



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENUNCIACIÓN, NIVELES NARRATIVOS Y
NARRADORES: LA VOZ DE LA FURIA EN
THE SOUND AND THE FURY,
DE WILLIAM FAULKNER

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
JORGE ALBERTO AVENDAÑO GÁLVEZ

ASESOR: DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2019
SUAYED



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción	4
1 Aproximaciones teóricas a los problemas de enunciación, historia y niveles narrativos	9
1.1 Enunciación	9
1.2 Historia	12
1.3 Niveles narrativos	14
2 Narradores	22
2.1 Benjamin, el idiota	24
2.2 Quentin, el suicida	29
2.3 Jason IV, la furia	33
2.4 Dilsey, la que soportó el paso del tiempo, el sonido.....	37
2.5 El apéndice, los Compson: 1699-1945	42
Conclusión	45
Bibliografía	48

Para Ana, que siempre perdures.

Para mi familia y todos nuestros días de Semana Santa.

Para todos mis maestros de literatura, en absoluto agradecimiento.

Para ti, Álvaro, que me enseñaste el camino hacia Faulkner.

O Captain! my Captain! our fearful trip is done,

The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won,

The port is near, the bells I hear, the people all exulting,

While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring;

But O heart! heart! heart!

O the bleeding drops of red,

Where on the deck my Captain lies,

Fallen cold and dead.

-Walt Whitman

Enunciación, niveles narrativos y narradores: la voz de la furia en *The Sound and the Fury*, de William Faulkner

Jorge Alberto Avendaño Gálvez

"El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal."

Paul Ricoeur

Introducción

Leer un texto, de ficción o no, implica utilizar códigos lingüísticos que permitan tal acción, ya sea en un idioma o en algún sistema comunicativo. A partir del uso y la apropiación de estas constituciones lingüísticas es que se construyen significados, quien se posiciona en la función y acción de leer le da sentido a la información que se le presenta; es decir, el lector toma la responsabilidad de dar sentido y significación a la información que procesa. Esto depende de la forma en la que se relacionen las estructuras que constituyen los elementos de un sistema lingüístico. De esta manera, la situación comunicativa de un texto no sólo se cumple sino que también se modifica, convirtiéndose en un ejercicio literario y lírico en el que existe un intercambio de mensajes entre lector y autor.

En el proceso de comunicación oral la respuesta y el intercambio de posiciones y mensajes entre emisor y receptor se da de forma inmediata, ya que estos interactúan en tiempo real y no mediado por un tercer actor, como lo sería, en tal caso, la mediación de un texto entre autor y lector, en donde la comunicación ocurre de forma distante, lenta y significativa. Por medio de su uso del lenguaje el lector accede a metasignificados propios

de las asociaciones de significado que ocurren en la literatura. A partir de ahí, de esa generación y adquisición de significados, es que el lector establece un vínculo comunicativo con el autor de tal o cual texto.

Un proceso lingüístico que está estrechamente vinculado al uso de códigos de lenguaje y a asociaciones de significado es el de la enunciación. Según el ensayo “Enunciación”, de María Isabel Filinich, la enunciación es “la noción que subsume las diversas modalidades bajo las cuales el sujeto se hace presente en lo que comunica” (9); es decir, la forma en la que, a partir del uso del lenguaje se verbaliza y se comunica el discurso en el interior de una enunciación realizada por un sujeto, el enunciador, destinando dicho discurso a un receptor o enunciatario. Tanto enunciador como enunciatario se manifiestan de manera paralela a la enunciación del discurso. Esto implica, en el nivel discursivo, el cumplimiento del proceso comunicativo entre emisor y receptor en forma temporal, espacial y modal.

Entender el funcionamiento de la enunciación narrativa nos permitirá abordar el estudio de las voces narrativas y su importancia en la novela de William Faulkner, *The Sound and the Fury*.¹ Esto tiene la finalidad de lograr un mejor entendimiento de la construcción interna de la novela, para así comprender el estilo y la narrativa de Faulkner. Particularmente el uso del lenguaje por parte del autor al momento de delegar la voz narrativa al interior de la novela, lo que Genette llama *relato*. Tal análisis parte de un primer acercamiento en el que, tomando en cuenta distintas posturas teóricas, se analizará la narración y su configuración interna a partir de tres aspectos básicos de la narratología. Utilizaré la narratología, pues es la disciplina que más se acerca al análisis literario desde

¹ La edición utilizada para esta tesina es la editada en 1990 por Vintage International, a partir de la versión corregida en 1984 de *The Sound and the Fury*, bajo la guía del editor Noel Polk.

la configuración interna del relato, a diferencia de la lingüística, cuya presencia es responsable directa de la gestación de la narratología, sin embargo, ésta, la lingüística, más bien se dedica al estudio de la configuración de la lengua. Así, aquí entenderemos la narratología como una herramienta de orden aclarativo que permite el estudio del texto de Faulkner, y, de manera oportuna, un profundo entendimiento de *The Sound and The Fury*.

De acuerdo con María Isabel Filinich, en su libro *La voz y la mirada*, los aspectos básicos de la narrativa son los siguientes: “Las acciones narradas, la historia, el conjunto de acontecimientos o, en otros términos, aquello que se cuenta, el discurso, oral o escrito, que refiere la historia, el modo que se cuenta, y la situación o acto narrativo, el proceso por el cual un sujeto asume la función de narrar a otro una historia.” (9) Estos aspectos, en conjunto también con teorías postuladas por Ricoeur, Genette y Pimentel, entre otros, serán, necesariamente, tomados en cuenta al hacer un análisis a fondo de un texto narrativo como lo es la novela *The Sound and the Fury*, objeto central de esta tesina.

En *Figures III* (1972),² Genette asigna nomenclaturas específicas a los aspectos antes mencionados para poder distinguirlos entre sí y separarlos de aspectos textuales como las figuras retóricas y las partículas del lenguaje como el sema y el lexema. Así, el nivel en el que se desarrollan las acciones dentro de un mundo narrado le denomina *historia*, el término de *relato* se reserva para aquello que se asocia con la situación discursiva o la enunciación narrativa, y asigna el término de *narración* al acto que realiza el sujeto de la enunciación cuando produce un *relato*. Los planos o niveles narrativos de la historia, el relato y la narración se relacionan entre sí de forma complementaria el uno con

² Los términos *relato*, *historia* y *narración*, cuando hagan referencia a la forma en la que Genette los usa, estarán siempre en cursivas.

el otro en la construcción verbal que se hace al usar un discurso textual, tanto en la ficción como en la no ficción.

Al respecto, los teóricos Ricoeur, Genette y Souriau, en textos como *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique* (1983), *Figures III* (1972) y *La Correspondance des arts* (1947), han intentado separar y fragmentar las situaciones narrativas textuales que se manifiestan en la literatura en aras de realizar un análisis más puntual y más exacto que los hechos a partir de los primeros conceptos de mimesis y diégesis de Aristóteles y Platón. De acuerdo con lo que Paul Ricoeur escribió en el primero de sus tres volúmenes dedicados al tiempo y a la narración,³ existe una “triple mimesis”, que se divide en “mimesis I, II y III”. Aunque esta división sea útil sólo para diferenciar los niveles de intervención de los significados a partir de la mediación de un sujeto verbal que busca de alguna manera ejercer una función hermenéutica sobre el discurso, es decir, Ricoeur busca asignar diferentes niveles de apropiación de significados basado en la profundidad con la que el sujeto verbal de la enunciación intervenga en el texto.

Nuestro objeto de estudio será analizado bajo la luz de estos postulados teóricos. Este hecho no es, de ninguna manera, un capricho personal, es más bien una situación surgida por la naturaleza misma del análisis narratológico. Es por ello que es importante señalar que una buena parte de esta tesina se concentrará en el nivel discursivo del *relato*, ya que es aquí en donde se crean las situaciones discursivas que a la vez son parte de los niveles de la *historia* y la *narración* del mundo narrado, la diégesis.⁴ Profundizar en lo anterior posibilitará analizar las situaciones narrativas construidas a partir del relato y la mediación narrativa de los narradores en *The Sound and the Fury* de William Faulkner y a

³ Ver Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*.

⁴ Gerald Prince en *A Dictionary of Narratology*, p.28 define la diegésis como "El mundo (de ficción) en que las situaciones y eventos narrados ocurren".

la vez nos dará respuesta de la intención de esta tesina, la cual, al final, busca demostrar cómo al utilizar la narratología en el análisis de cualquier texto, en este caso *The Sound and The Fury*, es que se alcanza una comprensión y una difusión más precisa de la obra que si, digamos, se aproxima el lector al texto desde una postura crítica. En ese sentido esta tesina es más cercana a una lección de anatomía que a un artículo crítico.

Para facilitar la progresión del análisis del texto, esta tesina está dividida en capítulos agrupados de la siguiente manera: El capítulo uno se constituye de tres aspectos narratológicos (enunciación, historia y niveles narrativos) que aparecen a cuenta de marco teórico, esto por la necesidad de establecer el tono y el rumbo que tomará la disección del texto mediante el uso de las herramientas que proporciona la narratología. Así, la segunda parte de la tesina se compone por un análisis de los narradores que utiliza Faulkner en la novela, su nivel de cercanía con los hechos acontecidos, su conocimiento de los mismos, y la forma en que dichas narraciones son enunciadas desde una focalización o punto de vista en particular.

1 Aproximaciones teóricas a los problemas de enunciación, historia y niveles narrativos

1.1 Enunciación

La enunciación, como se explicó ya, se genera a partir del posicionamiento de un sujeto en una situación en la que se produce un discurso, verbal, o escrito. En una narración, la enunciación se separa, invariablemente, en *historia* (lo que acontece al interior del texto narrado) y *relato* (lo que se narra en el texto).

Es importante recordar que cuando los sujetos de la enunciación participan en una situación comunicativa similar a la de emisor y receptor se le conoce como enunciación, ello constituye, pues, el acto de enunciar. Es decir que es “la totalidad de la situación lingüística y situación extralingüística en la que se produce el enunciado y los factores que intervienen en su producción y en su interpretación” (407).⁵ Por otra parte, es necesario mencionar la manera en que se conforma la estructura de la misma, partiendo, en primera instancia, del nivel enuncivo (lo que se enuncia) y del nivel enunciativo (la enunciación).

En la figura 1, Filinich desmenuza la manifestación discursiva desde lo enunciado y la enunciación, las cuales a su vez derivan en partículas elementales del lenguaje como sujeto, verbo y objeto, para ambos niveles, así como las relaciones que tanto lo enuncivo como lo enunciativo mantienen con los conceptos de tiempo y espacio. El tiempo de esta ramificación de niveles, asociaciones y relaciones, debe de estar acompañado por la comprensión de lo que Filinich llama “enunciación enunciada” y una “enunciación citada”. Ambos conceptos emergen del ejemplo del texto de Umberto Eco que cita Filinich. En este ejemplo, un sujeto de la enunciación realiza el acto de evidenciar su (situación de)

⁵ Carlos Arroyo Cantón, Perla Berlato Rodríguez, (2012). La comunicación. Oxford University Press.

familiaridad, de hambruna, este sujeto se dirige a un enunciatario incógnito pero presente en la enunciación por medio del pronombre “te”, además de las múltiples manifestaciones que a partir del discurso mencionen al “yo”. Así, los sujetos que participan del discurso y del proceso de la comunicación dejan marcas en el discurso, explícitas o implícitas. El enunciado “Yo (te) digo que tengo hambre” se puede convertir en un “Yo te estoy diciendo a ti por medio de mis palabras, que tengo hambre”.



Ejemplo: - "Tengo hambre"

Yo (te) digo que tengo hambre.

Análisis texto de Umberto Eco (p. 20)

Ma. Isabel Filinich; Enunciación, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Figura 1

En una situación discursiva similar, en *The Sound and The Fury*, Benjamin Compson dice “She smelled like trees”(9) refiriéndose a su hermana Candace. En esta situación enunciativa tenemos, al igual que en el ejemplo de Eco, un sujeto (Benjamin)

quien desde su posición de enunciador se dirige a un enunciatario incógnito a partir de la presencia implícita del mismo por medio del acto narrativo en el cual la manifestación discursiva enunciada por Benjamin “She smelled like trees” se convierte en “I am telling you that she smelled like trees.” Por otra parte, la enunciación citada es todo aquel accionamiento discursivo que se da en los diálogos de un texto, en narraciones dentro de otra narración (en forma de relato contenido dentro de otro relato, metarelato), citas o epígrafes, y que al igual que la enunciación enunciada, se constituye como una simulación, o simulacro, diría Filinich, de lo que es una enunciación real.

Genette (71) separa y categoriza la enunciación ficticia en *relato* (discurso narrativo), *narración* (situación narrativa) e *historia* (acontecimientos), estas separaciones, o categorizaciones, se deben a que Genette considera que el *relato* es el registro de la serie de hechos narrados, de la comunicación entablada por narrador y narratario,⁶ y del hilo conductor de los hechos, la trama. En cambio, la *narración* da cuenta de la mediación del discurso del relato. Por su parte, la *historia* remite al aspecto del discurso narrativo en el cual se da cuenta de una serie de acciones ejecutadas fuera de cualquier marca enunciativa.

La comprensión de cómo funciona y actúa el narrador es primordial en cualquier intento de analizar un texto narrativo, pues es a partir de las funciones que desempeñe el narrador respecto al *relato*, que la *historia* será desarrollada y sostenida dentro de una diégesis y una posible mimesis creada por una enunciación ficticia.

⁶ Narrador y narratario se relacionan de forma similar a como se relacionan enunciador y enunciatario, sólo que en este caso, uno es el sujeto que acciona la narración, y el otro es el sujeto que recibe dicha narración, de forma directa, o indirecta. Vale la pena señalar que, a su vez, tanto narrador como narratario tendrán sus propios niveles de manifestación discursiva.

1.2 Historia

De acuerdo con Genette, el nivel de la *historia* es en donde se aperece el “significado o contenido del relato... lo que se cuenta” (71).⁷ En este nivel aparecerán las acciones que ocurren en *The Sound and the Fury*, tales acciones están narradas desde una temporalidad no lineal, esto es, lo que acontece se le revela al lector como: 7 de abril de 1928, 2 de junio de 1910, 6 de abril de 1928 y 8 de abril de 1928, además de un apéndice. Sin embargo, la temporalidad, gracias al apéndice, de las acciones enunciadas en la novela puede rastrearse hasta el año de 1699, con la descripción de Ikkemotubbe.

Es importante no confundir el orden cronológico de las acciones en la *historia*, con el tiempo de la narración. Este último está más bien relacionado con los tiempos gramaticales en los que el narrador cuenta las acciones del *relato*, pues el tiempo de la narración puede darse desde una narración enunciada en pasado, o ulterior. Las acciones pueden también narrarse a futuro al usar formas verbales futuras. Asimismo, la narración puede ocurrir desde el presente de la enunciación, en el presente de la *historia* y en el presente del *relato*, tal y como sucede en la sección de Benjamin (el capítulo narrado por este personaje) en la que el personaje entrelaza en su narración lo que ocurre alrededor de él en ese momento y los recuerdos que anteceden a su presente de la enunciación, como el funeral de su abuela.

Lo anterior se revela importante para entender la *historia* de la novela, pues la cronología de acciones se desarrolla en una sucesión de días santos entre un 2 de junio de 1910, y los días 6, 7 y 8 de abril de 1928, aunque en el apéndice se cuentan episodios menores relacionados a la familia y al condado de Yoknapatawpha, a manera de analepsis

⁷ Ver *Figures III*.

y prolepsis. La enunciación de las acciones está fragmentada, de forma similar a lo que ocurre con lo que pasa en el nivel del *relato*, en el cual la narración es regida por distintas voces.

1.3 Niveles narrativos

Historia, relato, y narración están (en todo momento) ligados el uno con el otro y se categorizan en niveles de relación. Esto es, cada parte de la narración contiene niveles de complejidad que van desde situaciones simples del uso del lenguaje, hasta construcciones narrativas simultáneas, esto ligado, también, a las funciones que realice el narrador, o el lenguaje mismo, dentro del texto. Uno de los puntos de interés para este estudio es el de los niveles narrativos, esto por la intrincada construcción narrativa de *The Sound and the Fury*, en donde diferentes narradores proporcionan información de la *historia* desde distintas posiciones, y en diferentes capacidades de uso de lenguaje.

Como ya se había apuntado, Genette separa las situaciones enunciativas verbales en tres partes: *historia, relato y narración*. Aunque el análisis conjunto de cada una de estas partes es posible, ello sería una labor profundamente compleja. Ante la dificultad de tal ejercicio, Luz Aurora Pimentel, en su ensayo “Teoría Narrativa”,⁸ ofrece una definición que resuelve la complejidad de un estudio que parte desde múltiples teorías narrativas.

Para Pimentel existe una necesidad práctica en cuanto a clarificar conceptos asociados con la narrativa y define la situación narrativa como “la construcción verbal, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción (y necesariamente de pasión) e interacción humana que evoluciona en el tiempo, y cuyo referente puede ser real o ficcional” (260). Esta definición indica que la construcción verbal está filtrada por un narrador que comunica al lector o a otros narradores o personajes.

El acto de contar una historia está siempre mediado por la voz que ejerce la acción de narrar; esto es, lo que se nos narra es información filtrada por un narrador. Esta

⁸ Esther Cohen, *Aproximaciones. Lecturas del texto*. pp. 257-287.

información varía de acuerdo a la posición y al nivel de involucramiento en los hechos y acontecimientos del mundo que se narra. Quien narra es a la vez fuente de información, punto de enfoque y transmisor de significados. Es a partir de la comprensión de la manera en la que Faulkner decide utilizar sus narradores y la forma en que estos mediatizan los hechos que acontecen en el *relato* que el lector puede alcanzar significados concretos durante la lectura de *The Sound and the Fury*, a la vez que accede a una metacognición del lenguaje.

En la *narración* existen niveles que se categorizan a partir de la cantidad de involucramiento o participación del narrador en la *historia* y la cantidad de información que posea el narrador, así como la manera en la que el narrador afecta la relatoría de hechos al posicionarse en distintos niveles de relación frente a lo que se cuenta. Faulkner, en *The Sound and The Fury*, mezcla la temporalidad del discurso y la perspectiva al igual que cualquier otra narración, sin embargo, lo hace desde la conciencia de los personajes en donde tiempo, voz, perspectiva y uso del lenguaje se conjugan en una serie de monólogos en los primeros tres capítulos y una narración en tercera persona en el último y en el apéndice. Los narradores se posicionan y emiten información mediatizada por su perspectiva y por su capacidad retórica y de pensamiento.

William Faulkner utiliza una narrativa en flujo de conciencia a partir del monólogo interior, si el funcionamiento y la operatividad del monólogo interior no se comprenden, la comprensión de la *narración* en *The Sound and The Fury* será de un nivel muy básico, en especial en lo que concierne a los primeros tres capítulos.

Ana María Platas Tasende, en su *Diccionario de términos literarios*, define el monólogo interior como la “técnica que consiste en la expresión en estilo directo del

pensamiento no pronunciado, próximo al inconsciente, exaltado, caótico, desorganizado e incoherente de un personaje en el mismo momento en el que está atravesando una crisis [...] En el monólogo interior el acto de narración es simultáneo a su producción misma, pues el propio personaje pensante es a la vez protagonista.”(506-507)⁹

De la definición anterior me parece muy importante rescatar el hecho de que para que se dé el monólogo interior en una *narración*, es necesario que el personaje que enuncia se encuentre en una “crisis” y que, además de esto, el acto de narrar se dé simultáneamente con el acto de producir la narrativa, es decir, que sea partícipe de los hechos que narra y que a la vez le causen una crisis que lo lleve a generar un discurso alejado de una estructura coherente.

Durante el *Modernism*¹⁰ esta técnica fue muy utilizada; ejemplos de ello pueden ser encontrados en la obra de James Joyce, Virginia Woolf, y para nuestro particular interés, en la obra de William Faulkner.

Pimentel asevera que es necesario realizar una separación entre el mundo narrado, y lo que produce ese mundo narrado, es decir, existe una relación que es apenas distinguible entre lo que pasa al interior de una narración y quien está narrando, pero que es precisamente esta relación “entre mundo narrado y acto productor de ese mundo” (148)¹¹ lo que define el nivel narrativo en que tanto narrador y mundo narrado se ubican. Dice

⁹ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*.

¹⁰ El término *Modernism* se usa en este estudio en su forma inglesa para hacer una distinción entre el modernismo literario en lengua española y el modernismo literario anglosajón. En la introducción a su *Antología del modernismo* (1970), José Emilio Pacheco asevera que: “El término ‘modernismo’ favorece la confusión y la ambigüedad. La crítica en lengua inglesa lo refiere a lo que llamamos vanguardia. En el habla común de nuestros países es sinónimo de contemporáneo. En cambio la historia literaria recogió esta palabra para agrupar la pluralidad de tendencias que se originaron en Hispanoamérica a fines del XIX y principios del XX.” Por lo tanto, en un afán de no confundir un término con el otro, utilizaré la tipografía en cursiva para referirme al *Modernism* como el movimiento literario de habla inglesa al que pertenecieron las plumas de autores como Faulkner o Joyce.

¹¹ Ver Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*.

Genette: “Todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto productor del relato” (238). Los niveles narrativos son, entonces, episodios enunciativos que se manifiestan en un orden jerárquico, de acuerdo con la manera en que se organiza el *relato* a partir de la presencia del narrador en la *narración* que se enuncia en una diégesis.

Estos niveles narrativos están organizados según la participación del narrador en relación con la *historia*. En el nivel extradiegético, por ejemplo, el narrador cumple su función de manera ajena a la diégesis, y se dirige a un público que no participa de los hechos narrados; esto es, ni narrador, ni narratario, o narratarios, participan de los acontecimientos descritos en la *historia*. Por otra parte, en el nivel intradiegético ocurren todas aquellas enunciaciones que están subordinadas a una narración rectora que enmarca lo que sucede en ese nivel. Veamos, a manera de comparación, un par de ejemplos de narración intradiegética: el caso del curioso impertinente en *El Quijote*. En el capítulo XXXII del libro uno, el narrador encargado de regir la narración delega la voz en el cura Pedro Pérez, así, este personaje tomará el cargo de narrador, y se dedicará a contar lo ocurrido en la novela del curioso impertinente (un meta relato insertado en el interior del Quijote). Al comenzar el capítulo XXXIII será el cura quien se encargue de narrar toda la *historia* de la novela.

Pues desá manera, dijo el cura, quiero leerla por curiosidad siquiera, quizá tendrá alguna cosa de gusto. Acudió maese Nicolás a rogarle lo mismo, y Sancho también, lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiera, dijo: Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza de esta manera.

Cervantes utiliza al personaje Pedro Pérez para llevar a cabo una narración en segundo plano, esto es, Cervantes inserta una historia dentro de la historia valiéndose de la intervención de un personaje que opaca a la figura del narrador del primer relato; esta acción permite que el narrador rector tome distancia de los hechos que ha narrado en favor de una sub-historia que será contada desde la posición y perspectiva de otro, lo que cuenta Pedro Pérez será, posteriormente, una enunciación sujeta a su propia construcción verbal.

Esto ocurre también en *The Sound and the Fury* cuando Luster, uno de los personajes secundarios de la novela, narra un baile que ocurrió en Yoknapatawpha, al cual él no pudo asistir, pero al que en ese día en particular, y desde el presente de la enunciación, piensa asistir, si es que encuentra, claro, esos 25 centavos de dólar que trae perdidos. A esa historia contada por Luster se le ubicará en el nivel intradieético.

Ahora bien, Genette señala que en el caso de que exista un narrador que “sólo puede encontrarse en su relato en primera persona”, tendremos entonces un “relato en segundo grado”, o metadiégesis, el cual es un nivel narrativo insertado dentro de un primer relato que sirve de barrera de contención para todo lo narrado en dicho relato superior. Es, invariablemente, identificado por la presencia de un narrador explícito e implícito al momento de la ejecución del relato. Tal y como sucede en la enunciación de Eco “Yo digo que tengo hambre” y en la de Faulkner “She smelled like trees”, en las cuales quien narra estos eventos lo hace desde su posicionamiento en primera persona hacia un narratario. Así, las enunciaciones se convierten en “Yo (te) digo (a ti) que tengo hambre”, y “(I say to you that) she smelled like trees”.

Dice Genette: “La elección del novelista no se da entre formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas[...] hacer contar la historia por uno de sus "personajes", o por

un narrador ajeno a esa historia” (225); esto es, un autor, desde sus opciones creativas, tiene la opción de elegir el nivel en que va a situar a su narrador, su posición ya sea extradiegético, o intradiegético y la forma en la que el narrador se relacionará con la *historia* (heterodiegético, homodiegético), e incluso si tal narrador es el protagonista de los hechos que se narran (autodiegético).

La organización de la novela (sus capítulos, su estilo narrativo) presenta diversas complicaciones al momento de identificar las voces narrativas que rigen la narración y la relatoría de eventos ocurridos al interior de ella. Una de estas complicaciones es identificar a los narradores. Faulkner fragmenta la narrativa en una ausencia de impostura del autor; es decir, la figura de Faulkner como autor y como narrador no aparece, su voz autoral no se escucha, ni sus juicios de valor o sus añoranzas por el viejo terruño, no así en el capítulo final. en donde podemos leer a un Faulkner autor más presente, más firme. Quienes narran cada capítulo son a la vez los encargados de generar en el lector todos efectos de sentido como *Pathos* en Benjamin, ausencia de esperanza en Quentin, ira en Jason, y la aproximación humana en el capítulo centrado en el personaje de Dilsey.

En el apéndice de *The Sound and the Fury*, el narrador sin nombre que da cuenta de lo que sucede, sucedió y sucederá con los personajes ligados a la novela y a la familia Compson entre 1699 y 1945, es un narrador heterodiegético, pues no se dirige a alguno de los personajes que participan de los hechos en la *historia*, a la vez que no participa de la misma. En términos de nivel narrativo lo ubicaríamos como un narrador extradiegético por estar fuera de las acciones que él mismo enumera o relata; ambos casos los podemos observar en la siguiente enunciación: “Was two months pregnant with another man's child

which regardless of what its sex would be she had already named Quentin” (332)¹². El narrador conoce lo que el personaje piensa, tiene información de lo que pasara con dicho personaje y no participa de la historia. La enunciación anterior es un caso claro de narrador extradiegético.

En caso de que el narrador se relacione con la *historia* de tal forma que participe de forma activa en los hechos narrados, será un narrador homodiegético dado que participa de los hechos narrados en la diégesis de la *historia*, a la vez que dirige su narración a otros personajes incluidos en el marco narrativo de la diégesis. Por su nivel narrativo, este narrador será nombrado intradiegético.

Podemos ver ambos casos en el momento del *relato* en el que el narrador superior, homodiegético, delega la voz narrativa en Dilsey. Ella empieza a contar cómo Luster se ha quedado dormido a causa de haberse desvelado por haber ido a un baile la noche anterior al presente de la enunciación, por lo cual ella encenderá el fuego de la chimenea en la casa de los Compson. Al tener conocimiento de lo que causa que Luster no esté despierto, Dilsey se convierte en actora de los hechos de la historia que cuenta: “Dilsey reached the top of the stairs and took the water bottle. “I’ll fix hitin a minute,” she said. “Luster overslep dis mawnin, up half de night at dat show. I gwine build de fire myself. Go on now, so you wont wake de others swell I ready.” (268)¹³

Aunque el discurso de Dilsey apenas supera las treinta palabras, una vez que la voz le es delegada por el narrador superior, ella da cuenta de lo hecho por Luster la noche

¹² *The Sound and the Fury*, “Appendix”.

¹³ *The Sound and the Fury*, “April Eight, 1928”.

anterior al presente de la enunciación, esto da como resultado la narración de un evento dentro de una narración superior, un relato en segundo grado.

Los casos anteriores son ejemplos de lo que será un análisis más profundo de las situaciones narrativas y enunciativas de *The Sound and The Fury*, del nivel de involucramiento en los hechos de los narradores y de la simultaneidad, o falta de esta, en el tiempo de las acciones enunciadas por los personajes.

2 Narradores

The Sound and The Fury está organizada en capítulos cuyos títulos son marcas temporales, tres de ellos aluden a un ciclo de días santos en 1928: “April Seventh, 1928.”, “April Sixth, 1928.”, “April Eighth, 1928.” y “June Second, 1910.” el cual ocurre mucho antes del mencionado ciclo, además de contar con un apéndice “Appendix Compson: 1699 -1945.” Cada uno de estos capítulos tiene a uno de los hermanos Compson como enunciador de los hechos narrados en tal sección, a excepción del último y del apéndice. Así, Benjamin narra lo acaecido en el capítulo “April Seventh, 1928.”, Quentin lo del capítulo “June Second, 1910.”, el capítulo “April Sixth, 1928.” tiene como narrador a Jason, “April Eighth, 1928.” se focaliza, desde una narración en tercera persona, en Dilsey, la matriarca de los sirvientes negros de la familia Compson, y el “Appendix: Compson: 1699 -1945.” tiene a la historia de la familia Compson, a manera de genealogía, como objeto central de la narrativa.

La información proporcionada en los capítulos está mediada de la siguiente forma: Benjamin narra su propio capítulo al igual que Quentin y Jason, esto es, la *historia*, está mediada por una voz narrativa regente o por un narrador en primera persona; sin embargo, la narración del capítulo “April Eighth, 1928.” corresponde a un narrador fuera de los acontecimientos narrados; tal y como sucede, enunciativamente, con el “Appendix: Compson: 1699 - 1945.”. Estos capítulos son los únicos de la novela que tienen a un narrador en tercera persona durante la mayor parte de la *narración*.

A pesar de que Benjamin, Quentin y Jason son los encargados de narrar los primeros tres capítulos de *The Sound and The Fury*, ninguno de ellos es completamente responsable de la narración absoluta de hechos de la *historia*. Así, cuando, por ejemplo, Benjamin domina momentáneamente la *narración* en el primer capítulo, también delega la

voz narrativa para que algún otro personaje dé cuenta de algún hecho. A la par de esta delegación de la voz, Benjamin es parte de lo ocurrido en el *relato*, por lo cual su capacidad de tener conocimiento de los hechos alrededor de él es limitada, ya que el acceso a los pensamientos y al sentir de los demás personajes de la novela le es completamente ajeno. Lo mismo ocurrirá, aunque con menos frecuencia, en los capítulos de Quentin y Jason.

2.1 Benjamin, el idiota

Lo relatado en el capítulo “April Seventh, 1928.” se cuenta mayoritariamente desde la perspectiva y la mediación del personaje Benjamin Compson, un hombre con un retraso mental evidenciado por sus dificultades de lenguaje, y por la forma en la cual otros personajes de la novela se refieren a él. Un hombre que al momento de la enunciación tiene 33 años.¹⁴ La novela y el capítulo abren de la siguiente manera:

Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass.

“Here, caddie.” He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away.

“Listen at you, now.” Luster said. “Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake. Hush up that moaning. Aint you going to help me find that quarter so I can go to the show tonight.” (3)

En este pasaje vemos cómo Benjamin rige y delega la *narración*, también encontramos una voz perteneciente a un jugador de golf que insistentemente llama a su caddie, y la voz de Luster, el cuidador afroamericano de Benjamin. Relacionado con lo anterior, es importante observar cómo el discurso de Benjamin se enuncia en primera persona, en la voz del mismo personaje, cuyo retraso mental le impide comunicar sus pensamientos de forma

¹⁴ Durante la *narración* habremos de ver a un Benjamin personaje cuando niño durante el funeral de su abuela, cuando adolescente durante la boda de Candace Compson y a sus 33 años, durante el desarrollo de las acciones de la novela.

verbal. A pesar de ello, Benjamin genera un discurso perfectamente cohesionado en lo verbal y en lo temporal. La *narración* realizada por Benjamin en esta enunciación lo posiciona como un narrador intradieгético, esto por su nivel, ya que participa de manera simultánea de los hechos que relata, y al ser el personaje principal de lo que cuenta, por su relación con la historia, se convierte en un narrador autodieгético.

... We went along the fence and came to the garden fence, where our shadows were. My shadow was higher than Luster's on the fence. We came to the broken place and went through it.

“Wait a minute.” Luster said. “You snagged on that nail again. Cant you never crawl through here without snagging on that nail.”

Caddy uncaught me and we crawled through. Uncle Maury said to not let anybody see us, so we better stoop over, Caddy said. Stoop over, Benjy. Like this, see. We stooped over and crossed the garden, where the flowers rasped and rattled against us. The ground was hard. We climbed the fence, where the pigs were grunting and snuffing. I expect they're sorry because one of them got killed today, Caddy said. The ground was hard, churned and knotted.

Keep your hands in your pockets, Caddy said. Or they'll get froze. You dont want your hands froze on Christmas, do you.

“It's too cold out there.” Versh said. “You dont want to go outdoors.”

“What is it now.” Mother said.

“He want to go out doors.” Versh said.

“Let him go.” Uncle Maury said. (4-5)

Este pasaje muestra cómo la narración se da desde un presente de la enunciación en simultaneidad con las acciones que Benjamin, Luster y los jugadores de golf realizan en el espacio en el que se encuentran. El narrador delega la voz con marcas narrativas sencillas como “Luster said”, “Versh said”, “mother said” y “Uncle maury said”, adentrándose así

en las voces de los personajes alrededor de Benjamin, pues al utilizar el pasado del verbo “say” el narrador adquiere la capacidad de saber qué es lo que los otros personajes piensan.

A pesar de que el tiempo gramatical utilizado por el enunciador está en el pasado simple de la tercera persona con el verbo “said”, la enunciación se sigue realizando desde un presente de la enunciación, no así cuando la tipografía cambia a cursivas. Este cambio indica una transformación al presente de la enunciación, ya no es Benjamin de 33 años quien narra, sino un Benjamin infante, quien en este momento de la *historia* va por ahí con el nombre de Maury, posicionado en otro tiempo de la *historia*, pero en el mismo espacio y con la misma capacidad enunciativa.

En el capítulo de Benjamin tiempo y espacio se combinan y forman una simultaneidad de acciones. Un ejemplo de ello es cuando Benjamin, de 33 años, queda atrapado en un clavo de la cerca del campo de golf, y cuando (previo al funeral de la abuela Compson) Benjamin quedó atrapado en ese mismo clavo cuando niño, en esa misma cerca. La *narración* se sincroniza con la temporalidad del discurso cuando acaba el uso de las cursivas y el texto vuelve a la tipografía romana, Faulkner decide usar diferentes tipografías para fragmentar un discurso temporal proveniente del mismo personaje, enunciado en el mismo espacio, pero en tiempos distintos de la *historia*. Esto ocurrirá con frecuencia en este capítulo de la novela.

Dos ejemplos narrativos que se alejan de la *narración* intradiegética-autodiegética de Benjamin pueden encontrarse en la delegación de la voz narrativa en Luster, uno de los cuidadores de Benjamin, cuando es interpelado por uno de los jugadores de golf acerca de por qué lleva a Benjamin ahí, a la cercanía del campo de golf, Luster responde: “You aint talking to me.” Luster said. “I cant do nothing with him. I just come over here looking for a

quarter I lost so I can go to the show tonight”. (50). Esa corta narración de “I just came over here looking for a quarter I lost so I can go to the show tonight” es una narración en segundo plano, pues, como ya se ha explicado anteriormente, existe una voz narrativa que toma la responsabilidad de narrar una historia que se encuentra al interior de la historia principal, esto es, Luster narra sus razones para buscar esos veinticinco centavos para ir a un baile, dentro de la narración de Benjamin, que a la vez está enmarcada dentro de la narración de *The Sound and The Fury*. Esta es una metadiégesis de la trama que desarrolla Faulkner en la voz de Luster, como en el modelo de Umberto Eco, en el cual los sujetos implícitos de la enunciación, narrador y narratario, entran en comunicación el uno con el otro.

En una situación similar, aunque enunciado en forma de prolepsis, y de vital relación conexional con el apéndice, Luster anuncia el hecho de que Benjamin irremediablemente terminará en un hospital psiquiátrico:

“Aint you a grown man, now. Luster said. “Playing with two weeds in a bottle. You know what they going to do with you when Miss Cahline die. They going to send you to Jackson, where you belong. Mr Jason say so. Where you can hold the bars all day long with the rest of the looneys and slobber. How you like that.” (54)

La narrativa anterior está enunciada en tercera persona y forma una prolepsis, un anticipo a las acciones por ocurrir, pues, a la postre, la acción en la cual Benjamin ingresa al hospital psiquiátrico de Jackson será narrada en el apéndice de la novela.

En este capítulo, William Faulkner escoge un estilo narrativo que desarrolla el uso del flujo de conciencia, a la vez que narra acciones simultáneas a un tiempo y un espacio

diegético. El capítulo anticipa al lector una mayor fragmentación narrativa, por el constante uso del flujo de conciencia, por la interiorización de la mente de Benjamin, por la ida y vuelta al pasado y el presente de la *narración*; sitúa al lector en la puerta de entrada a lo que ocurrirá tanto en la *historia* como en la *narración* y el *relato* de la novela en la sección enunciada por Quentin Compson.

2.2 Quentin, el suicida

El capítulo narrado por Quentin Compson, quien estudió un año en Harvard, ocurre en un día de junio de 1910. Esta fecha en particular da nombre al capítulo que es cronológicamente anterior a los demás de la novela, esto en relación con las acciones de la *historia*. Esta organización temporal irregular anticipa la fragmentación temporal de la narrativa que Faulkner utilizará para hilvanar las acciones de este capítulo con los otros capítulos de *The Sound and The Fury*.

Es debido a la fragmentación narrativa existente en este capítulo que podemos establecer una similitud estilística con el capítulo anterior, narrado por Benjamin Compson. Faulkner mantiene la narración en primera persona, en un monólogo interior que le permite al narrador delegar la responsabilidad narrativa en personajes distintos a Quentin. A diferencia de lo que hace Faulkner en el capítulo “April Seventh, 1928.” (Benjamin), en “June Second, 1910.” la narrativa no se limita a situaciones del presente descriptivo o a momentos analépticos en los que una imagen, o el nombre de una profesión, remiten al narrador a un momento en el pasado que da como resultado una sincronización de tiempos. En este capítulo el narrador realiza, a partir de recuerdos de la voz del padre de Quentin, una yuxtaposición de tiempos gramaticales y de la *historia*, a la vez que los espacios habitados en un pasado de la enunciación presente se superponen con los del pasado del *relato*, al mismo tiempo que el narrador describe, delega voces y da cuenta de las acciones de la *historia*, por ejemplo:

... If it had been cloudy I could have looked at the window, thinking what he said about idle habits. Thinking it would be nice for them down at New London if the weather held up like this. Why shouldn't it? The month of brides, the voice that breathed *She ran right*

out of the mirror, out of the banked scent. Roses. Roses. Mr and Mrs Jason Richmond Compson announce the marriage of. Roses. Not virgins like dogwood, milkweed. I said I have committed incest, Father I said. Roses. Cunning and serene. If you attend Harvard one year, but dont see the boat- race, there should be a refund. Let Jason have it. Give Jason a year at Harvard. (77)

La *narración* en primera persona salta de una idea a otra, no hay una conexión aparente entre la idea condicional al principio del párrafo y las ideas presentadas en cursiva, sin embargo, el tiempo y el espacio diegéticos están unificados en la voz del narrador, cuya voz imita el discurso de Jason Compson III, cuyas ideas cínicas acerca de la vida atormentan a Quentin.

Esta convergencia de temporalidades y espacios cobra suma importancia en el capítulo, pues muestra el deterioro gradual de la mente de Quentin. Podemos observar otro ejemplo más adelante, después de que Quentin recuerda las ideas que su padre tiene sobre la virginidad y después de interrogar a Shreve sobre si alguna vez tuvo una hermanita o no dice:

... If things just finished themselves. Nobody else there but her and me. If we could just have done something so dreadful that they would have fled hell except us. *I have committed incest I said Father it was I it was not Dalton Ames And when he put Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. When he put the pistol in my hand I didn't. That's why I didn't. He would be there and she would and I would. (79)*

Quentin continúa con el proceso relacional de ideas a partir del uso de condicionales y supuestos para dar ahora una combinación de temporalidades en presente, pasado y un posible futuro en dos espacios distintos: desde su habitación en Cambridge, Massachusetts, y desde Yoknapatawpha, Mississippi. La enunciación *I have committed incest* reaparece

dentro de la *narración* a manera de idea continua, para facilitar el surgimiento de un presente de la enunciación con una idea anidada en una mente obsesionada con una acción hipotética del pasado. Tal acción hace referencia a un futuro que no pudo ser, la unión de Quentin con su hermana Candace y la posibilidad de asesinar a Dalton Ames.

Estas combinaciones de tiempo y espacio son importantes por la complejidad que le aportan a una narrativa que se limita a un espacio y a un tiempo muy particulares, un 2 de junio de 1910 en Cambridge. De esta manera, la posibilidad espacial y temporal se expande hacia Yoknapatawpha en momentos temporales distintos al momento de la enunciación, pues a la par con el progreso de los hechos relatados, la temporalidad avanza y las acciones que apenas unas páginas atrás eran acciones presentes, ahora vuelven para ser parte del mismo estilo narrativo en el que acciones del pasado de la enunciación se mezclan con acciones del presente enunciado en la *narración*. El siguiente ejemplo muestra la manera en la que tiempo y espacio se fusionan en la novela:

... Why shouldn't you I want my boys to be more than friends
yes Candace and Quentin more than friends *Father I have committed*
what a pity you had no brother or sister *No sister no sister had no*
sister Dont ask Quentin he and Mr Compson both feel a little insulted
when I am strong enough to come down to the table I am going on
nerve now I'll pay for it after it's all over and you have taken my little
daughter away from me *My little sister had no. If I could say Mother.*
Mother. (95)

Tiempo y espacio están fusionados en un solo párrafo de la novela, en el espacio del texto conviven los espacios de la ficción de Faulkner: norte y sur, Yoknapatwpha y Cambridge, el habla coloquial del sur profundo de los Estados Unidos y el lenguaje educado de un

universitario, conversaciones pasadas y diálogos en el presente de la *historia*; todo esto enunciado por la mente en decadencia de un personaje próximo al suicidio.

El capítulo mantiene una conexión estilística con el primero por su uso del monólogo interior, por la yuxtaposición de espacios y acciones, e incluso por la idea del deseo que subyace a la construcción argumentativa de la novela; sin embargo, la narrativa compleja e intrincada poco a poco dará paso a una forma menos experimental de contar una historia, como empezará a suceder con el siguiente capítulo, el de Jason.

2.3 Jason IV, la furia

En el capítulo "April Sixth, 1928." ocurren varios cambios importantes en la temática del deseo y la culpa, así como del estilo enmarcado dentro del *Modernism* de *The Sound and The Fury*, en oposición a lo que se había presentado con anterioridad en la novela. En principio de cuentas el capítulo es marcado con la temporalidad del seis de abril de 1928: Faulkner retoma la organización original de los días santos de aquel año, en contraposición del capítulo narrado por Quentin Compson, cuyas acciones temporales ocurren el 2 de junio de 1910, dieciocho años antes de los eventos narrados durante el capítulo de Benjamin Compson, y a la vez 18 años y un día antes de la narración de Benjamin.

Otro cambio respecto a los capítulos anteriores es el que ocurre en la voz que genera la narración, Jason Compson IV, quien a diferencia de los otros dos hermanos tiene una mente menos deteriorada y por lo tanto los pensamientos y eventos que narra están menos fragmentados, aunque aún contados desde su posición y perspectiva, en una narrativa en primera persona.

La *narración* en este capítulo está, además, cargada de una serie de contrastes respecto a los capítulos anteriores; por ejemplo, a diferencia de Benjamin, Jason emite una serie de juicios de valor durante toda la sección, el más recordado (tristemente) de ellos abre su narración: "Once a bitch always a bitch". Al contrario de Quentin, este personaje no busca generar un bienestar para otro que no sea él mismo; es él quien busca el dinero de Candace, es él quien secretamente busca ganancias al invertir en algodón en la bolsa de valores, es él quien ahora controla (o al menos así lo piensa) lo que queda de la dinastía Compson.

En las secciones de Benjamin y Quentin se puede notar una temática recurrente que gira alrededor del abandono y la pérdida generadas por la ausencia de Candace, mientras que en esta sección, aunque también se siente la ausencia de Candace, la temática está organizada de manera tal que el lector está al tanto de ciertos hechos de la historia, aunque algunos personajes (principalmente Jason) no, esto de forma similar a lo que ocurre en el teatro con la ironía trágica, en la cual el espectador conoce hechos de la representación y los personajes no. Además de esto, hay una dosis de humor negro alrededor de un personaje tan misógino como Jason, al sentir éste que está encaminado a lograr sus planes, quedarse con el dinero de los Compson, deshacerse de su hermano idiota y de su madre hipocondríaca, a la vez que en su cotidianeidad ninguno de estos planes se lleva a cabo. Encontramos un ejemplo de esto en el siguiente fragmento:

... I went on out the back to back the car out, then I had to go all the way round to the front before I found them.

“I thought I told you to put that tire on the back of the car,” I says.

“I aint had time,” Luster says. “Aint nobody to watch him till mammy git done in de kitchen.”

“Yes,” I says. “I feed a whole dam kitchen full of niggers to follow around after him, but if I want an automobile tire changed, I have to do it myself.”

“I aint had nobody to leave him wid,” he says. Then he begun moaning and slobbering.

“Take him on round to the back,” I says. “What the hell makes you want to keep him around here where people can see him?” I made them go on, before he got started bellowing good. It's bad enough on

Sundays, with that dam field full of people that haven't got a side show and six niggers to feed, knocking a dam oversize mothball around. He's going to keep on running up and down that fence and bellowing every time they come in sight until first thing I know they're going to begin charging me golf dues, then Mother and Dilsey'll have to get a couple of china door knobs and a walking stick and work it out, unless I play at night with a lantern. Then they'd send us all to Jackson, maybe. God knows, they'd hold Old Home week when that happened. (186 - 187)

La *narración* se centra en introducir una acción en particular, Jason busca salir en su carro pero hay un problema con una de las llantas, es todo lo que se narra; sin embargo, quien lee obtiene la información de las acciones de la *historia* a partir de lo que ocurre en el diálogo entre Luster y Jason; en el cual Luster se niega a arreglar el asunto de la llanta, pues Dilsey le ha instruido no dejar solo a Benjamin. Las acciones se enuncian en el intercambio de diálogos entre los personajes de la novela, Jason y Luster por medio de una narrativa descriptiva y focalizada en un punto de vista distante a la realización de la acción de cambiar la llanta.

La totalidad del capítulo está enunciado según este modelo narrativo, con la única excepción de la carta que Jason recibe de su tío Maury. En la carta, Maury relata asuntos relacionados con su experiencia en negocios y le da instrucciones a Jason de cómo proceder en asuntos que atañen a lo familiar. Esta carta constituye una situación narrativa independiente de la que realiza Jason en el capítulo. Una vez que éste termina de leerla, la *narración* regresa a la voz del narrador autodiégetico, cobra la autoridad total de lo

narrado, delega la voz con la única intención de realizar diálogos con otros personajes, a la vez que hace que el *relato* de los hechos tenga continuidad en las acciones de la diégesis.

Éste capítulo es el último de la novela que utiliza el flujo de conciencia, la experimentación narrativa y la convergencia de espacios y temporalidades. Faulkner disminuirá el uso de un lenguaje imitativo del discurso oral de sus personajes en favor de una libertad estilística que será más elocuente y conexas, como en cualquier narración canónica del siglo XIX. Ello le ayudará al narrador del capítulo siguiente a explayarse sin necesidad de adentrarse en la conciencia de Dilsey, a quien se le atribuye la narración de este capítulo, aunque, como veremos más adelante, esto no es necesariamente cierto.

2.4 Dilsey, la que soportó el paso del tiempo, el sonido

El único capítulo de la novela narrado en tercera persona (aunque con algunos metarrelatos), es el fechado el ocho de abril de 1928, este capítulo centra su registro de hechos alrededor de Dilsey, una de las personas que sirven en la casa de los Compson, en un desarrollo narrativo ejecutado en tercera persona.

Faulkner abandona la narrativa en primera persona y se faculta a sí mismo organizar un relato que le permita hacer uso pleno de su capacidad retórica, así como de su oído para las locuciones orales propias del sur de los Estados Unidos de Norteamérica; sin embargo, la voz y la perspectiva de quien narra no son completamente ajenas a las acciones de la *historia*, pues Faulkner enuncia la *narración* de forma tal que parece ahora mezclar no la temporalidad, o los espacios, sino la voz narrativa rectora del capítulo; haciendo parecer que quien narra lo hace desde la posición y perspectiva de Dilsey.

El uso de la tercera persona conlleva, desde la postura del análisis narrativo, emitir información desde una perspectiva que, si bien tiene información de lo que los personajes han hecho, piensan hacer, y hacen en la *historia*, también delega voces en personajes que integran el mundo narrado de esa ficción en particular, esto hace que las narrativas en segundo grado aparezcan en el interior de la narrativa superior, tal y como sucede en *Las mil y una noches*, relatos en los que se insertan distintas narrativas a la narrativa superior; Simbad, Aladino o Alí Babá son narraciones dentro de la gran narración que da cuenta de lo que ocurre entre la cuenta cuentos que no quiere morir, y el sultán que se ha convencido de que todas las mujeres de su corte deben morir.

La narración que Dilsey realiza simplifica, estilísticamente hablando, la narración de eventos de *The Sound and The Fury*, le facilita al autor una aproximación más elocuente

a su texto, pues ya no tiene la limitante de enunciar desde la imitación de un discurso proveniente de una mente sin estructura, de una mente que está en franco estado de descomposición psicológica y de la mente de un personaje cuya inteligencia no le permite superar los planes de una adolescente resentida. Incluso se ve cómo el narrador realiza secuencias descriptivas al no depender del discurso de un personaje con limitantes en su uso del lenguaje, como Benjamin o Luster:

... The gown fell gauntly from her shoulders, across her fallen breasts, then tightened upon her paunch and fell again, ballooning a little above the nether garments which she would remove layer by layer as the spring accomplished and the warm days, in color regal and moribund. She had been a big woman once but now her skeleton rose, draped loosely in unpadded skin that tightened again upon a paunch almost dropsical, as though muscle and tissue had been courage or fortitude which the days or the years had consumed until only the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark above the somnolent and impervious guts, and above that the collapsed face that gave the impression of the bones themselves being outside the flesh, lifted into the driving day with an expression at once fatalistic and of a child's astonished disappointment, until she turned and entered the house again and closed the door. (265)

La *narración* está enunciada por una voz en tercera persona que no busca mostrar acciones simultáneas ni yuxtaponer espacios o temporalidades distintas a los del momento en la historia en el que se llevan a cabo. Este narrador es, por su nivel, un narrador extradiegético, ajeno a la historia. Por su relación con la *historia* podemos decir que es heterodiegético, puesto que se limita a informar lo que desde su perspectiva y conocimiento de los hechos atestigua. Es, en sí, la voz narrativa la que rige todo este

capítulo, la que decide cuando un personaje habrá de hablar o no, o cuando un personaje habrá de contar otra historia.

Puede existir una confusión respecto a si Dilsey es o no la responsable de la voz narrativa del capítulo “April Eighth, 1928.” y, por ende, de toda la novela. Esta confusión es causada por el uso de diálogos enunciados de manera coloquial, diálogos que rescatan el habla sureña de los personajes, de los cuales, la voz con más presencia, tanto en términos de peso dentro de la ficción del mundo narrado como en términos de cantidad de enunciaciones, es la de Dilsey. Un ejemplo de esto lo podemos ver en:

... “All right,” Dilsey said. “All right, here I is. I'll fill hit soon ez I git some hot water.” She gathered up her skirts and mounted the stairs, wholly blotting the gray light. “Put hit down dar en g'awn back to bed.”

“I couldn't understand what was the matter,” Mrs Compson said. “I've been lying awake for an hour at least, without hearing a sound from the kitchen.”

“You put hit down and g'awn back to bed,” Dilsey said. She toiled painfully up the steps, shapeless, breathing heavily. “I'll have de fire gwine in a minute, en de water hot in two mo”

“I've been lying there for an hour, at least,” Mrs Compson said. “I thought maybe you were waiting for me to come down and start the fire.”

Dilsey reached the top of the stairs and took the water bottle. “I'll fix hit in a minute,” she said. “Luster overslep dis mawnin, up half de night at dat show. I gwine build de fire myself. Go on now, so you wont wake de others swell I ready.” (267 - 268)

El fragmento anterior sirve para ejemplificar cómo se puede confundir una voz narrativa con otra, puesto que en los capítulos anteriores los narradores delegaban la voz de manera constante, el lector es llevado a pensar, por medio de este estilo narrativo del monólogo interior, que la voz que enuncia este capítulo debe ser también la voz de uno de los personajes.

Además de ser un personaje central para este capítulo, Dilsey tiene la capacidad, a diferencia de los otros personajes, de contar historias dentro de la *historia*, a manera de relato enmarcado, o metadiégesis, como cuando dice que “Luster overslep dis mawnin, up half de night at dat show”. Así, ella misma se convierte en una narradora en tercera persona. Esta situación de historia dentro de la *historia* vuelve a ocurrir cuando el predicador en la iglesia ofrece la liturgia pascual. El predicador hace uso de la voz con apenas un leve permiso del narrador extradiegético-heterodiegético:

... “O blind sinner! Breddren, I tells you; sistuhn, I says to you, when de Lawd did turn His mighty face, say, Aint “wine overload heaven! I can see de widowed God shet His do; I sees de whelmin flood roll between; I sees de darkness en de death everlastin upon de generations. Den, lo! Breddren! Yes, breddren! Whut I see? Whut I see, O sinner? I sees de resurrection en de light; sees de meek Jesus sayin Dey kilt me dat ye shall live again; I died dat dem whut sees en believes shall never die. Breddren, O breddren! I sees de doom crack en de golden horns shoutin down de glory, en de arisen dead whut got de blood en de ricklickshun of de Lamb!” (296 - 297)

La voz narrativa y la responsabilidad de enunciar un relato corren, en este caso, por cuenta del predicador. Su primer acto narrativo es enunciar una prolepsis¹⁵ y a la vez una paráfrasis bíblica sobre la manera en la que cuando El Señor volteó su cara (y vea a la gente pecadora) no llenará el cielo (de personas). Al continuar su relato apocalíptico, el predicador hace un cambio de tiempo gramatical y parafrasea a Jesús “I died dat dem whut sees en believes shall never die”, relatando así un evento del pasado de una historia bíblica dentro del marco del *relato* que rige la *narración*.

¹⁵ Es una prolepsis pues narra un futuro inevitable, al menos desde el punto de vista del predicador, para quien el futuro bíblico, apocalíptico, es una realidad por venir.

Fuera de estos casos, la narración del capítulo “April Eighth, 1928.” se mantiene en la situación de narrador extradiegético-heterodiegético, el cual delega la voz únicamente para situaciones de conversación entre los personajes.

Lo contado en este capítulo fue originalmente la parte final de la novela; sin embargo, William Faulkner añadió un apéndice en el que se relatan hechos ocurridos antes y después de las fechas que dan nombre a los capítulos de *The Sound and The Fury*. Tal apéndice proporciona al lector información sobre los Compson antes y después de 1928, Este apéndice aporta algunos hechos significativos al universo narrativo de Faulkner, como el de Candace y su vida con el ejército nazi durante la ocupación de Francia en la Segunda Guerra Mundial.

2.5 El apéndice, los Compson: 1699-1945

Aunque fue agregado hasta 1945, este texto de posguerra también se considera parte de la novela; además de que, con la inclusión del apéndice en 1946, la novela obtuvo un contexto social y una aproximación histórica a los hechos narrados que previo a su inclusión no tenía. Más allá de esto, el apéndice es un texto que introduce una genealogía completa de la familia Compson, de su ascenso y caída, en breves viñetas que identifican aspectos clave de los personajes, como la decadencia de Jason IV, o la condenación del olvido en Benjamin.

En lo concerniente a la narrativa, el texto contiene una elipsis narrativa que cubre un periodo temporal desde 1699 hasta 1945. La configuración narrativa está compuesta en su totalidad por una narración extradiégetica en la cual un solo narrador tiene la responsabilidad total del desarrollo de la historia. Este narrador le proporciona al lector una cantidad irrestricta de información, esto por su capacidad de aproximarse a hechos relativos a la familia Compson sin impedimentos cognitivos o mentales, espaciales, o temporales.

Además de dar un panorama más amplio de la genealogía Compson, el apéndice cumple con una función narrativa que no está presente en los otros capítulos: la de darle al lector información de hechos tanto anteriores como posteriores a lo narrado en la temporalidad correspondiente a los días santos de 1928, y extender el espacio donde acontecen los hechos narrados a espacios ajenos a Yoknapatawpha y Cambridge. Lo anterior resulta particularmente interesante, pues de esa manera el autor cubre algunas ausencias narrativas en la novela, como los destinos finales de Candace, Benjamin y la familia de Dilsey. El apéndice también sirve como vehículo para establecer un sentido de

tragedia más amplio al sentar precedentes trágicos en la historia de la familia comenzando con la llegada de Quentin Maclachlan a los Estados Unidos.

Así, lo que se narra en el apéndice es a la vez tanto una analepsis como una prolepsis que abarca un arco narrativo que no se limita a lo narrado en los cuatro capítulos de *The Sound and The Fury*. Dichos desplazamientos temporales posicionan al lector dentro de un arco narrativo más amplio que el ya referido de los capítulos de 1928 y 1910, es decir, el punto de inicio de las acciones narradas en la novela se remonta a 1699 y se encadena a otras acciones que se desarrollan en diferentes espacios y temporalidades, hasta llegar a superar el año de 1928, pasando por el internamiento de Benjamin al asilo estatal de Jackson en 1933, el descubrimiento de una fotografía de Candace en 1943, en la que ella está acompañada de miembros del ejército alemán y la finalización de la temporalidad a partir del título del capítulo que menciona el año de 1945 como punto final de la tragedia de los Compson en Yoknapatawpha.

Esta fecha final parece obedecer al hecho de que, por peticiones editoriales, Faulkner agregó el apéndice en 1946, pues en el texto no se hace mención alguna de la fecha en cuestión. Sin embargo, al abandonar el narrador a la familia Compson, y centrar su labor informativa en los sirvientes, podemos encontrar un caso de prolepsis en el que se relata un evento que tendrá lugar en el futuro infinito de la enunciación: “They endured”, lo cual indica que en el futuro de los hechos narrados en la novela la familia de Dilsey perdurará y sobrevivirá al paso del tiempo o a la llegada de alguna plaga o maldición que pudiera acabar con ellos. En su ensayo “The Alterity of Discourse: Form, History, and the Question of the Political in M.M. Bakhtin”, David Carroll afirma que “Faulkner's repeated retelling of *The Sound and the Fury*, finally, reminds us that “novelistic representation is

always an open, unresolvable conflict of representations” (77). Esta afirmación sobre la constante repetición de lo narrado refuerza la idea de que en el apéndice lo importante no es lo que se cuenta, sino la validación que da el autor a la temporalidad en la que se desarrollan los hechos de la novela, y como éstos son, al fin y al cabo, un conflicto irresoluto de la representación, de la diégesis y de la mimésis.

Conclusión

La obra de Faulkner se ha analizado en múltiples ocasiones, desde lo académico y lo social, desde lo racial y lo político. La calidad literaria de sus textos le valió, en 1949, el premio Nobel de Literatura. *The Sound and The Fury*, la novela que nos ocupó en este estudio es precisamente eso que la Academia Sueca llamó “poderoso y artístico”. La novela muestra una complejidad narrativa, simbólica y argumentativa pocas veces vista en la historia de la literatura universal, pues exhibe un uso de lenguaje que crea atmósferas únicas, recupera la voz del sur de los Estados Unidos y le da una categoría poética que luego heredaría Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. De lo anterior, Marisol Ruíz Monter, en su tesis de maestría “*Pedro Páramo y The Sound and The Fury: Una comparación a partir de los personajes femeninos*” afirma que: “la influencia del escritor estadounidense se encuentra presente en la creación de Rulfo y Comala en el sentido de que evoca el ambiente sórdido y desesperanzador de Yoknapatawpha de Faulkner no por ello la creación de *Pedro Páramo* es menos original. Rulfo aprende de Faulkner, pero tiene su propio imaginario, describe su propio mundo con total independencia del estadounidense” (7).¹⁶

La multiplicidad de situaciones narrativas que yuxtaponen un tiempo y un espacio que no alcanzan a distinguirse el uno del otro sin un esfuerzo consciente por parte del lector son una marca estilística que el mismo autor tendría problemas en repetir en otras novelas y cuentos de su autoría, al menos en términos de efectividad y sustento narrativo. Este estudio se propuso analizar, de forma sucinta, la configuración interna de la narrativa de William Faulkner en *The Sound and The Fury*, cómo está narrada, sus narradores y la

¹⁶ Ruíz Monter, M (2014). *Pedro Páramo y The Sound and The Fury: Una comparación a partir de los personajes femeninos*. Maestría. U.N.A.M. Asesorada por Hernán Lara Zavala.

forma en la que los espacios y los tiempos convergen de forma simultánea por medio del uso del monólogo interior y el flujo de conciencia. En ese análisis frío, ejecutado desde la utilización de los recursos teóricos que proporciona la narratología, el estudio fue eficiente y, considero, contribuye al entendimiento de las letras tanto del modernismo en Estados Unidos, como del Boom! latinoamericano, desde una postura que busca ir más allá de una aproximación tan simple como sería la experiencia de leer la novela por disfrute o gozo.

El aspecto del análisis teórico cobró relevancia y predominó sobre un mero acercamiento de crítica literaria o de divulgación de las artes, esto ante la necesidad personal de generar un texto que intentase un acercamiento académico a la obra de un autor que marcó tanta influencia en las letras latinoamericanas. En ese sentido, estamos ante un texto que parte del uso de la narratología como herramienta de clarificación y disección para llegar a un entendimiento más profundo del texto, esto a diferencia de textos académicos como “El problema de la posesión en la novela *Go Down Moses* de William Faulkner”¹⁷ de Guadalupe Eugenia Carballo Riva Palacio, o “Reflejo de la realidad de *As I Lay Dying*”¹⁸ de Veton Surosi Kabashi y “*Sutpen*, representante de la ciudad del sur en el mundo literario de William Faulkner”, de María Elsa Aguirre Aguilar¹⁹, cuyos enfoques parten más bien de lo social y el análisis literario constructivista que en la U.N.A.M se practicó durante los finales de los ochenta y principio de la década de 1990.

Cualquier intento de analizar la novela desde una postura académica es una labor compleja, pues los niveles narrativos y las distintas voces responsables de enunciar las

¹⁷ Carballo Riva, G. (1977). *El problema de la posesión en la novela Go Down Moses de William Faulkner*. Licenciatura. U.N.A.M. Asesorado por Federico Patán.

¹⁸ Kabashi, V. (1982). *Reflejo de la realidad de As I Lay Dying*. Licenciatura. U.N.A.M. Asesorado por Argentina Rodríguez.

¹⁹ Aguirre Aguilar, M. (1983). *Sutpen, representante de la ciudad del sur en el mundo literario de William Faulkner*. Licenciatura. U.N.A.M. Asesorado por Alfredo Michel.

acciones que se presentan a lo largo del texto complican cualquier aproximación a la novela. Sin embargo, es debido a estas complicaciones que resulta necesario aproximarse a un texto como *The Sound and The Fury* desde la teoría narrativa postulada por Genette, Pimentel, Filinich, Ricoeur y otros, para llegar a un escrutinio de casos narrativos que muestran los distintos narradores y voces en la novela, lo que Genette llamó *relato*, *historia* y *narración*.

Más allá del análisis, este estudio también buscó contribuir a que la obra de Faulkner perdure más allá de la mera lectura. En ese sentido puedo regresar al Culiacán sudoroso y caliente cercano al Trópico de Cáncer, a la casa de Álvaro Rendón, mi profesor de literatura absoluta. Pasar la noche y la madrugada bebiendo bourbon. Recuerdo que sus palabras flotaban curvantes entre el humo de cigarro que llenaba su sala y entre las sombras de Shakespeare, su pensamiento flotaba hacia Faulkner, como a veces flotaba hacia Rulfo o a los Yankees de Nueva York. Según Álvaro, Faulkner fue uno de los escritores más importantes de la humanidad por la forma en que sus personajes se abandonaban a sí mismos y se ausentaban de toda decencia, y por la manera en que lograba que los lectores se enamoraran de la desgracia y la anticipación de la muerte.

Las palabras de Álvaro son ahora el eco de un recuerdo en la distancia de las sombras, palabras que perdurarán y sobrevivirán a la tragedia de Semana Santa de los Compson, a las tragedias personales de mi familia, al paso del tiempo y a una humanidad líquida condenada a desaparecer, sin dejar rastro alguno de nuestra presencia.

Bibliografía

- Carroll, D., Bakhtin, M., Emerson, C., Holquist, M., Medvedev, P., Bakhtin, M., Wehrle, A., Voloshinov, V., Matejka, L., Titunik, I. and Todorov, T. (1983). The Alterity of Discourse: Form, History, and the Question of the Political in M. M. Bakhtin. *Diacritics*, 13(2), p.65.
- Genette, G. and Manzano, C. (1989). *Figuras III*. 1a ed. Barcelona: Lumen.
- Faulkner, W. (1990). *Sound and the fury*. NY Vintage Books: Vintage Books.
- Filinich, M. (2011). *Enunciación*. 2a ed. Buenos Aires: Eudeba.
- Filinich, M. (1999). *La voz y la mirada*. 1ra ed. México, D.F: Plaza y Valdés.
- Pimentel, L. (1998). *El relato en perspectiva*. 2a ed. México: Siglo XXI.
- Platas Tasende, A. (2004). *Diccionario de términos literarios*. 1st ed. Madrid: Editorial Espasa.
- Prince, G. (2003). *A dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ricoeur, P. and Neira, A. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5a ed. México: Siglo XXI.