recordarse que la negatividad es una base no escrita que no niega las formulaciones del texto sino que las condiciona a través de los espacios en blanco y las negaciones. Al juntar las posiciones individuales del texto, se viene la comprensión de la negatividad. La negatividad en esta sección de Benjy vino cuando, al unir todos los fragmentos de este segmento—después de haber desechado las propias interpretaciones incorrectas—se comprendió todo este capítulo en su totalidad. Los espacios en blanco y las negaciones son la manifestación abstracta de la negatividad y es la “nada” entre estas posiciones que capacita para ser relacionadas y luego comprendidas.

La segunda fase de la negatividad se relaciona con el contenido: las negaciones revocan o modifican las relaciones presentadas o invocadas por el repertorio o lo relegan al plano final. En estos casos, las expectativas no son sólo trastocadas sino que el lector es confrontado con la pregunta por una causa. En este caso, la pregunta por una causa fue, “¿qué pasó y cuándo ocurrió?” En esta sección, difícilmente se sabe qué aconteció y cuándo aconteció, puesto que para Benjy todos los hechos suceden en el mismo tiempo y tienen la misma importancia. Sin embargo, a través de negar las propias concepciones de los hechos, se logró establecer la cronología de lo que pasa y el grado de importancia de cada evento.

Sección de Quentin—2 de junio de 1910

Quentin's identification with the Cavalier old South manifests itself in another distinct way: his attitude toward time (perhaps the most discussed aspect of Quentin's section) [...]. Quentin's wish is not to get outside Time but, specifically, to escape mechanical regulated time—a phenomenon which occurred in the U.S. only in the late 1890s when "official time" was first instituted (Railey 89).

La segunda sección de *El Sonido y la Furia* tiene mucho que ver con el tiempo y la tecnología, pues Quentin Compson—el narrador de este capítulo—vive en un tiempo que no es el suyo por otorgarle al reloj, que había pertenecido a varias generaciones de sus ancestros, la función de olvidarse del tiempo en lugar de medirlo con más exactitud (Faulkner, *The Sound and the Fury* 74). En otras palabras, este aparato tecnológico alienará a Quentin de su realidad y, en lugar de vivir en el presente y asumir que su hermana ya perdió la virginidad muy joven y que debe casarse embarazada, Quentin se erige en guardián de esos valores sureños norteamericanos, entre los que está la virginidad de las mujeres, misma que deberán conservar hasta casarse.³⁴ Él dice, por ejemplo,

It's always the idle habits that you acquire that you will regret.

Father said. That Christ was not crucified: he was worn away by a minute

³⁴ "In the process of deferred action, the meaning of the past is revised in conformity with [the ego's] project [T]he subject revises past events at a later date and ... it is this revision which invests with significance (Laplanche and Pontails citado en Zeitlin, "Returning to Freud and *The Sound and the Fury*." 64) [...]. It is the sense of the

clicking of little wheels. That had no sister. And so as soon as I knew I couldn't see it, I began to wonder what time it was. Father said that constant speculation regarding the position of mechanical hands on an arbitrary dials which is a symptom of mind-function. Excrement Father said like sweating. And I said All right. Wonder. Go on and wonder (75).

En otras palabras, el ego de Quentin es quien le imprime un particular valor al pasado que ocurrió antes de la Guerra Civil norteamericana—sobre todo la virginidad femenina—, y su propio ego será lo que le aporte una valía al reloj y al tiempo. Para Quentin, el tiempo se reducirá al paso de unas manecilla de reloj y al funcionamiento del engrane de éste; y no será una oportunidad para evolucionar sino para erigirse en guardián de una tradición que ya había pasado de moda hasta en el sureste norteamericano.

No obstante, este hermano Compson escogerá vivir en el pasado, en el tiempo mítico que señala al incesto como uno de las grandes transgresiones míticas, y que Quentin—en su imaginación—traspasará inventando que violó a su hermana, debido a “los deseos amorosos [...], trabajosamente refrenados durante largos años, y habiendo tenido que vencer previamente las resistencias creadas en [él] por la educación y el medio ambiente es el que ella conduce a una asociación duradera [...]” (Freud, “El tabú de la virginidad” 2444). En otras palabras, la represión de Quentin en el plano erótico aflorará a través del incesto imaginario con su hermana, pues las ataduras de éste le impedirán llevar una vida amorosa plena. “*Poor Quentin you've never done that have you and I'll tell you how it was I'll tell Father then it'll have to be because you love Father [...]*” (Faulkner, The Sound and the Fury 147) (cursivas del texto).

present influencing the past—of the subject, from a position of new knowledge and power [...]—that characterizes Faulkner's celebrated account of the composition of *The Sound and the Fury*” (64).

Quentin, pues, no será una persona natural: no dará a las cosas su significado esencial. Él no verá el mundo que lo rodea, sobre todo ese mundo de los árboles, las flores y la lluvia que no ha tenido la intervención humana; al contrario de Benjy, para quien es muy importante el mundo natural que lo rodea y que le permite descubrir, a través del himen roto de su hermana, la decadencia de su familia. Además, y si bien para Quentin la verdadera esencia de la naturaleza viene dada, como en Sócrates, Platón y Aristóteles, en lo ético y los conceptos de la mente humana—en su mente, su hermana deberá permanecer virgen hasta el matrimonio, según los valores anteriores a la Guerra Civil norteamericana, que son fiel reflejo de atrasada mentalidad de la Causa Perdida—más que en el mundo material, él tratará de traspasar, justo mentalmente, uno de los grandes tabúes de la naturaleza: el incesto. *“I have committed incest I said Father it was I it was not Dalton Ames” (77)* (cursivas del texto).

Es decir, Quentin atentará, a través de sus conceptos mentales, contra la verdadera φύσις de Sócrates y sus contemporáneos —la virtud a través de la verdadera naturaleza esencial de las cosas, por medio de la lógica, segura e inmutable en medio en las cambiantes opiniones humanas—.

Al tratar de preservar esa virtud idealista de la virginidad de su hermana, Quentin se dejará llevar, pues, por sus opiniones cambiantes, por “su complejidad de sentimientos y voliciones” (Panikkar 49) que lo alienarán de esa virtud esencial e idealista; pues si para Aristóteles su Lógica tendrá la misión de relacionar lo general con lo particular, la lógica de Quentin lo alienará por completo de lo general—los tabúes primeros de la humanidad—y, por ende, lo aislará de lo particular, que es su mundo exterior. Aquí tampoco se podrá hablar de una cosmología o de una Metafísica, puesto que el joven Compson estará totalmente alejado de la verdadera naturaleza, tanto de aquella que involucra la esencia idealista y virtuosa de los seres, como de φύσις que

involucra también al mundo material, puesto que Quentin sólo reflexionará sobre sus propios pensamientos—y nada más que sobre su ego herido por la desfloración de su hermana—sin tratar de identificarlos o relacionarlos con lo universal o lo particular de Aristóteles.

Además, los mitos esenciales y fundantes de la humanidad—ese inconsciente colectivo junguiano—servirán, en este caso, no para ser actuales y explicar su razón de ser en el presente (pues no estarán atados al concepto de un Dios, como en la filosofía judeocristiana, misma que permitirá—como se verá posteriormente en el caso de Dilsey—la explicación actual del domingo de Pascua y de los signos de vida que hay en torno a la obra), sino para los propósitos egoístas del joven Compson: para tratar de justificar su dolor por el desfloramiento de su hermana y para tratar de preservar la mentalidad de la Causa Perdida (the Lost Cause), que para el año 1928 en Estados Unidos, es absolutamente obsoleta, anticuada e inoperante, puesto que es la que no permite que la tecnología—esa acumulación de técnica simples que se ha tornado compleja, y que ha resultado en el progreso técnico en el resto del país—se asimile en el sureste norteamericano y lo haga progresar.

En este caso, pues, los mitos no estarán cumpliendo su función primigenia, sino más bien una función manipulada por la mente de Quentin; y ésta es precisamente la función de la sección de Quentin en *El Sonido y la Furia*: al envolver su relato con la trasgresión a la prohibición del incesto, que lo único que toma el joven Compson, se le da a la obra un aire de atemporalidad y muerte en vida, de un tiempo mítico que apela únicamente a ciertas emociones y deseos primigenios de todo ser humano; es decir, apela a ese deseo que se tiene por traspasar lo sagrado y/o los tabúes, pero que nadie se atreve a hacerlo por miedo al castigo divino; y eso trae, como consecuencia, la punición

tan temida por haber hecho—aunque sea en la mente—lo prohibido desde el principio de la humanidad.

Debe añadirse también que, por esta razón, Quentin no es natural ni en el sentido (ii) que señala Raymond Williams en *Palabras Clave: Un Vocabulario de la Cultura y Sociedad* (233), en el que se señala que lo natural es la creación divina, puesto que Quentin no ha considerado en ningún momento el concepto de Dios, además de no aceptar la vida que Jesucristo ofrece con su muerte y resurrección, puesto que se suicida. Es decir, interrumpe su existencia de un modo artificial, en lugar de dejar que la muerte llegue según las disposiciones divinas y del mundo natural—en donde todavía no entran los aparatos tecnológicos.

En otras palabras, Quentin decide cargar con la culpa de un incesto que él no cometió: debido a que el incesto—como todos los tabúes—es una tentación inconsciente para transgredir, y que Quentin no ha llevado una vida sexual plena (“*Poor Quentin, you haven’t done that have you*”[Faulkner, *The Sound and the Fury* 147]) , trasladará su frustración hacia la figura de su hermana; y tendrá hacia ella una ternura exagerada e inverosímil—que existe “por ejemplo en las relaciones entre madre e hijo o entre cónyuges muy unidos” (Freud, *Tótem y Tabú* 63).

Quentin desarrollará también una conciencia moral—propia de los neuróticos—en la que él aflorará su sexualidad reprimida a través de este incesto imaginario con su hermana. Esta conciencia moral muy exagerada es parte de su represión sexual, y es también una asociación con la mentalidad de la Causa Perdida, en la que las mujeres debían ser vírgenes hasta el matrimonio. Al Caddy ser desflorada antes de casarse, esta moralidad exagerada es, también, una forma en que se manifiesta la mente egoísta de Quentin, en la que la pérdida de la virginidad de Caddy transgredió más las arcaicas ideas del muchacho. Es decir, es como si Quentin estuviese enamorado de sí mismo y

proyectara su amor en Caddy. Al transgredir, aunque sea con su imaginación, el tabú del incesto, Quentin se convertirá—ante sus propios ojos egoístas—en un tabú, mediante el cual se acusará falsamente y querrá pagar el precio de la violación del orden sureño que hizo Caddy (que ya no existe más que en la arcaica y narcisista mentalidad de Quentin) y limpiar su supuesta culpa por un incesto inventado por él mismo.

En esta sección, William Faulkner también se vale de un narrador deficiente y que narra desde su punto de vista, como lo señala Oscar Tacca que son los narradores de las obras de Faulkner (84-85), incluyendo *El Sonido y la Furia*, puesto que dan al lector únicamente su perspectiva porque narran desde el “yo.” Con esta técnica de dar información a través de un punto de vista, se fomenta la información deficiente, misma que será compensada, en *El Sonido y la Furia*, con cada sección, pues estos capítulos fragmentarios aportan su pieza del rompecabezas de la novela—que será completado con la sección final, encargada de poner las cosas en su justa dimensión—.

También este personaje, Quentin Compson, tiene una conexión con el universo histórico de la obra, aunque no por eso pierde su referencia al universo mítico de ésta. “Quentin Compson embodies an ideological orientation within Faulkner’s socio-historical milieu, one losing the power it once possessed” (Railey 77-8). En otras palabras, Quentin abarca la Historia de esas familias plantacioneras—otrotra poderosas—pero que, para la década de 1920, ya no tenían su esplendor de ataño; y no se habían percatado de esto.

Su mayor conexión con el universo histórico, sin embargo, está en el tiempo y los relojes: habrá que recordar que, en 1882, Estados Unidos creó cuatro husos horarios en su territorio, que todavía están en vigentes hasta nuestros días. No obstante, Quentin ignora este hecho y vive en el tiempo mítico—el tiempo sin tiempo—. Es decir, como señala Kevin Railey, “Quentin’s wish is not to get outside Time but, specifically, to

escape mechanical regulated time—a phenomenon which occurred in the U.S. only in the late 1890s when ‘official time’ was first instituted” (89). Es decir, el universo de la obra surge por el deseo de Quentin de zafarse de ese tiempo histórico—de ese universo histórico—que envuelve a la obra, pero que es diferente de ella, pues la obra es un universo en sí misma.

La sección de Quentin, pues, contribuye a conectar a la obra con su universo histórico, pero, a la vez, a hacerla diferente a éste, pues el texto literario será un universo independiente, con sus propias reglas y su propio tiempo. Además, Quentin es un digno representante de la Causa Perdida—the Lost Cause—, que engloba a aquellos individuos que, como Quentin, todavía siguen pensando en el idílico sureste norteamericano cuando ya lo han perdido todo y no se han dado cuenta. En otras palabras, el repertorio de este fragmento de *El Sonido y la Furia* (sobre todo el desarrollo de los relojes y la mentalidad de la Causa Perdida) es lo que unirá al nivel del texto con el nivel histórico; y hubo necesidad de actualizarse (de leer sobre estos temas) y escribir un segmento sobre esto al principio del capítulo tres para tener el mismo referente que esta sección.

Además, este segundo narrador-personaje ayudará también a conectar *El Sonido y la Furia* con la tradición literaria fuera del texto: Quentin es parecido a Darl de *Mientras Agonizo*, pues Darl desarrolla esquizofrenia porque:

Poeta y metafísico intuitivo, Darl se encuentra peligrosamente cerca de un precipicio al cual debe caer. Las heridas psíquicas que lleva son el legado de la frialdad de Addie y el egoísmo de Anse: está predestinado a la demencia. Para él no hay salida: sólo siente deseo sexual por su hermana y a su familia la ve como una condena (Bloom 265).

En otras palabras, Quentin es otra conexión a la propia tradición faulkneriana de la transgresión del tabú del incesto (que se representa también en la trama de la novela *¡Absalón, Absalón!*) y del abandono emocional entre los miembros de una misma familia. La razón es que, como se había mencionado antes, la naturaleza de la novela invita a abordarla de cierta forma porque se espera encontrar una realidad social—que en este caso es anterior a nosotros (históricamente y mitológicamente, pues implica la transgresión del incesto)—, misma que cualquiera de nosotros podría protagonizar, pues, como decía Yocasta de Tebas, todos los hombres han soñado alguna vez en cohabitar con sus madres (Sófocles 190), o en este caso, con sus hermanas. Es decir, muchos hombres han soñado con transgredir el tabú del incesto y cohabitar con hembras de su mismo clan o su misma familia.

Quentin, con su discurso, también es un puente entre la tradición shakesperiana y este texto, pues Macbeth (Act V. scene IV, 24-27), de cuyo discurso se toma el título de esta novela, hace referencia a una vida llena de sombras [Life's but a walking shadow, (Act V. scene IV, 24)], y ésta es la característica principal de la vida de Quentin Compson: una vida sombría y triste; y este rasgo se refleja en su discurso porque, si bien la primera referencia a las sombras se da en el discurso de Benjy, con la descripción de la casa Compson, llena de sombras (Faulkner, The Sound and the Fury 2), las menciones a las sombras abundan más en la sección de Quentin, pues continuamente hace referencia a su sombra reflejada en el paisaje y en su vida: “When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and I was in time again, hearing the match [...]. The chimes began as I stepped on my shadow, but it was the quarter hour” (74, 94).

Para analizar este discurso lleno de sombras también fue necesario echar mano de la metodología de Harold Bloom, en *Cómo Leer y Por qué*. Quentin es un narrador

personaje muy irónico, como todos los de esta novela, pues es un supuesto intelectual— como Darl Bundren—al que mandan a estudiar a Harvard vendiendo el pedazo de tierra de Benjy, pero que en el fondo es una persona muy frágil, llena de miedos y prejuicios atrasados que ya no van con la época en que se lleva a cabo la historia.

Esta recuperación de lo irónico (quinto paso de Bloom [22]), que es la que hace que el lector se sienta próximo a Quentin como, según Bloom, el lector siente empatía con Hamlet (22), empieza a generarse con el discurso del joven Compson: Quentin intercala unas partes ordenadas (su estado de vigilia), con unas partes desordenadas, en las que afloran su inconsciente y su incesto imaginario. Es la forma en que el texto engancha al lector para que pueda sopesar, primero, qué pasó y cuándo sucedió; y segundo, qué tan creíble es el discurso de Quentin. Conforme se avanza en la lectura, se va aprendiendo a albergar ideas contrarias. Las más importantes ideas opuestas son sobre el incesto de Quentin con Caddy, ya que es necesario leer varias veces para no darlo por cierto, pues van apareciendo pistas de esto último. Otra idea contraria que convive en el lector es el hecho de que este discurso no tiene que ser forzosamente un discurso ordenado, sino que muchas veces aflora el inconsciente del narrador y su subsecuente desorden.

En otras palabras, para dar cabida a la ironía hubo que librarse de todos los tópicos pseudointelectuales de Bloom (20), siendo el primero de ellos la creencia de que la narración de este supuesto estudioso tiene que ser ordenado. La razón es que todos los discursos de esta novela afirman queriendo decir lo contrario; con este discurso desordenado, el texto re-afirma lo que se quiso decir desde un principio: que los miembros más débiles de la familia son los que mejor ven la debacle de los Compson, y los miembros más fuertes son en realidad los más decadentes. En este caso, Quentin Compson—el supuesto erudito de la familia—es el miembro más frágil pero que quiere

aparentar lo contrario, lo cual se refleja en su discurso a veces ordenado y a veces anárquico.

Para despojarse de estos tópicos pseudointelectuales, hubo la necesidad de aplicar el cuarto paso de Bloom, que dice que “[p]ara leer bien hay que ser inventor” (22). En esta ocasión, hubo necesidad de reinventarse como lector una y otra vez para saber, primero, qué aconteció y cuándo sucedió; y segundo para saber si los hechos que cuenta Quentin fueron ciertos. En otras palabras, fue necesario dejar de ser un lector tan crédulo y empezar a cuestionar los hechos de este segmento y la veracidad de su narrador. Esto derivó, pues, en un fortalecimiento de la personalidad del lector más que en el deseo de mejorar al vecino (20-21), pues fue necesario trabajar en la visión propia para después, como señala Bloom en su punto tres, ser una vela para iluminar a los demás (21).

En este caso, Quentin y su sección llena de referencias discursivas a las sombras también pueden agruparse en los *illocutionary acts* y *perlocutionary acts*, puesto que este segmento informa, ordena, advierte, etc—y sus unidades lingüísticas tienen cierta fuerza convencional, como los primeros, y logran despertar ciertas emociones diciendo algo (esta sección puede lograr persuadir, convencer, o sorprender) —como los segundos actos de comunicación. En este caso, Quentin, con su discurso, logra mover al lector para que tenga una cierta compasión hacia él—a pesar de que, a través de su discurso, se logra distinguir que es una persona egoísta, a quien le importa únicamente la virginidad de su hermana por lo que pensará la gente de él.

Esta sección opera de un modo ya familiar para el lector, que es a través de un discurso muy confuso y casi sin estructura. Así como el repertorio contribuye a la actualización de las normas, las estrategias organizan los elementos del repertorio. En este caso, las estrategias son definidas desorganización de este fragmento del texto; y su

estructura es similar a la de Benjy. Aunque Quentin no sea un retrasado mental, usa un discurso parecido al de su hermano, pero no igual: el discurso de Benjy es aparentemente muy desordenado, y el de Quentin tiene algunas partes coherentes y otras partes sin sentido.

Quentin va recordando su pasado—las partes desordenadas de su discurso—mientras camina por Boston planeando su suicidio—las partes ordenadas de su sección—. Así, si bien esta organización no es el “procedimiento aceptado” para la lógica, sí lo es para este fragmento, puesto que los textos de ficción siempre cuestionan la validez de las normas familiares y tienen por función desfamiliarizar lo conocido. En este caso, la desfamiliarización es traspasar la barrera de la lógica y mostrar un discurso enredado.

Estas desviaciones del canon son las que desencadenan los diferentes potenciales semánticos del texto. En este caso, la desviación de la lógica a través de un discurso enredado, produce un desbalance en el lector, pues también le obliga a reestructurar su sentido de la organización y reordenar la cronología de los acontecimientos.

En otras palabras la tensión que se produce por traspasar la lógica demanda un desahogo, mismo que está atada a la disposición de cada lector—que son las emociones que se comprenden en el término *illocutionary acts*, cuyas unidades lingüísticas están cargadas de cierta fuerza—. En esta ocasión, la fuerza implica, como ya se decía antes, un cierto sentido de compasión por Quentin; pero también está este sentido de confusión que ya es familiar con la sección de Benjy.

Para organizar esta primera serie de impresiones está el esquema, que representa el filtro que hace agrupar las percepciones diarias. Pero cuando algo nuevo es percibido se tiene que operar una corrección de los esquemas. En esta sección, ya no es tan extraño el desorden cronológico, por lo que sólo hubo que reorganizar ciertos hechos para lograr

una mejor comprensión (hay que corregir esquemas). Estos eventos son los relacionados con el desfloramiento de Caddy, puesto que son los acontecimientos que Quentin está tratando de evadir hasta con su muerte. De hecho, él se suicida al poco tiempo de la boda de Caddy. Ella se casa el 25 abril de 1910 y Quentin se suicida el 2 de junio de 1910, tan sólo seis semanas después de la boda de su hermana.

Sin embargo, el acontecimiento que más se oculta es la identidad del padre de la niña que espera Caddy—y que Jason por cierto nunca llega a conocer—. A través de las deformaciones de estos esquemas (la identidad del padre de la bebé, un pleito que tiene Quentin con un pretendiente de su hermana, el incesto imaginario con ésta), va surgiendo el objeto estético; y con esto se espolea la imaginación del lector, pues poco a poco se va viendo que el incesto de Quentin y Caddy fue ficticio; y la identidad del padre de la niña (Herbert Head) y todos los demás hechos van tomando en su lugar. Para esto hubo que leer varias veces el fragmento para ir entendiendo los acontecimientos. La estrategia de la desorganización tiene por función, pues, transmitir la confusión que Quentin experimenta con sus pensamientos; y, sobre todo, se transmite el miedo que el muchacho siente, así como su egoísmo ante la desfloración de su hermana. Ésta fue la primera función del código primario —las instrucciones para descifrar el código secundario. Después habrá que producir el variable código secundario.

También hubo que seleccionar—con el repertorio—los elementos más importantes y los menos importantes. En este caso, los elementos más importantes son la tecnología, la mentalidad de la Causa Perdida (the Lost Cause) de Quentin,³⁵ el

³⁵ “*the first car in town a girl Girl that’s what Jason couldn’t bear smell of gasoline making him sick then got madder than ever because a girl had no sister but Benjamin Benjamin the child of my sorrowful if I’d had a mother so that I could say Mother Mother*” (Faulkner, *The Sound and the fury* 171). En otras palabras, Quentin está haciendo el recuento de cuando su hermana recibe el primer auto del pueblo, como una proyección de que miss Quentin será desflorada a bordo de este vehículo, y ya hace alusión a que Jason sufre de dolores de cabeza por la gasolina, lo que derivará en la escena tragicómica en que Jason tendrá que pagar a dos negros para que manejen el vehículo a su casa porque él se ahoga con el humo del escape (324).

desfloramiento de Caddy, y la actitud de Quentin hacia este evento, por lo cual finalmente se suicida. Sobre todo, la principal selección es la enajenación de Quentin sobre el significado de las cosas—sobre todo con la función primigenia del reloj—puesto que esto le impide otorgar a los objetos y a los hechos cualquier significado menos el original. Finalmente, esto es lo que produce su discurso: sigue dando mucha importancia a una mentalidad que ya no existe y, al no corresponder su hermana a este esquema, él prefiere quitarse la vida.

La selección de estos elementos se establece con el nexos externo—con esos individuos históricos del sureste norteamericano, mismos que viven en un tiempo pasado y que no sabe utilizar los inventos que rigen el resto de Estados Unidos, así como los propios adelantos tecnológicos de esta época; y que se refleja en Quentin—y la combinación se genera con este ensamble de perspectivas que son: el narrador, los personajes, la trama y el lector. El tema de esta sección fue, precisamente, la alienación de Quentin de su entorno natural—en los tres sentidos de Williams (Palabras clave)—y ese significado no primigenio que el joven Compson le da a su reloj: el reloj no será un instrumento para medir el tiempo sino para olvidarse de él.

En este caso, hay que pensar en que este narrador-personaje es producto de dos impulsos: el impulso de individualizar y el impulso de tipificar. “We remember the special, individualizing quirks—habitual patterns of speech, action, appearance—and we remember the way the character represents something larger than himself” (Scholes 129). Una característica de Quentin es que se trata de un narrador-personaje, mismo que narra *sus* cosas desde *su* perspectiva; a diferencia de Benjy, que narra *todas* las cosas desde *su* perspectiva (incluyendo su sentimiento de abandono con la partida de Caddy), Quentin sólo relatará *sus* pensamientos y sentimientos en torno al desfloramiento de su hermana. Si bien ambos narradores-personajes cuentan sus

historias usando el flujo de conciencia, “[t he important thing for a reader to remember about characterization is that there are many varieties—and many combinations of the varieties [...]. As readers we must be alert and ready to respond to different kinds of characterization on their own terms” (130). Quentin es, pues, un narrador similar a Benjy, pero no igual. Habrá que estar preparado para asimilar esas diferencias entre los discursos de los dos hermanos Compson.

Las perspectivas internas de los textos proveen el marco para el desarrollo del tema y del horizonte. El tema—o perspectiva del lector—de este segmento es la interacción entre Quentin y la tecnología (el reloj), que lo alienará del significado primigenio de las cosas y los hechos; en contraste con Benjy, que estará siempre conectado a la esencia de las cosas y a su entorno boscoso. El horizonte de esta sección está formado por todas aquellas lecturas previas sobre Quentin y el complejo de Edipo, así como su mentalidad de la Causa Perdida. Sin embargo, este proyecto será el primero en analizar a Quentin en su relación con la tecnología.

El punto de vista móvil fue el que permitió viajar a través de esta sección y, gracias a éste se han desdoblado todos los secretos de esta desorganizada narración. Se han debido hacer ciertas conexiones entre perspectivas estimulantes y estimuladas. En este caso, el desorden de este segmento también estimuló a volver a leer y organizar todos los hechos, aunque ya se había abandonado la expectativa de encontrar una narración lógica debido a la narración de Benjy. Es ésta, precisamente, la forma en la que el lector está presente en la obra, es decir, a través de una serie de lecturas y relecturas que van modificando su esquema—que ya para esta sección es más flexible porque ya se ha ampliado con la sección de Benjy—. En otras palabras, ya se sabe que hay que reacomodar los hechos y que hay veces en que no se sabe bien qué pasó, como cuando Quentin se pelea con un pretendiente de Caddy y la identidad del padre de la

hija de ésta. Esta interpretación consistente o *gestalt*, como señala Iser (119), se deriva de decodificar los mensajes distorsionados y es una interacción entre el texto y el lector, misma que se forjó a través de los reacomodos del esquema del lector—a través de todas las veces que hubo que borrar las concepciones propias sobre los acontecimientos y reemplazarlas por las verdaderas.

Esta coherencia *gestalt* es la noema del texto; es decir, cada signo deberá transportar otro significado diferente de sí mismo y unirse, en la mente del lector, con sus contextos referenciales. En este ocasión, el noema sigue siendo la desfloración de Caddy (este hecho liga todos los signos, desde sus implicaciones textuales hasta las percepciones del lector), sólo que en este caso no se matiza con el abandono de ésta hacia Benjy, sino con el egoísmo de Quentin—él se preocupa más por su honor perdido que por su hermana en sí misma. Además, él ya ha entrado en contacto con la tecnología, por lo cual no será ese hombre incorrupto—como Benjy—que percibirá las cosas en su significado más primigenio, sino que—por su contacto con el reloj—Quentin también alienará los significados de todo, incluyendo a su hermana. Para Quentin, Caddy sólo representará una atadura al pasado y no el comienzo de una nueva vida.

También aquí operan los espacios en blanco (*blanks*) o vacantes en el sistema general del texto, cuyo llenado trae una interacción de patrones textuales; y las negaciones, que son las fuerzas activas que estimulan al lector para construir su causa implícita e informada como objeto imaginario. En este sentido, los espacios en blanco fueron aquellas ocasiones en que no hubo que imaginar lo que había pasado—cuando hubo que reconstruir los hechos y negar los propios esquemas para dar paso a los esquemas del texto—. Por ejemplo, al principio de esta sección, se cree que sí se llevo a

cabo el incesto entre Quentin y Caddy; pero después el lector se da cuenta de que éste fue imaginado por el joven Compson. Como señala Wolfgang Iser:

Quentin's consciousness needs to be supplemented by action, it is not to disintegrate into a shadowy multiplicity of possibilities [...]. However, this expectation is not to be fulfilled, because the consciousness depicted in the Quentin section is carried to such an extreme that in all its manifestations Quentin can only grasp at shadows of himself [...]. By the end of the Quentin section, the most the reader can expect is the unexpected, for he has had to abandon the expectation he has formed after the Benjy section (219-220).

En otras palabras, aquí habrá que cancelar—que negar—las primeras expectativas de su la sección para poder comprenderla tal como es, y no como se espera que sea. En este caso, las negaciones primarias se relacionan con un tema virtual que surge de los actos de negación. Las negaciones secundarias se relacionan con la unión entre los grupos *gestalt* producidos por el proceso de lectura y la disposición del lector mismo. Las negaciones secundarias fueron, pues, las que le dieron coherencia a la interpretación de esta sección: a través de la lectura, se reorganizaron todos los datos hasta llegar a establecer la cronología de los acontecimientos, además del hecho de que Quentin está alienado del mundo por su contacto con la naturaleza. La negatividad, pues, es lo que hace posible la comprensión a través de los actos constitutivos del proceso de lectura; es decir, a través de estas negaciones—de los reajustes a los esquemas propios y la unión (a través de la lectura) de los grupos *gestalten*—se logró establecer la coherencia de esta sección; y, en términos de contenido, el lector fue confrontado, también, con las preguntas “¿qué pasó y cuándo pasó?” Sin embargo, estas preguntas ya no son sorpresivas—sólo son respondidas por las relecturas que debieron hacerse para comprender este segmento de Quentin.

Esta sección es típicamente modernista (según Ortega y Gasset [citado en Booth 29-30]) porque es un fragmento que, ante todo, deshumaniza el arte: Quentin es una persona muy poco humanizada, pues, al dar al reloj un significado que no es el suyo, aliena al aparato y se aliena a sí mismo de su realidad, además de ser una persona que evita todas las formas vivas, al grado de suicidarse; y es una persona esencialmente irónica: Quentin, el miembro de la familia Compson que aspira a la universidad de Harvard (aun a costa de vender el pedazo de tierra de Benjy), es psicológicamente muy débil—tan frágil que no puede soportar la desfloración de su hermana y terminará suicidándose en Boston, producto de su aspiración a una realización escrupulosa, que es la atadura al pasado y a la mentalidad de la Causa Perdida, la cual decía que la gente debía comportarse como antes de la Guerra Civil y que las mujeres debían conservarse vírgenes hasta el matrimonio—.

Además, esta sección retrata una parte de los temas más humanos en la literatura. Este tema es la miseria moral de los Compson, simbolizada por la pérdida de la virginidad de Caddy, y que refleja la confusión de la vida en la narración de Quentin. Esta sección refleja la parte de tristeza que le toca a esta familia de blancos decadentes—la siguiente, la parte de la dicha, le tocará a la sección de Dilsey, analizada posteriormente—y, si bien la historia del himen roto de Caddy comienza con Benjy, tiene su tema central en el fragmento de Quentin. Benjy lamenta el abandono de su hermana, pero Quentin lamenta la desfloración de ésta. El autor implícito se vale, pues, de un discurso confuso como el de Quentin para transmitir la ambigüedad de la vida y para retratar el caos de la vida de los Compson.

El estilo del discurso de Quentin se analizó en el capítulo anterior; pero cabe señalar que el tono que se utiliza en este fragmento es similar al tono de Benjy en el sentido de que se narra el mismo hecho—la desfloración y la precipitada boda de

Caddy—y el dolor que esto provoca; pero en la sección de Benjy se narra el abandono que el retrasado mental Compson experimenta con la partida de su hermana y en esta sección de Quentin se siente el tono de egoísmo por parte del narrador, pues no puede soportar que su hermana haya sido desflorada antes del matrimonio.

El “objective correlative” de esta sección—la cadena de eventos que son la fórmula de una emoción en particular—es la combinación de la desfloración de Caddy y el egoísmo de Quentin, misma que deriva en el suicidio del joven Compson. La mecánica es simple: Quentin, debido a lo atrasado de su mentalidad, espera otra conducta de su hermana: su expectativa es que ella siga las reglas de comportamiento previas a la Guerra Civil norteamericana. Es esta atrasada y alienada mentalidad—que hace que Quentin le dé otro significado al reloj (ajeno al significado original), que es el significado de olvidarse del tiempo en lugar de medirlo con más exactitud—la que haga que Quentin no evolucione y siga pensando como antes de la guerra y, en su egoísmo, dé a la desfloración de su hermana el significado de la caída fatal que ocasionó la expulsión humana del Paraíso. Debido a su egocentrismo, Quentin se aventará de un puente para quitarse la vida.

Las técnicas que usa el autor implícito para manipular estos valores y lograr que el lector no sienta simpatía por Quentin son, nuevamente, las tres señaladas en el marco teórico: la intelectual o cognitiva, la cualitativa y el interés práctico. La primera técnica se viene aplicando desde la sección de Benjy, puesto que el lector siempre quiere saber la auténtica verdad de los hechos. Sin embargo, aquí se da otra información que, si bien complementa la información que da Benjy, no da la sensación de dar los hechos completos: se trata de una narración muy parcial, a través de la cual sólo se conoce el egoísta punto de vista de Quentin, además de su confusa narración que también hay que descifrar (como la de Benjy). La técnica cualitativa se repite en esta sección, también

en su modalidad de cualidades prometidas, puesto que el lector se queda esperando la claridad gramatical y la confiabilidad del narrador, mismas que son prometidas desde el inicio del texto con la sección de Benjy. El interés práctico se repite aquí también, pero con la diferencia de que no se desarrolla un sentimiento de empatía hacia Quentin, sino más bien de cuestionamiento hacia su discurso, pues se tiene la sensación de leer las líneas de alguien demasiado egoísta. Por ende, se entiende el suicidio como algo lógico y como consecuencia de esta mentalidad tan atrasada del narrador de la segunda sección de *El Sonido y la Furia*.

El tono de esta sección es similar al de la sección de Benjy, pues retrata el sinsentido de la vida de los Compson. La única variante es que la sección de Benjy retrata el abandono de este cumpleaños (en su sección está la fecha de su aniversario número treinta y tres) por la partida de Caddy dieciocho años atrás, pues ella lo había cuidado hasta el momento de su boda. Sin embargo, Quentin tiene una sección cuyo tono está lleno de referencias a su dolor egoísta por la desfloración de su hermana, además de tener constantes alusiones a su atrasada mentalidad de la Causa Perdida.

En este segmento de *El Sonido y la Furia*, el narrador está muy lejano del autor implícito en el sentido temporal, pues las normas de conducta por las que se rige Quentin (antes de 1860) son muy distantes de la época en la que se ubican las otras tres secciones (1928) y en la que se ubica el autor implícito, que hace que se sienta empatía por Caddy (que es desflorada antes de casarse) y no por Quentin (que vive en el pasado previo a la Guerra Civil norteamericana). Además, el autor implícito hace surgir la compasión de los lectores hacia los más “débiles” de la historia, que son los más cercanos a su entorno natural y a sus propias esencias; mientras que se provoca una antipatía por los narradores más fuertes de la novela—Quentin y Jason—por ser quienes han perdido contacto con su esencia y su entorno natural por su apego a la tecnología.

Quentin también se siente moralmente aislado del resto de los personajes porque desde pequeño se siente superior a Caddy, señalando que es más importante porque ya va a la escuela y es mayor que ella por tener ya siete años (Faulkner, The Sound and the Fury 16); y de adulto tiene una mentalidad aún más atrasada que la de su padre, Jason Compson III, y del resto del sur. Esta atrasada idiosincracia de Quentin queda al descubierto en una conversación entre él y su padre, misma que el joven recuerda cuando está en Harvard—en donde su ideología retrógrada contrasta aún más con la mentalidad progresista del norte—:

In the South you are ashamed of being a virgin. Boys. Men. They lie about it. Because it means less to women, Father said. He said it was men invented virginity not women. Father said it's like death: only a state in which the others are left and I said, But to relieve it doesn't matter and he said, That's what's so sad about anything, not only virginity, and I said, Why couldn't it have been me and not her who is unvirgin and he said, that's shy that's sad too [...] (76).

Así como Quentin está muy distante de la nueva mentalidad de su país, este narrador también está muy distante de las normas del autor; y está aún más lejano que Benjy, puesto que—a diferencia de su hermano—Quentin no inspira compasión sino antipatía. Su muerte será consecuencia lógica de su atrasada mentalidad y de su alienación—representada por el reloj—de su presente. Debido a que Quentin no sigue las reglas del autor implícito—no es una persona desprendida de la tecnología sino apegada a ella—será también un narrador no confiable. En otras palabras, al estar tan enajenado con su reloj, mismo que sirve para fugarse de su realidad, Quentin no verá las cosas con objetividad sino a través de su lente distorsionado de la realidad: a diferencia de Benjy que, si bien retrata su abandono también retrata muchos de los hechos tal como pasan,

Quentin retratará todo a través de su mirada mítica y atemporal, en la que su hermana será sólo esa Eva mítica por la cual entró el pecado a la raza humana, así como la vergüenza para toda su familia. Sin embargo, este narrador sirvió para aclarar al anterior—sobre todo en el obvio sentido de su suicidio—pero a su vez será corregido por los narradores siguientes. Simplemente, este narrador contó los mismos hechos del fragmento anterior, sólo que de otra forma.

En este segmento de la novela, el autor implícito no está lejos del lector—puesto que ya logró establecer las reglas del texto con Benjy, además de despertar la compasión del lector hacia éste— sino sólo manipula a Quentin como narrador para que, a través de su discurso, se logre crear la antipatía de los lectores por su desapego a la naturaleza (la esencia de Quentin y su entorno natural) por la enajenación con la tecnología.

La confusión lograda por el discurso de Quentin, con respecto a los hechos que rodean a su suicidio es, como señala Wayne Booth, un efecto que “ensues when the narrator’s bewilderment is used not simply to mystify about minor facts of the story but to break down the reader’s convictions about truth itself, so that he may be ready to receive *the* truth when it is offered to him” (Booth 285). En otras palabras, será una confusión provocada por el propio narrador para que el lector crea que él verdaderamente violó a su hermana y traspasó uno de los grandes tabúes de la humanidad: el incesto—aunque en realidad su hermana fue desflorada por otra persona—. Esto se logra saber después de descifrar el discurso de Quentin, y de poner atención a ciertas pistas de su relato. El verdadero valor de hacer al lector descifrar al narrador se logra en el efecto de su comprensión de la lectura. Simplemente el autor implícito estará preparando al lector para recibir toda la verdad cuando se le dé—que en este caso será hasta el final de *El Sonido y la Furia*—. En este caso, la confusión se

logro gracias a un narrador no confiable, puesto que el lector nunca sabrá la verdad completa a través de esta narración.

Sección de Jason—6 de abril de 1928

Thematically, there is no major break between section 3 and the preceding section [...]. Thus in Jason's monologue, the brother-sister relationship [...] changes its sign from plus to minus: what Jason feels for Caddy is hatred [...]. To him as to them [Benjy and Quentin] she is a rankling memory; for him, as for them she has been the instrument of disaster. Not that he misses his sister as his brothers do, but the loss he has suffered is directly related to her: Herbert Head, Caddy's fiancé, has promised him a job in a bank: a promised broken because of her misconduct (Bleikasten 151).

Esta sección en *El Sonido y la Furia*, como se ha dicho, no difiere mucho, temáticamente, de las otras dos. Sigue girando alrededor de Caddy, “the pathetic and intriguing figure of Caddy Compson, the lost sister” (53).

Sin embargo, a diferencia de las dos secciones previas, el segmento de Jason es mucho más terrenal que las otras. En este capítulo, Caddy no representa a esa mujer mítica e intemporal por la cual entró el pecado en la raza humana. Aquí, Caddy representa un interés mucho más práctico: Herbert Head, el marido de la única hermana Compson, no cumplió su promesa de colocar a Jason en un buen puesto en el banco

local, por la mala conducta de Caddy—quien abandonará a su hija en casa de los Compson—y Jason tiene una gran ira hacia Caddy. Además, Jason ve en Caddy, aunque ésta esté lejos, una fuente de ingresos, pues robará el dinero que Caddy mandará para miss Quentin, su hija. Es decir, para Jason, Caddy y miss Quentin representan algo en términos monetarios.

Ésa será la función de la sección de Jason, dentro de *El Sonido y la Furia*: Jason será una persona muy terrenal—es decir, muy apegada a lo monetario y quien siempre otorga un valor financiero a todas las personas y todos los objetos³⁶—, en contraste a sus otros dos hermanos; y su relato lineal aportará una cierta coherencia gramatical al texto, que no aportan las dos secciones anteriores. Sin embargo, no por eso será menos miserable: al estar tan apegado al dinero, Jason no verá que su sobrina ya ha perdido la virginidad a bordo de un auto Ford, cuando ella y el hombre de la corbata roja se internan en el bosque en el mismo coche; Jason no sabe interpretar las huellas que el carro ha dejado sobre la arena del bosque, puesto que no sabe dar el justo valor a cada cosa—para él todo será dinero; y, por ende, no percibirá más allá de lo material. No sabrá interpretar, pues, los signos de la desfloración de su sobrina en la tierra fresca (en la tierra viva dentro del bosque)—en el mundo en el que la tecnología aún no entra—puesto que para Jason lo único de valor será el dinero inerte. Además, no le dará a la técnica su significado esencial—el significado apegado al arte y al mito—sino únicamente un valor monetario y mercantil, puesto que sólo tendrá esa ansiedad por amaestrarla y dominarla.

En otras palabras, Jason no será una persona apegada a la naturaleza—a lo esencial y al mundo que no ha tenido contacto con la tecnología—puesto que él no dará

³⁶ Al tratar de conseguir a una mujer sólo establecerá una relación comercial con una prostituta, y él verá a esta mujer únicamente en términos de dinero. “I’m up there I’m one of the boys, but I’m not going to have any woman calling me on the telephone. Here I says giving her the forty dollars. If you ever get drunk and take a notion , just remember this and count ten before you do it” (Faulkner, *The Sound and the Fury* 193).

el significado esencial a cada cosa: para él, su hermana y su sobrina serán valiosas en términos económicos, más que por sí mismas como personas; y le importará más el auto que acaba de comprar que lo que su madre pueda pensar (el dinero con el que compró el automóvil era para otra cosa); o lo que su sobrina pueda sentir (le ha robado el dinero que Caddy ha mandado para ella).

Para él, además, el mundo material de las plantas y los animales no tendrá ese significado primigenio y esencial que los caracteriza—no es ni la creación divina, ni lo que implican por sí mismos, ni es el mundo material o el mundo incorrupto—, sino que para Jason serán motivo para comparaciones despectivas: “I says God knows there’s little enough room for pride in this family, but it don’t take much pride to not like to see a thirty year old man playing around the yard with a nigger boy, running up and down the fence and lowing like a cow whenever they play golf over there” (Faulkner, The Sound and the Fury 221).

Para Jason, su hermano Benjamin será motivo de humillación por jugar en el prado como una vaca—es decir, la analogía para mostrar la vergüenza hacia su hermano será compararlo con un elemento de la naturaleza, como si Benjy y la vaca estuvieran fuera del reino de Dios y no tuvieran Su esencia, o como si estuvieran fuera del mundo material—. Debido a esto, no se puede hablar de una cosmología—la idea de naturaleza que Jason tiene no es su significado esencial, sino un concepto que implica la vergüenza y la humillación, muy lejos del concepto original—, ni de una metafísica de Jason, puesto que él no reflexiona sobre el mundo material que lo rodea. Por esto no sabe interpretar los signos de este mundo—las marcas de las llantas en la tierra fresca (en la vida). Para Jason, la naturaleza no será, pues, motivo ni de admiración intelectual, ni la respuesta idealista (el concepto) en medio de las cambiantes opiniones humanas, ni la auténtica *realidad de las cosas*—inmutable, imperecedera y, para algunos, hasta divina.

Por esta razón, Jason tampoco acepta que todos los seres—incluidos Benjy, Caddy y Dilsey—son creación de la misma divinidad, puesto que espanta a Dilsey diciéndole que ella y Benjy van a tener lepra, como en un relato bíblico. “I put the fear of God into Dilsey” (Faulkner, *The Sound and the Fury* 206-207); y su madre dice no necesitar la caridad de una mujer caída (219), refiriéndose al cheque enviado por Caddy. Es decir, en esta sección hay seres que no están incluidos en el concepto de la naturaleza divina—hay seres que no son una extensión de Dios y que, por tanto, no pertenecen a lo creado por Él. Para Jason y su madre—quien por cierto dice que Jason es un Bascomb como ella, a pesar de apellidarse Compson, como si no pertenecieran al mismo clan Compson del resto de los hermanos—(181)³⁷ sólo tienen sentido, también, los mitos de muerte, los mitos de la caída de los seres humanos y de las enfermedades (como la lepra), no los mitos de vida y renovación, como la resurrección de Cristo en el domingo de Pascua.

Esta idea de Dios que profesa Jason habrá de insertar a *El Sonido y la Furia* en una tradición que inicia Herman Melville, pues, como señala Bloom en *Cómo Leer y Por qué*:

Melville no era cristiano, y tendía a identificarse con la antigua herejía gnóstica, en la cual el Dios creador es un torpe impostor, mientras que el Dios verdadero, llamado el Extraño o el Ajeno, está exiliado en algún lugar de las regiones exteriores del cosmos. El Faulkner temprano, el más grande, es una especie de gnóstico sin saberlo (258).

Este concepto de Dios aparece en *El Sonido y la Furia* cuando, por ejemplo, Caroline Compson señala que quema el último cheque que le envía Caddy porque: “Let me

³⁷ “Con todo, esa espiritualidad obsesiva, esos juicios morales absolutos, no podían sostenerse únicamente a expensas del lector. Pero mientras pienso [Bloom] así recuerdo de pronto cuán cerca estaban sus gustos literarios de los míos: para ella [Mary Fortune Pitts] *Mientras agonizo*, de Faulkner, y *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, estaban en la cumbre de la ficción norteamericana; y para mí [Bloom] también” (Bloom 55).

never see the day when my children will have to accept that, the wages of sin,' she says. 'I'd rather see even you dad in your coffin first'" (220). En otras palabras, siente que ella y su familia están por completo lejos de la gracia de Dios, o como si el Dios que los creó fuese ese impostor antes mencionado y que el Dios verdadero los hubiese abandonado. El fragmento de Bloom citado anteriormente tendrá todavía más sentido para este proyecto después de la escena en que Dilsey y Benjy están en la iglesia celebrando la ceremonia del domingo de Pascua, pues para estos dos miembros de la casa Compson sí tendrá sentido la resurrección cristiana, mientras que para el resto de los Compson todo estará perdido—en el sentido financiero y en el sentido espiritual—. En otras palabras, serán aún peor que Benjy y Dilsey porque, como se verá más adelante, ellos resucitarán con Cristo el Domingo de Pascua mientras que Jason seguirá igual de muerto que su familia y que los Bundren, los protagonistas de *Mientras Agonizo*, en cuya tradición también está inserto, porque, según escribe Bloom:

André Gide hizo la extraña observación de que los personajes de Faulkner carecían de alma; lo que quería decir es que los Bundren, como los Compson de *El ruido y la furia* [*El sonido y la furia*], no tenían esperanza, no podían creer que alguna vez llegaran a perdonarles su la [sic] condena. Dios se niega a entablar alianza con los Bundren o los Compson, tal vez porque vienen de un abismo y a él deben regresar (266-267).

Este narrador-personaje sin alma—Jason—también será parte de la tradición shakesperiana porque, ante todo, se sigue ocupando la ironía para crear ese ambiente de decadencia en el texto: si bien el discurso de Jason no es tan sutil como los anteriores, sino todo lo contrario, ya se ha aprendido a sospechar de los hechos narrados por los hermanos Compson. Así como Hamlet, según Bloom, dice una cosa queriendo enunciar lo contrario (22), Jason narra los hechos sintiéndose superior a los demás, cuando en

realidad su madre menciona que la gasolina le hace daño (Faulkner, The Sound and the Fury 235-236), como preludio a su ahogamiento con el humo del escape, así como su necesidad de pagar a dos negros para que, en la sección cuatro, lo lleven de regreso a su casa.

Sin embargo, se corre el riesgo de creerle todo a este narrador, pues es el primero que tiene una narración coherente en el sentido gramatical—que su gran aportación a este texto—, pero, conforme hubo que despojarse de los tópicos pseudointelectuales que hacen creer que Jason es un narrador confiable por su consistencia sintáctica y su narración muy terrenal—que es diferente a las narraciones míticas de sus otros dos hermanos—.

Hubo que poner mucha atención a los indicios de que Jason era, más bien, un narrador no confiable, mismos que fueron analizados en el capítulo tercero de este proyecto, y entre los cuales se cuentan, por ejemplo, las referencias despectivas hacia las mujeres, los discapacitados, los negros, y los judíos. En este sentido, el discurso de Jason sí es heredero de la tradición shakesperiana, en la que ya se habla—en *Otelo*—de las minorías raciales (el moro de Venecia que sospecha de la rubia Desdémona hasta matarla por sus celos absurdos, infundidos por Yago) como causantes de todos los males.

Una vez más, el lector tiene que reinventarse a sí mismo, pues hay que abandonar las expectativas de las secciones anteriores para poder leer este capítulo según sus propias reglas, establecidas por éste. Sin embargo, con las anteriores secciones, ya se ha aprendido a no confiar en los narradores Compson y a sospechar de la información dada, pero sobre todo del narrador que la proporciona, que cuentan los hechos desde el “yo,” lo cual significa que ya hubo una transformación de la disposición a la lectura. En otras palabras, ya se enriqueció esta praxis personal que es la lectura

que guarda un considerable nexo con el pasado—con el bagaje cultural del lector—con el propio texto; hubo el fortalecimiento de la personalidad del lector que se enuncia en el principio segundo de Harold Bloom (20-21). Este fortalecimiento implica que ya se es fuerte para ser, como señala el propio Bloom, una luz para “*la voluntad y los anhelos de los hombres*” (21) (itálicas del texto). Jason, al igual que sus otros hermanos narradores (Benjy y Quentin), está inserto en la tradición familiar de *Mientras agonizo*:

Farsa trágica, *Mientras agonizo* tiene, no obstante inmensa dignidad estética y es una despiadada burla de los que, sombríamente, Freud llamó «novela familiar». Ciertos críticos píos han tratado de interpretarla como afirmación de los valores familiares cristianos, pero creo que semejante juicio dejará al lector perplejo. Como en otros momentos de su gran década (1929-1939), la visión novelística de Faulkner se basa en el horror por la familia y la comunidad y ofrece como valor único la paciencia estoica [...] (263).

Esta tradición faulkneriana también se ve reflejada en los cuentos de *Desciende Moisés*, se retrata la desunión familiar de los blancos McCaslin y sus parientes negros Beauchamps; sin embargo, en el cuento “Pantaloon in Black” se retrata la historia de un negro huérfano que, al morir su esposa, se emborracha y mata a un blanco, a la vez que es visitado en la cárcel por sus padres adoptivos, como señal de que la familia no es cuestión de lazos de sangre o de apellido, sino de lazos afectivos.

En otras palabras, *El Sonido y la Furia* es parte de esta tradición faulkneriana en que la familia se compone no tanto de los lazos de sangre—pues muchas de las familias de la narrativa de Faulkner son familias desunidas, como los Bundren, los Compson, los McCaslin, los Sutpen—y que además, el premio vendrá a la perseverancia de los más débiles, como es el caso de Dilsey y Benjy en *El Sonido y la Furia*.

Esta sección sirve también como contraste a la sección de Benjy, puesto que Benjy, a pesar de su retraso mental, se fija que Caddy ya no es virgen; Jason, no obstante a no ser discapacitado, no puede percibir la desfloración de su sobrina. Además, Jason es parodiado, aunque de forma discreta, pues su madre le dice que se tome una aspirina porque el humo del escape le ocasiona dolores de cabeza (Faulkner, The Sound and the Fury 238). Al final de este texto, esta parodia será ampliada, pues se ahoga con el humo del escape de su auto y tendrá que pagar a un negro para que lo lleve de regreso a Jefferson (331).

Este narrador—Jason Compson— será también un narrador deficiente y en primera persona, pues narrará desde su punto de vista, y desde el “yo.” Sin embargo, como se decía antes, Jason cumple la función de organizar la información deficiente— como señala Tacca (84-5)—en el sentido de la coherencia, y de darle una cierta forma lineal, para que el lector la comprenda.

También su conexión con el universo histórico y tecnológico es muy importante, pues, al no saber manejar el auto—esa tecnología que no logra amaestrar, como señala Heidegger (114-5)—el texto señala “new questions about the value of globalization. The automobile, while providing greater personal freedom and economic growth, served as the basis for questioning the value of technological progress” (Library of Congress par. 2). Es decir, esta sección sirve para cuestionar el atraso del sureste norteamericano, y la mentalidad de sus habitantes, que creen que viven en el esplendor de antaño, sin darse cuenta de que ya no les queda nada; y sin ver que son gente que, en su ansiedad por controlar los avances tecnológicos—como el automóvil—pierden el contacto con la esencia de las cosas, con la vida, y que esto hará notar más lo atrasado de su ideología.

Esta sección, como las otras, también contiene los consabidos *illocutionary* y *perlocutionary act*; es decir, comprende tanto actos de información y con unidades

lingüísticas que tienen cierta (el texto en sí); como el despertar ciertas emociones a través de estas unidades. En este caso, la fuerza viene del discurso de Jason, que logra mover las emociones de repulsión y de rechazo hacia él por parte del lector. Jason agrega, como ya se dijo antes, cierta coherencia a la novela—que no agregan los otros dos narradores anteriores—. Sin embargo, a pesar de esta cohesión en su narración, no se puede decir que es un narrador confiable, pues el lector puede darse cuenta de que roba el dinero que Caddy manda para miss Quentin, hija de ella y sobrina de Jason. Por lo tanto, empieza a haber cierto rechazo del lector hacia Jason. El último término (*illocutionary act*) se refiere, precisamente, a esta reacción que sólo produce una reacción apropiada en el lector—que puede reconocer la intención del enviante porque se comparten los mismos códigos (que se actualizaron en el repertorio).

Esta actualización está regulada por las estrategias. No son iguales al efecto pero acompañan a la inminente estructura del texto y a los actos de comprensión disparados en el lector. En este caso, la estrategia sigue siendo desfamiliarizar lo conocido. En esta novela, lo familiar es el desorden cronológico de los dos narradores precedentes, y en esta ocasión el lector se topa con una narración bastante más ordenada que las otras, en la que ocurre todo en el momento en que tiene que ocurrir (salvo un breve recuerdo del entierro del padre de la familia [Jason Compson III], en que Caddy quiere regresar por su hija y su familia no se lo permite). Esta desviación de la norma de la novela (el desorden cronológico) desencadena la tensión en el lector, pues espera encontrar un narrador más confiable que los dos anteriores, pero pronto se da cuenta—a través del lenguaje despectivo de Jason—que él no es un narrador confiable en lo absoluto porque su discurso estará siempre permeado sobre sus pre-juicios contra las mujeres, los negros, y otras minorías de Estados Unidos, además de robar el dinero de su madre y su

sobrina. Esta estrategia, pues, cumple con su función de movilizar la atención del lector en un *illocutionary act*.

En esta ocasión también hubo que ajustar el esquema del lector—el filtro por el que se concibe el mundo— puesto que, como se decía anteriormente, se esperaba un narrador relativamente confiable que cuenta los hechos de una forma desordenada (Benjy) o un narrador no confiable e igualmente desorganizado en su relato (Quentin); pero se topa con un narrador no confiable con un relato organizado.

Es decir, al balancear el principio de economía (la exclusión de los datos de percepción) contra su complejidad creciente (que contrarresta las pérdidas sostenidas por la reducción de la contingencia del mundo), no puede producirse un estereotipo: siempre hay algo por lo cual debe corregirse el esquema del lector y no mantener expectativas sobre el resto del texto—no puede esperarse ningún estereotipo en Benjy, Quentin, Jason, y el narrador extradiegético de la “sección de Dilsey.” Ésta es una gran característica de esta novela: capta justamente la insustanciabilidad del objeto estético porque el lector es estimulado en cada sección a corregir sus filtros de percepción (sus esquemas), pues se atiza su imaginación. Sin embargo, la imaginación de lector no es dejada a su libre voluntad: hay un proceso de selección de términos más importantes (foreground) y de términos menos importantes (background), todo esto regulado por el repertorio, y que permite el acceso al mundo del texto.

La combinación de los elementos escogidos permite la comprensión del texto y la selección construye el nexo con el universo histórico de Calvino (96). En este caso, el repertorio que involucra a los automóviles ayudó a comprender el comportamiento de Jason—una persona soberbia y altanera que cree saberlo todo y se siente superior a los demás (sobre todo a las mujeres y a los negros), aunque le duela la cabeza con el humo del escape de su auto y que tendrá que pagar a un negro para manejar el vehículo de

regreso a Jefferson—. Jason es tan altanero que no querrá darse cuenta de que su sobrina ya ha sido desflorada a bordo del automóvil de él (Jason) y les echa la culpa a todos los demás sobre esto y sobre su obviedad al seguirla hasta el bosque:

‘She [miss Quentin] didn’t go to school today,’ she [Caroline Compson] says. ‘I just know she didn’t. She says she went for a car ride with one of the boys this afternoon and you followed her.’

‘How could I,’ I says, ‘When somebody had my car all afternoon? Whether or not she was in school today is already past,’ I says. ‘If you’ve got to worry about it, worry next Monday.’

‘I wanted you and she to get along with one another,’ she says. ‘But she has inherited all of the headstrong traits. Quentin’s too. I though at the time, with the heritage she would already have, to give her that name, too. Sometimes I think she is the judgment of Caddy and Quentin upon me.’
(260-261).

En otras palabras, el avance tecnológico de los automóviles en Estados Unidos hacia 1928 hace comprender el carácter decadente de los Compson, que se siguen sintiendo superiores a sus sirvientes negros cuando ya no les queda nada. La selección de los vehículos automotores de gasolina ayudó a situar a los Compson en su contexto histórico, como una re-presentación de los habitantes del sureste norteamericano que aún vivían en su esplendor previo a la Guerra Civil, aunque no les quedaba nada, ni en lo monetario ni en lo espiritual.

Las perspectivas internas proveen el marco para que se mezclen bien estos elementos combinados y seleccionados. Los dos elementos que regulan esto son el tema y el horizonte. El tema de esta sección no varía mucho de los dos anteriores: la perspectiva del lector es sobre la alienación de lo natural (lo esencial, lo cercano a Dios

y el entorno que no ha sido tocado por el ser humano) o la cercanía a esto. Jason es una persona que no da a cada cosa su significado esencial por su apego al dinero—para él, todo y todos valen en términos monetarios; y su auto es su mayor expresión de valía, aunque luego no lo sepa conducir. El horizonte de esta sección se deriva de todas las lecturas hechas sobre Jason como narrador-personaje. No son muchas; pero ilustran muy bien sobre el lenguaje despectivo de este joven Compson—usa muchos animales para compararlos despectivamente con las mujeres, los negros y los extranjeros—, y sobre su lugar en la disfuncional familia Compson, así como su sitio como narrador en la novela—él aporta gran coherencia al texto—. Así se organizaron las actitudes del lector y se construyen las perspectivas de este segmento de *El Sonido y la Furia*.

Jason, como narrador-personaje, también es algo complicado por definir, puesto que definir la naturaleza (la esencia) del narrador es más difícil por su naturaleza en una ficción dada y el lenguaje de este narrador. En este caso, lo más difícil es que Jason juega el papel de narrador y personaje, y esto limita mucho su punto de vista y no ve en las mentes de otros personajes. Sin embargo, el problema del lector es discernir cómo se presenta la información. Si la información es parcial, hay que compensarla de ciertos modos. En este caso, no hay que creer todo de Jason Compson porque su visión es subjetiva; miente mucho y roba a su madre, a su hermana y a su sobrina. Además, su percepción de los hechos siempre estará empañada por su aire de superioridad, que será compensado con la ironía de la última sección de que él tendrá que pagarle a un negro para que maneje su coche.

El punto de vista móvil también ayudó al lector a viajar a través del texto, aunque esta vez no hubo que hacer tantas conexiones en este segmento, pues sus acontecimientos están muy bien ordenados cronológicamente. Las conexiones se hicieron con las otras secciones anteriores, pues se amplió la información que ya se

tenía en los otros dos fragmentos—ya se sabía de la boda de Caddy, de su desfloración previa, del suicido de Quentin, del abandono de la hija de Caddy, etc—y sólo se añade la perspectiva de Jason, el miembro más terrenal y material de la familia, que da al texto un punto de vista temporal y no mítico, como los anteriores. Si se ordenara la novela por orden cronológico, a esta sección le correspondería el primer sitio; pero se le da el tercero (el penúltimo) y sólo otorga ciertos datos de más, como el hecho de que Caddy quiso volver por su hijita y su familia no se lo permitió. Sin embargo, esta sección da una sensación de terrenalidad y temporalidad, pues aterriza sus acontecimientos en el día en que realmente ocurren. Si bien el punto de vista móvil divide el texto en estructuras interactuantes, este fragmento se puede considerar como una sola estructura porque casi no tiene interrupciones de eventos pasados; sólo añade un poco más de información a lo que ya se sabe, además de ser la prolepsis de la sección que sigue.

La coherencia *gestalt*—o la interacción principal entre texto y lector—deriva en el noema de este fragmento. El noema sigue siendo la desfloración de Caddy, pero ahora se le agrega la posible fuga de la hija de ésta con el hombre de la corbata roja—Jason los persigue pero no se da cuenta de que miss Quentin ya ha sido desflorada a bordo del automóvil de su novio; para Jason estos desfloramientos no tienen nada de edénico, sino que los ve desde una perspectiva mucho más material: le importan su hermana y su sobrina porque lo proveen con dinero (él roba el dinero que Caddy manda para miss Quentin), y esto es lo que liga toda la sección.

Los espacios en blanco no ocupan un lugar tan importante en esta sección porque todo ocurre en su momento terrenal, no hay tantos vacíos y ya se tiene casi toda la información de la historia—aun la posible fuga de miss Quentin, pues Benjy ya menciona al hombre de la corbata roja—pero sí hubo que hacer la negación pertinente, puesto que se esperaba una narración rebuscada en términos cronológicos y

gramaticales y no hubo tal: aun las oraciones de Jason son claramente estructuradas y no hay bruscos cambios temporales ni espaciales. Como señala Iser:

The arrangements of the narrative perspectives, with the monologues of the Compson brothers, gives rise to a pattern of expectations which the reader has to abandon from one account to the next [...]; Jason needs to temper his actions with observation and insight, if he is to remain master of the situation. But although the reader expects the sequence of accounts to balance the deficiencies, in fact, he finds that by the *manner* in which the sequence is presented, he is called upon to cancel out his own expectations (219).

El tema de esta novela es el sinsentido de la vida de los Compson, pero este tema ya no es autosuficiente, sino que el lector debe buscar las conexiones no formuladas, encontrarlas y abandonarlas para experimentar por sí mismo este sinsentido. Éste fue el legado de la última sección de los hermanos Compson: no hay que esperar nada de *El Sonido y la Furia* en términos de organización, pues estas tres secciones están tan dispersas como sus propios narradores y su familia.

Por esta razón, las negaciones y la negatividad sí tienen un lugar destacado en este fragmento, puesto que al ser despragmatizadas las normas sociales del repertorio y al ser expuestas en el texto literario, el lector se hace más conciente de que son un sistema en que estaba atrapado sin darse cuenta. En este caso, ya se estaba siendo atrapado por el desorden cronológico de los otros dos hermanos Compson; y en esta ocasión hubo que toparse con una narración mucho más ordenada que las otras dos anteriores, pero no por esto Jason es un narrador confiable al que pueda creérsele todo. Hubo que invalidar las expectativas anteriores y dejarlas en el pasado, puesto que no operan para este fragmento de la novela.

La negatividad, por ende, también juega un papel importante en este segmento, puesto que condiciona las negaciones. Un rasgo de la negatividad, que tiene que ver con el contenido, y que modifican o neutralizan el conocimiento presentado o invocado por el repertorio. El rasgo formal—el que hace posible la comprensión—, une todas las posiciones individuales del texto para que tomen un significado. Para esta sección, hubo que ocupar los espacios en blanco de las negaciones. Este segmento, pues, dio una gran coherencia al texto literario—misma que ayudó a mejorar la comprensión del texto y a entender mejor qué había pasado anteriormente y lo que pasará en la última sección, sobre todo la fuga de miss Quentin, con el hombre de la corbata roja, a bordo del vehículo de éste.

El relato de Jason es, como los relatos de sus hermanos, esencialmente modernista en el sentido de que es un relato muy deshumanizado: a Jason no le interesan las personas por sí mismas sino lo que pueda obtener de ellas en términos económicos. Su sobrina le reditúa dinero porque él roba parte de la mensualidad que Caddy le manda y Lorraine le da sexo a cambio de dinero. Caroline Compson—de soltera Bascomb—, la madre de Jason, le proporciona (aunque sin saberlo) el dinero para comprar el auto con el que posteriormente Jason se ahogará. Además, Jason evita todas las formas vivas, pues estará tan enajenado por el dinero y lo económico que no verá, en la tierra del bosque, las huellas del auto perteneciente al hombre de la corbata roja—a bordo del cual es desflorada su sobrina.

En otras palabras, Jason es absolutamente incapaz de interpretar los signos de su entorno vivo (la naturaleza en el tercer sentido de Raymond Williams [Palabras clave 237]) debido a su atadura a algo no vivo y no natural: el dinero. Además, como se verá más adelante, Jason será el más irónico de los personajes porque, a pesar de su aparente poder (del cual abusa para quedarse con el dinero de su sobrina), en realidad es tan

miserable que acabará pagando a dos negros para que conduzcan su vehículo y lo lleven de regreso a Jefferson.

El estilo narrativo de Jason, como ya se analizó anteriormente, se compone de puras metáforas peyorativas hacia los individuos que él considera inferiores—las mujeres, las minorías raciales, y Benjy (su hermano discapacitado). A base de estas referencias, así como de las alusiones al dinero, Jason logra establecer un tono mucho más terrenal que el de las secciones de sus hermanos: Caddy y miss Quentin, en lugar de ser aquéllas Evas míticas que ocasionan la caída humana, son vistas por Jason en términos de dinero, pues Caddy impide (al fugarse con Herbert Head) que Jason encuentre un buen puesto en el banco local y miss Quentin es la fuente de dinero de su tío, pues él le roba parte de la mensualidad que Caddy le manda. Además, la desfloración de Caddy—el hecho que cohesiona toda la obra—no es vista en términos míticos sino en los mismos términos monetarios que la propia Caddy y su hija, por las razones antes mencionadas. Debido a esto, como señala Booth, los juicios de Jason siempre estarán puestos en duda (273).

El “objective correlative” de esta sección también será diferente al de las otras dos secciones anteriores, que tienen un “objective correlative” muy sentimental, interiorizado, y personal. En este caso, el “objective correlative” de Jason es el dinero y lo material, pues es lo que mueve sus emociones: descarga su ira hacia su sobrina porque, al abandonarla Caddy en la casa Compson y seguir al padre de la niña, Jason ya no podrá conseguir su tan anhelado empleo en el banco de Jefferson. Por ende, miss Quentin cristaliza un poco la imagen de su madre y será el blanco del coraje de su tío.

En esta sección, la cualidad intelectual o cognitiva será también utilizada por el autor implícito porque, si bien la narración es mucho más clara que las dos anteriores, el lector se da cuenta de que Jason no es un narrador confiable—todo esto a través del

discurso segregacionista del narrador, que da pie a pensar que no es tan objetivo como parece, a pesar de la claridad con la que enuncia los hechos. En otras palabras, el lector desea todavía saber la auténtica verdad—o la genuina y verídica versión de los hechos—. Por ende, la técnica cualitativa en su modalidad de cualidades prometidas sigue teniendo mucha vigencia en esta sección, pues si bien el autor implícito ya resuelve parte de la trama con la claridad gramatical de Jason, todavía no da la verdadera interpretación de los acontecimientos de la novela. Con el discurso segregacionista de Jason, se despierta el interés práctico de ver a este narrador-personaje recibir su destino merecido, es decir, que fracase, pues su narrativa segregacionista despierta la repulsión del lector.

La distancia entre el autor implícito y el narrador es un poco diferente en esta sección también: “the narrator may be more or less distant from the implied author. The distance may be moral (Jason vs. Faulkner [...])” (Booth 156). Si bien Quentin también es cuestionado por el autor implícito, debido a su mentalidad atrasada y su fijación con el tema mítico de la desfloración de su hermana y el incesto con ella, Jason será cuestionado por algo mucho más terrenal: el dinero que roba a su sobrina y a su madre, este último dinero que Jason usa para comprar un automóvil, para lo cual no estaba destinado.

También Jason estará distante del resto de los personajes en el sentido moral y emocional. En el sentido moral estará distante por haberse robado el dinero de su sobrina, así como por su apego a lo monetario, que le impedirá ver a la gente como realmente es por verla en términos de dinero. En el sentido emocional estará distante del resto de los personajes por su aura de superioridad, que lo hará desprenderse del resto de los personajes que aparecen en el libro. A diferencia de Quentin, que está

distante del resto de los personajes por su mentalidad atemporal y mítica, Jason estará distante por su mentalidad demasiado terrena.

Jason también estará distante del lector en los mismos sentidos, por lo que siempre se sospechará de lo que él dice. Como señala Wayne Booth en *La retórica de la ficción*:

Whenever an author conveys to his reader an unspoken point, he creates a sense of collusion against all those, whether in the story or out of it, who do not get that point [...]. In the irony with which we are concerned, the speaker is himself the butt of the ironic point. The author and the reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting. The effect is most clearly distinguishable when the narrator shows ignorance of matters of fact (304).

En otras palabras, este texto refuerza lo que se ha hecho en este punto: el lector se ha coludido con el autor detrás de este narrador en particular, pues se ha aprendido a sospechar de la cantidad y de la veracidad de la información proporcionada por los narradores anteriores y por Jason. Es decir, se aprendió a dar por canceladas las perspectivas y los pre-juicios con los que se accedían a las anteriores secciones y a evaluar la información sin preconcepciones.

Al haber aprendido a sospechar de todos los anteriores narradores de esta novela—de esta familia de blancos decadentes que no se dan cuenta de su miseria—, también se sospechará de este, y el autor implícito y el lector estarán de acuerdo a espaldas de Jason en que, a pesar de su discurso de superioridad, este integrante de la familia Compson es igual de decadente que el resto de su familia, cosas que se confirmará al final de *El Sonido y la Furia*.

Esta mentalidad demasiado terrena hará que Jason sea un narrador no confiable según las reglas del autor implícito: al estar demasiado apegado a lo monetario y a lo terreno, Jason no verá con objetividad las cosas; y no se dará cuenta de que él y su familia son unos blancos decadentes. En su narración terrena, que se lleva a cabo casi en su totalidad el mismo día de su fecha, la debacle está representada por la desfloración de su sobrina, que Jason no verá a pesar de contar con las huellas del auto en la tierra—pues no sabe interpretar los signos vivos—. Por ende, no se puede confiar en él y en la información que da.

Sin embargo, hay que valorar que la narración de Jason corrige a las otras dos anteriores: esta tercera narración es mucho más ordenada que las otras, lo cual permite dilucidar los hechos de una mejor forma. Su función en este tercer sitio del texto es ser la única narración que será corregida una sola vez y ser, por ende, la transición entre los otros segmentos y la verdad absoluta de los acontecimientos.

Sección de Dilsey—8 de abril de 1928

In a novel where most of the characters seem without salvation of any kind, Faulkner gives us a heroin in this black servant whose salvation counterpoints the damnation of those around her (Dukes 170-1).

Ésta es la última sección de *El Sonido y la Furia*, misma que es notablemente diferente a las demás. Como escribe André Bleikasten, “section 4 differs notably from the preceding ones: in the first section, we are given facts without meanings; in the second and the third we find meanings divorced from facts; only the last section avoids the extremes of blank factualness and blind fantasizing” (175-6).

Este narrador en tercera persona, omnisciente³⁸ y extradiegético aporta la última pieza del rompecabezas; y, a diferencia de lo que señala Oscar Tacca de que este tipo de narrador es antinatural, y, por lo tanto, no muy recomendable (74-5), en este texto sí aportará mucho al lector, puesto que se entenderán los hechos desde su justa proporción: se verá toda la miseria de los Compson, especialmente la soberbia de los “poderosos” de la familia—Jason y Quentin—y el rescate de los más débiles, que son Benjy y Dilsey. “Distance is the reader’s major again. No doubt the new perspective he is offered is not objective in absolute terms, but it is undeniable less subjective than the previous two sections and less confusing than Benjy’s” (Bleikasten 176).

Este narrador extra diegético es muy diferente a los otros tres narradores anteriores, puesto que narra en tercera persona. Sin embargo, no por eso estamos ante una narración no mediada por nadie. Simplemente se está ante un narrador no dramatizado—ante la conciencia de un narrador que simplemente narra en tercera persona del singular y /o plural (él, ella, ellas o ellos), en lugar de narrar desde un “yo”—.

Este narrador estará mediado por las reglas del autor implícito—aquéllas que expresan las reglas de la narración—. En este caso, se dan las reglas que hacen sentir más compasión por los más desvalidos de la familia Compson, mismos que habían sido segregados por el anterior discurso de Jason, a través de su discurso machista y racista: las mujeres (Dilsey, Caddy y su hija, miss Quentin), los negros (Dilsey—doblemente discriminada por ser mujer y negra—y los hijos de ésta), y el minusválido Benjy. Este narrador es, simplemente, un observador que no interviene en las acciones que relata al final, pero sí es un narrador creíble que obedece las reglas del autor implícito de resaltar

³⁸ Este narrador será catalogado como omnisciente porque narra los hechos desde un punto de vista panorámico y sabe lo que harán todos los personajes de *El Sonido y la Furia*.

la importancia de los miembros más débiles de la novela; y, si bien no hay un indicador de su auto conciencia como narrador, sí hay la certeza de que su principal propósito

Esta reivindicación de los dos miembros más débiles de la familia se da a través de la figura del domingo de Pascua, y que contrasta con la desesperanza de los otros miembros de la familia:

However, the spirit of the Resurrection is satisfactorily drawn in the novel's illustration of both the temporal and the spiritual levels of it. Faulkner executes this different job in part by giving us an opposing figure to Dilsey, Caroline Compson, who illustrates the perils of not acknowledging Christ's Resurrection [...]. Though Mrs. Compson and her servant supposedly believe in Christianity, clearly Mrs. Compson is living under the shadow of an unforgiving deity, one whose teachings are in firm opposition to those of the Son of God (Dukes 171).

A través del discurso del ministro Shegog, se reafirmará el poder de la vida justo en el momento de la muerte que envuelve la obra, es decir, el pilar emocional que es Dilsey cuando la familia Compson se está desmoronando. Estando dentro de la iglesia, el tiempo se detendrá para Dilsey, y el templo será el centro mítico del universo en este momento: los mitos y los ritos cristianos cobrarán su significado natural y esencial—el significado de la vida y la resurrección del alma junto con el hijo de Dios—y en el alma de Dilsey se operará otra vez esa vuelta a la vida con el Hijo de Dios. Ella sí irá al significado esencial de todo, pues se unirá con aquellos mitos fundantes de la humanidad, y los traerá a la actualidad y cobrarán vigencia en ella, la única habitante de la casa Compson para quien tiene sentido el domingo de Resurrección. Ella será, pues, la depositaria de la nueva aportación del cristianismo a la idea de naturaleza: al ser ella

quien lleve el auténtico significado de la Resurrección de Cristo, que es el Hijo de Dios, todo quedará inscrito para ella en una relación con Dios y todo tendrá Su esencia.

Al ser Dilsey la única que siente el mensaje de vida de la resurrección, se lo transmitirá a Benjy, el otro miembro más débil de la familia, y le dirá ““You’s de Lawd’s chile anyway. En I be His, too, fo long praise Jesus. Here” (314).³⁹ Para ella, la depositaria de la auténtica realidad cristiana, todas las criaturas—incluido Benjy—han comenzado a ser porque participan del Ser (principio de creaturabilidad). Al igual que todas las criaturas, Benjy es la culminación de la creación divina.

Al no haber entrado en contacto con la tecnología, a la que hay que domesticar, Dilsey será quien mejor capte y viva el mensaje de salvación del domingo de pascua. Por esta razón, será el pilar emocional de la familia, pues, a pesar de vejez, tendrá la fuerza espiritual para llevar toda la carga de los Compson—no estará atada al pasado, como Quentin, ni al auto ni al dinero, como Jason, quien no se percata hasta muy tarde de la huida de miss Quentin y el hombre de la corbata roja—.

Jason trata de averiguar por dónde se fueron. Al preguntarle al sheriff del pueblo, éste le dice a Jason, ““You drove that girl off, Jason”” (304). Se verá que esta huida es un eco del domingo de Pascua, día en que huyen, pues, como escribe Michelle Ann Abate, “Echoing Mikhail Bakhtin’s observations about the transgressive nature and the generative power of medieval carnivals [...] the carnivalesque showman may help establish an entirely new order by liberating miss Quentin from the oppressive hierarchy of the Compson home” (Abate par. 10). Es decir, comenzarán un nuevo orden, como el

³⁹ “Dilsey’s Christ centered faith allows here to adhere fully to all time’s dimensions: her answer to the past is fidelity; the present she endures with patience and humility; and armed with the theological virtue of hope, she is able to face the future without alarm [...]. Dilsey’s concept of time is theo-logical, not chrono-logical [...]. The implication is certainly not after all the Compsons may be saved, but what the oblique connection between the Passion week and the family tragedy suggests is that for Dilsey the drama of the Compsons is above all one of redemption denied [...]. Myth infuses reality: projected into an immemorial past, Benjy as well as Dilsey are transformed into archetypal figures through the identification with Christ and the Madonna. Conversely, the remote events of the Passion are brought back to life and quiver with pathetic immediacy in the compelling vision of the preacher” (Bleikasten 193-8).

impuesto por Jesús el domingo de Resurrección, en el que habrá un modo nuevo de vida.

Así como el papel de Caddy, su madre, es importante porque detona los discursos de los tres primeros narradores de la novela, el papel de miss Quentin es muy trascendente, puesto que, al huir con su dinero y a bordo del automóvil del hombre de la corbata roja, se comenzará a escribir para ella una nueva historia, lejos de la represiva familia Compson y más cerca de la vida que representa el árbol lleno de azahares que está junto a su recámara el día de su huida, y de un cuarto lleno de maquillajes que fomentan la sexualidad femenina que tanto se reprime en su familia.

Through Caddy and Miss Quentin, *The Sound and the Fury* envisions a female line of descent that tear away from the lost Compson and rewrites the notion of the family's "curse." Unlike Caroline, who disavows their "bad blood" (104), they are not keepers of the old order [...]. Rather, both Caddy and miss Quentin are associated with the symbolically forbidden tree in the Compson garden by which they transgress the family's rules (Medoro 96).

En otras palabras, la huida de miss Quentin será un nuevo comienzo—una resurrección de las mujeres que contrasta con el destino de Jason: Jason no sabe manejar un auto—no sabe controlar la tecnología—porque no se fija en el valor primordial y natural de las cosas. Pero él se siente superior a su sirvienta negra, Dilsey, que es en realidad el pilar de esta familia y es quien está en contacto con la naturaleza, pues para ella todo su entorno—incluido Benjy—fue creado por la Divinidad o Dios. Para esta mujercita de ancestros africanos todo—su mundo material, sus patrones y el miembro retrasado de la familia—tiene esa esencia divina que no tiene, por ejemplo, para Caroline y Jason. Para ella, hasta Benjy es hijo de Dios (Faulkner, The Sound and the Fury 314). Esta nueva vida de las mujeres Compson contrasta con Jason, el hermano aparentemente más

poderoso de todos, pero al que se le detiene el auto por no saber controlarlo. Esta reivindicación de los miembros más débiles de la familia—Benjy, Caddy, miss Quentin y Dilsey —se da a través de la figura del domingo de Pascua, y contrasta con la desesperanza de otros miembros de la familia:

However, the spirit of Resurrection is satisfactorily drawn in the novel's illustration of both the temporal and the spiritual levels of it. Faulkner executes this different job in a part by giving us an opposing figure to Dilsey, Caroline Compson, who illustrates the perils of not acknowledging Christ's Resurrection [...]. Though Mrs. Compson and her servant supposedly believe in Christianity, clearly Mrs. Compson is living under the shadow of an unforgiving deity, one whose teachings are in firm opposition of the Son of God (Dukes 171).

Sin embargo, esta sección no será únicamente religiosa: aquí importa más el hecho literario de que este discurso y la reacción de Dilsey a él son una reivindicación a los más débiles—incluido Benjy, que está en la iglesia con Dilsey—de la sociedad sureña norteamericana. Además, este texto apoya lo que se había venido diciendo antes: esta historia es una tragedia invertida, en la que las mujeres y los discapacitados salen ganando, como una crítica a la absurda sociedad sureña de los norteamericanos.

Este contraste será, pues, el modo en que el texto criticará al universo histórico, que refleja la soberbia y el materialismo de los habitantes del sureste norteamericano, gente como Quentin y Jason, muy apegados ya sea al pasado o a lo material; y es la forma que tiene Faulkner de reivindicar a los más marginados, que son los más apegados a la naturaleza y menos preocupados por el atraso tecnológico de su comunidad. Los más marginados serán, pues, los que más apegados a la naturaleza porque, primero, darán a todo su significado esencial o natural: para Benjy y Dilsey, las personas no valdrán sólo en términos monetario (como en el caso de Jason) o por su

virginidad (como en el caso de Quentin), sino por lo que son; y en el caso de Dilsey, hasta Benjy vale mucho por ser también hijo de Dios (sentido ii de Raymond Williams [*Palabras Clave* 233])—por llevar esa esencia divina que se comparte con Cristo, además de dar el significado de vida esencial o natural a su fe cristiana. Benjy también será natural porque, en primera, es también hijo de Dios; y segundo porque él sí interpretará bien los signos del mundo material o del bosque. Para Jason, en cambio, la vida seguirá igual: será la misma persona miserable y frustrada de siempre, mientras que su hermano Benjy, su sirvienta y su sobrina ya aspiran a otra clase de existencia.

Ésta será la función principal de la última sección de *El Sonido y la Furia*: poner las cosas en su justa proporción, en la que los otrora poderosos Compson ya no tienen dinero ni su antiguo poderío, y que no saben manejar la tecnología; y los más débiles de la familia—Dilsey, Benjy, Caddy, y miss Quentin (que, si bien estas dos últimas mujeres no son tan analizadas en este texto, también son víctimas del abuso de sus parientes, como miss Quentin de Jason, quien le roba su dinero)—que están en contacto con la naturaleza—con el significado esencial de las cosas, con la esencia que toda la creación comparte con Dios, y con el mundo material o el bosque incorrupto que no ha recibido la intervención humana y/o tecnológica—serán quienes triunfen en el domingo de Pascua.

Si bien en este proyecto no se analiza mucho a Caddy y miss Quentin como personajes, sino lo que ellas representan para cada uno de los narradores—sobre todo para los tres hermanos Compson—se debe decir que ellas también son reivindicadas porque, como ya se decía anteriormente, la huida de miss Quentin escribe una historia diferente para las mujeres de esa familia, especialmente para las mujeres que, como señala Dana Medoro en “‘Between Two Moons Balanced’: Menstruation and Narrative in *The Sound and the Fury*,” todavía están en una edad reproductiva (todavía

menstrúan) y que son capaces de seguirse reproduciendo, es decir, de estar en contacto con la naturaleza, con ese mundo material del campo, los animales y los seres humanos que, al tener contacto sexual, pueden embarazarse las hembras y, por ende, tener descendencia. Caddy y miss Quentin, como ya se dijo, todavía menstrúan y pueden tener hijos—y sobre todo, dar una vida diferente a sus hijos; es decir, una vida auténtica, no una vida de muerte:

[M]iss Quentin's escape with her mother's money is a triumph that invests the title word *fury* with its feminine mythological resonances [...]. While I agree that Caddy introduces a counter-narrative in *The Sound and the Fury*, I hope to demonstrate that the site of this emerges [...] in the signifying capacity of menstruation [...]. As the Compson household collapses around its inability to keep women and black servants into a picture book to change the story assumes particular significance as an emblem of reading against the prevalent narrative and its tragic structures [...]. The coup de grâce, moreover, is delivered through her [miss Quentin's] escape by the "soiled undergarment of cheap silk a little too pink," which stains the Compson's house with a trace of the sexuality that Jason hates rather than a suicide note (93-6).

Reflexionando sobre el papel de Caddy en este texto, cualquiera podría decir que tiene un papel secundario, supeditado al punto de vista y a la voz de sus hermanos, que tienen una mentalidad machista y egoísta., y que creen que ella es la culpable de todas sus desgracias. Sin embargo, el papel de Caddy será muy importante, puesto que, aunque no tiene una voz propia, será ella quien detone este texto—ella será el motivo por el cual todos los narradores comiencen a hablar; gracias a ella se señalará lo que nadie había señalado antes: la miseria moral y económica de los habitantes del sureste norteamericano.

Además, al ser Caddy el detonante de los discursos de sus hermanos, será también ella el detonante del último discurso: sin los anteriores capítulos, que muestran la miseria de sus hablantes, cuyos discursos giran en torno a Caddy, no se podrá entender esa última pieza del rompecabezas de este texto, y esta sección es la que reivindica a los más débiles en la escala social, a Benjy y a Dilsey, como contraste a la soberbia del resto de los Compson.

Debido a su contacto con la naturaleza, se ha logrado desarrollar una simpatía por esos personajes apegados al mundo natural porque, a través de los mitos, han logrado apelar a las emociones más primigenias de los seres humanos. Como señala Paul West en “*The Sound and the Fury: Faulkner’s Aerial Surf.*”

We do not hear anything like as much about the comfort of the artificial, the man-made, from the window pane to telephone, from language to mattress, and this is a pity, at worst unrepresentative of humankind, at best absent-minded [...]. Our technology may beset us, but it waves us from dosing down on skins in caves. Faulkner, full of boundless primitive feelings as he is, recreates the world for us in a style that proclaims its artificiality. Nobody, even in the South, talks or narrates like that, with such a profusion of Latinate words [...] (136).

En otras palabras, la tecnología entra a Jefferson con el auto de Jason y el reloj de Quentin, pero no desempeñan la función para la que fueron diseñados. Este texto apoya lo que se había propuesto en un principio en este proyecto: la tecnología ha alienado a Quentin y Jason, pues con su reloj y su auto respectivamente, alteran su mentalidad y se sienten superiores a los demás, cuando en realidad ya no les queda nada y el sostén moral de la familia es Dilsey, la sirvienta negra.

Como ya se decía en la sección dedicada a Jason en este capítulo, en *El Sonido y la Furia* no hay que mantener ciertas expectativas, puesto que cada capítulo es diferente

de los demás, desde el fragmento de Benjy hasta este segmento final. En este capítulo final de la novela, los actos de comunicación catalogados como *illocutionary* y *perlocutionary*, siguen teniendo vigencia, aunque la fuerza de estos actos es diferente: en primer lugar, en esta sección no hay un narrador Compson, sino un narrador extradiegético que presenta todos los hechos, además de que esta sección es la única que está en el lugar cronológico que corresponde—al final del texto siendo el último día de la acción.

En segundo lugar, es la única sección en donde se ven las cosas tal como son—en donde no hay analepsis ni prolepsis y en donde todos los personajes y los hechos se ven en su justa dimensión—. En este caso, este fragmento unirá más a la novela con su nexo histórico (con su repertorio histórico): a través de esta sección, se verá la realidad del sureste norteamericano hecha novela.

Las estrategias que se usaron para lograr este efecto—así como sus estructuras—fueron, ante todo, una narración organizada y un narrador extradiegético que facilitase más dar un panorama general de los hechos y de los pensamientos de los personajes. Como señala Robert Scholes, los narradores nos entretienen o nos hacen compadecer a cierto personaje, y habrá que recordar que hay muchas variedades y combinaciones de estas variedades, así como la intervención de la compleja naturaleza del narrador—y el lector deberá discernir la forma en que se le presentan las cosas (Scholes, Elements of Literature 133). En este caso, no hay tantas limitaciones como con los narradores anteriores porque este narrador cuenta con la información que al lector le falta—empezando por dar cuenta de la apariencia de Dilsey y de los árboles florecientes, que indican la resurrección de la vida en todo sentido (la resurrección de Cristo, las flores que comienzan a salir, y la nueva vida que iniciarán miss Quentin y su novio)—.

En esta ocasión, también se rompieron los esquemas del lector, puesto que hubo que corregir los esquemas—los filtros—de percepción al no poderse establecer ningún tipo de estereotipo con respecto al narrador: los tres anteriores narradores tuvieron siempre un punto de vista limitado, lo cual no permitió que proporcionaran una información confiable (siempre estuvieron supeditados a sus propias ideas y atavismos); sin embargo, esta vez el narrador no involucra sentimiento alguno y proporciona la información exacta de los hechos. En otras palabras, hubo que hacer una corrección del esquema, lo cual estimuló la imaginación del lector para llenar todos los huecos de información que se tenían. Las estrategias ayudaron en esto: los tres anteriores narradores hablaron sobre la desfloración de Caddy—y Benjy y Jason también aportaron la información sobre la pérdida de la virginidad de miss Quentin—, además de sus opiniones sobre estos hechos y sobre otros tantos (como los racistas comentarios de Quentin y Jason sobre los negros). Lo único que faltó fue un punto de vista imparcial, que es lo que aporta esta sección.

La imaginación del lector es guiada por la estructura básica de las estrategias, mismas que surge de la composición selectiva del repertorio y que establecerán un marco de referencia anclado en el sistema de pensamiento del cual fueron tomadas. Aquí se establece la relación background-foreground, misma que implica la selección (conexión con el nexa externo) y la combinación (coherencia del texto literario).

En este caso, las normas del nexa externo implican la atrasada mentalidad de los habitantes blancos del sureste norteamericano, que no han sabido asimilar bien los adelantos tecnológicos de su país. Por esta razón se alienaron del resto de su patria. Para resaltar esto en el texto *El Sonido y la Furia*, se escogieron los conceptos de naturaleza (en las tres acepciones mencionadas) y de tecnología, en donde la última aliena de la naturaleza (en sus tres sentidos) a los personajes que entran en contacto con

los aparatos. En esta sección se combinaron las perspectivas de un narrador omnisciente que pone las cosas en su sitio y una narración coherente, que le aporta al lector el resto de la información por saber y sin que éste tenga que organizar nada.

El tema de esta sección será también diferente de los temas de los fragmentos anteriores: en lugar de ser un lamento por el himen rasgado de Caddy, es un canto a la vida nueva: Cristo resucita, y con Él se levantan de la muerte Benjy y Dilsey, puesto que sólo para ellos tiene sentido la resurrección de Jesús por estar lejos de la tecnología y cerca de la naturaleza (de su esencia, de su conexión con Dios y de su entorno boscoso); los árboles florecen en la ventana del cuarto de miss Quentin y junto a la iglesia de Dilsey; y miss Quentin huye, con el dinero suyo y de su madre, a bordo del vehículo del hombre de la corbata roja. Así, ella y el resto de su posible descendencia comenzarán una nueva existencia, lejos del poder castrante de la decadente familia Compson.

El horizonte de este fragmento se compone de todas aquellas perspectivas sobre esta sección, incluyendo la sexualidad de miss Quentin, que aflora a través del maquillaje que deja en su cuarto al huir; y la resurrección espiritual de Dilsey, la única de quien se tiene una descripción de su apariencia física; así como las lecturas sobre esta sección acerca del hecho de que se revierte la tragedia de los Compson con la huida de miss Quentin. Sin embargo, este proyecto aportó la noción de que la tecnología aliena a quienes entran en contacto con ella—a quienes no le dan su significado primigenio y se separan de la naturaleza en sus tres sentidos (la esencia, la unión con Dios y el entorno fuera de la mano humana).

El punto de vista móvil ayudó a viajar por este fragmento porque ayudó a desdoblarse las diversas partes de éste: la primera imagen de Dilsey y su preparación para ir a la iglesia con Benjy; la estadía de ambos en el templo; la persecución de Jason a

miss Quentin y su ahogo con el escape de coche y el fin de la historia con Benjy y sus sirvientes negros a bordo de un vehículo y cerca del cementerio. Esta sección fue una gran unidad *gestalt*, puesto que, si bien tiene ciertas partes con acciones diferentes, todas fluyen una tras otra con estricto orden cronológico y perfecta relación entre sí.

La coherencia *gestalt* se consolida con la noción de noema—el elemento que une cada signo lingüístico en una totalidad del texto—. En este caso, el noema de esta sección es una nueva forma de vida, como indicación de que, si el pecado entró por una Eva (Caddy), la resurrección (una nueva forma de vida, lejos de la represión) viene por otra mujer, descendiente de aquella a quien se consideró en un principio pecadora.

El espacio en blanco, en este fragmento, es la conexión de dicho segmento con el resto de la obra—aquí también hubo que negar las anteriores perspectivas, puesto que, aparentemente, esta sección rompe con todo lo anterior—pero ésta es precisamente la conexión al resto de la obra: este segmento reafirma la idea de que los más débiles en la escala social (las mujeres, los negros y los discapacitados mentales) son quienes más cerca están de la naturaleza (de su esencia, de su conexión con Dios y de su entorno boscoso), en contraste con los otros miembros decadentes (otrora poderosos) que no saben operar los avances tecnológicos—finalmente, ése fue el propósito de este proyecto.

Aquí no habrá espacios en blanco, puesto que toda la información será dada y, al final, todo quedará “each in its ordered place” (Faulkner, The Sound and the Fury 321)—como dice la frase final del texto, todo en su justo lugar—. Tampoco habrá negaciones ni negatividad, puesto que todo el relato se cerrará en su justa proporción: reivindicando a los más débiles de la escala social y retratando en su justa proporción a los otrora poderosos Compson, que no se han dado cuenta de su propia miseria por vivir en el pasado.

Esta sección culmina aquellos temas de la búsqueda de lo humano en la literatura, es decir, de aquéllos temas que reflejan la confusión de la vida, así como la cercana conexión entre risa y lágrimas, junto con la ambigüedad de la existencia humana. En este último fragmento de *El Sonido y la Furia*, se conjugan todas estas paradojas, en las que, por un lado, los Compson viven en una eterna tragedia, mientras que los más débiles de la familia han cambiado de vida: Dilsey y Benjy tienen el consuelo de la resurrección de Cristo—y sólo para ellos tiene sentido, pues siempre están cerca de la naturaleza, tanto de sus propias esencias, como de Dios y de su entorno vivo—. Por esta razón, su camino hacia la iglesia estará rodeado de flores, de la vida nueva—eterna y cíclica—que muere el viernes santo y re-comienza en el domingo de Pascua de cada año.

Además, la fuga de miss Quentin junto con el hombre de la corbata roja, en el auto de éste y con el dinero de ella, es una tragedia para Jason pero no para la muchacha. Para Jason es la pérdida del dinero que consideraba suyo—como pago de no poder ocupar un puesto en el banco local por la fuga de Caddy—aunque no lo fuese. No obstante, para miss Quentin es el inicio de una nueva existencia—llena de vida, como el árbol que florea junto a su recámara—y donde no se reprima tanto la sexualidad femenina, símbolo también de vida y re-producción. Ella, pues, re-producirá un nuevo estilo de existencia. En otras palabras, habrá un nuevo orden para los más débiles de la casa Compson—Caddy, miss Quentin, Dilsey y Benjy—mientras que para los otrora fuertes personajes de esa familia seguirá la misma historia cíclica de decadencia y de miseria económica y moral.

Esta sección es la más grande ironía de la novela, con la cual se termina de consolidar el modernismo de este texto: mientras los “débiles” bajo el techo Compson son reivindicados, los más “fuertes” son abatidos. Caroline Compson seguirá con sus

perpetuos achaques, y Jason, además de no haber logrado impedir la fuga de miss Quentin, se ahogará con el escape de su propio vehículo, además de haberse llevado ya a cabo la sección explicativa del suicidio de Quentin I—en donde se expone la decadencia del supuesto intelectual de la familia—.

El estilo de este último fragmento de la novela ya se analizó en el capítulo pasado, pero habrá que añadir que, a partir de los hechos ocurridos en esta sección, el tono de este segmento es completamente distinto: en lugar de ser un tono de decadencia y tristeza, es un tono de vida y felicidad, que invierte por completo la tragedia de la vida de los Compson, y que aparte le da el título a esta obra. Como en las novelas modernistas, el autor implícito produjo un texto en el que éste se ha cargado hacia la libertad licenciosa, en la que las mujeres pueden ejercer su sexualidad femenina—como el maquillaje que miss Quentin deja tirado en su cuarto antes de fugarse con el hombre de la corbata roja—.

Para construir a este narrador confiable de la última parte de la novela, el autor implícito usó la técnica de la ironía indiscriminada, en la que no hay palabras para cubrir toda la sentimentalidad de ciertos personajes, sino que simplemente discrimina las cosas como son. En este caso, los sentimientos de Jason no son descritos en lo absoluto, como en la sección anterior. Al contrario, son ignorados completamente y simplemente se retrata la impotencia que siente al tener que pedir a dos negros que conduzcan por él a cambio de dinero, después de haber dicho que su coche no se lo soltaba a un *nigger* (236). Tampoco se da cuenta de los sentimientos de Benjy. Simplemente, el narrador se limita a representarlo en la iglesia con Dilsey, y sereno a bordo del auto que lo lleva a dar un paseo al pueblo. En esta sección ya no habrá “objective correlative,” pues ya no habrá emociones que muevan al resto de los personajes. Sólo se enunciarán los hechos tal cual son.

Este segmento es la “verdadera” interpretación de los hechos, donde culmina la técnica intelectual o cognitiva de la novela. Aquí, se ven los acontecimientos en su justa proporción, además de quedar todos en su justa proporción: los otrora poderosos Compson son en realidad personas miserables—en el sentido económico y moral—y los más “débiles” son quienes mejor captan la realidad de su existencia. Por esta razón, este fragmento es el único que está en el lugar cronológico que le corresponde. Aquí se completa toda la historia, y se cumple la cualidad que el autor implícito había prometido a lo largo del texto. En otras palabras, la técnica de cualidades prometidas llega aquí a su culminación: todos los hechos son claros en gramática y en contenido. Aquí no habrá que descifrar nada—simplemente el lector recibirá los hechos tal cual son—; y el interés práctico quedará satisfecho, pues Jason será puesto como una sátira de su propio poder, mientras que Dilsey, Benjy, Caddy y miss Quentin cambiarán—según sus posibilidades—a una vida diferente a la oprimida existencia de los Compson.

El autor implícito ha establecido aquí a un narrador confiable, que no tiene distancia ni con el propio autor implícito, ni con los otros personajes, ni con el lector. Al contrario: se trata de un narrador que no es personaje y que narra los acontecimientos con toda objetividad. Además, presenta a los personajes tal cual son, sin involucrar ninguna emoción. Será pertinente decir aquí que este narrador será confiable porque se apega totalmente a las reglas del autor implícito: es un narrador que muestra totalmente la empatía del autor implícito hacia los más apegados a la naturaleza (a su propia esencia, a una divinidad y a su entorno boscoso). Benjy y Dilsey son los únicos que reviven (vuelven a vivir) la resurrección cíclica y eterna de Jesucristo; y Caddy y miss Quentin estarán libres del yugo de los Compson al fugarse ésta última con el hombre de la corbata roja. Se considera que Caddy también estará libre con esta fuga porque Jason ya no robará el dinero que ella manda para miss Quentin. Mientras tanto, Caroline

Compson seguirá con su perpetua enfermedad y Jason será absolutamente incapaz de controlar su automóvil, como metáfora de que los sureños no saben adaptarse al cambio.

Este segmento será la última corrección de *El Sonido y la Furia*, además de que ya no será corregida, a su vez, por otro fragmento. “Both reliable and unreliable narrators can be unsupported or uncorrected by other narrators [...] or supported or corrected (*The Master of Ballantre, The Sound and the Fury*)” (Booth 159-160). En este caso, ya no habrá necesidad de reorganizar el caos de los Compson, pues esta narrando un narrador ajeno a ellos, y que pondrá todos los hechos en su justa dimensión cronológica y emocional. Este narrador no será dramatizado porque, precisamente, no es un personaje del texto y no vaciará sus emociones en los acontecimientos que cuenta. Aquí ya no habrá necesidad de controlar la confusión porque no la hay, ni habrá una comunión secreta entre el lector y el autor implícito, porque todo estará claro y diáfano, como la narración de este segmento.

No obstante, no se puede decir que esta narración última sea sencilla, pues las narraciones impersonales son las que mejor retratan todos los cuestionamientos—todos las opiniones psicológicas, sexuales, históricas y religiosas—y que ponen en tela de juicio todo lo antes mencionado. En este caso, este último fragmento cuestiona todos los atrasados valores del sureste norteamericano, cuyos habitantes siguen—en 1928—operando y pensando como en los años previos a la Guerra Civil norteamericana. Los habitantes del sureste norteamericano aún pensaban que las mujeres debían ser desfloradas únicamente en la noche de bodas y no antes—y aún consideraban que los negros eran inferiores. Por esta razón, no aceptaban el progreso—y Jason, al sentirse superior a los negros pero al acabar pagándoles por conducir su vehículo y llevarlo a su casa, es una parodia de esos blancos decadentes del sureste norteamericano, que seguían sintiéndose superiores pero que ya no tenían ni dinero ni poder.

Esta sección vuelve a ser una ironía dentro del texto, pues romperá con todo lo establecido anteriormente por los otros tres narradores—los hermanos Compson—. Como ya se ha mencionado, se podrá confiar plenamente en este narrador extradiegético que pondrá las cosas en su justa proporción, por lo cual ha sido necesario modificar—una vez más y por última ocasión—la actitud con la que se lea este fragmento final de la obra. Este fragmento es, pues, el más *sui generis* de todos: los más débiles son recompensados, como señala Bloom en *Cómo leer y por qué*, por su estoica paciencia (263). Sin embargo, esa otra parte contradictoria de la ironía indica que, de cualquier forma, era lo que se venía prometiendo desde el principio de la novela. Como señala Bloom en su obra antes mencionada: “[l]as tonalidades de los monólogos interiores [...] son tan irónicas, que al principio el lector puede sentir que Faulkner prescinde demasiado de guiar su respuesta” (263). Pero en este último fragmento de la novela, no se sentirá esta necesidad del lector de ser guiado, pues el discurso de este narrador siempre será comprensible.

Sin embargo, la más grande ironía de la obra es, justamente, esta sección: el sinsentido de la vida de los Compson adquirirá un nuevo sentido con la huida de miss Quentin hacia otro lado, para comenzar una nueva vida lejos de sus represivos parientes, en donde, a través de su sexualidad femenina, pueda re-producir un nuevo patrón de conducta. No obstante la tragedia revertida, en la que triunfa miss Quentin a pesar del coraje de Jason—y que se salvan espiritualmente Benjy y Dilsey—, esta sección sigue siendo parte de la tradición shakesperiana que fomenta la ironía, que en este caso se venía pregonando a lo largo del texto y que aquí culmina: los miembros más débiles de la familia son reivindicados, mientras que los otrora poderosos miembros Compson siguen en su círculo vicioso de miopía mental, al no darse cuenta de su situación financiera y emocional. Este fragmento es aún más shakesperiano porque pone las

emociones de los personajes en su justa proporción, en la cual los personajes pueden ser cualquiera de nosotros.

Además, estos personajes retratan, como están descritos en ese fragmento, en su justa proporción, a los miembros de la sociedad sureña norteamericana de los años de 1920 a 1928—en que se lleva a cabo la mayor parte de la diégesis—, que es la mayor aportación que se espera del género de la novela. También hubo que limpiarse de los tópicos pseudointelectuales porque hubo que confiar, esta vez sí, en el narrador que cuenta los hechos, por lo cual esta novela fue un constante desajuste y reajuste de las perspectivas del lector hacia el texto. Lo único que permaneció igual fue la ironía, que finalmente es aquello que nos hace reflexionar y sopesar los hechos de la novela, así como las emociones que ésta nos produce.

Gracias a esta reflexión, se pudo llegar a un fortalecimiento pleno, en el que se llegó a un conocimiento de las emociones propias, como la compasión y la repulsión, mismas que llevaron a una mejor comprensión de la parte final del texto: el autor implícito manejó, desde el principio, la compasión hacia Benjy y Dilsey y la repulsión hacia Quentin y Jason, para reivindicar al final a todos los miembros más débiles de la familia, incluidas Caddy y su hija.

No se trató, pues, de mejorar a nadie más que al lector para después ser una vela de guía para los otros seres humanos. Para lograr esto, el lector ha de reinventarse cuantas veces sea necesario a lo largo de la novela—habrá que sopesar todas las ironías (las ideas contradictorias) que sean necesarias, y será necesario limpiarse de cuantos tópicos pseudointelectuales que sean necesarios—para fortalecerse como lector y lograr el placer de descubrir “lo que nos es realmente cercano y podemos utilizar para sopesar y reflexionar” (Bloom 26-27), que en este caso son las emociones humanas, desde la repulsión hasta la compasión, desde la tragedia hasta la comedia (no la comedia chistosa

sino la comedia del final feliz, como *La Tempestad* de Shakespeare), y desde la desolación hasta la esperanza de un mundo mejor.

CAPÍTULO V
TECNOLOGÍA Y SOCIEDAD

Le Nouveau Sud, tourné vers le progrès,
semblait permettre la liquidation de l'héritage
[...] du XIX siècle : le mythe de la Cause
Perdue enchâssé dans les romans historiques,
la destinée accablante du Sud après sa chute
hors du paradis agraire (Matthews par. 1).

Si bien en los capítulos anteriores ya se analizaron las técnicas narrativas de la novela, y el papel del lector, así como los roles del incesto, el dinero, y—hasta cierto punto—la tecnología en cada narrador, ahora se analizará el papel que los aparatos tecnológicos (tanto aquéllos que están en el universo histórico como los que está dentro de la novela [el auto de Jason y el reloj de Quentin]) juega en la obra en su conjunto; y se postulará también la propuesta tecnológica de la novela con respecto a los avances técnicos discutidos en este proyecto.

En otras palabras, *El Sonido y la Furia* es una obra que retrata todas las contradicciones—todas las paradojas son absurdas—de la historia norteamericana. En primer lugar, se comenzará diciendo que, como menciona John Matthews (par. 1) una vez que terminó la Primera Guerra Mundial, la transformación social y cultural del Sureste Norteamericano (o *Deep South*) se dio en términos de la relación entre modernización y modernismo, puesto que los partidarios del Nuevo Sur reclamaban la modernización de los modos de producción, de los créditos bancarios para la agricultura, y las innovaciones tecnológicas como la electrificación y mecanización de los aparatos, etc. Sin embargo,

[L]es écrivains sudistes qui arrivaient à maturité lors de l'émergence du Nouveau Sud, furent nombreux à s'intéresser au modernisme esthétique international [...]. S'ils devaient rapidement à leur engagement moderniste et se réfugier dans la nostalgie du passé et l'espoir de voir ressusciter le mythe de l'idéal agraires du Vieux Sud, les 'Fugitives' avaient du départ assimilé le modernisme littéraire aux forces de modernisation sociales et économiques (Matthews par. 1)

En otras palabras, habrá una tensión entre los adelantos tecnológicos que ocurrían en el universo histórico que rodea a esta novela *The Sound and the Fury* y la mentalidad atrasada que se metaforiza en los Compson, y que se retrata en el texto. El modernismo es, justamente, esta tensión de la sensibilidad dialécticamente ligada a la modernización.

Estas técnicas son una representación de esta tensión entre el avance tecnológico de la década de 1920 a 1930 que convivía con el atraso del sureste norteamericano y con las desigualdades tan grandes entre pobres y ricos, y el odio racial que había hecho resurgir el Ku Klux Klan—que había comenzado después de la Guerra Civil y ahora comenzaba nuevamente—. Además, Faulkner escribía *El Sonido y la Furia* (1929), justamente cuando los “agrarios” abandonaban el modernismo estético, y sin embargo, esta obra de arte (como todas las obras consideradas como tales,) es el reflejo o réplica de la vida empírica en la medida en que ella ofrezca a esta última aquello que está prohibido en el mundo exterior.

Esto es, exactamente, lo que hace *El Sonido y la Furia* con la realidad empírica de su tiempo, y que se analizará a continuación. Este texto, pues, expone un lado oculto de la historia de su país, que no es el lado brillante de la historia, sino su lado oscuro, en el que no tenían cabida—desde la fundación de la nación norteamericana—, ni las mujeres, ni las minorías raciales, ni los discapacitados físicos o mentales. Esta obra *El*

Sonido y la Furia es, en su conjunto, una ironía⁴⁰—pero sobre todo una paradoja⁴¹—hacia la realidad de su tiempo, pues hay situaciones contradictorias en el texto que son, algunas veces burlescas y otras paradójicas, pero que vuelven aparentemente contradictorios e irreconciliables el universo de la obra y el universo histórico; y que, no obstante, reflejan la caricatura de los Estados Unidos que son los sueños norteamericanos, que son la parte escondida—pero muy representativa, y a la vez contradictoria—de la propia paradoja que es la historia de Norteamérica, en la que “[s]i leemos los libros de historia más ortodoxos, es posible que nos olvidemos de la mitad de la población del país” (Zinn 83).

Para reforzar la ironía y la paradoja en *El Sonido y la Furia*, se utilizaron ciertas técnicas modernistas que implicaban el retrato de los neuróticos que relataba Freud y las experiencias típicas de soledad, aislamiento, rebelión como la locura de Van Gogh, las temáticas sobre el tiempo, la temporalidad, y la memoria, así como la propia ironía:

[Que] encontró sin duda su campo abonado en la idiosincracia de los modernos y sus estilos “inimitables”: las largas frases de Faulkner con sus interminables gerundios [...]. Y, [...] la explosión de la literatura moderna en una multiplicidad de estilos y manierismos individuales distintos ha sido sucedida por la fragmentación lingüística de la propia vida social,

⁴⁰ “Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria (aunque para unos es antífrasis la frase que significa lo contrario de lo que expresa [...]) [...]; a este tipo de conversión semántica o contraste implícito han llamado algunos antífrasis sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee, es decir, se refiere implícitamente (y al explícito le han llamado oxímoron) [...]. Para los autores de la *Rhétorique générale*, la antífrasis se relaciona con el oxímoron y con la paradoja, y es metalogismo (ya no un metasememo) que se produce por supresión/adición negativa como la paradoja (Beristáin 277).

⁴¹ “Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado [...]. Igual que el oxímoron (metasememo), la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado. Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de oposición irreductible; pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión [...]. La paradoja suele combinarse con la ironía, pero en todos los casos la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma.” (Beristáin 387)

hasta el punto de que la norma misma se ha desvanecido [...] (Jameson 41-42).

Un ejemplo de este manierismo y de esta multiplicidad de estilos (enfocándonos a la tecnología) en *El Sonido y la Furia* es el contraste entre los hermanos Jason y Quentin Compson—y de sus respectivas narraciones—. La narración de Jason está permeada por el uso de su automóvil: este hermano Compson se siente el más importante de todos por ser el sostén económico de su familia y por poseer el único auto de su hogar. Sin embargo, no es capaz de controlar a su sobrina y mucho menos a su vehículo—al grado de tener que pagar a dos negros para que lo devuelvan a su casa conduciendo el coche de velocidades—, aparte de que, anteriormente, Caroline Compson mencionó que a Jason le hacía daño el humo del escape desde pequeño. Esta escena, que aparentemente es cómica, evidencia la poca disposición de los sureños de adaptarse a los cambios que ya se operaban—dentro del universo histórico—en diversas partes de Estados Unidos. En otras palabras, los sureños norteamericanos veían estos adelantos como una amenaza a sus valores arcaicos en lugar ver una oportunidad para progresar. En palabras de C. Van Woodward en *The Burden of Southern History*:

The prevailing escapist response to these profound changes was articulated by the Southern Agrarians, who viewed the advent of the modern South—its urbanization, modification, mechanization—as the latest in a long line of alienation and defeats extending back through Radica [sic] Reconstruction to the Lost Cause itself (citado en Zeitlin, “Faulkner’s *Pylon*” par. 8).

Sin embargo, en esta novela la más grande paradoja en cuestión de tecnología está representada por Quentin Compson, el “intelectual” de la familia, que es mandado a estudiar a Harvard—el corazón y cerebro de donde salen todos los avances del Norte—

haciendo un verdadero esfuerzo financiero. Debido a esto, sería de suponerse que Quentin tuviese una mentalidad más abierta a los cambios tecnológicos, históricos y, por ende, de la mentalidad en los habitantes de Yoknapatawpha.

No obstante, él es quien usa el reloj para vivir en un tiempo irreal y mítico, dentro de su mente atrasada que exige la virginidad de las mujeres hasta el matrimonio. Justamente, ésta es la paradoja de la tecnología en el joven Compson y su sección: la vaga mención del reloj (un instrumento tecnológico) en una época en que el resto de la nación estadounidense avanza a pasos agigantados en cuestiones de aparatos tecnológicos resalta el temor de los sureños hacia el progreso, para lo cual tendrían que abandonar ante todo su mentalidad de la Causa Perdida, como la ideología que practica Quentin Compson.

Esta nostalgia es típicamente moderna “especialmente si pensamos que la nostalgia propiamente modernista iba acompañada de la aflicción ante un pasado sólo estéticamente recuperable” (Jameson 47). En otras palabras, fue una técnica usada para resaltar la paradoja de Quentin Compson: él se va al Norte supuestamente para progresar mientras echa de menos la arcaica mentalidad sureña de antes de la Guerra Civil. Para este efecto sirvieron las frecuentes intercalaciones entre los recuerdos de Quentin y su relato del día en que se suicida: se logró un efecto como del pretérito o *passé simple* del francés, que implica un tiempo mítico y que separa el presente del pretérito y que hace que los acontecimientos se escindan de todo lo presente (incluido el acto de la narración o enunciación). Sin embargo, como señala Frederic Jameson:

Esto es lo que ha reconducido a la producción cultural hacia un espacio mental que ya no es del sujeto, monádico, sino más bien el de un degradado « espíritu objetivo » colectivo: no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como

ella misma fue una vez presente; en cambio, como en la caverna de Platón proyecta nuestras imágenes mentales de ese pasado en los muros de su prisión (Jameson 59-60).

Esta ignorancia deliberada del joven Compson hacia su realidad empírica (que su hermana debe casarse embarazada y que él ya debe evolucionar), señalada por el reloj que mide el tiempo con más exactitud, contrariamente al uso que Quentin le da de ignorar el paso de sus manecillas, es lo que resalta el atraso tecnológico e ideológico de los habitantes del sureste norteamericano. Evidencia, pues “[t]he fear of being overrun by an industrialized North, whose shoddy good and sham values threatened [...] to take the unprecedented pace of urbanization in the surface of Southern consciousness [...]” (Vann Woodward I’ll Take My Stand, citado en Zeitlin “Faulkner’s *Pylon*” par. 8).

Justo en medio de la novela quedan los dos hermanos—y sus narraciones—que están atados a los aparatos tecnológicos: Quentin y Jason, que son absolutamente derrotados por sus afanes de controlar los avances técnicos de su época para olvidarse de sus desgracias y sentirse superiores a todos, respectivamente. Ambos son, como ya se decía antes, ridiculizados porque su ego no puede controlar estos inventos, sino al revés: son los inventos los que aplastan a estos dos hermanos y a sus narraciones. En otras palabras, el Norte volvió a humillar al Sur con la tecnología, con los autos que se construyen en la parte septentrional de Estados Unidos y que los sureños no pueden controlar, y a bordo del cual huye miss Quentin Compson.

Pero la más grande ironía de esta novela está en sus capítulos primero y último: la novela se abre y se cierra con las narraciones de Benjy y Dilsey los dos personajes que están menos atados a la tecnología y que menos pretenden dominarla para aparentar ser mejores o superiores a nadie. En toda la obra *El Sonido y la Furia* no se menciona que estos personajes tengan una herramienta a su alcance. Benjy, por un lado, sólo

narra los acontecimientos que mira pasar ante sus ojos y el sentimiento de abandono que experimenta con la partida de Caddy. Además, sólo menciona a los árboles del bosque que él asocia con el olor de su hermana antes de ser desflorada, y que se pierde cuando ésta ya no es virgen. En la narración de Benjy, tan desordenada, pero que a la vez contiene el embrión del resto de la novela, se retrata toda la ideología modernista de esta novela: ese idiota con su narración llena de sonido y furia es quien mejor retrata la decadencia de su familia:

Bajo esta nueva luz, el sentido nace en la relación que liga a un Significante con otro Significante: lo que solemos llamar el Significado—el sentido o el contenido conceptual de una enunciación—ha de considerarse ahora como un efecto, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los Significantes entre sí (Jameson 63-64).

A través de esta sección, se reconstruye un lenguaje diferente al que se pregonaba en el universo histórico de esa época: en lugar del orden y el progreso que se manifestaban en el discurso oficial, Benjy—con su narración fragmentaria—orientó a los ojos de los lectores hacia aquellos que se habían quedado muy atrás en el progreso de su país: los blancos que habían perdido la Guerra Civil norteamericana y que no habían podido recuperarse ni en lo financiero ni en lo emocional. Es decir, Benjy dio un nuevo significado a su relato desordenado: consiguió el efecto de confundir al lector con esa paradoja de la historia norteamericana—en la que se predicaba la unidad y la igualdad cuando en realidad se habían olvidado de la mitad de su población—y que hace que el relato de Benjy esté tan lleno, pues retrata este absurdo del discurso histórico de los Estados Unidos.

Al principio de la novela, Dilsey sólo aparece en el texto como la diligente sirvienta negra, que es la única bajo el techo de los Compson que se ha mantenido fiel a

su labor en la vida. En la última sección, sin embargo, la menuda anciana negra es retratada en todo su esplendor, siendo ella la que hace funcionar esa casa y a sus habitantes. Esa mujer—que en el universo histórico era doblemente invisible—, aquí era representada como la, hasta cierto punto, jefa de la familia Compson, pues era la única dispuesta a servir a los demás y que, por ende, se ganaba este título. No obstante, en ningún lado se indica que haya una herramienta que ella use para sus labores—y para querer olvidarse de nada ni sentirse superior a nadie—.

En este fragmento último de la novela, el discurso es mucho más ordenado que en los otros, y tiene un narrador más confiable, quien pone las cosas en su justa proporción. Es decir, este fragmento que cierra *El Sonido y la Furia* se forma “la propia identidad personal [que] es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí, y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor, dicho, de la frase, a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico” (Jameson 64).

En otras palabras, la novela comienza y termina con una paradoja; y ésta es la estructura del texto: inicia y finaliza con aquellos personajes que son aparentemente más débiles en la escala social—un retrasado mental y una mujer negra y anciana, mismos que no tenían un lugar en el universo histórico de los Estados Unidos desde su fundación como país—para invertir la pirámide social del sureste norteamericano y poner en la cúspide a los más desvalidos, que son en realidad los que se dan cuenta y miran objetivamente la situación de los Compson.

En otras palabras, ésa es la verdadera tensión entre la representación de la tecnología y la tecnología de la representación, entre los autos y los relojes representados a través de lo contradictorio y lo absurdo, y ese mismo discurso contradictorio y absurdo como totalidad de la novela: gracias a este discurso que, en la

literatura, hace posible lo imposible en el universo histórico, se logran señalar las contradicciones en la historia norteamericana. Logra, pues, señalar un espacio hacia los doblemente débiles y olvidados de la sociedad norteamericana, pues están en el fondo de la escala social de la región más olvidada de Estados Unidos: el sureste norteamericano.

Por este motivo, la novela finaliza con la huida de miss Quentin a bordo un auto con el hombre de la corbata roja, y con el paseo de Benjy en un auto conducido por un hijo de Disley: como si el uso de la tecnología fuese para reivindicar a las mujeres y a los esclavos negros. La razón es, como señala John Adam Johns en su tesis doctoral *Leviathan and Automaton: Technology and Teleology in American Literature*:

I, like Bergson, associate technology with action, with the deliberate shaping and mastering of the world which, as a vast array of organisms, is directly or indirectly also acting upon us [...]; I would say, with Bergson, that [...]the logos of techné, technology, or technologos, which he defines as: remembering, and not only habit [...]. And by the same token, the technologos opens up the world of what has been excluded by its very constitution, by the structures of its functioning at all levels (citado en Johns 377) [...] (376-377).

En otras palabras, a través de la *techné* y el *logos* de esta novela —a través de la representación paradójica de estos aparatos tecnológicos, el reloj y el automóvil—se logró hacer una memoria diferente, cuando menos en el universo literario, de los más bajos en la escala social de esta región del *Deep South* norteamericano. A través del discurso irónico y paradójico de la novela—y de los diferentes estilos de los narradores, opuestos entre sí—es como se retrata que los aparatos aquí re-presentados (vuelto a presentar a través del *logos* de la novela) y se revela la inoperancia de estos aparatos (o

la no pertenencia de éstos) para hacer avanzar a los otrora superiores Compson; mientras que, para los miembros más débiles que viven bajo este techo, son de mucha utilidad: miss Quentin busca una mejor vida a bordo de un coche con el hombre de la corbata roja; y un hijo de Dilsey conduce otro vehículo (que él sí logra “amaestrar”), mientras Benjy va contento a bordo de éste, viendo el paisaje. En otras palabras, como señala John Adam Johns:

Lyotard looks to the “new technologies” for the ability to allow new insight, a new ability to stand up to the “clean mirror, through the breaking” (citado en Johns 377). He hopes, in a kind of concretized Heideggerian vision, that modern technologies [...] will lead to a kind of psychoanalytic break with the past [...]. The human and the inhuman, nature and antinature are useful [...] metaphors for the conflicts which define life and its techniques (377-380).

La tecnología sirvió en esta novela para romper con el pasado—aun con aquél que está tan arraigado en el inconsciente, como la Causa Pérdida en Quentin—y labrarse un mejor futuro. Sin embargo, esto sólo estará a la disposición de aquéllos que estén dispuestos, según las reglas del texto, a vivir primero según las reglas de la naturaleza—apegados, sobre todo, al auténtico y esencial significado de las cosas—como Dilsey, sus hijos, miss Quentin y Benjy. En otras palabras, no otorgarán otro significado a los aparatos tecnológicos ni usarán la tecnología para sentirse superiores—aunque sean caricaturescos, como Jason.⁴² “Le puissance analytique de la fiction faulknérienne nous force à nous demander quels sont ceux qui ressentent ce changements comme une désintégration. Il y a toujours une idéologie á l’œuvre dans la conviction que le changement est perte (ou bénéficie)” (Matthews par. 21).

Gracias a esta forma paradójica de volver a presentar la tecnología, es que se ha logrado hacer este proyecto hermenéutico, pues hubo que interpretar y encontrar ese otro significado nuevo que había en las partes contradictoria entre sí de la novela—y que, fuera de la literatura, parecerían absurdas—pero que también hubo que reinventarse como lector continuamente para poder integrar en un todo esas partes que eran, aparentemente, tan disímbolas entre sí.

Esta novela es también una paradoja para su época pues sus personajes representan ciertos referentes históricos del universo externo a la novela, pero que habían sido ignorados por los norteamericanos desde el mismo momento de la fundación de su patria, que nunca contempló a las mujeres, a los discapacitados, ni a las minorías raciales. “En el gran manifiesto libertador de la Revolución Americana no se incluyó ni ese mínimo gesto hacia el esclavo negro [...]. El uso de la frase ‘todos los hombres son creados iguales’ seguramente no pretendía referirse a las mujeres” (Zinn 61). Es decir, esta novela recrea a los invisibles y olvidados de esta nación, pero que habían sido olvidados por sus fundadores.

Además, Caddy—si bien no aparece más que mencionada en la novela—pertenece a una clase de mujeres que, desde el siglo XIX habían sido doblemente obligadas a integrarse a la mano de obra industrializada y a permanecer en su casa para ser doblemente controladas. Se sabe que Caddy trabajaba porque mandaba dinero para miss Quentin—que la joven recuperó de su ladrón tío Jason al huir con el hombre de la corbata roja—y que ambas “s’[intègrent] dans le cadre plus général de la résistance des femmes à l’oppression dans le Sud modernisé” (Matthews par 18).

Dilsey también es un resquicio de la era de la esclavitud, en la que los negros en el Sur producían cerca de un millón de toneladas de algodón en 1860 gracias a cuatro

⁴² Las diferencias que los procesos históricos de la modernidad llegaron a marcar entre las ciudades las [se resuelven] mediante sistemas igualmente diferenciados de representación, distintas estrategias de escritura, distintas posiciones y

millones de esclavos negros. Dilsey era el sostén moral y emocional de los Compson, pero también ella iniciaba un nuevo modo de vida. Como señala John Matthews:

Dans le [sic] *Bruit et la Fureur*, le chagrin morose de gères Compson, suscité par la disparition de Caddy, représente en partie une aristocratie qui se plaint de sa déchéance. Toutefois, dans la dernière partie du roman, il apparaît que ce point de vue n'est pas partagé par le reste du monde. En survivant de la Maison Compson, Dilsey souligne la fin d'une période de l'histoire et peut-être l'avènement d'une autre. La débilité mentale, le suicide, la paranoïa, l'hypocondrie, le délire, ne sont pas le lot de tout le monde, mais seulement des êtres comme les Compson (par. 21).

Además, los Compson también representaban un rasgo del universo histórico que les pertenecía en su época: el proceso de modernización que correspondía la comercialización de las relaciones socioeconómicas, en las que se explota el consumismo de la población y la mecanización de la vida cotidiana. En este caso, el representante de esto es Jason, quien no resiste la tentación de gastar el dinero que su madre le había dado para otra cosa en un automóvil que ni él mismo sabrá hacer funcionar después.

La razón es muy simple: Jason es otra paradoja—la más representativa de la novela, en la que se conjuntan la tecnología y el atraso—en la que:

El cliché de los años veinte como una época [de] diversión—conocida como la Era del Jazz o 'los locos años veinte'—tenía algo de cierto [...]. El 40% de todas las familias que ganaban más de 2,000 dólares anuales podían comprar nuevos aparatos: coches, radios, refrigeradores [...]. Pero la prosperidad se concentraba en la alta sociedad. Una décima parte del 1% de las

formas perceptivas, distintos modos de grabar y evocar recuerdos" (Kohan 43).

familias ricas obtenían los mismos ingresos que el 42% de las familias pobres (Zinn 281-282).

Jason conjuntaba, pues, ese deseo de tener algo de moda—un vehículo—y el hecho de adquirirlo con muchos sacrificios por ser pobre. Además, en el atrasado condado de Yoknapatawpha, el auto es una “[r]areza, en una ciudad donde lo moderno es raro todavía, hace que se desperdicie la eficacia en el traslado requerida por la lógica de la practicidad, y cae en la esfera opuesta de [lo absurdo]” (Kohan 93). En otras palabras, debido a la extraña y atrasada mentalidad de los Compson, el auto servirá, en manos de Jason, para todo menos para transportarlo de un lado a otro. Será más un motivo de burla que de transporte.

No obstante, no hay que olvidar que se está trabajando con una obra de arte, a pesar de las referencias al marco histórico, y habrá que tener presentes las palabras de Adorno (citado de Matthews par. 7), en las que señala que gracias a su la separación con la realidad empírica la obra de arte puede alcanzar un orden superior, transformando la relación entre el todo y las partes según sus propias necesidades. Las obras de arte son el reflejo de la vida empírica en que ellas ofrezcan a esta última aquello que se prohíbe en el mundo exterior.

CAPÍTULO VI

APROPIACIÓN Y CONCLUSIÓN

Foucault isolates two kinds of authors and “author functions.” Authors of influential texts may “open the way for a certain number of resemblances and analogies which have their model or principle in their work [...]” “Founders of discursivity,” on the other hand [...], “have produced something else: the possibilities and the rules for the formation of other texts [...]: they both have established an endless possibility of discourse These founders of discursivity [...] make possible something altogether different from what a novelist make possible” (“What is an author?” citado en Zeitlin, “Returning to Freud” 62).

Este texto de *El Sonido y la Furia* puede ser interpretado de muchos modos. Como señala André Bleikasten, “Faulkner’s approach here is one found in many o his novels: free and flexible, keenly attentive to what is happening, while engaging at the same time in the process of interpretation” (175-6). No obstante, esta interpretación freudiana y foucoulitiana, y un poco en términos de Ítalo Calvino y de Oscar Tacca, tiene su vigencia: a pesar de que, en 1930, Clifton Fadiman escribió que “the breaking-up of consciousness, in the abolition of chronology and psychological continuity, are both ingenious and sincere but they are not absolutely necessary to [this] story” (75), en

realidad todo tiene un orden: la primera sección es el embrión de todas las demás, pues ya contiene los hechos que se irán desarrollando a lo largo de la historia.

Si se ve la relación texto-lector como una relación de comunicación, para que el texto evocara una convención válida para él y el lector (un repertorio válido entre ambos), hubo que leer información sobre la Guerra Civil norteamericana, la tecnología automotriz y de los relojes durante esta época—1928—. El lector debió actualizarse para entender el repertorio de la novela—para comprender las reglas y normas sociales a las que se refiere *El Sonido y la Furia*—. Estas estructuras a las que se refiere el repertorio son sistemas o imágenes reducidos del mundo. Cada reducción de contingencia resulta en una división del mundo que va desde lo dominante hasta lo neutralizado y negado—y no debería ser la resultante la eliminación de las posibilidades sino en la desactivación de una de ellas—. Después de todo, la ficción no es un antónimo de la realidad sino una diferente re-formulación de ésta.

En este caso, la reducción de la contingencia se manifestó en los niveles de la realidad de Ítalo Calvino han servido para tejer y destejer los tres universos que hay en *El Sonido y la Furia*. Esta teoría sirvió para poder analizar el reflejo, en la obra literaria, de la historia y la tecnología, que si bien no aparece mucho en la sección de Benjy, sí juega un papel muy importante en las otras dos secciones de sus hermanos Compson: Quentin aliena el propósito del reloj; y Jason será una caricatura cómica a bordo de su auto, cuando su madre diga que a Jason le duele la cabeza con el humo de escape del auto, y acabará pagando a dos negros para que conduzcan el vehículo a Jefferson.

Así se entendió que este texto es una obra literaria que critica, a través de los mitos y los postulados artísticos, la realidad externa a ésta—es decir, el atraso tecnológico y la soberbia de los habitantes del sureste norteamericano—. Ésta es la relación única entre

el texto y “realidad,” en que la forma de grupos de pensamientos o modelos de la realidad—el texto no es una copia de éstos, sino una re-formulación con sus propias reglas textuales y narrativas que resaltan ciertos aspectos del mundo exterior—.

Una prueba de lo anterior es que, según Iser, en los textos literarios aparecen elementos del repertorio que son familiares por ser aplicables a la vida real pero pierden su valor si se traspasan al texto literario (83). En este texto *El Sonido y la Furia*, esta pérdida de validez implicó que había que adaptarse a todas las reglas de esta obra, de adecuarse a las reglas cada sección en particular, y cancelar las expectativas de la sección siguiente con respecto a la anterior. La razón era que ninguna sección se regía por las reglas del segmento anterior. Las literaturas pasadas también jugaron una parte fundamental en esta obra y en este proyecto, pues hubo que leer *Macbeth* para entender todo el significado de la obra—el sinsentido de la vida para los Compson—desde su título, extraído de esta obra de Shakespeare y que se reflejará desde el principio, con el desordenado discurso de Benjy; además hubo el énfasis en los factores empíricos—la realidad extratextual—que es la diferencia entre la novela y la poesía (que se refiere más a la literatura más antigua).

Sin embargo, este proyecto también incluyó el efecto del texto sobre el lector. El significado de la obra se fue re-construyendo con cada sección, pues al pasar de un segmento a otro hubo que abandonar las expectativas creadas con el anterior fragmento porque ninguno funciona igual. Asimismo, se debió estar dispuesto, sobre todo en las secciones de Benjy y Quentin, a traspasar la barrera de lo lógico y entrar en el inconsciente de los personajes para encontrar el verdadero hilo de la historia. En cuanto a las secciones de Jason y Dilsey, son las secciones que aportan cierta coherencia al texto—aunque, después de acostumbrarse a ciertas reglas de la narración (como las de Benjy y Dilsey), se espera otras dos secciones iguales—. Sin embargo, se aprendió a

sospechar de los narradores parciales, y por esto ya no se le dio tanto crédito a Jason Compson IV como narrador—pues es un narrador muy parcial y que cuenta las cosas a su modo. En otras palabras, hubo que re-figurar la propia realidad junto con el libro—.

Al realizar este proyecto, no ha sido posible, desde luego, abarcar todas las perspectivas abarcadas en el concepto de lector implícito. El tema, que es la perspectiva con la que el lector está involucrado en este momento, es la representación de la tecnología en *El Sonido y la Furia*, sobre todo tomando en cuenta que es ésta (representada por el automóvil de Jason y el reloj de Quentin), la que separa a los seres humanos de su auténtica naturaleza (su esencia, su contacto con Dios y con su entorno lejos de la mano humana).

Para construir este horizonte hubo que leer mucha bibliografía, que, sin embargo, no contenía la interacción de la literatura modernista norteamericana con la tecnología—aunque sí había muchas referencias hacia el inconsciente freudiano y hacia el vocabulario relacionado con los animales—. Este proyecto responde, sin embargo, a una reacción propia—a atender a un curso sobre la interacción de la tecnología, el paisaje, la memoria y la literatura norteamericana del siglo XX, que dio pie a este proyecto—.

Oscar Tacca, con *Las voces de la novela*, fue útil, pues, para analizar todos los juegos de información que contiene la novela: los primeros tres narradores servirán para dar al lector, gota a gota, una información parcial—y sin embargo, estos narradores se complementan unos con otros—; y el último narrador omnisciente será quien ponga en su justa dimensión toda la información que se había recibido de los narradores anteriores. En otras palabras, este narrador no aportará información nueva; únicamente balanceará los datos con los que se contaba anteriormente. Debe decirse también, como señala Zeitlin en “Returning to Freud and *The Sound and the Fury*”:

It is in the sense of intertextuality and revision that helps make more intelligible [...] the ‘suddenness’ by which, in *The Sound and the Fury* Faulkner [...] might be said to have gained possession of and pushed beyond the discursive possibilities theretofore established by psychoanalysis [...]. But the emphasis would now be placed less on psychoanalysis as a mode of diagnosis and interpretation per se [...] than on psychoanalysis as a basic narrative material itself, as an historically- rooted complex of ideas waving itself through the novel’s essential narrative patterns (63-5).

Es decir, las teorías freudianas ayudaron a explicar el tejido del universo histórico *per se*, aunque se tomó en cuenta el universo histórico de Calvino (198) que envuelve a la obra, aunque sin perder de vista que se está analizando una obra literaria, con reglas particulares de su relato, como es el punto de vista, que, gota a gota, da la información necesaria para entender los hechos de la novela. El universo freudiano sirvió para analizar esta obra y envolver el proyecto con la teoría del inconsciente que cada ser humano trae en sus adentros, lo cual hace accesible esta obra para cualquier lector. Se analizó el significado pragmático—el significado aplicado para corregir los esquemas que no permiten que se entienda la obra—pero, finalmente, esta teoría de Freud ayudó a regir la percepción de este ensayo, además de apelar al interior de todos los seres humanos.

Foucault, con su texto *Les mots et les choses*, ha ayudado a analizar esta transición entre el mundo natural y el mundo tecnológico: a través de sus conceptos de *convenientia* y *aemulatio*— mismos que implican el desarrollo de los conceptos a través del contacto con la naturaleza (el entorno incorrupto y sin intervención tecnológica) y la esencia arbitraria del signo, que puede tener un significado que no es el suyo (el significado del mundo natural o su significado primigenio) —. Esta naturaleza

arbitraria del signo, junto con la cercanía a la tecnología que es “el elaborar y utilizar instrumentos, aparatos y máquinas [...]. El total de estos dispositivos es la técnica. Ella misma es un dispositivo, dicho en latín: un *instrumentum*” (Heidegger 114), lo que hará que Jason y Quentin se alienen de su realidad.

Los textos de Raymond Williams *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, y de Raimundo Panikkar *El Concepto de Naturaleza: Análisis Histórico y Metafísico de un Concepto*, sirvieron para fundamentar la idea de naturaleza en sus tres sentidos: la naturaleza como significado original o esencial de los seres; la naturaleza como la esencia divina de esos seres; y la naturaleza asociada al mundo material incorrupto, sin la intervención de los seres humanos ni de la tecnología. Asimismo, el texto de Raymond Williams iluminó mucho este proyecto ampliando el concepto de tecnología y el desarrollo de este mismo a lo largo de la historia.

Además, debe recordarse que, como señalaba Henry James (citado en Booth 49), los temas más humanos son aquéllos que reflejan los contrastes de la vida, que están hechos de risa y lágrimas, que es como finalmente está estructurada esta novela: es un gran dolor por parte de los Compson pero que se anula el domingo de Pascua, día de la resurrección de Jesucristo—y que sólo tiene sentido para los más débiles: Benjy, Dilsey y miss Quentin, mismos que, en su estilo, rompen con los atavismos de los Compson e inician una nueva vida—. Es en este sentido irónico en que *El Sonido y la Furia* es una novela modernista: como señala Ortega y Gasset (citado en Booth 29-30), uno de los postulados modernistas norteamericanos es la ironía; y este texto es esencialmente irónico porque se nombra a partir de una tragedia de Shakespeare pero su final no es triste. Se rompen las ataduras de los Compson y sólo los más débiles son reivindicados, mientras los otrora poderosos Compson son puestos en evidencia como racistas y sin dinero.

La retórica de la ficción sirvió a este proyecto para analizar, ante todo, la credibilidad de los narradores, así como la técnica que utilizó el autor implícito para mover las emociones del lector, pues habrá que recordar lo que señaló el propio Wayne Booth al final de su texto antes mencionado:

The ultimate problem in the rhetoric of fiction is, then, that of deciding for whom the author should write [...]. The author makes his readers. If he makes them badly—that is, if he simply waits, in all purity, for the occasional reader whose perceptions and norms happen to match his own, then his conception and norms happen to match his own, then his conception must be lofty indeed if we are to forgive him for his bad craftsmanship. But if he makes them well—that is, makes them see what they have never seen before, moves them into a new order of perception and experience altogether—he finds his reward in the peers he has created (396-398).

Es decir, este texto *The rhetoric of fiction* [*La retórica de la ficción*] ayudó a este proyecto para analizar la técnica que usaba el autor implícito para mover las emociones de los lectores, pues esta figura retórica de la ficción no es, en lo absoluto, imparcial hacia los hechos y hacia los personajes. El autor implícito sentirá empatía o antipatía hacia ciertos personajes, y transmitirá esos sentimientos a sus lectores. En este caso, se transmitió una gran antipatía hacia los otrora poderosos Compson, que para 1928 eran absolutamente decadentes, y que son absolutamente incapaces de operar los adelantos tecnológicos del resto de su país, como símbolo de lo inoperante que es su mentalidad de antes de la Guerra Civil norteamericana. El lector, por ende, no será imparcial tampoco ante los hechos y los personajes de esta obra, pues, como ya se dijo, el autor implícito lo arrastrará con sus propias emociones. En este caso, se ha suscitado una particular simpatía por los más débiles—Benjy y Dilsey—puesto que son los que mejor

captan el atraso ideológico, histórico y tecnológico de los habitantes de Jefferson. Debido a su contacto con la naturaleza, han logrado desarrollar esta simpatía por ellos porque, a través de los mitos, logran apelar a las emociones más primigenias de los seres humanos.

Sin embargo, también las emociones del lector, y la autocomprensión de éste, son un motivo de análisis, sobre todo porque las emociones que le suscita el autor implícito son propiedad, finalmente, quien lee la obra. El proceder hermenéutico propuesto por Gloria Prado sirvió para desarrollar una metodología para analizar el texto, así como para reflexionar sobre éste y para la autocomprensión. Ante todo, este proyecto se debió a todo el bagaje teórico del lector—adquirido en el Reino Unido a través de las lecturas sobre la interacción, en la literatura, del paisaje, la tecnología, y la memoria—. Al haber analizado en otros proyectos la geografía y la memoria, se decidió por analizar ahora la tecnología, en especial en su interacción con las emociones más primigenias de los seres humanos—sobre todo porque son las emociones más primarias del lector—.

No obstante, la última obra utilizada como marco teórico, *Cómo Leer y Por qué* de Harold Bloom, ayudó a analizar el proceso que el lector hubo de seguir para despojarse de los tópicos pseudointelectuales y despojarse de todas expectativas previas a la lectura de cada sección de la obra, sobre todo las generadas por la sección anterior a la que se va a leer. La obra de Bloom también ayudó a albergar la ironía (la tradición shakesperiana) en la mente del lector. En otras palabras, ayudó a entender que se pueden albergar ideas contrarias en la mente, pues *El Sonido y la Furia* es eso: una novela traspasada por la ironía y construida por ésta, desde el principio hasta el final. Su título, tomado de *Macbeth* de Shakespeare, indica que será una tragedia, y lo es en las primeras tres secciones; pero al final triunfa la vida y se revierte la tragedia de los

Compson, y todo gracias a las mujeres que habitan bajo el techo Compson: Dilsey, miss Quentin, y Caddy, que si bien partió de su casa mucho antes de la diégesis de 1928, sigue presente a través del dinero que manda para su hija y gracias a la memoria de todos sus hermanos. En otras palabras, *El Sonido y la Furia* toma las tradiciones judeocristiana (el pecado que entra por una mujer) shakesperiana y la reformula:

Sin embargo, este método propuesto por Bloom ayudó, sobre todo, a esclarecer dos preguntas implícitas en su título: cómo leer y por qué. Ya se explicó cómo se abordó *El Sonido y la Furia* a la luz de este marco teórico de Bloom, pero cabe mencionar que hizo más fácil el análisis de esta obra de Faulkner que, como Bloom señala, “[p]uede que [...] se le haga difícil al lector. Bien, *es* difícil, pero tiene todo el derecho a serlo” (Bloom 266).

Pero, a pesar de esta dificultad para leer *El Sonido y la Furia*, se generó un placer inherente al leerlo. Este placer es, como se decía en el marco teórico, la ironía— encontrar aquello próximo a nosotros y que nos hace sopesar y reflexionar sobre algo— y en este caso, se examinaron las emociones contradictorias del lector: la compasión y la repulsión, la expectativa de una historia trágica para encontrarse con un final feliz. Como señala Bloom:

No es la función de la lectura levantarnos el ánimo ni consolarnos prematuramente. Pero yo concluyo afirmando que estas visiones estadounidenses del fin de nuestros tiempos nos ofrecen más, mucho más, que su negatividad higiénica. Relean ustedes lo más digno de ser releído y recordarán qué les fortalece el espíritu [...]. ¿Por qué leer? Porque se sentirán embargados por grandes visiones [...]. Todos ellos [los personajes de *El Sonido y la Furia*] con voz cuyos ecos resuenan con fuerza hablan para ustedes y por ustedes (300).

Este proyecto fue, en parte, un análisis también de las emociones del lector—de ese caos que se transmitió con el desordenado discurso de Benjy, y con las veces que hubo que leer y releer las dos primeras secciones, así como de la sensación de que, poco a poco, se iban aclarando los hechos conforme avanzaban las secciones de la novela y de la empatía que se desarrollaba por los más débiles de la novela, pues son los que más apelan a las emociones primarias de los seres humanos. Esta lectura de *El Sonido y la Furia* no es, ni con mucho exhaustiva, así como no lo es el autoconocimiento de los lectores:

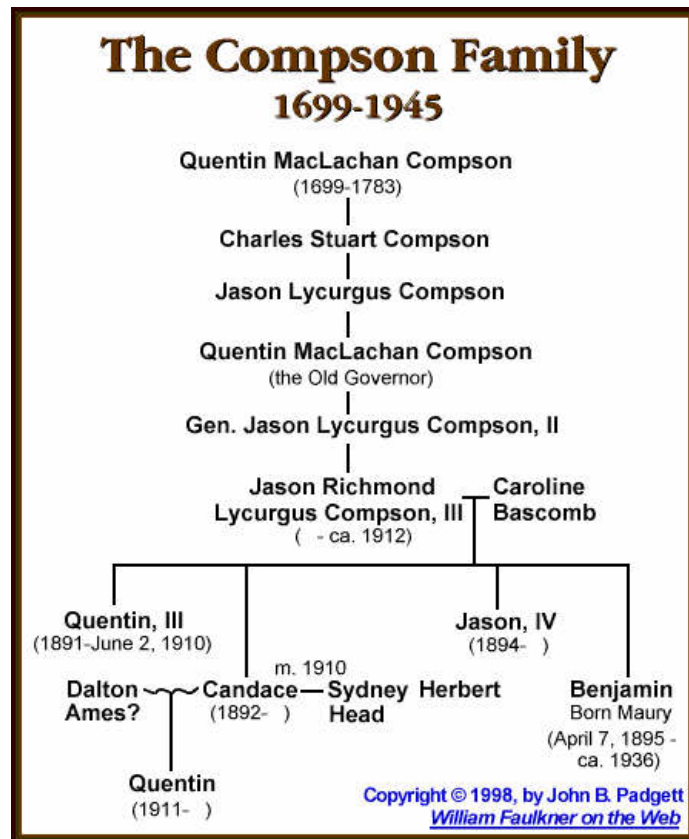
La tradición normativa—judaica, cristiana, islámica, secular— nos dirá [...] que no debemos abandonar la obra de Yahveh aunque no podamos acabarla. Shakespeare, la Escritura secular, dice que nos conduzcamos como es tiempo, o bien que llega un tiempo en que uno abandona la obra. A los sesenta y nueve años yo [Bloom] yo no sé quién esta en lo cierto [...]. Con todo, aunque la decisión moral no pueda tomarse mediante la mera buena lectura, acaso las cuestiones de cómo leer y por qué sean más esenciales que nunca para ayudarnos a quién seguir en nuestro trabajo (307).

No obstante, estas herramientas teóricas sirvieron para demostrar el propósito de este proyecto: señalar en primera que, a través de la ironía y la paradoja, la tecnología fue el medio por el cual se puso de manifiesto la decadencia monetaria y moral de los Compson. Además, esta familia fue una reformulación del universo histórico, de aquella historia escondida detrás de la apariencia de los locos años veinte del siglo vigésimo de la era cristiana, en el que se pregonaba una vida de opulencia. Esta vida de riqueza fue cierta, pero sólo para unos cuantos. Hubo gente para la cual la riqueza nunca llegó; y los Compson son un reflejo de este grupo de personas, ignoradas por la historia oficial de los Estados Unidos y para las cuales el discurso del progreso

norteamericano fue absolutamente impertinente e inoperante. Estas personas fueron, además, las que nunca se recuperaron—ni en lo financiero ni en lo emocional—de los estragos de la Guerra Civil; y que nunca alcanzaron al resto del país en el progreso monetario e ideológico. En otras palabras, este proyecto buscó también la forma de encontrar a esta obra *El Sonido y la Furia* con su universo histórico, porque—si bien la obra tiene sus propias reglas—, la historia también se ve reflejada en cada uno de los personajes y en la trama de su relato.

La razón es, como señalaba Freud en *Tótem y Tabú*, el arte no comenzó siendo “el arte por el arte” sino estuvo al servicio de muchas tendencias ya se extinguieron (108-109). Sin embargo, el arte las vuelve a resucitar al “hechizar” al lector y hacerlo parte del engranaje entre la obra, el universo histórico, y los lectores porque sólo el arte, con la omnipotencia de las ideas, “sucede aún que un hombre atormentado por los deseos provoque—merced a la ilusión artística—efectos afectivos, como si se tratase de algo real” (Freud 108). No se pretende, pues, que este proyecto sea el único punto de vista para analizar *El Sonido y la Furia*, sino al contrario: se espera que sea un punto de partida para que otros lectores se aproximen a esta obra y descubran sus propias ironías y sus propios placeres para leer, siendo parte de este engranaje entre lector, universo histórico y obra literaria.

APÉNDICE

Genealogía de la Familia Compson

Mapa del Condado de Yoknapatawpha



BIBLIOGRAFÍA

- Abate, Michelle Anne. "Rereading Red: the man with the (gay) red tie in Faulkner's *The Sound and the Fury*." The Mississippi Quarterly. 54.3 (2001): 36 pars. First Search. August 13, 2003 <<http://newfirstsearch.oclc.org>>
- Abel, Marco. "One goal is still lacking: the influence of Friederich Nietzsche on William Faulkner's *The Sound and the Fury*." South Atlantic Review. 60.4 (1995): 35-51.
- Adorno, T. W. "Aesthetic Theory." Trad. C. Lenhart. Eds. Gretel Adorno and Rolt Tiegerman. Routledge and Paul Kegan, 1972.
- Austin, J.L. How to do things with Words. Ed. J.O. Urmson: Cambridge, Mass.: 1962
- Bach, Peggy. "A Serious Damn: William Faulkner and Evelyn Scott." Southern Literary Journal. 28 (1995): 128-143.
- Bajtin, Mijail Mijailovich. "La Novela Polifónica." Enric Sullà 55-58.
- Bassett, John Earl. "Family Conflict in *The Sound and the Fury*." Studies in American Fiction. 9.1 (1981): 1-20.
- Beebee, Thomas O. "Triptychs of Solipsism: the decadent plantation in José Lins do Rego's *Fogo Morto* and William Faulkner's *The Sound and the Fury*." Comparatist. 23 (1999): 63-89.
- Bergson, Henri. Creative Evolution. Trad. Arthur Mitchell. Dover: Mineola, 1998.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa, 1998.
- Birns, Margaret Boe. "Demeter as the letter D: Naming Women in *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying*." Women's Studies. 22.4 (1993): 533-541.
- Bleikasten, André. The Most Splendid Failure: Faulkner's *The Sound and the Fury*. Bloomington/London: Indiana UP, 1976.

- Bloom, Harold. Cómo Leer y Por qué. Barcelona: Anagrama/Colección Argumento, 2005.
- Bockting, Ineke. "The impossible world of the 'schizophrenic:' William Faulkner's Quentin Compson." Style. (1990): 60 pars. EBSCO Publishing. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>>
- Brown, Arthur. "Benjy, the reader, and death: at the fence in *The Sound and the Fury*." Mississippi Quarterly. 48.3 (1995): 407-421.
- Brown, Margaret Camero. "The Language of Chaos: Quentin Compson in *The Sound and the Fury*." American Literature. 51.4 (1980): 544-533.
- Burton, Stacy. "Benjy, Narrativity and the Coherence of Compson History." Cardozo Studies in Law and Literature. 7.2. (1995): 207-228.
- Burton, Stagy. "Rereading Faulkner: Authority, Criticism and *The Sound and the Fury*." Modern Philology. 98.4 (2001): 16 pars. EBSCOhost. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>>
- Calvino, Ítalo. "Los niveles de la realidad en la literatura." Enric Sullà 196-201.
- Castille, Philip Dubuisso. "Dilsey's Easter conversion in Faulkner's *The Sound and the Fury*." Studies in the Novel. 24.4 (1992): 27 pars. EBSCOhost. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>>
- Chappell, Charles. "Quentin Compson's scouting expedition on June 2, 1910." Essays in Literature. 22.1 (1995) : 113-123.
- Coughlin, Ellen. "Faulkner's papers show how characters reflected his own life." Chronicle of Higher Education. 36.44 (1990): 1-6.
- Dahill-Baue, William. "Insignificant Monkeys: Preaching Black English in *The Sound and the Fury*, by William Faulkner and *The Bluest Eyes* and *Belovèd* by Toni

- Morrison." Mississippi Quarterly. 49.3 (1996): 65 pars. EBSCOhost.
November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>.>
- Dobbs, Rick Floyd. "Case study in social neurosis: Quentin Compson and the lost
cause." Papers on Language and Literature. 33.4 (1997): 60 pars.
EBSCOhost. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>.>
- Dukes, Thomas. "Christianity as curse and salvation in *The Sound and the Fury*."
Arizona Quarterly. 35.2 (1979): 170-183.
- Eliade, Mircea. La prueba del laberinto. Madrid: Cristiandad, 1980.
- Eliot, T.S. "Hamlet and His Problems." *Athenaeum*. September 26, 1919.
- Fadiman, Clifton. "Hardly Worth While." Nation. 130 (1930): 74-76.
- Faulkner, William. "An Introduction to *The Sound and the Fury*." A Faulkner
Miscellany. Ed. James B. Meriwether. Jackson: UP Mississippi, 1974.
_____. The Sound and the Fury. London: Vintage, 1995.
- Feldstein, Richard. "Faulkner's *The Sound and the Fury*: The Incest Theme."
American Imago: Studies in Psychoanalysis and Culture. 42.1 (1985): 85-98.
- Fletcher, Mary Dell. "Edenic Images in *The Sound and the Fury*." South Central
Modern Language Association. 40.4 (1980): 142-144.
- Foca, Anna. "'I'm Stronger Than You:' Quentin Compson's Suicide in William
Faulkner's *The Sound and the Fury*." Men and Masculinities. 4.4 (2002): 346-
357.
- Foucault, Michel. Les mots et les choses : un archéologie des sciences humaines.
France : Galimard, 1966.
_____. "What is an Author?" The Foucault Reader. Ed. Paul Rainbow.
New York: Pantheon, 1984

- Folks, Jeffrey. "Crowd and Self: William Faulkner's Sources of Agency in *The Sound and the Fury*." Southern Literary Journal. 34.2 (2002): 26 pars. EBSCOhost. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>.>
- Freud, Sigmund. Tótem y Tabú. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Alianza Editorial: Madrid, 2007.
- . "El tabú de la virginidad." Obras Completas. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Ed. Jacobo Numhauser-Tognola. 3era. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- Gadamer, Hans Georg. "Poema y diálogo." Poema y diálogo. Barcelona: Gedisa, 2002.
- . Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960.
- Gantt, Patricia M. "'This guerrilla warfare of everyday life:' The politics of clothing in William Faulkner's fiction." Mississippi Quarterly. 49.3 (1996): 44 pars EBSCOhost. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>.>
- Guetti, James. Wittgenstein and the grammar of literary experience. Athens: U of Georgia P, 1993.
- Gombrich, E. H. Art and Illusion. London: 1972
- Grassi, Ernesto. Arte y Mito. México: Alianza Editorial, 1986.
- Handy, William. "*The Sound and the Fury*: A Formalist Approach." North Dakota Quarterly. 44.3 (1976): 71-84.
- Harris, Mark. "Easy Does It Not." *The Living Novel*. New York: Granville Hicks, 1957.
- Harold, Brent. "The Value and Limitations of Faulkner's fictional Method." American Literature. 47 (1975): 212-219.
- Heidegger, Martin. "La Pregunta por la Técnica." Filosofía, Ciencia y Técnica. 4ta. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

- “History of the automobile”. Wikipedia, the free encyclopaedia. 28 junio 2007 <
http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_automobile>
- Hlavzina, Ivo. “Patterns of Failure: William Faulkner’s *The Sound and the Fury* and John McGahern’s *The Dark*.” *Zacharaseiwicz* 161-167.
- Husserl, Edmund. Erfahrung und Urteil. Hamburg; 1958.
- Irwin, John T. “Horace Benbow and the Myth of Narcissa.” American Literature. 64.3 (1922): 543-566.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A theory of aesthetic response. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- James, Henry. The Notebook of Henry James. Ed. F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock. New York, 1947.
- Jameson, Frederic. El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1995.
- Johns, John Adam. “Leviathan and Automaton: Technology and Teleology in American Literature.” Diss. U of Pittsburgh, 2006 Print.
- Kauffman, Linda. “The letter and the spirit in *Hard Times* and *The Sound and the Fury*.” Mississippi Quarterly. 34.3 (1981): 199-204.
- Kirchdorfer, Ulf. “*The Sound and the Fury*, what animals tell us.” Arkansas Review. 5.1-2 (1996): 102-113.
- Kohan, Martin. Zona Urbana. Madrid: Trotta, 2007.
- Kreiswirth, Martin. “Learning as He Wrote: Re-Used Materials in *The Sound and the Fury*.” Mississippi Quarterly. 34.3 (1981): 281-98.
- Lacan, Jacques. “The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious,” *Écrits*, Trans. by Alan Sheridan. London, 1977.

- Laplanche J and J.B. Pontalis. The Language of Psycho-Analysis. Trad. por Donald Nicholson-Smith. London: Hogarth and The Institute of Psychoanalysis, 1973.
- Levinge, Larry. "The Prophet Faulkner." Atlantic Monthly. 285.6 (2000): 76-86.
- Lewis, RWB. The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction. New York, 1959.
- Library of Congress. BERA: Business and Economics Research Advisor. A Series of Guides to Business and Economics Topics. 2. 2004. 24 agosto 2006
<<http://www.loc.gov/rr/business/BERA/issue2/history.html>>
- Liotard, Jean-François. Inhuman : Reflections on Time. Trad. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Londres: Polity Press, 1991.
- Matthews, John T. "Modernisation et modernisme: Faulkner et l'ère de la machine." Trad. por Nicole Malinoux y André Bleikasten. 32 pars. *The William Faulkner Foundation: French Website*. Jan.-Feb. 1992. <2 de Julio 2008.>
http://www.uhb.fr/faulkner/wf/french/articles_french/modernisation_and_modernisme_fa.htm.
- McMichael, George, ed. Concise Anthology of American Literature. 2nd ed. New York: McMillan Publishing Company, 1985.
- Medoro, Dana. "'Between Two Moons Balanced:' Menstruation and Narratives in *The Sound and the Fury*." A Journal for the Interdisciplinary Study of Literatures. 33.4 (2000): 91-115.
- Meyer Jr., William E. H. "Faulkner's aural evangelism." CLA Journal. 39.1 (1995) : 104-112.
- Mehalek, Kyle. The history of clocks. December 2, 2001. January 8, 2007.
<<http://home.rochester.rr.com/kmpage/clockhistory.html>>

- Milum, Richard A. "Most Splendid Failure: Faulkner's *The Sound and the Fury*." American Literature. 49.4 (1978):671-2.
- Minter, David. "Faulkner, Childhood, and the Making of *The Sound and the Fury*." American Literature. 51.3 (1979): 375-393.
- Moran, Patrick J. "The History of the Automobile Industry." February 15, 2001. 24 August 2006. 1-7 <<http://web.syr.edu/pjmoran/SOMPROJ.doc>>
- Moore, Kathleen. "Jason Compson and the Mother Complex." Mississippi Quarterly. 53.4 (2000): 533-551.
- Morrison, Gail Moore. "'Time, Tide and Twilight:' Mayday and Faulkner's Quest Toward *The Sound and the Fury*." Mississippi Quarterly. 31.3 (1978): 337-358.
- Moulinoux, Nicole. "The Enchantments of Memory: Faulkner and Proust." Zacharaseiwicz 32-40.
- Ortega y Gasset, José. The Dehumanization of Art. Trans Willard R. Trask. Garden City, NY: 1956
- Palumbo, Donald. "The Concept of God in Faulkner's *Light in August*, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* and *Absalom, Absalom!*" South Central Bulletin. 39.4 (1979): 142-147.
- Panikkar, Raimundo. El Concepto de Naturaleza: Análisis Histórico y Metafísico de un Concepto. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de Filosofía Luis Vives, 1972.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- . "Reflections: Mexico and the United States." The New Yorker. September 17, 1979. 136-153.

- Pinkey, Tony. "Modernismo y teoría cultural." Introducción. La política del modernismo: contra los nuevos conformistas. Por Raymond Williams. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997. 15-50.
- Phillips, K. J. "Persephone and the pigs in William Faulkner's *The Sound and the Fury*." International Fiction Review. 14.1 (1987): 14-18.
- Posner, Roland. "Zur structuralistischen Interpretation von Gedichten. Darstellung einer Methoden-Kontroverse am Beispiel von Baudelaires *Les Chats*." Die Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969): 31
- Prado, Gloria. Creación Recepción y Efecto: Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria. México: Diana, 1992.
- Pritchard, William H. "Sound and Fury." Hudson Review. 42.4 (1990): 675-685.
- Radloff, Bernhard. "The Unity of Time in *The Sound and the Fury*." The Faulkner Journal. 1.2 (1986): 56-68.
- Rae, John. "The Electric Vehicle Company: A Monopoly that Missed." 2006. 28 junio 2007 <<http://www.econogics.com/ev/evhistory.htm>>.
- Railey, Kevin. "Cavalier ideology and history: the significance of Quentin's section in *The Sound and the Fury*." Arizona Quarterly. 48.3 (1992): 77-95.
- Read, Rupert J. "Literature as philosophy of psychopathology: William Faulkner as Wittgenstein." 10.2 (2003): 115-125.
- Ricœur, Paul. Finitud y culpabilidad. Madrid: Taurus, 1969.
- . Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido. México: Siglo XXI y Universidad Iberoamericana, 1995.
- Samway, Patrick. "June 2, 1910: A Historic Day." Faulkner and History. Ed. Javier Coy and Michel Grisset. Salamanca: Edicions [sic] Universidad de Salamanca, 1986. 111-136.

- Sciolino, Martina. "Woman as object of exchange in Dickens' *Great Expectations* and Faulkner's *The Sound and the Fury*." Mississippi Review. 17.1-2 (1989): 97-129.
- Scholes, Robert, Nancy R. Comely, Carl H. Klaus and Michael Silverman. Elements of Literature. 4th edition. New York and Oxford: Oxford UP, 1991.
- Scütz, Alfred. Das Problem der Relevanz. Frankfurt, 1971.
- Shakespeare, William. Macbeth. Complete Works. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994.
- Simonton, Margaret. "Faulkner's Influence of Robbe-Grillet: The Quentin Section of *The Sound and the Fury* and *La Jalousie*." International Fiction Review. 7.1 (1980): 11-20.
- Sófocles. Tragedias. Trad. Fernando SEGUNDO BRIEVA. Madrid: EDAF, 1985.
- Stoicheff, Peter. "Between originality and indebtedness: allegories of authorship in William Faulkner's *The Sound and the Fury*." Modern Language Quarterly. 52 (1992): 446-463.
- Storhoff, Gary. "Jason's role-slippage: the dynamics of alcoholism in *The Sound and the Fury*." Mississippi Quarterly. 49.3 (1996): 46 pars. EBSCO Publishing. November 12, 2004. <<http://www.ebscohost.com>>
- Sullà, Enric. Teoría de la novela. Antología de Textos del Siglo XX. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996
- Tacca, Oscar. Las Voces de la Novela. Madrid: Gredos, 1973.
- "Tecnología." Wikipedia, la enciclopedia libre." 12 junio de 2007. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tecnologia>>
- "The Compson Family." William Faulkner on the Web. 7 de julio de 2007. <<http://www.mcsr.olemiss.edu/%7Eegjbp/faulkner/gen-compson.html>>

Tironi, Manuel. "Entrevista a Rodrigo Fresán: 'Un Estado de la mente hecho ciudad'".

Bifurcaciones. Otoño 2006. 24 de enero de 2009.

<www.bifurcaciones.cl/006/Fresan.htm>.

Unrue, Darlene Harbour. "Saint Augustine and the Easter Sunday sermon in William

Faulkner's *The Sound and the Fury*." Wascana Review. 19.2 (1984): 3-17.

Van Woodward, C. I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition, by

Twelve Southerners. New York: 1931.

_____. The Burden of Sothern History. Baton Rouge: 1986.

Varsamopoulou, Evy. "The Crisis of Masculinity and Action in *The Sound and the*

Fury: Quentin Compson's Modernist Oedipus." Renaissance and Modern Studies.

41 (1998): 106-17.

Wadlington, Warwick. "*The Sound and the Fury*: A Logic of Tragedy." American

Literature. 53.3 (1981): 409-23.

Ward, Nathan. "Mr. William's Walk." American Heritage. 45.2 (1994): 22 pars.

EBSCO Publishing. November 12, 2004. <<http://www.ebscohot.com>>

Waldron, Karen E. "Recovering Eve's Consciousness From *The Sound and the Fury*."

Women's Studies. 22.3 (1993): 469-83.

Watt, Ian. The Rise of the Novel. Berkeley, California, 1957.

West, Paul. "*The Sound and the Fury*: Faulkner's Aerial Surf." Conjunctions.

29(1997): 126-145.

Williams, Raymond. Palabras Clave: Un Vocabulario de la Cultura y la Sociedad.

Edición Revisada y Ampliada. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones

Nueva Visión, 2000.

_____. La política del Modernismo: Contra los nuevos conformistas

Comp. Tony Pinkey. Trad. Horacio Pons. Manantial: Buenos Aires, 1997.

Yarup, Robert L. "Faulkner's *The Sound and the Fury*." Explicator. 55.1 (1996): 11
pars. EBSCO Publishing. November 12, 2004. < <http://www.ebscohost.com>>

"Yoknapatawpha: Los Compson—El ruido y la furia." El lamento de Portnoy. 14 de
marzo de 2005. 23 de enero de 2009.
<[http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2005/04/yoknapatawpha-los-compson-
el-ruido-y.html](http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2005/04/yoknapatawpha-los-compson-el-ruido-y.html)>.

Yonce, Margaret. "The pairing of *The Sound and the Fury* and 'Wild Palms.'" Women's Studies. 22.4 (1993): 507-516.

Zacharaseiwicz, Waldemar ed. Faulkner, his contemporaries and his posterity.
Tübingen: Franck Verlag, 1993.

Zeitlin, Michael. "Faulkner's *Pylon*: The City in the Age of Mechanical Reproduction."
Canadian Review of American Studies/Revue Canadienne d'Études Américaines
(CRevAS). 22.2 (1991): 229-40. <http://web.ebscohost.com> 25 junio 2008.

. "Returning to Freud and *The Sound and the Fury*." Faulkner
Journal. 1.2 (1997-1998): 57-76.

Zinn, Howard. La otra historia de los Estados Unidos. Trad. Toni Strubel. México:
Siglo XXI, 2006.