



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EN BUSCA DEL TEXTO AUTORIZADO DE
*THE SOUND AND THE FURY***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MODERNAS)

PRESENTA:

ISIDRO ANTONIO PORTILLO SERRANO

ASESORA:

DRA. CHARLOTTE ANNE BROAD BALD
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

(o la elocuencia de lo dicho brevemente)

A mi familia por su apoyo incondicional en tiempo presente, pasado y futuro.

A Charlotte por su guía académica a través de Yorknapatawpha County y, sobre todo, por su paciencia y comprensión.

A Aurora por su guía espiritual a lo largo de esta etapa de mi vida profesional.

A Irene, Nattie y Rocío por sus invaluable aportaciones a esta tesis.

A Karla por los kilómetros recorridos y los caminos por conocer.

Índice

Introducción	1
Breve historia del texto de <i>The Sound and the Fury</i>	6
La recepción de <i>The Sound and the Fury</i>	10
Metodología, objetivos y bosquejo del contenido de esta tesis	15
1. <i>Work in progress</i>: la obra en el río del lenguaje	20
1.1 ¿Por qué el apéndice Compson?	22
1.2 El (irresoluble) debate de la ecdótica	28
2. De <i>would a will</i>: <i>The Sound and the Fury</i> en progresión	34
2.1 Preámbulo: los cambios de la crítica	35
2.2 De ruido a furia: insinuaciones, hechos y el rompecabezas cayendo en su lugar	42
3. Un cenotafio para la familia Compson: ¿cómo vincular el apéndice con el resto de la novela?	47
Conclusiones	63
Obras citadas	70

Introducción

If the only significant history of human thought were to be written, it would have to be the history of its successive regrets and its impotences.

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*.

They say truth stands the test of time. I can think of no greater comfort than knowing this document failed such a test.

Mark Danielewsky, *House of Leaves*.

Cuando un lector no especializado se enfrenta por primera vez a la obra del estadounidense William Faulkner (1897-1962), hay una alta probabilidad de que sea a través de las novelas *As I Lay Dying* (1930) y *The Sound and the Fury* (1929). Concebidas tal vez bajo el mismo impulso creativo, como el autor oriundo de Mississippi solía destacar, estos textos son un buen punto de partida para el lector neófito de Faulkner ya que son representativos de su singular estilo de escritura, el cual se caracteriza por el uso de estrategias como “several points of view, the interplay of aesthetic functions for language ... and a tackling of the problem of time and the word as principle for the multiple dimensions of human consciousness” (Díaz-Diocartez 41). Ambas son favoritas de la crítica especializada al considerarlas hitos de la literatura del siglo XX en lengua inglesa. Si el lector aborda primero *As I Lay Dying*, tendrá la tarea de decodificar y desenmarañar las dinámicas existentes entre los miembros de la familia Bundren y las distintas motivaciones de cada uno para embarcarse en un recorrido que lleva a Addie, madre de la familia, a su lugar final de descanso. No obstante, los esfuerzos de tal lector no se verían adicionalmente agraviados por posibles

discrepancias entre las versiones del texto disponibles en el mercado, puesto que éste no ha sufrido modificaciones considerables desde su primera publicación (salvo cotejos de Noel Polk —uno de los investigadores con mayor prestigio de la obra de Faulkner— entre el manuscrito original y sus consecuentes transcripciones). El caso de *The Sound and the Fury* es distinto.¹

Esta novela relata el ocaso de los Compson, familia aristócrata sureña, compuesta por: Caroline (mujer hipocondríaca que privilegia las apariencias) y Jason III (cínico, dispéptico, y filósofo de la minucia), los padres; Quentin, desbordado por las palabras de su padre y el amor “caballeresco” que siente por su hermana; Caddy, protectora de Benjy por convicción y del honor de la familia por asociación; Jason IV, el más “cuerdo” de la penúltima generación Compson pero cegado por el odio y la codicia; y Benjy, una vez llamado Maury en honor a su tío pero rebautizado debido a su retraso mental. Situada durante las tres primeras décadas del siglo XX, en *SF* el choque entre el “viejo sur” y la vanguardia del norte de EE. UU. detona un conflicto ideológico en el que los habitantes de los estados sureños ponen a prueba sus capacidades de adaptación ante una modernidad que los arrincona. Observa al respecto María Eugenia Díaz Sánchez:

Todos los grupos étnicos que habitan el sur son hermanos en haber sido desposeídos de algún elemento de su cultura tradicional: primero los indios fueron despojados de sus tierras; luego los negros, arrancados de la suya, vendidos como animales y subyugados como a seres inferiores, y, por último, los blancos sureños son desposeídos de su estructura económica, la plantación, y de su organización social basada en la esclavitud. (11-2)

Los Compson, habitantes del infame condado de Yoknapatawpha (mítico microcosmos de la obra de Faulkner), caen (¿merecidamente?) en desgracia en este escenario.

¹ En algunas ocasiones, el título de la novela será abreviado como *SF* para evitar cacofonía.

La novela hace uso de diversos elementos experimentales (monólogo interior, ausencia o alteración de reglas de puntuación, tiempo dislocado y múltiples puntos de vista narrativos), por lo que el texto demanda una lectura atenta y, sobre todo, activa —en la que el lector vaya en busca de la mecánica subyacente del mismo—. El estilo faulkneriano no tuvo una buena acogida por el público y editores contemporáneos a la primera publicación de esta obra, no al menos de este lado del Atlántico. Para revertir dicha situación, en 1946 Faulkner agregó para ediciones posteriores un apéndice titulado “Compson 1699-1945”, sección que habría de esclarecer el resto de la novela. Esta apostilla, que expande el universo diegético de *SF* en forma de una detallada genealogía de una parte de la familia protagonista y sus sirvientes, fue concebida como un prólogo a la obra.² Posee una estructura enciclopédica donde cada entrada ofrece una breve narración, de gran contundencia y estilo concordante, de la fortuna del personaje en cuestión. Debido a la distancia temporal que separa a los dos textos, el apéndice es en ocasiones incluido, otras omitido o colocado en distintos lugares.

En consecuencia, el lector primerizo de *SF* se posiciona, inconscientemente en la mayoría de los casos, ante el dilema de enfrentarse a tres variantes del texto *al menos*: su avatar de 1929 y los provenientes de 1946, donde el apéndice es incluido como sección inicial o final. La problemática de esta situación ya ha sido observada por Polk:

[A] *Sound and Fury* that begins with the Compson Appendix is *different* from the one that begins: “Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting.” — different and, in my judgement, considerably diminished from the constant rare white heat of the 1929 text, with its deliberately controlled revelation and concealment of the Compson family history, and its carefully contrived ambiguities, all

² La paradoja de nombrar una sección inicial como “apéndice” es evidente, no obstante ésa fue la terminología elegida por Faulkner y dado su historial de anomalías formales no debería resultarnos sorprendente: “When you issue the book . . . print this Appendix first, and title it APPENDIX. . . . Then continue with the sections as they now are. . . . Be sure and print the Appendix first” (cit. en Cohen 239).

of which are seriously compromised if the reader approaches them from the vantage of the Appendix; a *Sound and Fury* to which the Appendix is attached at the end, without proper bibliographical explanations, is a novel carrying baggage that has created problems for unsuspecting readers and critics ... [The Appendix has] numerous implications when attached, front or back, to the novel proper, and readers should be as careful and sophisticated when reading these two related documents as when reading, say, *The Sound and the Fury* and *Absalom, Absalom!*, which are related in similar ways. (12)

Esta cita me es de gran interés ya que apunta hacia áreas medulares para el desarrollo de esta investigación: en efecto, puede argumentarse que un *SF* que abre con el apéndice Compson ofrece, en cierta medida, una experiencia de lectura “disminuida” al estar mediada por la visión del autor sobre su propio texto. Sin embargo, cabe preguntarnos si, efectivamente, una lectura “guiada” en relación a la trama es de menor valía que otra en la que el lector se enfrenta al texto por cuenta propia. Obras canónicas como *Moby-Dick*, *La odisea*, *La divina comedia*, *Don Quijote de la Mancha*, *Romeo and Juliet* o muchas otras cuyas tramas son ampliamente conocidas no se ven afectadas, considero, por tal parámetro. ¿Por qué, entonces, la lectura de una novela a la que adscribimos a la vanguardia literaria denominada *modernism* ha de ser evaluada en términos distintos? ¿Acaso el capital intelectual de *SF* radica mayormente en su “deliberately controlled revelation and concealment of the Compson family history, and its carefully contrived ambiguities”, siguiendo la línea propuesta por Polk? ¿Conocer los destinos de los personajes merma la función estética del lenguaje faulkneriano o su intrincado uso del tiempo?

Al abordar los anteriores cuestionamientos surgen otros derivados no menos importantes: de las diversas ediciones disponibles en la actualidad, ¿alguna de ellas debería ser preferida sobre las otras?, ¿qué implicaría afirmar que tal edición existe?, y, finalmente, ¿podría materializarse alguna versión del texto que pueda conciliar y contener los conflictos

entre las ya existentes? De tal manera, los esfuerzos de esta tesis están encaminados a la producción de bases teóricas que permitan elaborar una versión de *SF* que dé al lector la posibilidad de elegir su forma de acercamiento a la novela, reclamando el control que el editor tiene en esta toma de decisión. En mi mente, dicha versión incluiría el texto de 1929 al frente, mientras que el apéndice estaría situado al final del libro, acompañado del título “Compson: 1699-1945” y omitiendo la palabra “appendix”. Además, la nota editorial de Noel Polk que tradicionalmente ha antecedido al apéndice sería omitida dado que ésta sigue la lógica organizativa que Malcolm Cowley impuso a la obra de Faulkner durante la elaboración de *The Portable Faulkner*.³

Pero antes de continuar, es necesario considerar la historia del texto de la novela con el fin de escudriñar las problemáticas editoriales hasta ahora enunciadas. Posteriormente, haré un breve recorrido por la recepción crítica de esta novela en América Latina; esto obedece a un esfuerzo por justificar ante el lector de este trabajo que la obra de Faulkner es tan importante para la tradición literaria estadounidense como lo es para los países de habla hispana. Más allá de haber fungido como un hito fundacional para los escritores del *boom* latinoamericano, es importante recalcar que la lectura de la obra del autor de Oxford, Mississippi, es relevante hoy en día no sólo por su valor artístico e histórico sino porque sus textos pueden mejorar las habilidades de cualquier lector, característica de gran valor en un mundo en el que la comunicación escrita privilegia cada vez más el ícono y la hipersimplicidad.

³ La nota editorial aquí referida está presente en la gran mayoría de ediciones de *The Sound and the Fury* posteriores a 1984, año en el que Noel Polk cotejó el texto de la novela. Cabe aclarar, en cualquier caso, que el texto original de *The Portable Faulkner* no la contiene. Véase: Faulkner, William. *The Portable Faulkner*. Ed. Malcolm Cowley. Nueva York: Penguin Classics, 2003.

Breve historia del texto de *The Sound and the Fury*

Tras haber tenido éxito comercial moderado con sus tres primeras novelas —*Soldiers' Pay* (1926), *Mosquitoes* (1927) y *Sartoris* (1929), esta última titulada originalmente *Flags in the Dust* pero rebautizada y acortada para facilitar su publicación—, el desdén de las editoriales orilló a Faulkner a abordar la composición de *SF* de una forma más libre, lo que produjo una narración zigzagueante donde la historia se desborda hacia la forma al mismo tiempo que la forma se filtra en lo narrado. Entonces, cuando Faulkner estuvo frente a la tarea de describir la manera en que un “idiota” percibe el mundo (Benjy), el autor forzó el lenguaje, sintaxis y puntuación con el fin de hacer una representación fidedigna de una realidad libre de temporalidad y plagada de sensación: así la primera sección de *SF*, o “April Seventh, 1928”, vio la luz.⁴ Esta parte de la novela narra los sucesos en el día del trigésimo tercer cumpleaños de Benjy, personaje que mezcla realidades pasadas y presentes que le son cognoscitivamente indistinguibles. Algo similar ocurre en la segunda sección de la novela, o “June Second, 1910”, narrada por Quentin. El “antihéroe” de la historia (Spilka 458) nos relata el acontecer de su último día de vida. Hasta los límites de su existencia, Quentin vive atormentado por su pasado y por los recuerdos de la mujer que, él asume, ha fallado en mantener intacto el honor familiar: Caddy. Dividido entre sus deseos y las obligaciones vertidas en él por el código moral sureño, la narración de Quentin mezcla eventos factuales del universo diegético de la novela con pensamientos, recuerdos, y reconstrucciones deformadas del pasado.

⁴ No es coincidencia que la acción de la novela tenga lugar durante los días 6, 7 y 8 de abril de 1928. Dicho fin de semana coincide con la celebración del triduo pascual de aquel año y esto permite, por supuesto, el establecimiento de paralelismos entre Benjy, que cumple 33 años durante la primera sección de la novela, y Jesucristo. Partiendo de esta idea, es factible pensar que el cumpleaños del menor de los hermanos Compson no marca el resurgir de su familia sino lo contrario: sumado al escape de la señorita Quentin, hija de Caddy, la llegada de Benjy a la edad de la muerte de Cristo resalta el hecho de que no hay marcha atrás, de que ese domingo o cualquier otro no sería de resurrección. La familia Compson, y la ideología sureña que le dio origen, no puede sino sucumbir ante la creciente modernidad de la costa este.

En el afán de representar las irregularidades temporales mencionadas, Faulkner implementó el uso de itálicas pero dicha medida no fue bien recibida por sus colaboradores, entre ellos su agente literario Ben Wasson, quien sugirió implementar doble espaciado en ocasión de un cambio de tiempo narrativo. Faulkner agradeció la sugerencia, pero opinaba que ésta creaba un mecanismo torpe y de mucha menor efectividad que el que él había diseñado (“To Ben Wasson” 220-1). Esta dificultad “editorial” sólo sería la punta del iceberg de las múltiples revisiones que Faulkner y su editor harían a la transcripción a máquina del manuscrito original. Aunada a la inestabilidad textual de *SF*, la oscuridad de su trama llevó a la novela a ser apreciada sólo por un pequeño sector de lectores, situación que orilló al autor a barajar posibilidades de cambio en los años posteriores a 1929.

En 1945, el editor Malcolm Cowley se dio a la tarea de hacer una compilación cronológica de las historias de Faulkner que tienen lugar en el Yoknapatawpha County titulada *Portable Faulkner*, donde *SF* estaba contemplada. Para hacer plausible la inclusión de un fragmento aislado de la novela, el monólogo de Jason, Cowley solicitó a Faulkner una introducción que permitiera al lector casual comprender lo que acontecía en dicha sección (Cohen 236) —finalmente ellos optaron por incluir la cuarta sección narrada por Dilsey, la sirvienta negra de los Compson—. Tal petición fue el detonante para que el autor emprendiera una labor que alteraría su creación de 1929 de manera trascendental: una vez sobrepasados los alcances de una breve introducción, Faulkner decidió escribir una genealogía de la familia Compson que en principio asimilaba a aquella que incluyó para los personajes de *Absalom, Absalom!* Sin embargo, pronto excedió su modelo previo y decidió extender hacia el pasado y futuro la historia contada en *SF*. Satisfecho con el resultado de esta nueva sección a la cual bautizó como “Compson: 1699-1945”, Faulkner escribió a los editores responsables de *SF*

en Random House para que incluyeran el polémico apéndice como primera sección de la novela para futuras reediciones y reimpresiones.

Desde su concepción, el nuevo apéndice enfrentó múltiples obstáculos para ser incorporado a la novela de 1929 dado que habían transcurrido dieciséis años desde entonces y porque existían discrepancias entre ambos textos que no podían pasarse por alto. Incluso Cowley mandó a Faulkner una copia de la sección que incluiría en su antología para que la cotejara con lo descrito en el apéndice, sin embargo, el autor se mostró renuente a hacer adecuaciones apegadas a los deseos del editor (Cohen 237).⁵ Por estas razones, los diversos editores que se han visto ante la tarea de lanzar al mercado *SF* deben tomar la decisión de publicar la novela en su forma “original” o con la adición de la nueva sección, lo cual había sido el deseo explícito de Faulkner (¿la definitiva *intentio auctoris*?); desafortunadamente, considero, los más optan por limitar las funciones del apéndice al distinguirlo *claramente* como un paratexto separado del resto de la novela.

Es importante señalar aquí que otra de las razones por las que el apéndice Compson es ocasionalmente omitido de las discusiones académicas “serias” radica en el peculiar momento de su publicación. Entre los años 1929 y 1942, Faulkner publicó trece obras mientras que después de ese año, además de “Compson: 1699-1945”, sólo produjo *Intruder in the Dust* (1948). El contraste entre tales cifras está relacionado con la labor de guionista que Faulkner desempeñó en Hollywood durante algún tiempo, misma que buscaba subsanar las carencias económicas que su quehacer como escritor le había dejado —recordemos que Faulkner fue reconocido en primera instancia por colegas europeos de la talla de Sartre y Camus, mientras que el prestigio en EE. UU. tendría su mayor auge hasta la condecoración con el Nobel en 1949—. Al respecto de este bache creativo experimentado por el escritor

⁵ La resistencia de Faulkner obedeció a asuntos ideológicos. Ahondaré en esto durante la conclusión de esta tesis.

norteamericano, Polk señala “he had numerous personal troubles, as well as professional and artistic anxieties about the effect he feared Hollywood was having on his work, on his capacity to produce, and on his ability to make a decent living, and about the generally low esteem in which his work was held in his own country” (10-11).

No obstante, me parece equivocado caracterizar el apéndice Compson sólo como la puerta trasera por la que Faulkner reingresó al mundo literario. “Compson: 1699-1945” es una pieza valiosa en diversos aspectos, tanto estilísticos, de contenido, históricos y “pedagógicos”. *SF* y el apéndice hacen uso de estrategias textuales similares, lo que les permite coexistir como un conjunto sólido (de considerar ambas piezas como un conjunto unitario se deriva una interesante discusión sobre la condición ontológica de la novela) — éste es el aspecto estilístico—. Además, su contenido amplía y extrapola el universo diegético de *SF*, brindando crudeza, frialdad y cierta claridad a su trama. El apéndice también documenta la visión que el autor tiene sobre su propia obra, permitiéndonos compararlo, por ejemplo, con el comentario de un director en *voice-over* con respecto a un filme o incluso con las precuelas, tan populares en el mundo cinematográfico contemporáneo —éste es el aspecto histórico—. Y dado que, ciertamente, el apéndice puede facilitar el acceso a *SF*, podemos considerarlo de igual forma una pieza “pedagógica”. Mantener a *SF* como un texto exclusivo del mundo académico (o de los que estén dispuestos a llevar a cabo los esfuerzos necesarios para disfrutarla en su complejidad, oscuridad y contradicción) me parece un error y, sobre todo, una labor de cierto esnobismo literario que es menester erradicar para que las grandes obras de la literatura en lengua inglesa sean cimiento en la formación de nuevas generaciones de lectores. Invito al lector de esta investigación, entonces, a considerar el apéndice Compson no como una mera llave que permite una unívoca interpretación semántica del texto, sino como una herramienta que lo insta a revalorizar su lectura a la luz

de detalles que pudieron mantenerse ocultos en un primer momento, motivándolo al mismo tiempo a cuestionar la aparente unidad de la novela. El apéndice urge al lector a que se sacuda cualquier rastro de ingenuidad y se convierta en uno crítico.

La recepción de *The Sound and the Fury*

En 1994, en entrevista con Silvia Lemus para la revista *Nexos*, Susan Sontag hace una afirmación sobre Faulkner tanto curiosa como controversial. Utilizando preguntas de *stock*, la entrevistadora cuestiona a la autora al respecto de sus tres libros favoritos, a lo que la última no puede responder llanamente. Sontag menciona que, por aquel tiempo, la obra de Gabriel García Márquez había llamado su atención y no pierde ocasión para hacer el polémico comentario al que aludí antes:

Me han dicho, no sé si sea cierto, que García Márquez estuvo influido por Faulkner y que él siente, o por lo menos se ha dicho de él, que no hubiera hecho lo que hizo sin el ejemplo de Faulkner. Pero yo creo que es mejor que Faulkner, y te diría que de hecho nunca he tenido complicaciones al leer a García Márquez y sí las he tenido con Faulkner. Juan Rulfo también me resulta más interesante.⁶

Más allá de la documentada “paternidad” del escritor estadounidense en lo que respecta al *boom* latinoamericano de los años sesenta y setenta o del *ranking* que la autora da a los escritores que menciona, de mi interés es que, incluso para una autora y lectora de su talla, Faulkner representa una lectura desafiante. Aunque Sontag no hace referencia explícita a la novela que es objeto de esta investigación, es razonable elaborar el corolario de que la lectura de *SF* representa un reto por igual para lectores profesionales o inexpertos.

⁶ Traducción de la entrevistadora, Silvia Lemus.

Ya he descrito antes y con brevedad los diversos retos editoriales que *SF* tuvo que enfrentar para ver la luz al final de las prensas. Todos ellos pudieron haber sido socavados de algún modo si en 1929 la impresión en distintos colores hubiera sido plausible dado que Faulkner deseaba que los cambios temporales fueran indicados mediante tal matiz, representando momentos específicos en la cronología de la novela con colores determinados; tal mecanismo hubiera sido más eficiente que el uso de itálicas y habría flanqueado en alguna medida la resistencia del texto hacia el lector (“To Ben Wasson” 221). Dicha versión se materializó en 2012 con el auspicio de la prestigiosa editorial The Folio Society y de la mano de la incansable labor de Noel Polk y Stephen Ross. Al respecto de las implicaciones y limitaciones que una versión de tal naturaleza conlleva, los editores reflexionan “in being so precise ... [the colour-codings] impose on the text a ‘reading,’ a third dimension, that the black-and-white text does not and so deny the reader the free play at work in the two-dimensional black-and-white, roman-and-italic text that is at once so daunting and exhilarating” (cit. en Churchwell). De tal forma, podemos asumir que no hay soluciones “simples” cuando se trata de acercar una obra compleja de la literatura a un público más amplio aunque, considero, la adición del apéndice Compson con tales fines es más efectiva.

A continuación describiré de forma sucinta la acogida que la crítica y algunos autores hispanohablantes han dado al autor de Oxford, Mississippi, a lo largo de los años. Esto obedece a que, como lo señalan Dietrich y Marlene Rall en su estudio sobre la recepción de la literatura alemana en México, un método eficiente para evaluar el grado de aceptación de un texto literario determinado es a través del análisis de sus manifestaciones en la crítica especializada y en su nivel de presencia en otra tradición literaria: esto es su recepción productiva (445-6). Cabe señalar que los investigadores identifican también otros cuatro tipos importantes de recepción cuya cuantificación puede aportar datos valiosos al estudio del

fenómeno literario: recepción en instituciones educativas, en la labor del traductor, en casas editoriales y librerías, y en lectores anónimos (empíricos).

En su atento estudio comparativo de un puñado de traducciones al español de *SF*, la chilena Myriam Díaz-Diocaretz señala que, entre los años 1932 a 1950, la mayor parte de la crítica a la obra de Faulkner disponible en nuestro idioma correspondía a traducciones de escritos provenientes de EE. UU. o Francia, o del comentario de traductores que trabajaban en ese momento en obras del autor —como Lino Novás Calvo, Max Dickmann y Maurice Coindreau (37)—.⁷ Esta situación no es del todo sorprendente dado que Faulkner adquirió prestigio internacional hasta su reconocimiento con el Nobel en 1949, además de corresponder con el comentario, por ejemplo, del poeta mexicano Manuel Durán en 1962 al respecto de la forma en que la literatura del autor era consumida en nuestro país, “era leído en versiones españolas por numerosos lectores de México y de otros países de habla española” (29): la lectura de Faulkner en nuestro país seguía siendo “importada”. Aunado a la súbita efervescencia de la reputación del escritor estadounidense debido a la condecoración, la noticia de su muerte en 1962 resultó en otro pequeño auge de discusión de sus obras por la comunidad internacional. Como ejemplo tenemos el comentario del escritor

⁷ Al centro del texto de Díaz-Diocaretz se encuentra la búsqueda de un estilo faulkneriano “unificado” en las traducciones que se han hecho en el mundo hispanohablante. Por supuesto, cada obra que ha sido sometida a dicho proceso posee diferentes dificultades de traducción. Para el caso de *SF*, la autora identifica la “función estética” —esto es, privilegiar la calidad plástica del texto por encima de su capacidad de ser interpretado semánticamente— como uno de los obstáculos más importantes que los traductores deben superar. Como ejemplo, Díaz-Diocaretz analiza la traducción hecha en 1981 por Mariano Antón Rato para la editorial española Bruguera, afirmando que casi la totalidad del espectro experimental del estilo de Faulkner es nublado en la misma (40). Esta información puede parecer un poco anecdótica para nuestros tiempos dado que tal edición sólo es hallada en bibliotecas. De mayor disponibilidad en librerías de la Ciudad de México son las ediciones pertenecientes a las editoriales españolas Ediciones Cátedra (2001) y Alfaguara (2012), las cuales usan la traducción de la madrileña Ana Antón-Pacheco. El escrutinio de dicha traducción rebasaría los objetivos de esta tesis, pero vale la pena mencionar que, si bien muchos de los rasgos experimentales del estilo de Faulkner se mantienen (especialmente, la ausencia y alteración de reglas sintácticas y de puntuación), ciertos problemas persisten. Quizá el más agudo sea que Antón-Pacheco, al igual que Antón Rato, no hacen distinción entre los registros de los personajes de raza blanca y negra, característica fundamental de la narrativa de Faulkner. Aunque es complicado encontrar una equivalencia exacta para este fenómeno en español, valdría la pena intentar incorporar distintos dialectos de nuestro idioma para simular las transcripciones fonéticas que Faulkner usa para representar el acento de sus personajes de raza negra. De no ser eso posible, quizá bastaría algún cambio en la fuente usada (negritas, subrayadas).

español José de la Colina, elaborado en 1962 en un artículo para la *Revista de la Universidad de México*, donde él señala la ruptura que el estilo narrativo de Faulkner tuvo con el asociado a la novela decimonónica, dando origen a otro estilo en el que:

El drama ocurría esencialmente en el interior del hombre, y que ese interior —ese *dentro*, como diría Unamuno— había dejado de ser un todo coherente, integral, y que en su lugar no había sino una vasta región oscura cruzada por lampos cegadores, y en la cual no hay *arriba y abajo, primero y después*. (31)

En otro comentario “temprano”, el autor venezolano José Balza apunta:

[Sus] personajes hablan desde su propia intimidad. Cada uno de ellos posee una voz (o un subtítulo, una fecha) que intenta identificarlos. Así el lector vislumbra la historia, repasa los hechos y los siente deformarse bajo las numerosas perspectivas. Resulta fácil enlazar los segmentos del argumento y adivinar sistemáticas alteraciones del tiempo narrativo. Pero Faulkner no recurre a encadenamientos previsibles —como la asociación libre o las alteraciones de punto de vista. Su novelística ocurre en un presente rudimentario, siempre actual, siempre inicial; y en ese presente la historia fija sus momentos como algo intemporal. (6)

Como señalé con anterioridad, buena parte de la crítica disponible para el público mexicano era producto de traducciones de piezas extranjeras. Jaime Valdivieso se encargó de tal labor para el artículo “Faulkner: un regionalista universal” escrito por el estadounidense Charles Peavy. En éste, el autor afirma al respecto de *SF*, “en la cuarta y última sección de *El sonido y la furia*, Faulkner utiliza la tercera persona. Esta sección se concentra fundamentalmente sobre la figura de Dilsey, pero tampoco se limita sólo a este personaje ... [y] podría ... considerarse [como] la sección del autor, ya que contiene sus comentarios sobre la acción un domingo de Semana Santa y funciona como piedra de toque de todo el libro” (11). Dejando de lado la debatible calidad de la traducción de dicho artículo, o de lo aventurado que puede ser asociar la sección mencionada con el autor empírico de la obra, de mi interés es que

comentarios de varias décadas atrás (1975) centraban su atención en ubicar lugares de acceso a la cuasi-impenetrable diégesis de *SF*. En un tenor más lúdico, del recuento que el mismo Valdivieso nos hace de su visita a la tierra natal de Faulkner en 1975 en “Con los espíritus de William Faulkner”, resalta que un estudiante universitario que encontró en el cementerio donde yacen los restos del autor le compartió que la lectura de *SF* le resultó difícil (16).

En otro artículo retomado por la revista *Nexos*, Juan Carlos Onetti hace una recapitulación de las aberraciones a las que los textos del “genial norteamericano” (sus palabras) habían sido sometidas, sin dejar de lado incluso la traducción de *Wild Palms* firmada por Borges. Ninguna de ellas sale completamente adelante debido a, supongo, el gran aprecio que el escritor uruguayo tiene por la obra del autor estadounidense. Por su parte, en su cátedra de aceptación del Nobel de 1982, el colombiano Gabriel García Márquez llamó a Faulkner “su maestro”, reconociendo la deuda que no sólo su obra sino la de muchos autores latinoamericanos pertenecientes al *boom* tienen con él. A su vez, el escritor mexicano Carlos Fuentes, en conferencia para la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara titulada “William Faulkner y la gran novela norteamericana”, señala que en *SF* se encuentra la culminación de la revolución narrativa que promulgó el *modernism* en la que el manejo del espacio y tiempo diegéticos tendrían una escisión definitiva de los conceptos de linealidad y mensurabilidad (11).

Todos los materiales hasta ahora citados han estado disponibles para los lectores mexicanos debido a que fueron dados a conocer en publicaciones nacionales o tuvieron su origen aquí. Éstos representan un breve muestrario de las maneras como Faulkner fue recibido, leído y asimilado en la tradición literaria hispanohablante de este país. No obstante, es un poco desalentador que a lo largo de mi investigación me haya sido complicado rastrear

escritos dedicados de forma exclusiva al estudio y escrutinio de *SF*.⁸ Aunque es evidente que un entusiasmo equiparable al del público de habla inglesa por la obra de Faulkner sería, en principio, difícil de alcanzar por la comunidad hispanohablante, sí es digno de atención que una obra medular en su producción literaria no sea más discutida y acercada a un mayor número de lectores. De ahí que la inclusión de mecanismos de acceso a la obra, como el apéndice Compson, siga siendo una necesidad vigente.

Metodología, objetivos y bosquejo del contenido de esta tesis

En *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco invita al lector a reflexionar al respecto de dos instancias extremas de interpretación: concebir un texto como absolutamente unívoco o como infinitamente interpretable (31). Para que exista la posibilidad de que la primera opción tenga lugar tendrían que cumplirse alguna de estas condiciones: 1) que el sentido literal del texto sea claro más allá de cualquier ambigüedad o 2) que el autor del texto lo declare como unívoco, en complicidad con lectores ingenuos. Ahora bien, para que un texto tuviera el potencial de ser interpretable sin restricción alguna, 1) su sentido literal debe ser indiscutiblemente ambiguo o 2) su autor debe declararlo como capaz de admitir un sinnúmero de interpretaciones, en complicidad con lectores insomnes poseedores de inagotables energías hermenéuticas. Teniendo en cuenta estas cuatro instancias interpretativas, consideremos el siguiente ejemplo.

⁸ Vale la pena mencionar aquí *Estación Faulkner* del mexicano Gerardo Piña. En este libro publicado en 2013, el autor reflexiona sobre el impacto que ha tenido Faulkner en la novela latinoamericana y en la investigación literaria hispanohablante. Su discusión aborda la obra del autor de forma panorámica por lo que ninguna de sus obras es analizada de manera particularmente detallada.

Foster (2010), de la autora irlandesa Claire Keegan, es un cuento largo ambientado en la Irlanda rural.⁹ En éste se relata la historia de una niña que pasa el verano en un hogar adoptivo, puesto que su familia, ya muy numerosa y ahora en espera de un miembro más, enfrenta gran precariedad económica. La niña (que se mantiene sin nombre a lo largo de la narración) es arropada por la pareja Kinsella, misma que pierde a su hijo, presumiblemente, en un accidente en un pozo localizado en su propiedad. Durante el clímax de la historia, la protagonista se dirige a dicho pozo cuando los adultos se encuentran fuera de casa, donde acontece lo siguiente:

I put on the boy's jacket and take up the bucket and walk down the fields. I know the way along the track and past the cows, the electric fences, could find the well with my eyes closed ... The way is muddy now and slippery in places. I trudge along, towards the little iron gate and down the steps. The water is much higher these days. I was on the fifth step that first evening here, but now I stand on the first and see the edge of the water reaching up and just about sucking the edge of the step that's one down from me. I stand there breathing, making the sounds for a while to hear them coming back, one last time. Then I bend down with the bucket, letting it float then swallow and sink as the woman does but when I reach out with my other hand to lift it, another hand just like mine seems to come out of the water and pull me in. (74-76)

A pesar de que el tono realista es predominante en el cuento, las últimas líneas del pasaje anterior sugieren un abanico de posibilidades interpretativas, desde lo sobrenatural hasta lo onírico. No obstante, en entrevista con *The Observer* la autora alude a su texto y declara lo siguiente: “<<Foster>>... sprang from a single image: <<a well, a bucket and a girl's reflection in the water>>” (O'Hagan).¹⁰ Con la suficiente cantidad de malicia, una afirmación de tal índole podría considerarse como el decreto autoral que permite a *Foster* ser

⁹ El título de la obra se indica en itálicas debido a su publicación en un volumen único.

¹⁰ Énfasis mío.

potencialmente unívoco, aunque, si algo hemos aprendido de la teoría literaria es que obra y autor son criaturas separadas de nacimiento.

El ejemplo anterior me parece pertinente para ilustrar la fragilidad del más común de los detrimentos del apéndice Compson: si bien es evidente que tal pieza es un examen crítico y melancólico que Faulkner hace de su propia novela y en el que busca plasmar de manera clara y contundente su *intentio auctoris*, lo anterior no excluye la facultad de *SF* de detentar coherencia al interior de todas sus partes, resistiendo el deseo de su autor de enmarcarla dentro de sus términos. Es por esto que otro de los objetivos de esta investigación es establecer la *intentio operis* de la obra al considerar al apéndice como parte de ésta, y no como un paratexto aislado.¹¹

En este punto es útil considerar de nueva cuenta a Eco: “en el *De Doctrina Christiana* decía Agustín que si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada —o al menos, si no es puesta en tela de juicio— por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*” (40). Partiendo de este concepto, intentaré liberar a *SF* del peso de interpretaciones que buscan mantenerla como una novela estática, y enmarcarla en el contexto literario del siglo XXI que gusta de la hipertextualidad y otras dinámicas interactivas de lectura. Esto permitirá que esta novela, a veces tan poco accesible y tan poco amigable, se incorpore al continuo cultural de nuevas generaciones.

Partiendo de ideas desarrolladas por Frank Kermode en *The Sense of an Ending* y Noël Carroll en “Narrative Closure”, en el primer capítulo de esta tesis formulo las razones

¹¹ Es importante hacer aquí algunas aclaraciones. El teórico literario Gérard Genette afirma que “the paratext [particularmente el peritexto] is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public” (1). Partiendo de ahí, y aunque parezca evidente, podemos hacer una importante distinción entre las palabras “texto” y “libro”, siendo el primer término un tejido semántico unitario mientras que el segundo es la entidad contenedora que llega a manos de los lectores. Así pues, esta investigación no pone en entredicho la pertenencia del apéndice Compson al libro denominado *The Sound and the Fury* sino al texto contenido en él.

que quizá orillaron a Faulkner a considerar como necesaria la adición de la sección aquí discutida; tales causas se prolongan hasta la necesidad del ser humano por el cierre narrativo (desenlace) y el esclarecimiento de las áreas grises del saber (histórico) —el guiño es a la terminología del teórico literario Brian McHale—. Exploro, a su vez, el estado actual de la teoría editorial con el fin de responder a la cuestión, ¿el editor crítico debe privilegiar una versión del texto apegada a las intenciones del autor u otra conformada por lo que el texto en sí mismo sugiere?

En el segundo apartado discuto, en primera instancia, las diferencias entre la crítica escrita antes y después de la publicación de “Compson: 1699-1945”. Aunque no era aceptado abiertamente, la aparición del apéndice influyó la labor crítica de manera palpable y este hecho pone de manifiesto la importancia de dicha pieza. Luego detallo los pormenores de una lectura de *SF* que considera el apéndice como parte integral de la novela. Al proponer un modelo en el que el apéndice se encuentra al final del texto, sin ser identificado como un elemento paratextual ajeno, busco demostrar en esta tesis que la progresión estilística y de emotividad narrativa de tal modelo es una adición positiva a la historia editorial de *SF*.

A su vez, en el tercer capítulo contrasto dos lecturas contemporáneas de *SF* con el fin de justificar de manera teórica la inclusión del apéndice en el corpus de la novela. Tales lecturas me permiten establecer parámetros textuales que hacen posible apreciar las dimensiones espaciales, históricas y de filosofía del lenguaje que suelen pasar desapercibidas a los ojos de otros críticos de *SF*. En este capítulo se pone de manifiesto que el criterio de “unidad” no es suficiente para desdeñar esta pieza y se argumenta que su adición está cargada de ventajas de diversas índoles.

Al final, espero ofrecer al lector un compendio sugerente de razones por las que considero que *The Sound and the Fury* es una obra que, quizá más que nunca, puede dotar a

lectores de las herramientas necesarias para comprender las abundantes sutilezas del universo de Yoknapatawpha County, lugar donde existe un poco de cada uno de nosotros. Si hemos de escribir una historia editorial de esta novela, quizá el mayor logro al que se pueda aspirar sea documentar el fervor y la diligencia detrás de cada intento por contar la historia de los Compson. La incapacidad y el remordimiento son sensaciones, luego temas cuya huella prevalece en *The Sound and the Fury* y, por qué no decirlo, en todos nosotros en algún punto de nuestras vidas. Tal vez ahí radique la universalidad de la obra del autor estadounidense y quizá sea por eso que todavía podemos aprender tanto de la familia Compson y de quienes la rodearon.

1. *Work in progress*: la obra en el río del lenguaje

El hombre es un ser erróneo ... un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte: aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica, inapacible.
José Revueltas, *Los errores*.

¿Cuándo es momento de decir “basta”? Ésta es una de las cuestiones fundamentales de esta tesis —quizá no sólo de esta tesis—. De entre las múltiples formas de abordar esta pregunta, tanto en términos teóricos como metodológicos, me parece adecuado tener un acercamiento poco obvio: mediante el análisis de un ejemplo de la televisión estadounidense de los noventa. *Seinfeld* (1989-1998) fue una de las *sitcoms* más importantes de las últimas décadas. Este programa se centraba en las vivencias de un comediante neoyorquino, Jerry Seinfeld, y la forma en que éstas daban forma a sus rutinas de *stand-up*; sumado a las peculiares interacciones con otros tres personajes principales —George (Jason Alexander), Elaine (Julia Louis-Dreyfus) y Kramer (Michael Richards)—, las tramas de este *show* giraban en torno a acontecimientos casi dolorosamente mundanos (esperar por una mesa en un restaurante de comida china, buscar un automóvil en un gigantesco estacionamiento de un centro comercial, elegir un vino adecuado para llevar a una fiesta, saludar de forma correcta al portero de un edificio de departamentos, entre otros). La genialidad y originalidad del programa radicaba, no obstante, en el análisis honesto, cínico y obsesivo de las situaciones que ahí se retrataban.

Durante la novena temporada de *Seinfeld*, en la víspera de 1998, el programa atraía cada semana un promedio de treinta millones de espectadores en EE. UU. Por esta razón, la cadena NBC ofreció a su protagonista un astronómico salario de cinco millones de dólares por episodio con la finalidad de convencerlo de producir una temporada más (“Seinfeld calls

decision to end show <<all about timing>>”). Sorprendentemente (o no), Seinfeld rechazó la oferta. Esta discutida decisión sería analizada al interior mismo del programa en el episodio “The Burning”, transmitido en marzo de 1998. En éste, George, amigo de Jerry, desea ser valorado por sus compañeros de trabajo; decide que la mejor manera de lograrlo es colmarlos de bromas durante las juntas de la compañía, pero pronto cae en cuenta de que es un método obtuso. Jerry, entonces, lo alecciona sobre el arte del *showmanship*:

GEORGE I had ‘em, Jerry. They loved me.

JERRY And then?

GEORGE I lost them. I can usually come up with one good comment during a meeting but by the end it’s buried under a pile of gaffes and bad puns.

JERRY Showmanship, George. When you hit that high note, you say goodnight and walk off. (00:01:48-00:02:03)

Por supuesto, los principios del espectáculo no necesariamente pueden aplicarse al arte literario pero considero que tampoco le son ajenos. Quizá, en efecto, el momento adecuado para decir “basta”, para dar fin a una narrativa, es cuando se ha dado la nota alta. Como trato de constatar en este capítulo, es una tarea compleja determinar cuándo se ha llegado a ese momento, particularmente en términos narrativos. Durante el primer apartado exploro esta cuestión haciendo uso de las ideas propuestas por el crítico literario británico Frank Kermode y el filósofo estadounidense Noël Carroll. *The Sense of an Ending* (1967) y “Narrative Closure” (2007) son textos que van más allá de las implicaciones narratológicas de su temática y por ello considero que son un buen eje teórico para establecer mis ideas a este respecto. Por otro lado, en el segundo apartado de este primer capítulo examino el estado actual del *textual scholarship* —ecdótica—. Esto obedece a un problema metodológico que

es, en ocasiones, pasado por alto al estudiar los desenlaces de las narrativas: algunas veces no es el autor quien determina la forma de un texto sino los editores a cargo. Por tal motivo, hago un breve recorrido por la historia de esta disciplina, desembocando en las prácticas editoriales actuales derivadas de la escuela británica (la vertiente histórica) y la estadounidense (la vertiente de reconstrucción de la intención autoral).

1.1 ¿Por qué el apéndice Compson?

Not too long ago, a strange group of creatures emerged into the world. They were different from other creatures. They weren't content to just eat and run and live. They wanted more. They wanted to understand. And so they started banging rocks on things.

Reza Farazmand, *Comics for a Strange World*.

En *The Sense of an Ending*, colección de ponencias leídas en el Bryn Mawr College en 1965, Frank Kermode reflexiona sobre la naturaleza de las ficciones literarias, su conexión con la forma en que conferimos sentido al mundo a través de ellas, y sobre nuestro posicionamiento en el tiempo mediante la imitación de la más simple de las tramas: la que comienza e inevitablemente termina. En un sugerente ejercicio nos invita a considerar uno de los fenómenos de humanización del tiempo más simple que podemos realizar y que, no obstante, es elocuente al respecto de nuestra necesidad de encontrar, una y otra vez, puntos de anclaje en su flujo: si hemos de preguntar a alguien qué es lo que las manecillas de un reloj (análogo) dicen con su sonido, muy probablemente recibamos la respuesta, “tic-tac” (45-6). Al interior de esta simple onomatopeya yace información interesante dado que, si bien podríamos decir que cada avance de la manecilla del segundero es indiscernible del anterior y el siguiente, es

poco probable que consideráramos la medida “tic-tic-tic...” como una manera de imitar los sonidos del reloj. Kermode argumenta que el simple acto de conferir identidades diferentes a esos dos momentos en el tiempo nos permite tener la más simple de las tramas en la ficción, el inicio, lo que sea que haya en el medio, y el final: tic, espacio, tac. Las palabras del crítico son de mayor peso aún: “tick is a humble genesis, tock a feeble apocalypse” (45).

Teniendo lo anterior en el horizonte, analicemos lo que nos atañe. ¿Por qué Faulkner habría de modificar *The Sound and the Fury*? ¿Para qué agregar, sustraer o transformar a la preferida de sus novelas, aquella al lado de la cual podría morir (Faulkner, “An Introduction to...” 232)? Siguiendo el ejercicio de pensamiento propuesto por Kermode, considero que *SF* en su versión de 1929 es una novela que hace “tic-tic-tic...”, mientras que la versión de 1946 es una criatura distinta, una que, en efecto, termina en “tac”: el apocalipsis no es débil, como al que alude Kermode, pero asemeja al descrito por T. S. Eliot en “The Hollow Men” — “*This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper*” (97-8)—. El final no trae revelación sino atenuación. ¿Acaso Faulkner buscaba silenciar no a la novela en sí misma, sino a los impulsos que lo llevaron a “crearse una hermosa y trágica niña” (Faulkner, “An Introduction for...” 228)?¹²

A pesar de que buscar explicaciones a las decisiones creativas que un autor pueda tomar en un momento determinado podría parecer un camino erróneo hacia la exégesis, considero que el esfuerzo vale la pena dado que, para el caso del apéndice Compson, la génesis de dicha pieza obedece a razones claras. Como se ha mencionado en la introducción a esta investigación, la recepción inicial de *SF* fue a lo sumo pobre e hizo falta que estudiosos europeos rescataran a esta novela del olvido literario. De manera bastante simplificada, y no por ello menos verdadera, puede decirse que la obscuridad de la trama fue la razón de la

¹² Caddy.

inhóspita acogida; recordemos que la producción temprana de Faulkner estaba más emparentada con el *modernism* europeo que con sus pares de este lado del Atlántico.¹³

Con el fin de esclarecer a qué me refiero con “obscuridad de la trama” me remito a Noël Carroll, que pone a nuestra disposición herramientas útiles a tal fin. El filósofo estadounidense argumenta que las narrativas que alcanzan un desenlace convincente (a las que denomina “erotéticas”) son, en esencia, una red de preguntas y respuestas (5). Tales preguntas estructuran los acontecimientos abordados en la trama y son de dos tipos (conservaré la terminología en inglés para evitar ambigüedad): “preceding macro-questions” y “preceding micro-questions”. El primer tipo configura la totalidad de la estructura de una narración, mientras que el segundo está dirigido a acontecimientos locales pero que, en su alcance final, contribuyen al desarrollo general de una historia. Carroll ofrece estos ejemplos de “preceding macro-questions” para *Moby Dick*: ¿Ahab y su tripulación podrán encontrar a la ballena? y si lo hacen, ¿podrán matarla? (5). Así pues, cuando el lector averigua el destino final de la tripulación del Pequod y de la ballena es cuando la acción disminuye y la narrativa concluye. En tono humorístico, Carroll enuncia que sería inapropiado seguir el destino de Ishmael tras estos acontecimientos dado que la pregunta que configuró a la novela en su totalidad ha sido respondida: “An added chapter about the grand opening of Ishmael’s dry goods store in New London would be inappropriate” (5).

Lo anterior nos lleva a otro punto de gran interés: para Carroll, el desenlace y el fin de una narrativa no son necesariamente la misma cosa. Tradicionalmente, ambos deberían converger para atar todos los cabos sueltos de manera “apropiada”; no obstante, son muchos

¹³ Es claro que la definición del término *modernism*, cuando éste se refiere a la tradición literaria en lengua inglesa, excede los alcances de esta tesis. No obstante, conviene aclarar que dicho movimiento se caracteriza, al menos, por los siguientes rasgos: una condición experimental en cuanto a la forma y el desafío de conceptos centrales de la ideología occidental, hasta entonces, dados por hecho —el yo y las instituciones, por nombrar un par—. A su vez, puede afirmarse que el *modernism* está estrechamente ligado al fin de la Primera Guerra Mundial y es por esa razón que éste tiene un carácter predominantemente europeo.

los textos que han dejado de lado los modelos estructurales en lo que los personajes deben completar objetivos y/o resolver problemas de alguna índole. El *modernism* y el posmodernismo literario, por ejemplo, se han encargado de explorar esta posibilidad.

Observa el teórico:

The notion of closure refers to the sense of finality with which a piece of music, a poem, or a story concludes. It is the impression that exactly the point where the work does end is just the *right* point. To have gone beyond that point would have been an error. It would have been to have gone too far. But to have stopped before that point would also be to have committed a mistake. It would be too abrupt. Closure is a matter of concluding rather than merely stopping or ceasing or coming to a halt or crashing. When an artist effects closure, then we feel that there is nothing remaining for [him/]her to do. There is nothing left to be done that hasn't already been discharged. Closure yields a feeling of completeness. (2)

De tal forma que si pensamos en *SF* las cosas se tornan más complejas: ¿dónde era el momento justo para parar?, ¿con Benjy y Luster cabalgando sin control en la plaza del soldado confederado?, o ¿con la descripción de Dilsey, “They endured” (Faulkner, “Appendix Compson” 215)? Podemos observar entonces que *SF* ostenta dos problemas narrativos que su autor buscó solucionar con el apéndice: responder a las “preceding macro-questions” que no son claramente atendidas y subsanar, si se me permite el término, su probable insatisfacción al respecto del lugar donde decidió detener su narrativa.

¿Cuáles son las “preceding macro-questions” en *SF*? Es una tarea difícil, pero puedo proponer las siguientes: ¿Fue Benjy castrado?, ¿terminó sus días en Jackson, el manicomio?, ¿Quentin murió?, ¿cómo?, ¿qué pasó con la señorita Quentin?, ¿qué será de Jason?, ¿dónde está *Caddy*? Es comprensible que otros afirmen que las respuestas a dichas preguntas se hallan en la novela en su forma de 1929, esperando por quien tuviera la lupa adecuada; o también podrían manifestar que ni siquiera es importante resolverlas: en la búsqueda yace la

verdadera recompensa. La valoración de dichas determinaciones es algo que se encuentra más allá de mi autoridad, pero lo que sí puedo reiterar es que tales incógnitas son contundentemente esclarecidas en el apéndice Compson y considero también que dar al lector una sensación de cierre es una recompensa nada despreciable.

Consideremos, por otro lado, las discrepancias entre la novela y su nueva sección señaladas a Faulkner por su editor, mismas a las que decidió hacer caso omiso: otro gran bache en la reconfiguración que el autor de Oxford deseaba hacer a su novela. Más allá de lo caprichoso que pueda parecernos esto, creo que hay otra razón más interesante que subyace este proceder: en un reciente ensayo dedicado al análisis de las “ficciones de la memoria” (género que busca representar el funcionamiento de la memoria y/o reflejar el pasado en sus múltiples avatares), Birgit Neumann observa en tono historiográfico que “by bringing together multiple, even incompatible versions of the past, they can keep alive conflict about what exactly the collective past stands for and how it should be remembered” (341). Tal afirmación me es útil dado que considero que algo similar puede ser dicho de la relación entre *SF* y el apéndice: la tensión latente entre estos dos textos (que en realidad son uno mismo) permite que lo narrado en la novela no esté fijo ni se fosilice, habilitando en el lector la capacidad de decidir cuál es su versión favorita y cuál satisface sus expectativas de mejor manera.

La cantidad de áreas grises generadas por el texto de 1929 dan la libertad al autor de elaborar y re-elaborar aquellas cuestiones que pudieron no haber alcanzado un desenlace satisfactorio, para él o para el lector empírico.¹⁴ Es también de importancia señalar que, dada la fecha de publicación del segundo texto de *SF*, 1946, podríamos considerar que Faulkner comenzaba a decantarse hacia una estética emergente: la posmodernista. Si bien las fechas

¹⁴ En *Postmodernist Fiction*, Brian McHale señala que lo que permite a un autor escribir ficciones históricas es crear a partir de las áreas en que el registro oficial no es claro o es, incluso, inexistente (87).

de ruptura entre *modernism* y posmodernismo literario pueden ser más arbitrarias que las etiquetas mismas, podemos considerar que la mitad del siglo XX es un punto más o menos aceptable para hacer cierta división. De la mano del saber enciclopédico que el apéndice Compson conlleva (en su calidad de genealogía), un cambio de llave interpretativa puede considerarse: el texto modernista privilegia una lectura epistemológica (¿cómo puedo interpretar el mundo en el que me encuentro?, Benjy podría preguntarse) mientras que el posmodernista, una ontológica (¿qué mundo es éste?, Quentin meditaría al fondo del río).

Aclaro, no busco sugerir que Faulkner deseara adherirse a tal o cual corriente estética (es probable que ninguna le fuera lo suficientemente importante) sino que la transfiguración a la que el texto de *SF* fue sometida no obedece, desde mi punto de vista, a un capricho del autor sino a una serie de edictos provenientes de aquí y allá y que, de forma general, he tratado de delinear hasta ahora. Otra posibilidad, por supuesto, es que la composición del apéndice Compson no sea ni un capricho ni un ejercicio de exorcismo creativo, sino un episodio más en una carrera de creación no consumada. Faulkner aludía a esta novela como una de fracaso repetido y sostenido donde la imposibilidad es el común denominador: es imposible para Caroline dejar de pensar en las apariencias; para Jason, el padre, suscribirse a una filosofía sustancial; para Quentin, habitar el presente; para Caddy, conciliar el amor por su hija con la idea de ser parte de la familia Compson; para Jason, no odiar la existencia de sus hermanos; y para Benjy, olvidar a Caddy. Y es probable que el autor no se refiriera únicamente a la situación de los Compson sino a la suya y a los límites inherentes de lo narrable y de la representación. Consideremos a continuación otra vertiente de las preguntas aquí establecidas: ¿qué forma de la novela deberían favorecer los editores (críticos) de un texto como *SF*? ¿Una que privilegie las intenciones del autor u otra que se olvide por completo de él y considere al texto como un ente independiente?

1.2 El (irresoluble) debate de la ecdótica

For the heptapods, all language was performative. Instead of using language to inform, they used language to actualize. Sure, heptapods already knew what would be said in any conversation; but in order for their knowledge to be true, the conversation would have to take place.

Ted Chiang, “Story of Your Life”.

Si hemos de poner atención a la historia de la ecdótica —*textual scholarship*—, la elección de una versión de un texto sobre otra es, casi siempre, un asunto de gusto o, incluso, de fe. Como señala el teórico David Greetham, esta vertiente de los estudios literarios tiene como fin “the examination of extant documents and their lost but inferrable sources [which are] supposed to determine accurate and reliable texts for the use of critics, historians, and all others interested in having at their disposal such a text or texts that could then be used in other, loftier pursuits” (595) y aunque en el pasado detentaba menos prestigio que otras herramientas interpretativas, ésta ha adquirido recientemente un peso específico mayor. Si bien la razón de esta revaloración podría parecer evidente, esto no la hace menos importante: ¿quién de nosotros no se ha encontrado ante la disyuntiva de corregir a alguien con la interjección “esa historia *no* es así”? La búsqueda y descubrimiento de un texto correcto y autorizado subyacen, aparentemente, a la solidez de cualquier ejercicio de exégesis que busque trascender la barrera de la anécdota. Irónicamente, al centro de estos estudios que buscan incrementar la objetividad se encuentra un cuestionamiento altamente subjetivo: ¿quién ha de determinar la forma final de un texto literario: el autor o el editor? Un breve vistazo a la historia de la ecdótica pone de manifiesto esta problemática.

Greetham señala que el origen de los estudios textuales, al menos para la tradición

occidental, puede rastrearse al siglo VI antes de nuestra era cuando Pisístrato deseaba compilar un texto de Homero en ocasión de la celebración de las Panateneas (660).¹⁵ La dificultad de dicha empresa radicaba en trascender la naturaleza oral de la obra del mítico aedo. En ausencia del autor de carne y hueso, queda de manifiesto que los esfuerzos de Pisístrato por establecer un texto serían, a lo sumo, arbitrarios puesto que no existiría una manera plenamente imparcial de valorar las fuentes que incluiría en su versión. Los criterios estéticos usados se manifestarían como subjetivos y mayoritariamente asociados al gusto personal.

En el 284 a. e. c. una nueva postura ante las variantes textuales es adoptada por Zenódoto de Éfeso, gramático responsable de la biblioteca de Alejandría. En lugar de ir en busca de una copia autorizada de alguna obra en cuestión, el bibliotecario griego y sus discípulos promovieron ciertas “lecturas correctas” en lugar de otras, sustrayendo importancia a la dimensión material de la obra y atribuyéndoselo al ejercicio de exégesis. Greetham observa, no obstante, la paradoja que yace al interior de este cambio metodológico:

The recognition of the “inauthentic” would depend upon the reader/librarian’s having a preconception of what was likely to be authorial and what not; and this preconception would inevitably derive from an examination of previous documents of the same work, an examination that underwrote the identification of the spurious in other documents. Clearly, this was circular reasoning, and it is a charge that, in one way or another, textual scholarship has never entirely escaped. (690)

Poco después, la filosofía estoica influenció el enfoque de aquellos responsables de la segunda biblioteca más importante del mundo antiguo, la de Pérgamo. Ubicada en Asia menor, hoy Turquía, los eruditos de este archivo privilegiaron el análisis filológico exhaustivo de todas las variantes de un texto determinado con el fin de seleccionar un

¹⁵ Los números corresponden a posiciones de este texto en la versión para Kindle.

ejemplar que, aunque invariablemente corrupto, representaría de manera fidedigna el momento histórico de su producción y no la “esencia” de la irrecuperable obra original (Greetham 756). La última contribución significativa al estudio de los textos clásicos viene de la mano de Calímaco en el siglo III antes de nuestra era, cuando el poeta griego emprende la titánica tarea de catalogar la totalidad de la obra épica, dramática y lírica en sus *Pinakes*. La labor de Calímaco daría origen a la vertiente de los estudios textuales denominada “bibliografía sistemática” o “bibliografía descriptiva” (Greetham 785).

El otro gran frente de debate de la ecdótica es el estudio de la transmisión de los textos bíblicos. La existencia de la versión hebrea (Antiguo Testamento) y griega (Nuevo Testamento) llevó al papa Dámaso I en el siglo IV de nuestra era a designar a Jerónimo para la creación de una versión latina del texto, la *Vulgata*, la cual buscaría conciliar en cierta medida los textos “paganos” y las versiones aceptadas de la cristiandad entonces establecida (Greetham 873). Este esfuerzo normalizador hace evidente la calidad arbitraria de la creación de un texto auténtico, dado que la proliferación de versiones se veía constantemente incrementada por estudios paleográficos y descubrimientos arqueológicos —los Manuscritos del Mar Muerto ofrecen testimonio de ello—. Dando un salto temporal significativo, para el final del siglo XVIII Johann Gottfried, filósofo alemán, y Friedrich August, filólogo, abogan en *Einleitung in das Alte Testament* y *Prolegomena ad Homerum* respectivamente en contra de la posibilidad del rescate de los originales de los textos bíblicos y clásicos debido a la innumerable diversidad de copias existentes (Greetham 1076). En ausencia de la fuente, la selección de un texto sobre otro es consensual y no factual, como muy probablemente fue desde el inicio de los estudios textuales.

A partir del siglo XIX, el foco de la ecdótica se amplía al cruzar la barrera de los estudios clásicos y bíblicos para aplicar sus metodologías a obras contemporáneas. Observa

Kathryn Sutherland al respecto:

For W. W. (later Sir Walter) Greg, R. B. McKerrow, and A. W. Pollard [todos británicos], the most influential English-speaking textual scholars of the first half of the twentieth century, the new emphasis on the history of texts meant systematic analysis, technical history rather than humanist enquiry, and an unwavering concentration on physical evidence and the facts of transmission — historical recension rather than interpretative emendation. (1433)

Durante esta nueva etapa de un acercamiento casi científico, al menos en su rigor, al estudio de la dimensión textual de una obra, la noción de la intención autoral se mantenía en el umbral y permanecería en dicha posición liminal hasta la segunda mitad del siglo XX cuando dos escuelas de pensamiento definirían el siguiente cisma. La vertiente británica defendería a la historia como un intermediario inescapable entre autores y audiencias: la corriente denominada “New Bibliography”. La vertiente estadounidense, representada por Fredson Bowers y Thomas Tanselle, fungiría como contrapunto e iría en busca de la reconstrucción autoral ideal (Sutherland 1477). Este debate daría origen a las prácticas editoriales más comunes hoy en día:

The clean look of the edited American page with critical apparatus tidied away at the back of the volume (the encounter of author and reader unsullied by history) signaled an important departure from what would remain standard British editorial practice, where the record of variant readings, deposited like archaeological layers at the foot of each page of text, continue to provide both a historically compromised and a more classical look. (1491)

De mayor importancia para los esfuerzos de esta tesis es el debate que se establece a partir de los setenta, cuando los estudios textuales consideran la separación entre “obra” y “texto”, en donde el primer término alude a la idea proveniente del autor, la expresión más etérea de la pieza literaria en cuestión, y el segundo a su corporeización en forma de un texto

que no puede ser más que una manifestación local que siempre elude a la expresión completa de la idea seminal (Sutherland 1740). En ese sentido, es interesante considerar la afirmación que Donald Kartiganer hace al respecto de los alcances de la ficción en su lectura simultánea de *SF* y *As I Lay Dying*:

In the two novels we find a radical questioning both of the possibilities of effective human effort and the possibilities of fiction: whether the novel of consciousness, of process, can complete itself in some kind of coherent whole, or whether the novel of action, of product, can be the culmination rather than the violation of consciousness. (328)

Son varios los críticos que han identificado a los distintos narradores de *SF* como diferentes puntos de anclaje de la representación de la realidad diegética: Benjy, carente de abstracción, sensación pura; Quentin, lo contrario, abstracción ininterrumpida; y Jason, poseedor de la razón inalterada. La cuarta parte de la novela puede entenderse entonces como un intento definitivo de objetividad al hacer uso de la tercera persona (a pesar de la fuerte focalización en Dilsey) que, no obstante, sigue siendo insuficiente.¹⁶ La adición de una sección de objetividad enciclopédica como es el apéndice puede dar testimonio de que *SF* sea, en efecto, una novela de interioridad —que es a lo que Kartiganer se refiere con el término “consciousness”— que está marcada desde su concepción como inconcebible, irrepresentable en un texto.

En años recientes, la teoría editorial se ha decantado en dos nuevas vertientes: considerar al texto como un producto socialmente construido, o como un objeto inestable

¹⁶ La entrada en el apéndice correspondiente a Dilsey es digna de mención en este punto: “They endured” (*SF*, Faulkner 215), la cual sugiere que no sólo su propia familia, los Gibson, sino los Compson también la “soportaron”. Esto puede leerse de diversas maneras pero considero que la razón detrás de esas dos palabras es manifestar la posición liminal de Dilsey en la narración: la cuarta sección, aunque focalizada en ella, no ofrece su punto de vista “directo”, como en el caso de las secciones narradas por alguno de los Compson; en concordancia, su entrada en el apéndice no nos ofrece su descripción pero nos explica su relación con los demás personajes. Esta situación es consistente con la ausencia de una voz propia del otro gran personaje femenino en la novela: Caddy.

sujeto a los deseos del autor, un texto revisable.¹⁷ La primera está basada en la teoría de la recepción y es asociada a Jerome McGann y D. F. McKenzie; la segunda presenta al texto como un acto de escritura (no de lectura) y proviene de los estudios genéticos de Hans Walter Gabler (Sutherland 1815). A pesar de la división, ambas posturas comparten la inquietud al respecto de los alcances de la intención autoral: ¿es ésta fija y *única*? De admitirse la univocidad de la intención autoral se cae en la muy peligrosa noción de un autor inmutable, no susceptible a cambiar de parecer, inhumano. Establecer a la primera forma completa de un texto literario como base de reproducción (*copy-text*) pone de manifiesto, considero, una preferencia esencialista que puede ser peligrosa: “el texto *debe* ser así”. A su vez, enaltecer el manuscrito original de una obra equivale a equipararlo con una reliquia insigne; convierte los esfuerzos paleográficos en unos teológicos que buscan dar cuenta del genio del escritor, de su manifestación terrenal (Chartier 5263).

Por supuesto, lo anterior no significa que una obra literaria deba ser alterada *ad infinitum*, pero una concesión adecuada debería buscarse en el proceso: el texto ecléctico que es una amalgama de varias fuentes (Eggert 3169). De seguir al pie de la letra las fórmulas restrictivas de los editores de Faulkner, en especial de Noel Polk, se privaría al lector de una parte importante de la historia de los Compson: una que tal vez palidezca en cuanto al carácter experimental de la novela de 1929 pero que ofrece otras bondades que exploro en el siguiente capítulo. En el apéndice, Faulkner se torna implacable, cruel con sus personajes y dicha actitud es digna de presenciarse y también de cuestionarse.

¹⁷ Ambas posturas parecen tomar inspiración de la relación texto-obra establecida por Barthes: el texto como un campo metodológico y la obra como la materialidad palpable y *finita* de dicho campo (156-7).

2. De *would* a *will*: *The Sound and the Fury* en progresión

But remembering don't come to a man face
forward — it corners around sideways.

Carson McCullers, "A Tree, A Rock, A Cloud".

La crítica literaria es, en mi opinión, algo paradójico. Mi afirmación sigue este razonamiento: la crítica —no sólo exclusiva del fenómeno literario sino de casi cualquier objeto susceptible de ser interpretado— tiene como una de sus funciones fundamentales ofrecernos alternativas de lectura (Culler 26). Así, ésta funge como contrapeso a nuestro "sentido común", a las lecturas "instintivas". Sin embargo, esta función de la crítica está supeditada a la disposición de los lectores a ver sus preconceptos desafiados pero, como la psicología y ciencia cognitiva han documentado, los seres humanos sufrimos de una predisposición natural a rechazar ideas que desafíen nuestras nociones fundamentales.

En psicología, este fenómeno es denominado "sesgo de confirmación" y establece, de manera muy sintetizada, que las personas privilegian información que ratifique sus ideas preconcebidas mientras que rechazan otra que las ponga en entredicho (Heshmat). Dicho comportamiento ha ganado especial importancia en la era de las redes sociales y la diseminación instantánea de la información dado que el pensamiento crítico, el cual *requiere* considerar información de distintas coyunturas o fuentes, atraviesa una importante crisis; no es exagerado cuestionarnos su factibilidad en nuestros tiempos.

Más allá de las repercusiones sociales de este fenómeno, deseaba traer este concepto a nuestra discusión debido a que estimo que éste también opera dentro de la crítica literaria. Con lo anterior me refiero a que incluso autores de renombre son susceptibles de usar ciertos

textos como confirmación de sus interpretaciones, o al menos como catalizadores de las mismas. De tal manera, en este capítulo analizo la forma como el apéndice Compson influyó las piezas que se escribieron sobre la novela, usando como ejemplos un texto de 1947 y otro más reciente, de 1990. Hecho esto, en el segundo apartado del capítulo propongo un modelo de lectura que da cuenta de la forma en que mi objeto de estudio complementa y expande la interpretación de *The Sound and the Fury*. Deseo argumentar que las lecturas que consideran “Appendix Compson: 1699-1945” como un elemento paratextual *aislado* del resto de la novela son sesgadas, truncan otras posibilidades interpretativas y por eso me es importante sentar las bases de un modelo de lectura que lo considere como parte integral del texto.

2.1 Preámbulo: los cambios de la crítica

You're damned if you do and
you're damned if you don't.

Bart Simpson en “Bart the Genius”.

Una parte sustancial de la crítica hecha a *SF*, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, ha cimentado sus argumentos en menor o mayor medida en elementos paratextuales de la novela. Dicha situación —de la cual presentaré evidencia en las siguientes páginas— es elocuente al respecto del estatus de una pieza como el apéndice Compson: si bien ésta ha sido admitida o rechazada por los estudiosos de Faulkner en, digamos, similar medida, es casi innegable que ha marcado la manera en que la novela es leída por los especialistas y lectores

ocasionales. Centremos nuestra mirada en un par de ejercicios críticos que dan cuenta del manto de influencia que nuestro objeto de estudio posee.

En la atmósfera de la posguerra, en 1947 para ser exacto, el autor y filósofo Jean-Paul Sartre publica un ensayo medular en la historia de la crítica faulkneriana, “On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner”, donde, como su título sugiere, el autor explora una de las cuestiones fundamentales en la novela: “Why has Faulkner broken up the time of his story and scrambled the pieces?” (265). Sartre observa que el autor sureño no usa una trama fija como punto de partida, sino que ésta lo encontraría en el proceso de su elaboración: la historia de los Compson sólo podía existir de manera fragmentaria puesto que la unidad hubiera sido el mayor de los artificios. El filósofo francés propone que Faulkner procedió de dicha manera dado que la obra en cuestión carece de un centro focal al que la trama pueda acudir como motivo unificador. Alegándolo en introducciones y diversas entrevistas, Faulkner intentó desmentir en cierta medida tal situación al dar a Caddy dicha función —“in *The Sound and the Fury* I had already put perhaps the only thing in literature which would ever move me very much: Caddy climbing the pear tree to look in the window at her grandmother’s funeral while Quentin and Jason and Benjy and the negroes looked up at the muddy seat of her drawers” (Faulkner, “An Introduction for *The Sound and the Fury*” 227)—. No obstante, lectores y académicos por igual están en lo correcto al poner en entredicho tal idea.

Aunque es difícil negar que todos los personajes de la novela, de una u otra forma, giran en torno a Caddy (ella representa para Benjy el único vínculo con la realidad más allá de su presente perpetuo; Quentin anhela su honor “arrebatao”; Jason roba el dinero que envía a su hija; etc.), cabe preguntarnos si es viable afirmar que su ausencia es más “importante” que, digamos, la castración de Benjy, la muerte de Quentin, o las consecuencias

del odio de Jason por la señorita Quentin. Para atender esta disyuntiva dirijamos la mirada al trabajo de Gilles Deleuze que en “Bartleby o la fórmula”, discutiendo *The Confidence-Man*, última novela de Melville, observa:

Del original, en cambio —dejando aparte al Dios primordial—, no se sabe siquiera si existe realmente, y constituye ya una maravilla suficiente el hecho de encontrar a uno de ellos. No parece que una novela pueda admitir más de un original, declara Melville. Cada original es una poderosa y solitaria Figura que desborda toda forma explicable: emite resplandecientes trazos expresivos que señalan la obstinación de un pensamiento sin imágenes, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad... figuras de vida y de saber, conocen algo inexpresable, experimentan algo insondable. No tienen nada de general, pero tampoco son particulares: escapan al conocimiento, desafían a la psicología. Hasta las palabras que pronuncian escapan de las leyes generales de la lengua (los “presupuestos”) tanto como a las particularidades del habla, son como vestigios o residuos de la lengua única original y primaria, y arrastran al lenguaje en su totalidad hacia el límite del silencio o de la música. Bartleby no tiene nada de particular, pero tampoco de general, es un Original.¹⁸

De acuerdo con Deleuze, Melville define el “original” en contraposición de los profetas: el profeta es el encargado de anunciar la verdad, pero nunca su fuente. En cambio, el original es el canal a través del cual la verdad se filtra a nuestra realidad.¹⁹

Faulkner deseaba colocar a Caddy al centro del cuadro pero su texto lo contradice, o al menos se resiste a ceder ante tal deseo. El lector podría sentirse obligado a considerar a Caddy como dicha figura debido a las palabras de su autor, pero me suscribo a la idea de que es más adecuado pensar que la novela posee más de un original (al menos los cuatro hermanos Compson), y por eso es que ésta sólo puede ser contada de una manera fragmentaria. Éste es, digamos, el único método admisible para representar la desintegración de la familia Compson

¹⁸ Mayúsculas de Deleuze.

¹⁹ El profeta de Yoknapatawpha County quizá sea parte de otra familia: Darl Bundren de *As I Lay Dying*.

de manera significativa.

Aunque el apéndice ya había sido publicado para el momento en que Sartre escribió su ensayo al respecto de la novela, el autor francés se mantuvo al margen de dicha pieza centrándose en las secciones de Benjy y Quentin con el fin de analizar en detalle el tema del tiempo. Él hace uso de una poderosa metáfora: “Faulkner’s vision of the world can be compared to that of a man sitting in an open car and looking backwards. At every moment, formless shadows, flickerings, faint tremblings and patches of light rise up on either side of him, and only afterwards, when he has a little perspective, so they become trees and men and cars” (267), y argumenta entonces, admitiendo que en *SF* toda ha ocurrido ya, que el pasado se vuelve visible (adquiere significado, por decirlo de otra forma) *sólo* cuando se le mira desde el presente. El fragmento usado para respaldar esta idea proviene de la sección de Quentin, episodio en el que el mayor de los Compson confunde una riña previa (apenas se le puede denominar como tal) con Dalton Ames con otra que describe durante su último día de vida, el 2 de junio de 1910:

“What did you hit him for? What was it he said?”

“I dont know. I dont know why I did.”

“The first I knew when you jumped up all of a sudden and said, ‘Did you ever have a sister? did you?’ and when he said No, you hit him.²⁰ (Faulkner, *SF* 105)

Si bien es evidente que, para Quentin, presente y pasado son la misma cara de la moneda, quizá haya algo más profundo por resaltar de la cita anterior: que el mayor de los Compson sólo puede asimilar su recuerdo de Dalton Ames (el probable padre de Quentin, hija de Caddy) al pelear con Bland, su compañero en Harvard. La metáfora de Sartre resuena dado

²⁰ La omisión de apóstrofos y el uso irregular de mayúsculas son parte del estilo que buscaba conferir inmediatez al discurso.

que sólo al re-vivir un recuerdo, éste adquiere una dimensión palpable en el tiempo —las figuras sin forma que fluyen a los lados del automóvil cobran nitidez—.

A pesar de que se ha afirmado que la crítica que Sartre hace a *SF* se basa en el texto “original” de la novela, otra de las afirmaciones hechas en su ensayo es digna de atención. En su análisis de la percepción del tiempo de Quentin, el autor francés señala: “the coming suicide which casts its shadow over Quentin’s last day is not a human possibility; not for a second does Quentin envisage the possibility of *not* killing himself” (Sartre 269). Dicha caracterización, considero, encaja a la perfección con la descripción que Faulkner da de este personaje en el apéndice:

[He] loved death above all ... loved only death, loved and lived in a deliberate and almost perverted anticipation of death as a lover loves and deliberately refrains from the waiting willing friendly tender incredible body of his beloved, until he can no longer bear not the refraining but the restraint and so flings, hurls himself, relinquishing, drowning. (Faulkner, *SF* 208)

¿Está Quentin confinado a dicha lectura? ¿Sus aspiraciones como personaje son reducidas en la interpretación que Sartre hace de él? ¿Qué podemos extrapolar de, por ejemplo, el pasaje en el que Quentin busca el hogar de la niña italiana perdida (Faulkner, *SF* 79-89)? Por supuesto, el francés no confirma ni desmiente en ningún punto de su ensayo haber consultado el apéndice para elaborar sus conclusiones al respecto de la novela, pero lo que busco resaltar aquí es que, tan temprano como 1947, “Compson 1699-1945” ya era una pieza clave para la crítica de *SF*, aunque ésta no había sido completamente asimilada por lectores alrededor del mundo.

Hagamos un giro de 180°. En 1972 fue publicada una introducción a *SF* que Faulkner escribió para una edición de la novela programada para 1933, proyecto que no prosperó

(228).²¹ Este valioso documento culminó una serie de suplementos hechos a la novela que incluían al apéndice, así como entrevistas y conferencias que su autor había dado al respecto. Dicha introducción brinda a los lectores información importante al respecto de la génesis de la novela y, quizá de mayor trascendencia para algunos críticos, ésta contiene información concerniente a la vida y psique de Faulkner, situación que fue un banquete para aquellos que deseaban dar una lectura psicoanalítica a *SF*. Esto no fue enteramente malo.

Tomemos, por ejemplo, el ensayo publicado en 1990 por André Bleikasten que lleva por título “The Quest for Eurydice”. Esta evocadora denominación apela a la declaración de su autor, “this novel is Faulkner’s first descent into Hell, and Caddy remains his ever-elusive Eurydice” (423). Dicha conclusión, puedo argumentar, es elucidada a partir de la lectura de la introducción a la edición de 1933 en la que Faulkner enuncia “I, who had never had a sister and was fated to lose my daughter in infancy, set out to make myself a beautiful and tragic little girl” (Faulkner, “An Introduction for *The Sound and the Fury*” 228). Tomando esta, tal vez, honesta declaración del autor de Oxford, Bleikasten argumenta que Faulkner escribe su novela en un intento de suplementar una ausencia al interior de su vida personal; no obstante, dado que lo único que el autor tenía a su disposición para abordar dicha empresa era el lenguaje, él estaba trágicamente destinado a verse imposibilitado de contar de forma adecuada la historia de Caddy (415-6). De acuerdo con Faulkner, su novela tuvo una forma preliminar de cuento, pero pronto descubriría que esos confines serían insuficientes para la historia que deseaba salir. La saga de los Compson es primero contada por Benjy; como sabemos, tres intentos fallidos vendrían después: Quentin, Jason y Dilsey. ¿Faulkner tendría que esperar diecisiete años para hacerlo “bien”?

²¹ Esta información es obtenida de las notas editoriales hechas a la introducción de Faulkner aquí referida. Por tanto, los números de página corresponden con la Norton Critical Edition de *SF* que ha sido mayormente usada a lo largo de esta tesis.

A pesar de que el ensayo se cimente, en su mayor parte, en información concerniente a la vida de Faulkner, Bleikasten logra elaborar ideas interesantes acerca del texto de *SF*. Una de las más notables aborda la imagen que Faulkner gustaba de establecer como origen absoluto de la novela: Caddy subiendo al árbol de peras, observada por sus hermanos. En esta estampa, piensa Bleikasten, están contenidas varias de las preocupaciones centrales de nuestro objeto de estudio:

The symbolic significance of the scene lies first of all in its existence on perplexed watching. Hinging upon the question of origins, as all *ur*-fantasies do, it relates a desire to *know* back to the primitive, infantile wish to *see*. As to the ultimate objects of children's curiosity, they are clearly designated as death and sex, but the point is that in the spatial pattern of the scene the brothers are to Caddy as Caddy is to the window, thus suggesting a virtual equation of sex (the muddy drawers) with death (Damuddy's funeral). (421)

Gracias a su clara conexión con el psicoanálisis (o quizá a pesar de tal), las ideas de Bleikasten sobre esta viñeta son útiles para comprender, quizá justificar, el suicidio de Quentin: la virginidad de Caddy representa el umbral de la muerte y, una vez que este concepto está fuera de la ecuación (por decirlo de alguna forma), Quentin no tiene otra opción más que su desaparición.

Las páginas anteriores han tenido como finalidad contrastar la crítica escrita sobre *SF* en relación a la publicación del apéndice Compson y las diferentes introducciones que han acompañado a la novela. Al seleccionar un par de ensayos que exploran diferentes temáticas bajo diferentes enfoques, se espera que el lector tenga una visión periférica de cómo la crítica faulkneriana evolucionó durante la segunda mitad del siglo XX y, aún más importante, que las variaciones observadas se deben en parte a la asimilación del apéndice Compson como una parte fundamental del texto. Es tiempo de dirigir la mirada a la forma en que el apéndice,

considero, *afecta* el proceso de lectura de *The Sound and the Fury*.

2.2 De ruido a furia: insinuaciones, hechos y el rompecabezas cayendo en su lugar

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.
T. S. Eliot, "Burnt Norton".

Una de las características que hace única a *The Sound and the Fury* es que enseña a sus lectores a leerla. Mientras se avanza en el texto, la obscuridad y los artificios técnicos que la constituyen se hacen progresivamente familiares. En una primera lectura, el lector quizá no sea capaz de inferir que la primera sección, "April Seventh, 1928", es contada por un narrador con retraso mental; no obstante, dicho lector asimilará cada vez más la manera en que la narrativa funciona: Benjy experimenta el mundo de tal forma que sus recuerdos son *revividos* en tiempo real dado que él es incapaz de experimentar el tiempo de manera cronológica. Algo similar ocurre en la sección de Quentin, "June Second, 1910": a pesar de que su monólogo interior es complejo debido a la superposición de tiempos, tras algunas cuantas páginas el lector será capaz de identificar los eventos narrados por el estudiante de Harvard, como su visita al relojero, su encuentro con los muchachos que pescan truchas, otro encuentro con una pequeña niña italiana, su pelea con Bland, y algunos otros eventos menores.

De manera que avanzamos en la novela, la estructura de tiempo se vuelve cada vez más estable, casi llevándonos a afirmar que es razonablemente fácil de leer. Aunque la sección de Jason también incluye referencias a un pasado distante, éstas son más claras que las hechas en las secciones de sus hermanos, y en la cuarta sección focalizada en Dilsey nos encontramos en terreno familiar dado que es narrada en tercera persona, lo cual es ciertamente más accesible.²² Si bien puede afirmarse que la novela se vuelve más abordable hacia el final, su transparencia es aún debatible dado que múltiples preguntas todavía rondan las mentes de sus lectores: ¿Fue Benjy castrado y enviado al manicomio? ¿Quentin murió? De ser así, ¿cómo pasó? ¿Qué fue de la señorita Quentin? ¿Jason cambiará alguna vez? Esta multitud de incógnitas orillaron a Faulkner, quizá, a escribir el apéndice,²³ y cabe preguntarnos: ¿es suficiente? Exploremos, por ejemplo, el asunto de Benjy.

Hacia el final de la primera sección, el Compson que ha tenido tres años por treinta años nos dice, “I got undressed and I looked at myself, and I began to cry. Hush, Luster said. Looking for them aint²⁴ going to do no good. They’re gone” (47). En retrospectiva, puede parecer bastante evidente que esta cita hace alusión a la castración de Benjy pero en una primera lectura esto sólo puede ser considerado como una posibilidad debido a la extraordinaria naturaleza del narrador. La duda sembrada en la mente del lector se vuelve irónica incluso en la sección de Jason, “April Sixth, 1928”, como es asentado en el siguiente fragmento:

Well at least I could come home one time without finding Ben and that nigger hanging on the gate like a bear and a monkey in the same cage. Just let it come toward sundown and he’d head for the gate like a cow for the barn, hanging onto it and bobbing his head

²² La transcripción fonética que Faulkner hace de los discursos emitidos en la misa a la que Dilsey y Benjy asisten podría contradecir esta afirmación.

²³ La oscuridad del texto de *SF* puede ser mitigada, en cierta medida, con la lectura en voz alta. La sección de Quentin, “June Second, 1910”, se vuelve bastante asequible al ser abordada como un texto dramático o, incluso, poético.

²⁴ Uso de Faulkner.

and sort of moaning to himself. That's a hog for punishment for you. If what had happened to him for fooling with open gates had happened to me, I never would want to see another one. I often wondered what he'd be thinking about, down there at the gate, watching the girls going home from school, trying to want something he couldn't even remember he didn't and couldn't want any longer. And what he'd think when they'd be undressing him and he'd happen to take a look at himself and begin to cry like he'd do. But like I say they never did enough of that. I says I know what you need you need what they did to Ben then you'd behave.²⁵ And if you dont know what that was I says, ask Dilsey to tell you. (158)

Además de que el lector se vuelve víctima, también, de la crueldad de Jason en la *coda* del pasaje referido, también podemos dar un vistazo a un lado poco conocido de la personalidad de este villano, un lado que es altamente sensible a la situación de Benjy y a la manera en que su mente funciona. Y de mayor importancia para nosotros en esta cita es que la castración de Benjy, en el discurso de Jason, se convierte en una posibilidad palpable pero no aún en un hecho incuestionable (¿puede algo ser incuestionable en la ficción literaria?).

La novela termina con un ruidoso alarido de Benjy al atravesar la plaza del soldado confederado y el lector es dejado a su suerte, perplejo, preguntándose qué habrá sido del “idiota” de la familia. Así, el autor tal vez haya creído correcto dar a sus críticos y lectores por igual algunas respuestas y datos llanos sobre el peculiar protagonista de la primera sección de la novela: “Born Maury ... Gelded 1913. Committed to the State Asylum, Jackson 1933” (Faulkner, “Appendix Compson: 1699-1945” 213). Esta *implacable* dureza representa el poder y función definitiva del apéndice: si se sigue la progresión sugerida en este análisis del asunto de la castración, entonces los lectores se sentirán sacudidos al recibir el peso de los hechos de lo que “realmente” pasó. Lo “insinuado” se vuelve un pregón del tonto del

²⁵ Uso de Faulkner.

pueblo.

El destino de Quentin es truncado de manera similar. Tras la exigente lectura de la segunda sección, podríamos vernos tentados a inferir que el estudiante de Harvard terminaría sus días en el fondo de un cuerpo de agua cualquiera, sospecha que se materializa casi de manera violenta en el apéndice: “Committed suicide in Cambridge Massachusetts, June 1910, two months after his sister’s wedding, waiting first to complete the current academic year and so get the full value of his paid-in-advance tuition” (208). Y qué decir de Jason, quien es justamente despojado del dinero que había robado a la señorita Quentin durante largo tiempo. En la sección del apéndice dedicada a la hija de Caddy, averiguamos el amargo destino del Compson más “cuerdo”: “it was not \$2840.50 either, it was almost seven thousand dollars and this was Jason’s rage, the red unbearable fury which on that night and at intervals recurring with little or no diminishment for the next five years, made him seriously believe would at some unwarned instant destroy him, kill him as instantaneously dead as a bullet or a lightningbolt” (214). Dejando de lado el hecho de que el apéndice proporciona un final inmisericorde a *SF*, lo que ha sido de mayor importancia para nosotros es que cuando éste se incorpora propiamente al cuerpo de la novela, ésta trasciende sus fronteras cimentadas en el *modernism*: se convierte en un texto capaz de erradicar a la que una vez fue una poderosa familia aristócrata sureña, sin espacio para dudas y de manera definitiva. El apéndice debería titularse “Obituario Compson”.

En “June Second, 1910”, de camino a una reunión con el diácono, Quentin se encuentra con un grupo de jóvenes que pescan truchas, y la manera en que éstos hablan capta poderosamente su atención:

Then they talked about what they would do with twenty-five dollars. They all talked at once, their voices insistent and contradictory and impatient, making of unreality a possibility, then a probability, then an incontrovertible fact, as people will when their

desires become words. (Faulkner, *SF* 75)

Este pasaje refleja, casi al dedillo, la manera como *SF* opera cuando el apéndice es incorporado a su estructura. Aun así, es primordial tener siempre en cuenta que, como Bajtín ya había anticipado en su teoría dialógica, todas las voces que componen las hebras de la novela se encuentran en una lucha constante por la supremacía —disputa que, por supuesto, no puede ser resuelta—. Quizá Faulkner estaba tan desilusionado con la manera en que su novela había sido recibida que se vio en la inescapable necesidad de escribir una apostilla. Y quizá también, el autor de Oxford pensó que si sus detractores no veían cada cosa “each in its ordered place” (Faulkner, *SF* 199) no dejarían de gimotear.

3. Un cenotafio para la familia Compson: ¿cómo vincular el apéndice con el resto de la novela?

I'm not a smart man, but I know what love is.

Forrest en *Forrest Gump*.

On the doorstep he felt in his hip pocket for the latchkey. Not there. In the trousers I left off. Must get it. Potato I have.

James Joyce, *Ulysses*.

La crítica concuerda que *The Sound and the Fury* es una novela donde, en esencia, la misma historia es contada cuatro veces. Por ejemplo, observa el académico norteamericano Donald Kartiganer: “Both *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying* come to us as a succession of stream-of-consciousness monologues, each novel a version of Faulkner’s usual reversed picaresque structure: not a sequence of bizarre incidents happening to a single hero, but a sequence of bizarre heroes happening to a single incident” (325). En efecto, los acontecimientos principales de la novela son “apenas” relevantes: el cumpleaños 33 de Benjy, el escape de la señorita Quentin y la misa de domingo de resurrección, esto en 1928; el suicidio de Quentin, en 1910 (y la muerte de “Damuddy”, la abuela de los niños Compson, en 1898). De tal suerte que, si consideramos la afirmación de Kartiganer, la novela se erige principalmente a través de la construcción de sus personajes, los miembros de la última y penúltima generación Compson. Es debido a esto que es tan complicado asimilar la inclusión del apéndice como una parte constitutiva de la obra en cuestión: ¿quién es responsable de

hacer el quinto recuento de lo ocurrido en *The Sound and the Fury*? ¿A quién debe atribuirse el frío y despiadado obituario que representa dicha sección? Para encontrar estas respuestas, haré un breve recorrido por dos lecturas de *SF* que considero destacadas en este respecto. Las fuentes que he elegido son relativamente recientes (2012 y 1990) ya que juzgo de suma importancia que la discusión establecida aquí sea relevante para los estudios contemporáneos sobre Faulkner.

La primera aproximación que deseo abordar es de índole *afectiva* —en tanto lo referente a las pasiones del ánimo—. En el prefacio a la edición de *SF* de The Modern Library, la autora oriunda de Idaho Marilynne Robinson asigna para cada uno de los narradores una emoción específica que controla los mecanismos narrativos usados, así como el tono general de la pieza en cuestión. A su vez, Robinson asevera que la creación de Benjy respondió a una preocupación palpable en las primeras décadas del siglo XX en los EE. UU.:

In the 1920s and '30s in the United States there was a powerful eugenics movement aimed at eliminating mental defectives from the population by sterilizing them ... This prolonged episode in our history is largely forgotten, together with the fact that the movement was supported by leading intellectuals of the period — Woodrow Wilson and Margaret Sanger, for example — and that it influenced social policy in the larger world, most notably in Germany.²⁶ (x)

Faulkner estaba consciente, por supuesto, de sus alrededores y de las prácticas endogámicas que caracterizaron a los estados sureños durante largo tiempo. A propósito, o no, el autor de Mississippi hizo de Benjy Compson un repositorio de sensibilidades y sentimientos casi desconocidos para la familia aristocrática de la que forma parte. Como el apéndice lo afirma (“Appendix Compson” 324, 332), el idiota es devoto sólo de tres cosas: su hermana, un trozo

²⁶ Quizá entonces no sea gratuito que Faulkner expande el destino de Candace hasta Europa, en compañía de un oficial alemán (“Appendix Compson” 326).

de tierra y presenciar las llamas.²⁷ Aunque simples en apariencia, tales pilares afectivos constituyen la sensibilidad narrativa del monólogo de Benjy y justifican la recurrencia obsesiva de recuerdos casi exclusivamente relacionados con ellos: el intento de violación de Benjy a las chicas que regresan del colegio, paseos en la nieve o junto a la cerca, el sonido de la palabra “Caddy”. Los únicos destellos palpables de “personalidad” de Benjy corresponden a las reacciones asociadas a su hermana (la mayor parte de su monólogo está constituido por el reporte indirecto del discurso de otros usando las muletillas *he said, she said* y otras expresiones similares), mismas que se han erigido como frases cuasi-celebres entre los estudiosos de Faulkner: “Caddy smelled like leaves” (*SF* 6), “Caddy smelled like trees in the rain” (*SF* 19). No es únicamente la simpleza y pureza de las imágenes específicas asociadas a Caddy sino también los mecanismos proto-poéticos que van en su hechura lo que las hacen memorables: aliteración de la letra “s” y asonancia con los sonidos /æ/ e /i:/. Con esto no deseo decir que Benjy se constituye como un poeta de tres inspiraciones únicas; en realidad, mi objetivo es establecer la posibilidad de que la idea del autor haya sido que cualquier mente, incluso la de alguien que sufre retraso mental, es capaz de palpar las sutilezas del mundo y del lenguaje; que cualquier persona motivada por sentimientos empáticos, siendo el amor el epítome de ellos, es apta para producir un discurso que desenmaraña y desmiente la aparente simpleza de nuestros alrededores. De ahí que Robinson asocie a Benjy con los términos *love* y *passionate memory* (x-xi).

En contraste y como es de esperarse, la autora asocia términos significativamente distantes para los otros hermanos Compson. La selección correspondiente a Quentin es *disillusionment* y *grief*, mientras que para Jason, *resentment* (xii-xv). Además, se identifica a

²⁷ Las referencias textuales hechas al apéndice en este capítulo corresponden al texto de la novela editado por The Modern Library.

los padres, Jason y Caroline, como responsables casi exclusivos de las tribulaciones de sus hijos. La conversación imaginaria que Quentin sostiene con su padre durante la segunda sección deja de manifiesto la tremenda importancia que éste tuvo en la formación de su personalidad y, sobre todo, de los temores, terrores y obsesiones que lleva a cuestras. Observa Robinson: “Their father is a warmer, more attentive presence than their mother while they are small. Yet he becomes a sage and an oracle of desolation to his son Quentin, expounding a disillusionment he has apparently done little to earn beyond marrying a woman who is indeed a sort of dungeon, then abiding in its gloom” (xiv). La sabiduría a la que Quentin tiene acceso a través de su padre es, a lo sumo, un intento infecundo de conocimiento sustancial. Latinismos a medio recordar y aforismos circulares, inocuos —“*Father said it used to be a gentleman was known by his books; nowadays he is known by the ones he has not returned*” (SF 78)—, nos recuerdan a la sobremesa acompañada de *bourbon*: sabiduría válida únicamente en los minutos que dura la conversación. Desafortunadamente para Quentin, el diálogo con su padre es interminable y va incluso más allá de la muerte: recordar a medias, intentar a medias, vivir a medias, todas parcialidades de una consciencia incompleta a la que el peso de una tradición familiar propia de su entorno, el sur de los EE. UU., le fue demasiado.

En cuanto a Jason, la relación que éste mantiene con su madre refleja de forma homóloga, hasta cierto punto, la de Quentin y su padre: madre e hijo son predominantemente Bascomb y por eso su vínculo es más cercano. Tras la muerte del padre, Jason IV se auto-adjudica como sucesor, jefe de familia y encargado de las últimas voluntades de la familia Compson: enviar a Benjy al manicomio de Jackson, la venta de “The Old Compson Place” y el despido de Dilsey (información toda reiterada en el apéndice). La caracterización que Robinson hace de Jason es despiadada y precisa:

Jason is haunted by resentment rather than by grief or love, and he knows how to compensate for the injuries he feels he has suffered. Therefore, he is active in the world

of ordinary life as his brothers cannot be. This means defrauding his sister and his mother, loafing at work, insulting his employer, and anyone else who comes within range, and generating a full-blown conspiracy theory to account for his losses on the cotton market. And it means tormenting his niece ... perhaps to avenge his early years as a fat and hapless paper chewer and tattletale who was never included in the bond between Quentin and Caddy. Clearly his mother is right to claim him for her side of the family, since he has nothing of the portentous cosmic gloom of his father, nothing of his besotted gentlemanliness. (xii)

Tomando en consideración lo afirmado hasta el momento, puede pensarse que uno de los grandes aciertos de Faulkner en la composición de *SF* es la solidez semántica que cada uno de sus narradores posee: las emociones que Robinson les atribuye son palpables y su consistencia ha resistido la prueba del tiempo. Especulo, entonces, que cuando lectores, críticos y teóricos se enfrentan a la cuarta sección, la unidad parece flaquear: la separación que un narrador en tercera persona representa en el contexto de la novela ofrece un contrapunto sin duda interesante pero que crea cierta ansiedad, cierta incomodidad. Aunque la focalización de dicha sección es ciertamente muy cercana a Dilsey, mujer a la que Robinson asocia con los términos *compassion, courage, pity* y *sacrifice* (xx), no es sencillo afirmar que esto sea una constante debido al gran peso que descansa en otras aristas, por ejemplo, el sermón de domingo de resurrección pronunciado por el reverendo Shegog.

Esta situación sólo es agravada en el apéndice, donde el nivel de separación es total. La enumeración cuasi-enciclopédica hecha de los integrantes de la familia Compson hace difícil asimilar su pertenencia a la apasionada narrativa de la que ésta se desprende. No obstante, creo que esta afirmación es un error proveniente de una lectura prescriptiva (y no descriptiva) —una lectura que privilegia lo que una novela *debería ser* y no lo que *es*—. La intensidad del apéndice no yace en un hiperbolizado recuento de las cosas y hechos ocurridos

a los Compson sino en la absoluta frialdad con la que éstos son analizados, diseccionados por una voz sumamente faulkneriana. Si ha de atribuirse una emoción al apéndice, o una actitud para ser más exactos, sería la frialdad, el *des-afecto*: “Abe Lincoln freed the niggers from the Compsons ... Jason Compson freed the Compsons from the niggers” (“Appendix Compson” 332).

El siguiente acercamiento que deseo analizar es el hecho por el crítico André Bleikasten que en *The Ink of Melancholy* hace un destacado ejercicio de exégesis de uno de los periodos más fecundos en la carrera de Faulkner: la escritura de *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931) y *Light in August* (1932). Su lectura combina elementos del psicoanálisis y del *close reading* y considero que establece su foco en la “naturaleza” del significado que el lector puede extraer de cada una de las secciones de la novela. Por ejemplo, para Bleikasten, lo que es verdaderamente sorprendente al respecto de “April Seventh, 1928”, la sección de Benjy, no es su calidad fragmentaria (que es, por supuesto, un gran logro en sí mismo) sino la absoluta literalidad con la que el idiota de la familia entiende el mundo: “To have an idiot speak, then, would be to convey [the real with] its essential simplicity, to give dumbness a tongue, to accede to a language without reflection and division” (*The Ink of Melancholy* 56). Creando un narrador/personaje que trasciende los obstáculos fundamentales del lenguaje —la subjetividad y el prejuicio— se le da al lector la responsabilidad casi exclusiva de conferir significado a su lectura de la manera que le parezca más efectiva, más fidedigna. Además, al entender el tiempo como una convención y no como hecho incontrovertible, la lectura se desprende de su componente de trama (causa-efecto) y se enfoca en la naturaleza infinitamente simultánea y arbitraria de éste: “‘He thirty three.’ Luster said. ‘Thirty three this morning.’ / ‘You mean, he been three years old thirty years.’” (*SF* 16).

Lejos de apuntar a un número infinito de lecturas (esto es, que la cancelación de la referencialidad en el mundo de Benjy nos lleve a entender su universo como carente de toda lógica), la sugerencia de Bleikasten nos conduce a concebir la sección inaugural como un texto cooperativo: “Supplying information shorn of explanation and evaluation, Benjy’s monologue is a proto-narrative held in timeless suspension, waiting for the reader to give it form and meaning: it does not tell a story but creates within us the possibility of telling one — or several” (69). Así, me parece notable que a través de la literalidad absoluta del lenguaje de Benjy un mundo tan particular sea creado,²⁸ y que el ensamblaje de dicho mundo sea *similar* en la mayoría de los casos lo es quizá todavía más: ¿acaso el apéndice es la instancia última de esta convergencia? De ser así, ¿otras lecturas se ven canceladas?

Cuando el día del trigésimo tercer cumpleaños de Benjy llega a su fin, éste es llevado a la cama para dar cierre a la primera sección. Al comenzar la siguiente, despertamos en la consciencia de Quentin, dieciocho años atrás, en un dormitorio en Harvard. Este movimiento no es gratuito dado que prefigura el giro de 180° que el tono narrativo da en la segunda sección: Benjy es incapaz de conferir significado a los eventos que lo rodean, mientras que Quentin es incapaz de no hacerlo —su mundo está *plagado* de significado—. Bleikasten caracteriza la psique del hijo mayor de los Compson como “[a] tormented landscape of a mind, an interlacing of tracks and traces, a palimpsest of desire and memory” (75). En este

²⁸ Benjy carece de las habilidades cognoscitivas necesarias para la abstracción y todo lo que le ocurre y le rodea nos es siempre *descrito*, en el sentido más literal del término. Tomemos, por ejemplo, este pasaje que tiene lugar durante la boda de Caddy en el que Benjy nos relata la experiencia de la embriaguez a través de su peculiar lente: “I wasn’t crying, but the ground wasn’t still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T.P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn’t there and we had to wait until it came back. I didn’t see it come back. It came behind us and Quentin set me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it. The cows ran down the hill again, across the door. I couldn’t stop. Quentin and T.P. came up the hill, fighting. T.P. was falling down the hill and Quentin dragged him up the hill. Quentin hit T.P. I couldn’t stop” (*SF* 20). Como puede apreciarse, la pérdida de equilibrio asociada a la intoxicación es descrita en términos literales: el mundo de Benjy se inclina hacia un lado o hacia el otro, provocando la caída o el ascenso de los animales, Quentin y T.P.; además, la aparición/desaparición del granero nos remite a lo que sería un breve desmayo o pérdida del conocimiento para alguien que es incapaz de procesar tal noción.

ambiente donde los recuerdos se multiplican en forma fractal, donde su reiteración ininterrumpida y dolorosa agrega capas sobre capas de significado a las cosas que Quentin ha vivido es donde “June Second, 1910” se lleva a cabo. Consideremos el cierre del monólogo: tras los acontecimientos del día —la búsqueda de la familia de la niña italiana, la “pelea” con Bland—, Quentin vuelve a su habitación para dejar todos sus pendientes en orden antes de suicidarse, noción perversa en sí misma. Incluso durante esos instantes su mente no deja de repasar y crear una conversación con su padre (probablemente):

no compson has ever disappointed a lady and i temporary it will be better for me for all of us and he every man is the arbiter of his own virtues but let no man prescribe for another mans wellbeing and i temporary and he was the saddest word of all there is nothing else in the world its not despair until time its not even time until it was (171-2)

Las múltiples elucubraciones que la narrativa de Quentin posee dificultan de forma considerable nuestra capacidad de identificar la fuente de las voces en su cabeza: ¿las palabras de su padre están siendo reproducidas como una oración, fidedigna, como el credo que lo ha llevado al borde del abismo o son acaso una mentira que a través de la reiteración se ha vuelto un hecho incontrovertible? La literalidad absoluta de la sección de Benjy encuentra su antítesis en la de su hermano mayor. Bleikasten continúa: “All Quentin’s actions are re-beginnings, compulsive, Sisyphuslike repetitions of an ineffaceable past, and the only possible change he can envision is a gradual degradation in the dreary round of sameness” (96). Para Quentin, la muerte no representa la aceptación definitiva de la oscuridad sino la aniquilación de la memoria y su erradicación en el tiempo. Para el lector, el mundo de Quentin es tan específico que, irónicamente, puede leerse también de múltiples maneras.

Se ha argumentado con anterioridad que uno de los puntos débiles de *SF* es la “poco probable” grandilocuencia y profundidad que sus personajes poseen, es decir, que su

complejidad sería difícilmente creíble en el mundo real (un acercamiento prejuicioso, debo agregar). Faulkner quizá estaba consciente de este punto objetable y por ello el tono de la novela cambia durante la sección de Jason. Lo que antes parecía propio de una gran narrativa es visto a través de la lente del más pragmático de los Compson, aquél que lo reduce al melodrama de *stock*:

Described without nuance, stripped of everything that might earn them understanding or pity, the protagonists of the family drama now become the typecast actors of a burlesque Southern melodrama halfway between Caldwell and Tennessee Williams: alcoholics for a father and an uncle, a whining hypochondriac for a mother, a shameless trollop for a niece, and a drooling idiot for a brother, such are the *dramatis personae* in section 3. Small wonder that the tale of their mishaps, including Jason's own, turns to Gothic farce. (Bleikasten 107).

La lectura que Bleikasten hace de esta sección me parece interesante en tanto que desmiente, hasta cierto punto, la inadaptabilidad de *SF* a otros medios como el cine o el teatro. La más reciente materialización cinematográfica de la novela, hecha por James Franco en 2014, saca partido de esta característica y aprovecha la óptica de Jason para hacer asequible la trama. Así, la exploración más profunda se realiza en términos cinematográficos y hace de la cinta digna de análisis, a pesar de la pobre recepción que ésta tuvo por parte de medios especializados y público en general.

Por otro lado, el tono cuasi-vernáculo que Faulkner dota a este monólogo es opuesto al de los dos que lo preceden: Jason afirma y nunca duda, pero su certeza yace en un poder moral auto-conferido. Él utiliza las muletillas *I say* o *I says* apuntando a un escucha implícito que siempre está ahí para admirar la claridad de su proceso intelectual; no obstante, su visión del mundo es tan delirante como la de su hermano Quentin. Este último estaba lisiado por la esquizofrenia resultante de un padre y una hermana omnipresentes, mientras que Jason no

puede dejar de sospechar que todos conspiran en su contra, un sentimiento claramente paranoico. El logro literario que representa “el último cuerdo de los Compson” radica en que él puede guiarnos a través de su falaz proceso de pensamiento y hacernos caer en la trampa, al menos por un momento: maniqueísmo en construcción. En la mente de Jason, él ha sido despojado de su linaje aristocrático y en lo que le concierne, el origen del despojo no es lo importante sino quién ha de retribuirlo. De ahí que la infame línea “Once a bitch always a bitch, what I say” (*SF* 173) dirigida a la señorita Quentin represente a la perfección la dirección narrativa que esta sección toma: un pragmatismo insustancial, prejuicioso y carente de objetividad, característico del mercantilista despiadado, del habitante del sur que desea digerir a toda costa la ideología del norte progresista, “moderno”. ¿Se puede creer, entonces, en el *claro* recuento de los hechos que Jason nos proporciona?

Finalmente, Bleikasten coloca el énfasis de la sección final en dos aristas: por un lado, reconoce que la cuarta parte de la novela, aunque relatada con la distancia de un narrador en tercera persona, no es completamente capaz de unificar a la misma (145); por otra parte, de mayor interés para nosotros, es la presencia de un lenguaje completamente distinto a los previamente presentados, el del ritual. Durante la mañana del domingo de resurrección de 1928, Dilsey y Benjy asisten a la misa oficiada por el reverendo Shegog y el minucioso esfuerzo hecho por el autor para representar el tono e intensidad de dicho discurso no es gratuito:

Another language is heard, unprecedented in the novel, signaled at once by the cultural-ethnic shift from “white” to “black,” the emotional shift from rational coldness to spiritual fervor, and lastly by the stylistic shift from the mechanical cadences of shallow rhetoric to the entrancing rhythms of inspired speech. (140)

En el recuento de uno de los eventos míticos más importantes de la cultura occidental, la

muerte y resurrección de Jesucristo, es donde Dilsey halla la fortaleza necesaria para sostener a su propia familia y aquélla que le ha sido conferida, la última generación Compson. De nueva cuenta, el contrapunto presentado por Faulkner es sugestivo: ¿es acaso la fe la única alternativa a la aprehensión solipsista del mundo de la cual Quentin y Jason son trágicos ejemplos? La posibilidad de que la última sección de *The Sound and the Fury* nos exhorte a conferirle significado con base en un sentir altamente subjetivo y personal —uno emparentado con la fe, la fe de creer que la novela significa *esto* y no *aquello*— es probablemente una de las mayores razones para la existencia del apéndice: los mitos creacionales han unificado culturas, pero han separado a las personas.

Ahora que se han establecido algunas posibilidades de lectura y, por consiguiente, los espacios existentes entre ellas, me es posible argumentar que la existencia del “incómodo” apéndice Compson responde a tres necesidades. Primero, para dar cuenta de la degradación sistemática que la familia experimentó, la cual se refleja en el “rango” de sus miembros, así como en el estado del lugar en el que moraron, *The Compson Place*. Consideremos este pasaje proveniente de la entrada correspondiente a Jason Lycurgus, el primer Compson en ostentar dicho primer nombre:

... Compson owned the solid square mile of land which someday would be almost in the center of the town of Jefferson, forested then and still forested twenty years later though rather a park than a forest by that time, with its slavequarters and stables and kitchengardens and the formal lawns and promenades and pavilions laid out by the same architect who built the columned porticoed house furnished by steamboat from France and New Orleans, and still the square intact mile in 1840 ...,²⁹ known as the Compson Domain then, since now it was to breed princes, statesmen, and generals and bishops, to avenge the disposed Compsons from Culloden and Carolina and

²⁹ Uso de Faulkner.

Kentucky,³⁰ then known as the Governor's house because sure enough in time it did produce or at least spawn a governor — Quentin MacLachan again, after the Culloden grandfather — and still known as the Old Governor's even after it had spawned (1861) a general ... the Brigadier Jason Lycurgus II who failed at Shiloh in '62 and failed again though not so badly at Resaca in '64, who put the first mortgage on the still intact square mile to a New England carpetbagger in '66, after the old town had been burned by the Federal General Smith and the new little town, in time to be populated mainly by the descendants not of the Compsons but of Snopeses,³¹ had begun to encroach and then nibble at and into it as the failed brigadier spent the next forty years selling fragments off it to keep up the mortgage on the remainder: until one day in 1900 he died quietly on an army cot in the hunting and fishing camp in the Tallahatchie River bottom where he passed most of the end of his days.

And even the old governor was forgotten now; what was left of the old square mile was known now merely as the Compson place... ("Appendix Compson" 321)

Aunque se omitieron algunos largos paréntesis que Faulkner incluye de forma recurrente en el apéndice (situación a la que volveremos más adelante), deseaba incluir una buena parte de esta entrada debido a que es elocuente respecto a lo señalado anteriormente: la desintegración familiar se entrelaza con la tumultuosa historia de la parte confederada de los EE. UU. y se refleja materialmente en la sustancial reducción de la propiedad Compson, lugar de crianza de realeza (la generación anterior a Jason Lycurgus), líderes políticos, militares, pasando por los protagonistas de la novela y desembocando en la señorita Quentin, quien huye lo más lejos posible del lugar que la vio crecer y sufrir en el proceso.

En segundo lugar, la pieza en cuestión representa un intento por expandir la historia de

³⁰ Culloden hace referencia a la Batalla de Culloden (1746), en Escocia, en la que los Jacobitas fueron vencidos y sus esfuerzos por reestablecer a la dinastía de los Estuardo llegaron a su fin. Quentin MacLachan participa en dicha batalla y luego huye al estado de Carolina, en la nación en construcción al otro lado del Atlántico. Después, en 1779, MacLachan huye junto con su nieto —Jason Lycurgus, el primer Compson en el Yoknapatawpha County— a Kentucky ("Appendix Compson" 318-9).

³¹ Al igual que los Compson y los Sartoris, la familia Snopes es una de las dinastías infames del Yoknapatawpha County. Son protagonistas de las novelas *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) y *The Mansion* (1959), textos que podemos considerar pertenecientes al periodo tardío de la trayectoria de Faulkner.

la familia Compson más allá del sur. Faulkner, que vivió la totalidad de su vida en Oxford, Mississippi, lugar en el que estaba profundamente enraizado, tal vez consideró necesario, como se dice coloquialmente, poner tierra de por medio: al llevar el destino de Caddy hasta Europa, la historia se separaría de él de una vez por todas para buscar una vida más allá del ciclo fallido que representó *The Sound and the Fury*. El exorcismo empezaría con una fotografía presentada ante Jason por una bibliotecaria de Jefferson, y océanos de por medio:

[A] picture, a photograph in color clipped obviously from a slick magazine — a picture filled with luxury and money and sunlight — a Cannebière backdrop of mountains and palms and cypresses and the sea, an open powerful expensive chromium-trimmed sports car,³² the woman's face hatless between a rich scarf and a seal coat, ageless and beautiful, cold serene and damned; beside her a handsome lean man of middleage in the ribbons and tabs of a German staff-general. ("Compson Appendix" 326)

Pienso que es muy importante no descartar las descripciones hechas en esta sección argumentando improbabilidad o idealismo romántico en ellas (¿Caddy con un general alemán?), ya que al hacerlo la pérdida es grande. De las múltiples caracterizaciones que se han hecho de la protagonista de *SF*, quizá ninguna tan precisa y trágica como la hecha por la voz desapegada del apéndice: siempre joven, hermosa, fría, serena, y condenada. Sólo la perspectiva de los años permite el hallazgo del lenguaje preciso, honesto.

En tercer lugar, el apéndice es una manifestación contundente, intencional o accidental —da lo mismo—, de la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de lo que no está ahí, de la ausencia. En consecuencia, el mecanismo narrativo usado con mayor frecuencia aquí es el paréntesis: notas, comentarios, digresiones delimitadas por signos de puntuación que parecen siempre estar un paso detrás de lo que en realidad desea decirse. Consideremos la entrada de

³² Uso de Faulkner.

la señorita Quentin, el último eslabón de la familia:

QUENTIN. The last. Candace's daughter. Fatherless nine months before her birth, nameless at birth and already doomed to be unwed from the instant the dividing egg determined its sex. Who at seventeen, on the one thousand eight hundred ninetyfifth anniversary of the day before the resurrection of Our Lord, swung herself by a rainpipe from the window of the room in which her uncle had locked her at noon, to the locked window of his own locked and empty bedroom and broke a pane and entered the window and with the uncle's firepoker burst open the locked bureau drawer and took the money (*it was not \$2840.50 either,³³ it was almost seven thousand dollars and this was Jason's rage, the red unbearable fury which on that night and at intervals recurring with little or no diminishment for the next five years, made him seriously believe would at some unwarned instant destroy him, kill him as instantaneously dead as a bullet or a lightningbolt: that although he had been robbed not of a mere petty three thousand dollars but of almost seven thousand he couldn't even tell anybody; because he had been robbed of seven thousand dollars instead of just three he could not only never receive justification — he did not want sympathy — from other men unlucky enough to have one bitch for a sister and another for a niece, he couldn't even go to the police; because he had lost four thousand dollars which did not belong to him he couldn't even recover the three thousand which did since those first four thousand dollars were not only the legal property of his niece as a part of the money supplied for her support and maintenance by her mother over the last sixteen years, they did not exist at all, having been officially recorded as expended and consumed in the annual reports he submitted to the district Chancellor, as required of him as guardian and trustee by his bondsmen: so that he had been robbed not only of his thievings but his savings too, and by his own victim; he had been robbed not only of the four thousand dollars which he had risked jail to acquire but of the three thousand which he had hoarded at the price of sacrifice and denial, almost a nickel and a dime at a time, over a period of almost twenty years: and this not only by his own victim but by a child who did it at one blow, without premeditation or plan, not even knowing or even caring how much she would find when she broke the drawer open; and now he couldn't even go to the police for help: he who had considered the police always, never given them any trouble, had paid the taxes for*

³³ El texto de 1929 indica que la cantidad era de tres mil dólares (SF 292).

years which supported them in parasitic and sadistic idleness; not only that, he didn't dare pursue the girl himself because he might catch her and she would talk, so that his only recourse was a vain dream which kept him tossing and sweating on nights two and three and even four years after the event, when he should have forgotten about it: of catching her without warning, springing on her out of the dark, before she had spent all the money, and murder her before she had time to open her mouth) and climbed down the same rainpipe in the dusk and ran away with the pitchman who was already under sentence for bigamy. And so vanished; whatever occupation overtook her would have arrived in no chromium Mercedes;³⁴ whatever snapshot would have contained no general of staff. (333-5)

Me he permitido enfatizar el paréntesis en esta entrada mediante itálicas con el fin de poner de manifiesto que, aunque la voz encargada de narrar esta sección es, en apariencia, imparcial —podríamos decir, incluso, “históricamente precisa”—, son las consecuencias y no los “hechos” lo verdaderamente importante: el destino de la señorita Quentin es un apunte, anecdótico, y el énfasis recae casi por completo en la furia que consumiría a Jason cada vez con más lentitud, pero con mayor agudeza. La cúspide de esta entrada no es el auto Mercedes cromado, o la fotografía que lo pruebe, sino la muerte imaginaria de Quentin a manos del más pragmático de los Compson. Siguiendo esta línea de pensamiento, también es notable que el narrador “enciclopédico” del apéndice se vuelve sospechosamente cercano a Jason y sería factible afirmar que se focaliza en él. Evidencia de esto son los reiterados comentarios despectivos hacia Caddy y su hija y otros dirigidos a la organización policial. Etiquetar las acciones de dicho personaje como “sacrificio” y “negación” añade a esta idea y nos permite desafiar la noción de que lo descrito en el apéndice es un recuento pasivo de *The Sound and the Fury*.

³⁴ Referencia a su madre, Caddy.

La ambigüedad por sí misma es inútil. Sólo rodeada de un deseo legítimo por entender, extraer algún significado, ésta adquiere un propósito. Por ello, no considero que mantener a *SF* como un texto completamente abierto —donde el apéndice es desdeñado— sea un ejercicio intelectual superior: Faulkner deseaba entender su propia obra, lejos, a la distancia, buscando la perspectiva de la que Sartre hablaba. Que Faulkner fuera el autor de la novela no lo eximía de ser un lector de la misma, como cualquiera de nosotros. “Appendix Compson: 1699-1945” es una pieza que tiene cabida en el universo de *The Sound and the Fury* porque no busca meramente definirlo, delimitarlo o expandirlo: lo desafía.

Conclusiones

Oh the past, it's haunted me
Oh the past, it wanted me dead
Oh the past tormented me
Oh the past, it wanted me dead
Oh the past, it's haunted me
Oh the past, it wanted me dead
Oh the past tormented me
But the battle was lost
'Cause I'm still here.
Sia, "I'm Still Here".

I bet your parents taught you that you mean something, that you're here for a reason. My parents taught me a different lesson: dying in the gutter for no reason at all. They taught me the world only makes sense if you force it to.
Batman en *Batman v Superman: Dawn of Justice*.

Faulkner tenía 32 años cuando completó el primer borrador de *The Sound and the Fury*. Para el momento en que había emprendido la tarea de escribir una genealogía introductoria para la misma ya contaba con 49 años. Al revestirse de los personajes que había engendrado casi dos décadas atrás, el autor de Oxford los sentiría familiares —como las canciones que aprendemos en la adolescencia— pero también inexpertos, ingenuos, viscerales, sorprendidos e incluso extraños. A lo largo de esta investigación he barajado diferentes posibilidades por las que Faulkner habría decidido escribir el apéndice y entre ellas, por supuesto, está la teoría de que esta pieza podría ser un examen nostálgico de su novela —Faulkner en la distancia,

confiriendo sentido a las sombras y destellos a los lados de un automóvil en marcha—. Otra posibilidad es que, en calidad de genealogía, el autor hacía honor a la tradición de la que provenía. Uno de los componentes característicos de la identidad sureña es el orgullo por su pasado aristocrático. Una manera de demostrar, de nueva cuenta, que *SF* era producto de su entorno y tiempo era agregar un registro “histórico” de sus personajes.³⁵ Pero estas dos posibilidades me parecían insuficientes, aun uniendo fuerzas; esto no se debe a un deseo romántico de mi parte de que mi objeto de estudio sea más trascendente, sino porque la atmósfera de la mitad del siglo XX, tiempo de origen del apéndice, sugiere otras alternativas. El fin de la Segunda Guerra Mundial había sido apenas decretado, reordenando los poderes globales y colocando a los EE. UU. al frente; Faulkner atravesaría también por un proceso de “reordenación”, dado que en 1949 sería condecorado con el Nobel de literatura, colocándolo bajo los reflectores y admitiéndolo dentro del clan conocido como canon literario.

La manera en que dicha condecoración transformaría a Faulkner es materia de especulación biográfica, pero lo que sí es digno de analizar desde el enfoque de los estudios literarios es la manera en que el autor de Oxford, Mississippi, asimilaría su inclusión en la tradición norteamericana. Menciono esto porque las novelas que lo proclamarían como autor consagrado fueron escritas sin restricciones, en libertad, y, si se me permite la expresión, en contraposición de los cánones de su tiempo. *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Absalom, Absalom!* (1936) y “The Bear” (1942) son obras experimentales que, aunque producto de condiciones específicas, deben analizarse desde una óptica estilística y no necesariamente histórica. La obra de Faulkner se convertiría en un hito de la literatura y sus personajes y sus historias formarían parte de un imaginario cultural homogéneo y

³⁵ Aquí radica la lógica de la inclusión de Andrew Jackson, séptimo presidente de los EE. UU. (“Compson Appendix” 318).

normalizado. Esta posibilidad más que palpable debe haber resultado insoportable para Faulkner.

De tal forma que, en este momento, puedo argumentar que el apéndice “Compson: 1699-1945” puede ser definido como muchas cosas —una genealogía, una expansión territorial y temporal, una reelaboración, una llave para el texto, un vestigio de su linaje sureño— y una de ellas, interesante y poco aparente, es como acto de rebeldía. *The Portable Faulkner* fue el primer intento recopilatorio de la obra del autor, tanto en términos cronológicos como temáticos, y fue ese texto el que desencadenó la escritura del apéndice; las discrepancias de contenido que existen entre las cuatro secciones de la novela y el apéndice pueden creerse accidentales, pero considero que fueron intencionales, y la razón de eso fue que Faulkner no deseaba que sus textos fueran normalizados, colocados en una presentación fácil de llevar, manejable: *portátil*. Sus mejores textos son exactamente lo contrario y al incluir en *The Portable* una pieza que desestabilizara la unidad de la antología, Faulkner ponía su puño sobre la mesa, de manera velada pero contundente. Al desestabilizar la consistencia de los textos, el autor sureño resistiría la fosilización interpretativa de su obra y garantizaría la supervivencia de *The Sound and the Fury* como un texto nunca unívoco y siempre abierto.³⁶ Analicemos estas cuestiones en mayor detalle.

La ideología sureña, como casi todas las ideologías, fue definida en oposición (Grant cit. en Cobb 3). Hasta la Guerra de Secesión, la historia de EE. UU. fue, al menos en los registros escritos, la historia de Nueva Inglaterra y esta situación agudizaría las diferencias ideológicas entre los estados separados por la línea Mason-Dixon. Las circunstancias climáticas jugarían un papel importante en la formación de las personalidades de los habitantes de cada región al determinar las actividades productivas que se llevarían a cabo.

³⁶ Irónicamente, algo parecido a lo que ocurría con la versión de 1929.

Los suelos fértiles y el clima cálido fomentarían las actividades agrícolas en el sur —el “corolario” de la esclavitud vino asociado a estas condiciones— mientras que el norte se centraría en labores comerciales y tecnológicas debido a su cercanía con las costas y su clima más inhóspito (Cobb 9). Si bien la postura oficial del norte era anti-esclavitud, su sistema económico se vio beneficiado durante tiempo considerable al recibir materias primas de los estados sureños donde la labor de los esclavos era pilar único de dicha producción (Cobb 18). Esta doble moral hizo que los habitantes blancos poseedores de tierras y esclavos forjaran un sentimiento de orgullo proveniente de su condición: cualquiera que fuera la valoración ética de la esclavitud en otras partes, ellos se mantuvieron consistentes con su propia postura. Aunado a estas diferencias, durante la década de 1830, otras discrepancias ideológicas comenzarían a establecerse en el ámbito religioso: el puritanismo en el norte y los valores del *Cavalier* en el sur (Cobb 22). Siendo un término originalmente asociado al bando acaudalado que apoyó a Carlos I en la Guerra Civil Inglesa (1642-1651), el *Cavalier* sureño adoptó los valores conservadores de este grupo y los combinó con el ideal del *pioneer* norteamericano: el *planter-Cavalier* sería la descripción ideal del habitante blanco del sur y aquéllos que se suscribieron a este estilo de vida atesorarían su estatus.

Como sabemos, la década de 1860 sería fundamental para la historia de EE. UU. puesto que la Guerra de Secesión pondría en jaque el sistema económico e ideológico del sur. Al verse vencidos, los estados bajo la línea Mason-Dixon enaltecerían su historia y pasado, el recuerdo de un momento en el tiempo en que sus valores fueron estandarte de prestigio. Supervisar las labores de los esclavos desde la comodidad del pórtico de una residencia aristocrática se convirtió en una imagen romántica y llena de añoranza. De tal forma que los habitantes más conservadores de estos estados siempre buscarían mantener registros históricos que les permitieran comprobar su linaje.

De este brevísimo recuento histórico —que, por supuesto, no pretende ser exhaustivo— podemos apreciar que la decisión de Faulkner de agregar la genealogía de la familia Compson es un movimiento consistente dentro de los parámetros de la tradición de la que se desprende su texto. No obstante, esta teoría flaquea cuando consideramos que el apéndice también incluye entradas de sus sirvientes:

... These others were not Compsons. They were black:

TP [Hijo de Dilsey y Roskus]. Who wore on Memphis's Beale Street the fine bright cheap intransigent clothes manufactured specifically for him by the owners of Chicago and New York sweatshops.

FRONY [Hija de Dilsey y Roskus]. Who married a pullman porter and went to St Louis to live and later moved back to Memphis to make a home for her mother since Dilsey refused to go further than that.

LUSTER [Hijo de Frony]. A man, aged 14. Who was not only capable of the complete care and security of an idiot twice his age and three times his size, but could keep him entertained.

DILSEY.

They endured.³⁷ (“Compson Appendix” 335)

No es impensable que una familia poseedora de tierras considerara a sus esclavos como una parte integral de su historia —tan importante como para ser parte del registro escrito—, pero sí es un hecho que, en sí mismo, debería ser un foco de atención indicándonos que esta genealogía no es tradicional y no se le puede forzar a serlo.

Como se ha argumentado en los capítulos dos y tres de esta tesis, el apéndice cumple funciones textuales específicas: fungir como desenlace de la novela cuando se le considera

³⁷ Faulkner usa este salto de línea.

parte integral de la misma, expandir espacial y temporalmente la historia de los Compson y servir como testimonio de las limitaciones del lenguaje para representar la *ausencia*. En este momento podemos agregar una cuarta función que quizá sea la más escurridiza: “Compson 1699-1945” es un suplemento que busca desestabilizar la unidad de la novela con el fin de que resista la normalización del proceso de canonización. Afirma a este respecto la profesora de la Universidad de Kansas Cheryl Lester:

By examining the appendix in the context of this well-known anthology [*The Portable*], which is most often treated as little more than the occasion for the piece, we discover that the appendix is not merely a supplement to *The Sound and the Fury* but a critique, before the fact, of what has since become, in the United States, the canonical representation of this author’s writing. (372)

Y continua la autora norteamericana:

The effect of the *Portable* was thus to legitimize the celebration of Faulkner in the United States as the celebration of a literary realization and consciousness of wholeness and aesthetic totality. The acceptance of Faulkner was, in other words, less involved with a greater understanding of the ensemble of his writings than with a fundamental reformation of the manner in which his work was received ... This reformation was accomplished by turning away from Faulkner’s disturbing individual works to the reassuring whole in which their genuine significance is supposedly revealed. (374-5)

Una vez que la obra de Faulkner fuera ensamblada por Cowley en *The Portable*, ésta tendría la presentación “adecuada” para ser admitida en los anales de la historia literaria. Un Faulkner domado era un Faulkner que podía ser condecorado con el Nobel, celebrado por la comunidad literaria de su país y solicitado para dar las claves interpretativas que esclarecerían, de una vez por todas, los misterios y fluctuaciones que eran parte fundamental de sus textos.

Pero en su lugar, el autor de Oxford nos legaría una pieza que pondría en crisis los

mecanismos de inserción de obras literarias en el imaginario cultural. Como lo refleja el final de la novela, el “idiota” guarda silencio una vez que todo se encuentra en su lugar correspondiente, aunque esto no tenga algún significado en sí mismo:

Ben’s voice roared and roared. Queenie moved again, her feet began to clop-clop steadily again, and at once Ben hushed. Luster looked quickly back over his shoulder, then he drove on. The broken flower drooped over Ben’s fist and his eyes were empty and blue and serene again as cornice and façade flowed smoothly once more from left to right, post and tree, window and doorway and signboard each in its ordered place. (Faulkner, *SF* 309)

El orden es un deseo humano entendible, quizá necesario, y es parte de la búsqueda del significado de las cosas, pero obras como *The Sound and the Fury* y sus respectivos suplementos ponen de manifiesto que tales ordenamientos son, como cualquier dictamen de los seres humanos, convenciones que tienen siempre una fecha de caducidad y que se ejecutan a costa de pérdidas invisibles pero palpables. El apéndice Compson no es un obituario de las interpretaciones de la novela, sino el lugar en el que las voces de sus protagonistas reverberan, se refractan y vuelven al lugar del que escaparon por primera vez. Habiendo establecido esto, me es posible concluir mediante la afirmación de que no existe, en mi opinión, una edición del texto de *The Sound and the Fury* que se adapte por completo al modelo que aquí propongo: el texto de 1929 con el apéndice al final del volumen y sin incluir la nota editorial de Noel Polk. No obstante, creo que lo conseguido en la edición de Modern Library de 2012 se acerca mucho a lo que aquí planteo, no sólo por la manera en que el texto es presentado (sin notas excesivas del editor) sino porque el escrito introductorio de Marilynne Robinson es amigable con los lectores que se acercan por primera vez a una de las novelas capitales del siglo XX.

Obras citadas

- Balza, José. "Joyce y Faulkner: la ruptura temporal". *Revista de la Universidad de México* 11 (julio 1975): 4-6. PDF.
- "Bart the Genius". *The Simpsons*, written by Jon Vitti, directed by David Silverman, Gracie Films, 1990. Copia digital.
- Barthes, Roland. "From Work to Text". *Image Music Text*. Trad. Stephen Heat. Londres: Fontana Press, 1997. 155-64. PDF.
- Bleikasten, André. *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Bloomington: Indiana UP, 2017. Impreso.
- . "The Quest for Eurydice". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2nd ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc. 1994. 412-30. Impreso.
- "The Burning". *Seinfeld*, written by Jennifer Crittenden, directed by Andy Ackerman, Castle Rock Entertainment, 1998. Copia digital.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Nueva York: Vintage International, 1991. Impreso.
- Carroll, Noël. "Narrative Closure". *Philosophical Studies* 135 (2007): 1-15. PDF.
- Carson, Anne. "Introduction". *If Not Winter: Fragments of Sappho*. Trad. Anne Carson. Nueva York: Vintage, 2002. ix-xiii. PDF.
- Chartier, Roger y Peter Stallybrass. "What Is a Book?". *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. Neil Fraistat y Julia Flanders. Nueva York: Cambridge UP, 2013. 5136-658. Kindle.
- Chiang, Ted. "Story of Your Life". *Stories of Your Life and Others*. Nueva York: Vintage Books, 2002. Kindle. 91-144.

- Churchwell, Sarah. "Rereading *The Sound and the Fury* by William Faulkner". *The Guardian*. Guardian News and Media Limited, 20/07/2012. 30/11/2016.
- Cobb, James. *Away Down South: A History of Southern Identity*. Nueva York: Oxford UP, 2005. Kindle.
- Cohen, Philip. "'The Key to the Whole Book': Faulkner's *The Sound and the Fury*, the Compson Appendix, and Textual Instability". *Text and Textuality: Textual Instability, Theory, Interpretation*. Ed. Philip Cohen. Nueva York: Routledge, 2011. 235-68 Impreso.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. 2da ed. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2004. Impreso.
- Danielewski, Mark. *House of Leaves*. Nueva York: Pantheon Books, 2000. Impreso.
- De la Colina, José. "El testamento de William Faulkner". *Revista de la Universidad de México* 12 (agosto 1962): 30-1. PDF.
- Deleuze, Gilles. "Bartleby o la fórmula". *Primera Paradoja*. wordpress.com, s. f. 3/12/2017.
- Díaz Sánchez, Ma. Eugenia. "Introducción". *El ruido y la furia*. 7ma ed. Ed. Ma. Eugenia Díaz Sánchez. Madrid: Cátedra, 2008. 9-55. Impreso.
- Díaz-Diocaretz, Myriam. "Faulkner's Spanish Voice/s". *Faulkner: International Perspectives*. Ed. Doreen Fowler y Ann Abadie. Jackson: UP of Mississippi, 2007. 30-59. Impreso.
- Durán, Manuel. "William Faulkner". *Revista de la Universidad de México* 12 (agosto 1962): 29-30. PDF.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1992. PDF.

- Eggert, Paul. "Apparatus, Text, Interface". *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. Neil Fraistat y Julia Flanders. Nueva York: Cambridge UP, 2013. 3014-584. Kindle.
- Eliot, T. S. *Four Quartets*. Londres: Faber & Faber, 2009. Kindle.
- . "The Hollow Men". *The Oxford Anthology of English Literature*. Ed. Frank Kermode y John Hollander, vol. II. Nueva York: Oxford UP, 1973. 1999-2002. Impreso.
- Farazmand, Reza. *Comics for a Strange World: A Book of Poorly Drawn Lines*. Nueva York: Plume, 2017. Impreso.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. Impreso.
- . *The Sound and the Fury: The Corrected Text with Faulkner's Appendix*. Nueva York: Modern Library, 2012. Impreso.
- . "An Introduction for *The Sound and the Fury*". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. 225-8. Impreso.
- . "An Introduction to *The Sound and the Fury*". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. 228-32. Impreso.
- . "Appendix Compson: 1699-1945". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. 203-15. Impreso.
- . "Appendix Compson: 1699-1945". *The Sound and the Fury: The Corrected Text with Faulkner's Appendix*. Nueva York: Modern Library, 2012. 317-35. Impreso.

- . "To Ben Wasson, [early summer, 1929]". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. 220-1. Impreso.
- Fuentes, Carlos. "William Faulkner y la gran novela norteamericana". *FILO:UBA*. FILO:UBA, 12/03/2005. Video en línea. 30/11/2016.
- Furler, Sia y Jesse Shatkin. "I'm Still Here". *I'm Still Here – Single*, Monkey Puzzle Music, Inc., 2018. Archivo AAC.
- García Márquez, Gabriel. "Nobel Lecture". *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 1993. 30/12/2016.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Nueva York: Cambridge UP, 2001. PDF.
- Greetham, David. "A History of Textual Scholarship". *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. Neil Fraistat y Julia Flanders. Nueva York: Cambridge UP, 2013. 595-1358. Kindle.
- Heshmat, Shahram. "What Is Confirmation Bias? Wishful Thinking". *Psychology Today*. Sussex Publishers, LLC, 23/04/2015. 10/09/2018.
- Joyce, James. *Ulysses*. Nueva York: Penguin Classics, 2015. Kindle.
- Kartiganer, Donald M. "[The Meaning of Form] in *The Sound and the Fury*". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. 324-43. Impreso.
- Keegan, Claire. *Foster*. Londres: Faber and Faber, 2010. Kindle.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Nueva York: Oxford UP, 2000. Archivo PDF.
- Lemus, Silvia. "Una novela es un viaje muy largo". *Nexos*. Nexos, 01/04/1994. 30/11/2016.

- Lester, Cheryl. "To Market, to Market: *The Portable Faulkner*". *Criticism*. 3.XXIX (verano 1987): 371-92. PDF.
- McCullers, Carson. *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*. Nueva York: Bantam, 1971. Impreso.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge, 2004. Archivo PDF.
- Minter, David. "Note to the Appendix Compson 1699-1945". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2da ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1994. 203. Impreso.
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlín: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. 333-43. Archivo PDF.
- O'Hagan, Sean. "Claire Keegan: <<Short Stories Are Limited. I'm Cornered into Writing What I Can>>". *The Observer*. Guardian News and Media Limited, 05/09/2010. 29/12/2016.
- Onetti, Juan Carlos. "Incursiones en Faulkner". *Nexos*. Nexos, 01/07/1991. 30/11/2016.
- Peavy, Charles. "Faulkner: un regionalista universal". Trad. Jaime Valdivieso. *Revista de la Universidad de México* 11 (julio 1975): 7-11. PDF.
- Piña, Gerardo. *Estación Faulkner*. Ciudad de México: Auieo Ediciones, 2013. Impreso.
- Polk, Noel. "Introduction". *New Essays on The Sound and the Fury*. Ed. Noel Polk. Nueva York: Cambridge UP, 1993. 1-21. Impreso.
- Rall, Dietrich y Marlene Rall. "La recepción de la literatura alemana en México". *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Ral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1987. 443-54. Impreso.
- Revueltas, José. *Los errores*. Ciudad de México: Bolsillo Era, 2014. Impreso.

- Robinson, Marilynne. "Foreword". *The Sound and the Fury: The Corrected Text with Faulkner's Appendix*. Nueva York: Modern Library, 2012. ix-xxi. Impreso.
- Sartre, Jean Paul. "On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner". *The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition*. 2nd ed. Ed. David Minter. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc. 1994. 265-71. Impreso.
- "Seinfeld calls decision to end show <<all about timing>>". *CNN.com*. Cable News Network, Inc., 26/12/1997. 10/09/18.
- Snyder, Zack (dir.). *Batman v Superman: Dawn of Justice*. Burbank: Warner Bros., 2016. Copia digital.
- Spilka, Mark. "Quentin Compson's Universal Grief". *Contemporary Literature* 11.4 (otoño, 1970): 451-69. PDF.
- Sutherland, Kathryn. "Anglo-American Editorial Theory". *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. Neil Fraistat y Julia Flanders. Nueva York: Cambridge UP, 2013. 1384-969. Kindle.
- Valdivieso, Jaime. "Con los espíritus de William Faulkner". *Revista de la Universidad de México* 11 (julio 1975): 12-7. PDF.